

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIÈRES	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
OUVRIR LES POSSIBLES. SUR QUELQUES PROCESSUS COGNITIFS DE LA LECTURE.....	12
1. La lecture : établir un contexte pour donner du sens	12
2. La situation narrative : orienter l'organisation du contexte	24
3. L'indifférence : déhiérarchiser le contexte	34
CHAPITRE II	
DU PAREIL AU MÊME POUR UNE <i>FABULA</i> OUVERTE. <i>LA SALLE DE BAIN</i> , DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT	45
1. Mise en place du dispositif : « Paris »	47
1.1. Retirer un à un les repères	47
1.2. Souligner le niveau extradiégétique pour l'oblitérer	58
2. Un dispositif aux engrenages mobiles	65
2.1. « Hypoténuse » et « Paris » : variations du dispositif.....	65
2.2. Entre circularité et liberté : provoquer la <i>fabula</i> ouverte.....	69
CHAPITRE III	
DÉHIÉRARCHISER LES NIVEAUX POUR CRÉER L'ÉVÉNEMENT. <i>DIT-IL</i> , DE CHRISTIAN GAILLY	74
1. Une écriture indifférente à la hiérarchie narrative	76
1.1. Cadre, action et intention : déplacer les enjeux de la lecture.....	76
1.2. La situation narrative comme fil conducteur	82
2. Une intrigue sans actions	88
2.1. Faire évoluer l'intrigue sans l'évoquer : entre exacerbation et disparition de la voix	88
2.2. Souligner l'existence du texte : du commentaire métatextuel à la métalepse	92

CHAPITRE IV	
CRÉER LA DIFFLUENCE POUR REPENSER LA CONFLUENCE. <i>VOLLEY-BALL</i> , DE CHRISTIAN OSTER	97
1. Établir une convivialité interprétative.....	99
1.1. Multiplier les pistes sans les organiser	99
1.2. Une instance narrative évanescence	105
2. De la diffluence à la confluence.....	111
2.1. Entre disjonction et impertinence narratives, faire résonner les êtres et les lieux	111
2.2. Fluctuations narratives et implication du narrataire : offrir au lecteur aussi de changer de position	116
CONCLUSION.....	122
BIBLIOGRAPHIE	130

INTRODUCTION

Depuis l'accession du roman au statut de genre littéraire légitime, sous la forme que lui ont donné Balzac et Zola, qui « en ont construit les structures formelles, [...] ont décidé de ses modalités narratives¹ », nombreux sont les auteurs qui ont remis en question ses codes, défié ses prémisses. De Gustave Flaubert à Hélène Ling, de Marcel Proust à Jean-Philippe Toussaint, au cœur des enjeux se trouve la question de la relation entre représentation et temporalité, à propos de laquelle Ricœur a donné la réflexion la plus aboutie² et qui, bien que largement questionnée depuis, continue de servir d'assise à tous ceux qui se proposent de l'approfondir.

Dans une thèse déposée à l'Université du Colorado en 2011, Philippe Brand³ remonte le fil de ces remises en question depuis l'orée du XX^e siècle et montre comment, sous l'influence des avancées faites par les sciences humaines⁴, les ressources téléonomiques de l'action, qui par sa simple évocation crée inévitablement l'attente d'un terme⁵, ont été explorées par Proust, Gide, Céline, Camus, Sartre, qu'il

¹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, 2^e édition, Paris, Bordas, 2008, p. 211.

² Paul Ricœur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983 ; *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984 ; *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

³ Philippe Brand, *Moving Targets. French Fiction in the Twenty-First Century*, thèse de doctorat, Université du Colorado, 2011.

⁴ Philippe Brand, *Moving Targets*, ouvr. cité, p. 2.

⁵ Là où Ricœur parle de mise en intrigue : « la configuration de l'intrigue imprime sur la simple succession ouverte ce que Frank Kermode appelle *the sense of an ending* » (Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, ouvr. cité, p. 258. Ricœur souligne.), Barthes parle, pour sa part, de séquence : « suite logique de noyaux, unis entre eux par une relation de solidarité, la séquence s'ouvre lorsque l'un de ses termes n'a point d'antécédent solidaire et elle se ferme lorsqu'un autre de ses termes n'a plus de conséquent » (Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » [1966] dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 29). Nous considérons ainsi que, dans une œuvre narrative, toute action sera interprétée en fonction d'une séquence ou d'une intrigue et c'est en nous fondant sur Bertrand Gervais que nous appellerons « ressources téléonomiques » cette

réunit parce qu'il leur prête une préoccupation commune : « le désir de renouveler tant la forme que le contenu du roman, dont les transformations reflètent les changements en cours dans la conception du langage et de la réalité¹ ». De l'attachement de Proust au détail et de la structure hautement digressive de *À la recherche du temps perdu*² ; au parti pris de Gide d'éviter, tout au long de la première moitié des *Faux-monnayeurs*, de faire référence à la fable annoncée par le titre – se complaisant dans l'intervalle à tisser de « nombreux fils narratifs qui s'entrecroisent et se chevauchent à plusieurs niveaux³ » – ; en passant par l'improbable posture énonciative de *L'étranger*, où Albert Camus a choisi d'allier un narrateur autodiégétique à une narration distante⁴, le roman, depuis le début du XX^e siècle, n'a eu de cesse d'interroger l'arbitraire de toute structure téléonomique, s'ingéniant tantôt à souligner l'arbitraire, tantôt à déconstruire la structure. Cette exploration ira jusqu'au refus pur et simple de la représentation par le Nouveau Roman qui, dans sa version la plus radicale, décrète que « trop représentative encore est l'auto-représentation⁵ » et « repousse les limites de la forme au seuil de l'inintelligible⁶ ».

caractéristique de l'action (Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990, p. 96).

¹ Philippe Brand, *Moving Targets*, ouvr. cité, p. 3. Nous traduisons librement : « one common theme emerges – a desire to innovate on the levels of content and form as the novel changes to reflect shifting views of language and reality. »

² Philippe Brand, *Moving Targets*, ouvr. cité, p. 3.

³ Philippe Brand, *Moving Targets*, ouvr. cité, p. 7. Nous traduisons librement : « a dense web of narrative strands that intersect and overlap on a variety of levels. »

⁴ Warren Motte, *Small Worlds*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, p. 25, cité par Philippe Brand, *Moving Targets*, ouvr. cité, p. 10.

⁵ Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 265, cité par Philippe Brand, *Moving Targets*, ouvr. cité, p. 23.

⁶ Philippe Brand, *Moving Targets*, ouvr. cité, p. 16. Nous traduisons librement : « push form to the limits of intelligibility. »

Les éditions de Minuit, d'abord figure de la Résistance pendant l'Occupation, puis trouvant leur véritable élan avec la prose beckettienne, deviennent, avec le Nouveau Roman, le chef de file d'une avant-garde qui se fait le contrepoids de l'engagement sartrien en récusant l'idée que la littérature doit être communication. Cependant, dès le milieu des années 1970, les voix qui s'élèvent de toutes parts pour reprocher à la littérature française d'être refermée sur elle-même semblent avoir raison de l'aventure formaliste. Il est temps pour Minuit de trouver un nouveau souffle et, bien que l'étiquette soit fréquemment contestée, c'est avec la plume de ce qu'il est généralement convenu d'appeler les minimalistes¹ qu'elle parvient à se renouveler. Publier chez Minuit, donc, c'est publier avec une conscience de *L'innommable* de Beckett, où « [d]ès la première ligne, tous les repères sont en question[, où la voix n'a] d'autre repli qu'elle-même et d'elle-même, par mouvements d'avancée et de recul, elle tire sa substance pour en finir encore². » C'est aussi écrire sans pouvoir ignorer le refus de la représentation des Nouveaux Romanciers, pour qui l'écriture ne doit pas imiter mais bien « dévoiler [la réalité] dans toute sa complexité et son aspect incompréhensible³ », puisque le roman, comme le rappelle Brand à propos de Robbe-

¹ Cette appellation est attribuée à Fieke Schoots (« *Passer en douce à la douane* » : *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet, Toussaint*, Amsterdam, Rodopi, 1997). Nous avons choisi cette expression pour, comme l'expriment Marc Dambre et Bruno Blanckeman, son « intérêt taxinomique. Elle constitue un outil utile pour aborder une œuvre sans l'isoler des ensembles littéraires dans lesquels elle s'inscrit. Elle permet de nommer, donc d'identifier en la situant dans une fraction d'espace-temps donné, une partie de la production romanesque contemporaine : années 1980-2000, Éditions de Minuit » (Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 10).

² Marie-Pascale Huglo, « Le secret du raconteur », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 2, 2003, p. 45.

³ Carole Benfante, *Jean-Philippe Toussaint nouveau "nouveau romancier" ?*, mémoire de maîtrise, Université de Liège, 2009, p. 96.

Grillet, « n'exprime pas, il recherche. Et ce qu'il recherche, c'est lui-même¹ ». Cette conscience du passé, cependant, ne doit pas oblitérer la nécessité de se faire plus accessible, de réhabiliter, comme l'appelait Barthes de ses vœux, le plaisir de la lecture et de l'écriture.

Effectuer cette difficile conjonction, voilà le pari tenu par les minimalistes. Par des fictions qualifiées tantôt d'« impassibles », tantôt de « rieuses² », les auteurs auxquels on attribue, souvent malgré eux, ces appellations ont en commun une écriture gauche, bégayante, oblique³, une esthétique de l'épuisement⁴ et de la gêne⁵ où, à travers une structure narrative forte⁶, des actes anodins enchaînent en cascade des situations dérisoires⁷. Manifestant le discontinu par une mauvaise foi narratologique⁸ d'une part, le métatextuel et la renarrativisation par la mise en évidence de la narration⁹ d'autre part, les auteurs minimalistes expriment « le malaise de l'homme contemporain¹⁰ », désœuvré, en quête d'une identité, et s'inscrivent dans cette tendance de la littérature

¹ Philippe Brand, *Moving Targets*, ouvr. cité, p. 15. On peut voir dans cette formule une allusion à la célèbre phrase de Ricardou : « Le roman n'est désormais plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture ».

² Appellations attribuées respectivement à Jérôme Lindon et à Pierre Lepape.

³ Mathilde Bonazzi, *Peut-on encore parler d'un style Minuit à l'orée du XXI^e siècle (Éric Chevillard, Éric Laurent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel) ?*, thèse de doctorat, Université de Toulouse, 28 septembre 2012, p. 472.

⁴ Lionel Ruffel rappelle John Barth, « Le minimal et le maximal ou le renouvellement » dans Bruno Blanckeman et Marc Dambre, *Romanciers minimalistes*, ouvr. cité, p. 49.

⁵ Ullrich Langer, « Esthétique de la gêne chez Toussaint, Gailly et Oster » dans *Romanciers minimalistes*, ouvr. cité, p. 217-227.

⁶ Philippe Brand, *Moving Targets*, ouvr. cité, p. 18.

⁷ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, 2^e édition, Paris, Bordas, 2008, p. 419.

⁸ Laurent Demoulin, « Mauvaise foi narratologique dans deux romans de Jean-Philippe Toussaint » dans Alexandre Didier, Pierre Schoentjes, Irina de Herdt et Sarah Sindaco, *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classique Garnier, 2013, p. 115-130.

⁹ Fieke Schoots, « L'écriture "minimaliste" » dans Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Atlanta, Rodopi, « CRIN », n° 27, 1994, p. 139.

¹⁰ Maria Giovanna Petrillo a fait de ce thème le sujet d'une étude sur Toussaint. (Maria Giovanna Petrillo, *Le malaise de l'homme contemporain dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Paris, Alain Baudry, 2013.)

moderne qui « vise à préserver un espace où le sens serait interdit[, crée un] monde de l'insignifiant [qu']il revient à l'homme [d']habiter¹ ». En somme, s'il est toujours difficile de contester Ricœur, pour qui « [c]omprendre [une intrigue], c'est ressaisir l'opération qui unifie dans une action entière et complète le divers constitué par les circonstances, les buts et les moyens, les initiatives et les interactions, les renversements de fortune et toutes les conséquences non voulues issues de l'action humaine² », force est de constater que cette visée d'insignifiante amène les auteurs à ébranler les paramètres de cette unification d'une façon de plus en plus radicale et qu'il est on ne peut plus à propos de se demander comment ces paramètres se sont transformés.

C'est donc à partir de l'œuvre de trois auteurs minimalistes que s'articulera notre réflexion. Notre attention se portera d'abord sur Jean-Philippe Toussaint, dont les textes, pour reprendre les mots de Sjef Houppermans, présentent

la résurgence maladroite, inaccoutumée, ingénue de la violence et de la véhémence au cœur d'un univers ludique, ironique, précieux qui permet de mesurer les limites de notre détachement postmoderne, ainsi que la déchirure essentielle que continue à creuser le désir dans nos vies³.

Si c'est d'abord cet humour et le rapport à la réalité qu'il induit qui ont été questionnés par la critique, celle-ci s'est néanmoins résolument tournée, depuis une quinzaine d'années, vers la narration et la structure diégétique de ses récits, dont les histoires tiennent à la « nature prosaïque et anti-romanesque des faits et des événements racontés [autant qu'à] l'absence de subordination causale entre eux⁴ ». L'investigation se fait de

¹ Jacques Poirier, « Malaise dans la signification », *Études françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, p. 111.

² Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, ouvr. cité, p. 11.

³ Sjef Houppermans, « L'autre fugitive », *Textyles*, n° 38 (*Jean-Philippe Toussaint*), ouvr. cité, p. 109.

⁴ Gianfranco Rubino, « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale » dans Bruno Blanckeman et Marc Dambre, *Romanciers minimalistes*, ouvr. cité, p. 73.

plus en plus méticuleuse alors qu'on tente de saisir comment l'écriture crée un « enchaînement continu d'éléments hétérogènes, [...] un défilement fluide d'éléments disparates ou disjoints¹ » ou de comprendre les mécanismes qui permettent à l'auteur, alors que toutes les informations sont transmises au lecteur par un narrateur autodiégétique, de se distinguer de lui². Nous nous intéresserons ensuite à Christian Gailly, dont la « vie n'a commencé qu'avec l'écriture³ », pour qui la création littéraire tient place de réponse à une quête entamée avec la musique, puis poursuivie à travers la psychanalyse : « Avoir une place dans le monde, pour moi, [dit-il], c'est posséder un style, me faire entendre⁴. » « Gailly écrit pour se rendre justice⁵ » et, ce faisant, soumet son style au jugement du lecteur⁶. Toutefois, dans cette joute, l'auteur ne s'avoue jamais vaincu : chez lui, le bégaiement et la maladresse de l'écriture se font l'indice d'un « discours supérieurement habile⁷ » où « la virtuosité, l'apologie de soi et l'impuissance du langage [...] s'articulent et se renforcent l'un l'autre pour donner à l'univers romanesque [...] sa cohérence⁸. » C'est enfin Christian Oster qui retiendra notre attention. Sa façon d'utiliser les « poncifs romanesques⁹ » soulève la réflexion de

¹ Huglo, Marie-Pascale, « L'art d'enchaîner : la fluidité dans le récit contemporain », *Protée*, vol. 34, n^{os} 2-3, 2006, p. 128.

² Laurent Demoulin, « Mauvaise foi narratologique », art. cité.

³ Sergio Villani, « Conversation avec un Raisonneur : le romancier Christian Gailly », *LittéRéalité*, vol. 8, n^o 1, printemps-été 1996, p. 67.

⁴ Christian Gailly, « Reprendre les éternelles histoires », entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité* [En ligne], 10 janvier 2002, consulté le 20 juillet 2015, URL : <http://www.humanite.fr/node/258339>.

⁵ Grégory Berrué, « L'écriture de la justification : Gailly et des Forêts » dans Elisa Bricco et Christine Jérusalem (dir.), *Christian Gailly, « l'écriture qui sauve »*, Saint-Étienne. Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 40.

⁶ Grégory Berrué, « L'écriture de la justification : Gailly et des Forêts », art. cité.

⁷ Stéphane Chaudier, « Gailly : la gouaille ou le babil ? » dans Elisa Bricco et Christine Jérusalem (dir.), *Christian Gailly*, ouvr. cité, p. 58.

⁸ Stéphane Chaudier, « Gailly : la gouaille ou le babil ? », art. cité, p. 67.

⁹ Nadine Laporte, « Utilisation des poncifs romanesques dans l'œuvre de Christian Oster : l'exemple du départ » dans Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie : retour du romanesque*, New-York, Rodopi, « CRIN », n^o 45, 2006, p. 105-123.

nombreux commentateurs : dans les histoires qu'il propose, la fonctionnalité des objets n'est plus efficiente¹, les départs ne font pas progresser la diégèse² et la relation amoureuse, loin de structurer le récit, ne semble pas pouvoir se vivre au présent³. Pour Nadine Laporte, cette attitude vis-à-vis du matériau romanesque relève de la « conjonction de deux structurations, celle du récit et celle de la phrase ou du mot⁴ ». Le récit chez Oster explore les possibles narratifs⁵ et rend « [i]nutile de se livrer à une hiérarchisation des événements⁶ », quant à la syntaxe, elle ajoute à la confusion en révélant une écriture hésitante, suspendue, faisant se coïncider « une parole silencieuse et un silence éloquent⁷ ».

La présente étude propose de prolonger les investigations amorcées, mais en resserrant l'analyse sur les premières œuvres de ces trois auteurs emblématiques et en déplaçant le curseur vers la question de la lecture, plus précisément vers la façon dont leur lecteur est susceptible d'en reconstruire la cohérence. Par conséquent, il nous a semblé plus à propos de nous pencher successivement sur chacun des textes que de les aborder simultanément selon un plan thématique. Enfin, c'est la chronologie des publications qui a présidé au choix de l'ordre dans lequel nous les traiterons. *La salle de bain*, de Jean-Philippe Toussaint, récit impromptu qui finit comme il commence, présente un narrateur qui s'installe dans sa salle de bain pour y vivre la vie comme on

¹ Florence Bouchy, « "Mais au diable la peinture sociale" : les objets quotidiens dans quelques romans de Christian Oster » dans Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie*, ouvr. cité, p. 83-92.

² Nadine Laporte, « Utilisation des poncifs romanesques », art. cité.

³ Beryl Schlossman, « *Loin d'Odile*, c'est fini ou l'amour impossible » dans Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie*, ouvr. cité, p. 77-82.

⁴ Nadine Laporte, « Utilisation des poncifs romanesques », art. cité, p. 106.

⁵ Mathilde Barjolle et Éric Barjolle, « Christian Oster », *Le français aujourd'hui*, Armand Colin, 2002, vol. 4, n° 139, p. 107-115.

⁶ Florence Bouchy, « "Mais au diable la peinture sociale" », art. cité, p. 86.

⁷ Johan Faerber, « L'air de rien, ou la suspension de la langue dans le Minimalisme en général et chez Christian Oster en particulier » dans Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie*, ouvr. cité, p. 74.

la vit ailleurs, à Venise, par exemple, où il ne semble aller que pour montrer que l'espace ne change rien à l'échelle des événements. Composé de 53 textes qui peuvent se suffire à eux-mêmes, *Dit-il*, de Christian Gailly, met en scène un narrateur-écrivain éponyme « “pas assez mûr”, perdant son combat quotidien avec la production littéraire¹ » et qui, en désespoir de cause, se résout à raconter ce qui meuble son quotidien. Quant à *Volley-ball*, de Christian Oster, on y découvre l'histoire de Bertin, qui « ne [connaît] pas bien les gens, dans son immeuble² » et ne les connaît guère mieux à la fin du récit, bien qu'il veille à l'entière organisation des obsèques du mari de sa voisine, davantage préoccupé de commencer à jouer au volley-ball ce qui, cependant, ne s'actualise pas non plus.

Le fait qu'une maison d'édition à la ligne éditoriale franche publie ces œuvres dans un intervalle court – quatre ans, entre 1985 et 1989 – s'avère révélateur d'une parenté non seulement de ces œuvres, mais de ces voix. Et c'est sur ces voix que nous comptons nous pencher. Nous croyons en effet, à l'instar de Marie-Odile André, que

le premier roman pose en les redoublant et en les exacerbant une série de questions auxquelles sont confrontés de manière plus générale les incipits romanesques. La fonction qui est la leur de poser ou d'imposer une voix, [est] potentiellement redoublée par le caractère “premier” du roman [...]³.

C'est pour ces raisons que nous avons choisi de travailler sur les premiers romans respectifs de ces trois auteurs.

¹ Christian Gailly, *Dit-il*, Paris, Minuit, 1987, p. 16, cité par Elin Beate Tobiassen, « Des notes entre les mots. Le passage de la musique à la littérature chez Christian Gailly », *L'Esprit Créateur*, vol. 47, no 2, été 2007, p. 72.

² Christian Oster, *Volley-ball*, Paris, Minuit, 1987, p. 7.

³ Marie-Odile André, « Avant-propos » dans Marie-Odile André et Johan Faerber (dir.), *Premiers romans 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005, p. 13.

Ces récits qui contreviennent à tous les critères de racontabilité, ces voix qui cherchent leur voie, mettent le lecteur face à ses choix interprétatifs, à ses propres représentations puisque, comme le souligne Jacques Poirier, « [s]i la médiocrité du réel ne peut sans malaise être contemplée en face, c'est qu'elle renvoie l'être à sa propre insignifiance¹. » Ainsi, si nous convenons avec Ricœur que « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; [et qu']en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle² », la question que posent ces œuvres est celle de la nature de l'expérience temporelle proposée et des conditions de son appréhension. Par conséquent, notre objet sera d'observer l'organisation des éléments diégétiques et narratologiques pour tenter de comprendre les mouvements de lecture qu'elle induit, la façon dont elle déplace l'attention que porte le lecteur à ces éléments, la manière dont il les met en lien dans un tout cohérent lui permettant de donner un sens, une unité à l'œuvre.

Le premier chapitre, intitulé « Ouvrir les possibles. Sur quelques processus cognitifs de la lecture », sera l'occasion de réfléchir à ce qu'on désigne lorsqu'on fait appel à la notion de cohérence. Considérant la question du point de vue de la lecture, d'abord, nous verrons, en nous appuyant sur les travaux de Jean Valenti, de Jacques Schlanger et de Bertrand Gervais, que la cohérence repose principalement sur une structure cognitive qui évolue tout au long de la lecture sans jamais se fixer définitivement, ce qui nous permettra de mieux comprendre le travail qu'exige sa construction par le lecteur. Puis, la narratologie nous permettra de nous interroger sur

¹ Jacques Poirier, « Malaise dans la signification », art. cité, p. 119.

² Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, ouvr. cité, p. 17.

les ressources que le texte met à la disposition du lecteur dans ce travail. Nous verrons notamment que la narration, bien que généralement facteur de structuration, peut se faire déstructurante et disséminer les pistes interprétatives plutôt que de les réguler. Par conséquent, ce sont enfin les diverses façons dont la narration est susceptible de nuire au travail du lecteur qui nous intéresseront, de sorte à circonscrire les ressorts de cette poétique de l'insignifiance dont nous tentons de cerner les enjeux, ainsi que les conséquences sur la lecture.

Les trois chapitres suivants serviront à analyser tour à tour les œuvres de notre corpus. Il s'agira chaque fois d'observer, dans un premier temps, la relation entre narration et actions pour cerner le dispositif textuel mis en place dans l'œuvre et, notamment, la façon dont il soutient ou subvertit le travail du lecteur. Puis, dans un second temps, nous nous attacherons à décrire la façon dont le dispositif se déploie au fil de l'histoire pour identifier les assises possibles de la cohérence. Le chapitre deux, qui a pour titre « Du pareil au même, pour une *fabula* ouverte », montrera comment la structure en boucle de *La salle de bain*, de Jean-Philippe Toussaint, en refusant au lecteur tant ses repères cognitifs que narratifs, autorise des interprétations qui, bien que mutuellement exclusives restent également recevables. Dans le chapitre trois, intitulé « Déhérarchiser les niveaux pour créer l'événement », notre attention se portera sur *Dit-il*, de Christian Gailly. Nous verrons comment l'œuvre permet, malgré sa division en courts textes, la construction d'un univers cohérent qui, cependant, ne repose pas sur les actions mises en scènes dans les différents récits mais bien sur la relation même qui s'établit entre le lecteur et le texte. C'est finalement *Volley-ball*, de Christian Oster, qui nous occupera dans le quatrième chapitre, qui s'intitule « Créer la diffluence pour

repenser la confluence ». Nous y verrons comment le récit procède d'un fractionnement initial de l'intrigue, de sa diffluence, pour finalement proposer un principe qui permet de réconcilier les avenues narratives offertes au lecteur, une confluence, et révéler, par cela même, un sens imprévu qui porte à reconsidérer ce qui a été lu. Au terme de ces analyses, nous serons en mesure de montrer comment l'écriture minimaliste déplace les enjeux esthétiques de l'insignifiance, faisant œuvre nouvelle tout en s'appuyant sur ce qui préoccupe la littérature depuis plus d'un siècle.

CHAPITRE I

OUVRIR LES POSSIBLES. SUR QUELQUES PROCESSUS COGNITIFS DE LA LECTURE

« [L]a fonction du récit n'est pas de "représenter", elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique ; la réalité d'une séquence n'est pas dans la suite "naturelle" des actions qui la composent, mais dans la logique qui s'y expose, s'y risque et s'y satisfait. »

Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits¹ »

1. La lecture : établir un contexte pour donner du sens

L'interaction entre le texte et le lecteur, ou coopération textuelle, constitue sans doute le principal objet d'étude de la lecture littéraire, et les modalités de sa mise en œuvre trouvent, chez tous les auteurs qui s'y sont arrêtés, des contours semblables bien que jamais homogènes. En 2000, Jean Valenti publiait un article, repris en 2007 dans l'ouvrage collectif *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, dans lequel il critique la perspective des principales approches de la lecture en leur reprochant d'être trop orientées sur le texte et de ne pas aborder la question à partir de l'activité réelle du lecteur. Il soutient que, « [s]elon la fantaisie et la verve terminologique des chercheurs, cette conception de la lecture [, qui repose sur le postulat de la (pré-)figuration de la lecture à même les structures textuelles,] donne lieu à de nombreux lecteurs formels² »

¹ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Éditions du Seuil, 1977, p. 52.

² Jean Valenti, « Lecture, processus et situation cognitive » dans Rachel Bouvet et Bertrand Gervais (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 59.

et implique – il ajoute en cela sa voix à celle de Gilles Thérien¹ – que la lecture est une variante de l'acte de parole dans laquelle un destinataire, l'auteur, et un destinataire, le lecteur, s'échangent un message, l'œuvre littéraire. Afin de sortir du paradigme communicationnel, Valenti propose d'aborder la lecture à travers les paramètres de la cognition. Pour ce faire, il reprend les concepts développés par le philosophe Jacques Schlanger pour expliciter la situation cognitive de façon générale et les adapte à la situation de lecture, qu'il considère comme un type particulier de situation cognitive.

Aux invariants « destinataire-message-destinataire » de la situation prise sous l'angle de la communication, il substitue ceux de « sujet-relation-objet de savoir » qu'identifie Schlanger dans toute situation cognitive. Ce renversement de point de vue a pour conséquence de transformer considérablement la perception de la situation de lecture : plutôt que de tenter de saisir une relation entre deux sujets, cette conception propose de circonscrire la relation qui unit un seul sujet à un objet. En effet, Schlanger définit la situation cognitive par la formule « quelqu'un sait quelque chose² », sur laquelle il s'appuie pour en identifier les trois invariants : « le sujet connaissant, l'objet de savoir et le savoir qui relate le sujet à l'objet³. » En ce qui a trait à la situation de lecture, si l'identification du sujet – le lecteur – se fait aisément, circonscrire l'objet demeure néanmoins plus problématique. En effet, si le texte est l'objet qui permet la mobilisation des savoirs et sans lequel la lecture est impossible, il n'est pas celui que construit le lecteur. À ce propos, nous adhérons à la position de Gilles Thérien qui en

¹ Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire » dans Rachel Bouvet et Bertrand Gervais (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 11-42.

² Jacques Schlanger, *La situation cognitive*, Paris, Méridiens Kincksieck, « Épistémologies », 1990, p. 7.

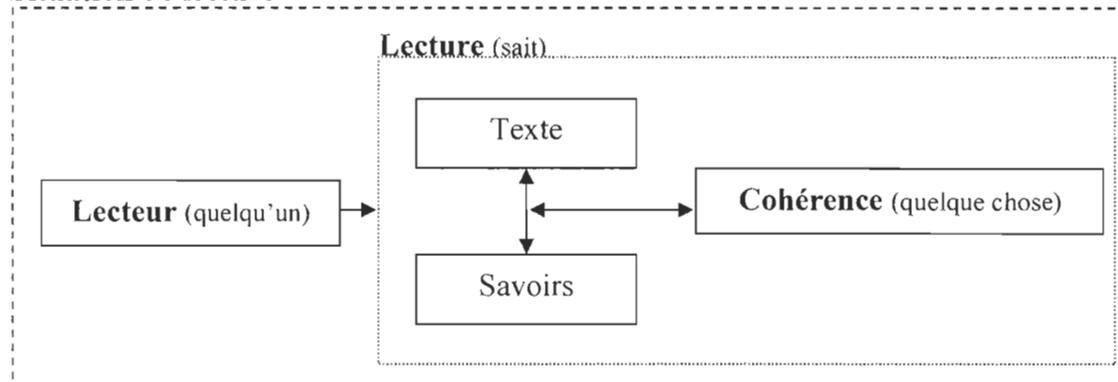
³ Jacques Schlanger, *La situation cognitive*, ouvr. cité, p. 21.

donne cette définition : « Comprendre, c'est construire. C'est donc pouvoir, en cours de lecture, poser les jalons de la construction de l'*objet littéraire*, c'est-à-dire de sa cohésion et sa cohérence¹. » L'objet de savoir, dans le cas de la lecture, est donc un objet toujours en construction. Enfin, pour compléter la formule de Schlanger, il faut aussi identifier la relation qui unit le lecteur à la cohérence (nous ne conserverons en effet que le concept de cohérence, théorisé plus en détail par Valenti et Schlanger), c'est-à-dire à son actualisation du texte, et qui correspond au « sait » de la formule « quelqu'un sait quelque chose » : il s'agit de l'acte de lecture en tant que tel, que Valenti décrit ainsi :

dans l'acte de lecture, les savoirs du lecteur entrent en relation avec des dispositifs textuels, un espace de travail se déploie et des processus permettent ou non la construction des signes, nuancent leur relance contextuelle à l'échelle du texte dans le dessein d'élaborer la cohérence nécessaire à sa saisie².

En somme, à la lumière des théories de Schlanger et des précisions de Thérien et de Valenti, la situation de lecture pourrait être schématisée ainsi :

Situation de lecture



¹ Gilles Thérien, « Lire, Comprendre, Interpréter », *Tangence*, n° 36, 1992, p. 100. Nous soulignons.

² Jean Valenti, « Altérité et situation cognitive : *L'Innommable* de Samuel Beckett » dans Dominique Laporte (dir.), *L'autre en mémoire*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 205.

Bien que la cohérence soit le résultat de la lecture, nous avons choisi de l'inclure dans l'acte lui-même. Comme le montre la définition qu'en donne Thérien, la cohérence se construit tout au long du processus, soutenant un ajustement et une relance constants de la mobilisation des savoirs – nous reviendrons plus loin sur ce point. Par ailleurs, dans « L'exercice de la lecture littéraire », il souligne lui-même que « [c]'est toute la lecture qui est sens, la conclusion ne servant qu'à mettre un terme à ce défilement qui, sans cela, pourrait se poursuivre indéfiniment¹. » Dans cette perspective, l'étude de la lecture peut prendre deux voies : elle peut se fixer pour but de mieux comprendre comment les savoirs d'un sujet influencent sa réception du texte ou encore viser à circonscrire la façon dont certaines caractéristiques du texte orientent la mobilisation des savoirs. C'est cette seconde voie que nous nous proposons d'emprunter dans cette étude.

À propos des objets de savoir, Schlanger soutient que, d'un point de vue ontologique, ils se distinguent par les catégories suivantes : leur mode d'existence, leur connaissabilité et leur transcription cognitive, catégorie qui dépend des deux précédentes. Pour rendre compte des modalités inhérentes à l'objet de savoir, le philosophe met en scène trois formes d'opposition qui constituent plus des pôles de continuums que des positions rigoureuses² : « la distinction objet/événement, la distinction intérieur/extérieur, la distinction privé/public, distinctions qui se recoupent et se regroupent dans des situations cognitives concrètes³ », phénomène qu'il désigne

¹ Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », art. cité, p. 29.

² Jean Valenti, « Lecture, processus et situation cognitive », art. cité, p. 64.

³ Jacques Schlanger, *La situation cognitive*, ouvr. cité, p. 30. Pour Schlanger, « [l]a distinction objet/événement [...] désigne deux modes d'être de l'objet de savoir : un mode plutôt stable, sans transformation apparente, avec à la limite, des objets matériels dont je peux me saisir, que je peux tenir et déplacer, un mode-objet ; et un mode plutôt insaisissable de ce qui a lieu, des mouvements, des

sous l'appellation d'*ontologies croisées*. Considérant que l'objet littéraire correspond à la cohérence construite par le lecteur au fil de sa lecture, son ontologie croisée se décrirait comme « un événement relayé d'une dimension intérieure privée et intime¹ ». L'œuvre littéraire, dans son actualisation par la lecture, est un objet qui se caractérise par une transformation, elle-même fonction d'une durée : ce que vise la lecture, ce n'est pas une forme fixe et finie, mais un état d'équilibre cognitif qui permet de poursuivre sa progression. C'est ce qui permet à Valenti d'affirmer qu'il s'agit d'un objet intérieur au lecteur et incommunicable, c'est-à-dire impossible à faire vivre à un autre sujet par la simple évocation. Aussi, dans toute situation cognitive, la relation qui unit le sujet à l'objet implique la mobilisation de savoirs, que Schlanger organise en trois catégories. Les savoir-que, d'abord, relèvent de la précompréhension et de la verbalisation, il s'agit de savoirs objectivés, communicables, indépendants du sujet. Dans le cas de la lecture, les savoir-que constituent le bagage avec lequel le lecteur appréhende le texte, orientant les attentes de ce dernier avant même que la lecture commence. Les savoir-faire, quant à eux, tiennent de l'actualisation de savoir-que, conscients ou inconscients, par la manipulation d'objets dans une visée créatrice. Par

processus, des transformations, que je peux observer mais dont je ne peux me saisir qu'en les arrêtant, en les retenant, en les empêchant d'être des événements, en en faisant des objets (p. 35). » Puis, à propos de la distinction intérieur/extérieur, il explique qu'elle désigne aussi deux modes d'être de l'objet de savoir mais, cette fois, relatifs à son lieu. « D'une part l'existence à l'intérieur du sujet connaissant, l'existence mentale, psychologique ; et d'autre part l'existence à l'extérieur du sujet connaissant, existence autonome par rapport à la vie mentale du sujet, l'existence dans l'espace-temps (p. 35). » Enfin, la distinction privé/public, qui ne s'applique qu'aux objets ou événements intérieurs, s'appuie sur un critère de communicabilité : est privé ce qui se trouve en moi et ne peut être communiqué, ce qu'il m'est impossible de faire savoir, de faire vivre à un autre sujet par l'évocation ; à l'opposé, est public ce qui se trouve en moi et peut en sortir, ce qui peut être communiqué à un autre sujet pour le lui faire vivre « ne serait-ce que par procuration et de manière atténuée (p. 37) ». Schlanger précise néanmoins que certains objets de savoirs privés peuvent être rendus partiellement publics, par exemple, je peux décrire et expliquer ma douleur ou mon exaltation. Toutefois, cette évocation n'aura pas pour effet de susciter chez celui qui m'écoute cette sensation qui m'habite et que je désigne (p. 37).

¹ Jean Valenti, « Lecture, processus et situation cognitive », art. cité, p. 65.

conséquent, non seulement recourent-ils les savoir-que mais, puisqu'il est impossible d'épuiser par la verbalisation le contenu d'un savoir-faire, ils les excèdent. En effet, Schlanger précise que, par exemple, dans le cas du « savoir faire un gâteau », l'expert « est entièrement immergé dans son savoir-faire, à tel point qu'il lui est difficile, et même parfois pénible, de retrouver, de mettre en lumière, le savoir (que) qui se (re)trouve derrière son savoir-faire¹. » En lecture, serait relatif aux savoir-faire tout ce qui a trait au décodage et à la manipulation des signes. Enfin, le savoir-être, pour reprendre les mots de Schlanger, est

la relation qui vise l'adéquation entre ce que je suis, ce que je (me) sais être, et ce que je veux être. [...] [D]ans la situation cognitive, le savoir-être du sujet connaissant est à la fois une manière de se voir et de se vouloir, une manière de se connaître et de se réaliser. Là s'introduit l'idée de norme, de visée vers la perfection. Le sujet de la situation cognitive sait être quand il sait devenir ce qu'à ses yeux il doit être².

Dans le cas de la lecture, savoir être pour le lecteur signifierait trouver un état d'adéquation entre ce qu'il est dans son monde réel et ce qu'il **peut** être dans le monde fictif proposé par l'œuvre, où le personnage sert de visée. Il s'agit donc de cet état d'équilibre cognitif mentionné plus haut : ainsi, il est possible d'affirmer que la construction de la cohérence, bien qu'elle mobilise tous les types de savoir, sollicite les savoir-être de façon prépondérante.

Pour arriver à trouver cet état d'équilibre cognitif, le lecteur construit un « schéma de représentation nécessaire à l'organisation des signes³ » qu'il transforme tout au long de la lecture en s'appuyant sur les préconstruits. Ce concept, emprunté à

¹ Jacques Schlanger, *La situation cognitive*, ouvr. cité, p. 90.

² Jacques Schlanger, *La situation cognitive*, ouvr. cité, p. 90-91. Cette définition du savoir-être n'est pas sans rappeler le concept de performance tel que l'utilise Judith Butler dans *Trouble dans le genre* lorsque, s'inspirant des « performance studies », elle parle de performance du genre (Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, « Poche », 2005).

³ Jean Valenti, « Lecture, processus et situation cognitive », art. cité, p. 76.

Thérien¹, désigne « des éléments fixes minimaux [le temps, l'espace, l'action et le personnage] dont on suppose l'existence autant du côté du sujet que de celui du monde et de l'interface dans lequel ils se rencontrent². » Ils permettent d'établir « un réseau d'homologies entre le sujet humain, la langue et l'objet littéraire, du moins celui qui se définit par le romanesque³. » En s'appuyant sur ces préconstruits, donc, le lecteur élabore un schéma de représentation qui lui permet d'organiser les signes. Lorsque le lecteur arrive à établir, au sein de ce schéma, une cohérence topologique, c'est-à-dire lorsqu'il arrive à relier l'ensemble des préconstruits dans une unité signifiante, il trouve son état d'équilibre cognitif, « *sait-être* dans le monde fictionnel qu'il construit puisque la dynamique des savoirs soutient, permet et relance continuellement son activité⁴. » En outre, « [l]a mise en forme de la cohérence passe par l'instanciation d'un contexte de compréhension et celui-ci suppose à son tour un processus continu d'identification et d'amalgame des signes⁵ » : c'est ce qui explique que, dans le schéma présenté précédemment, une flèche à double sens unisse la cohérence à la relation qui s'établit entre le texte et les savoirs du lecteur. Au surplus, considérant comme Thérien que « si [les préconstruits] peuvent être reconnus par le lecteur, c'est que l'acte de lecture prête au personnage une conscience, la conscience du lecteur⁶ », on peut affirmer qu'en utilisant les préconstruits, le lecteur établit les normes du monde fictif, plus ou moins éloignées de celles de son monde réel⁷, pour arriver à prêter sa conscience au

¹ Gilles Thérien, « Lire, Comprendre, Interpréter », art. cité, p. 96-104.

² Jean Valenti, « Lecture, processus et situation cognitive », art. cité, p. 76.

³ Gilles Thérien, « Lire, Comprendre, Interpréter », art. cité, p. 100.

⁴ Jean Valenti, « Lecture, processus et situation cognitive », art. cité, p. 76. Valenti souligne.

⁵ Jean Valenti, « Lecture, processus et situation cognitive », art. cité, p. 76.

⁶ Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », art. cité, p. 35.

⁷ Dans le processus par lequel un lecteur s'appuie sur sa connaissance du monde réel pour construire un monde fictif, Marie-Laure Ryan croit que s'impose un principe d'*écart minimal* : « Selon ce principe, qui permet d'évaluer les propositions concernant des mondes textuels, le lecteur remplit les blancs du

personnage, c'est-à-dire à savoir être dans ce monde. En situation, les types de savoir entrent en interaction pour soutenir l'événement cognitif, phénomène que Schlanger désigne par l'expression de *modulation cognitive*, laquelle a l'avantage de souligner l'aspect dynamique du processus, le fait que l'importance relative de chaque type de savoir peut varier au fil de la situation.

Dans le cadre de cette étude, il s'agira d'identifier comment, au cours de cette évolution, le texte, par les dispositifs qu'il met à la disposition du lecteur, l'amène à mettre en œuvre des savoirs relevant tant de la précompréhension que de la manipulation ou du savoir-être pour construire un contexte cognitif lui permettant de situer l'ensemble des préconstruits dans un même espace-temps. En outre, notre objectif sera de cerner dans quelle mesure les œuvres du corpus, par les stratégies spécifiques de présentation de l'information qu'elles mobilisent, désystématisent les mécanismes permettant l'élaboration du contexte de compréhension. Enfin, faute d'avoir accès à d'autres actualisations de cet événement intérieur et privé qu'est la lecture, nous nous appuyerons pour ce faire sur l'analyse de notre propre lecture du corpus, en prenant garde de ne pas présenter comme universel et absolu ce qui relèvera de l'interprétation personnelle.

Parler de désystématisation implique d'identifier préalablement un système sur lequel s'appuie généralement le lecteur, lequel relève de la précompréhension (savoirs-que), et que notre corpus subvertit. À ce chapitre, c'est le schème interactif, développé

texte en imaginant le monde fictionnel aussi proche que possible du monde actuel. L'import d'information en provenance du monde actuel n'est bloqué que quand cette information contredit les vérités établies par le texte pour le monde fictionnel. » (Marie-Laure Ryan, « Cosmologie du récit » dans Françoise Lavocat (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010, p. 54-55.)

par Bertrand Gervais dans *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*¹, qui servira d'assise à l'analyse. Dans un premier temps, Gervais s'appuie sur Ricœur pour définir le récit. Il rappelle notamment à la suite du philosophe que « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; [et qu']en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle². » Cependant, prendre pour acquis que tout récit « dessine les traits de l'expérience temporelle » entraîne l'obligation d'identifier concrètement ce qu'est cette expérience temporelle. Pour Gervais, qui propose cette variante de la formule de Ricœur : « Le récit est le lieu de la représentation discursive de l'action³ », les traits de l'expérience temporelle prennent corps dans l'action. Aussi, dans un second temps, et c'est là l'objet principal de son ouvrage, il élabore un schème de représentation de la précompréhension de l'action, supposé commun à tous sans distinction d'époque ou de culture, qu'active le lecteur lorsqu'il aborde la lecture d'une œuvre de fiction en tentant d'en associer les composantes aux éléments du texte afin d'arriver à construire la cohérence.

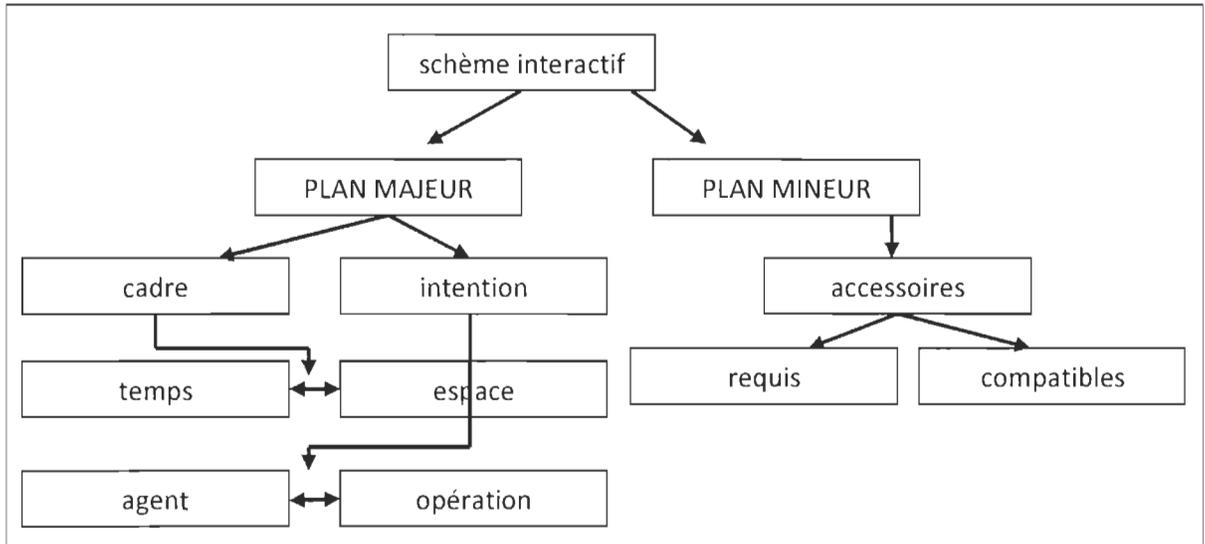
¹ Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, ouvr. cité.

² Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, ouvr. cité, p. 15.

³ Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, ouvr. cité, p. 20.

Gervais nomme *schème interactif* ce modèle qu'il représente par le schéma suivant¹ :

Schème interactif



On constate que le plan majeur est composé des préconstruits identifiés par Thérien et qu'il en propose une organisation attendue par le lecteur qui aborde un récit. La relation entre temps et espace permet au lecteur de déterminer le cadre de l'action tandis que celle, de nature cognitive, entre agent et opération – catégories qui font référence aux préconstruits du personnage et de l'action chez Thérien – devrait l'amener à identifier l'intention. Gervais insiste sur la hiérarchie des composantes de son schème :

L'intention est l'élément régissant du schème interactif ; elle est sa composante essentielle, sans laquelle il ne peut y avoir de représentation. Le cadre est sa composante nécessaire : il est l'environnement spatio-temporel dans lequel une action peut survenir et son absence est une cause sérieuse de défaillance de la représentation. Les accessoires sont aussi importants, mais à un degré moindre. Leur absence peut avoir des conséquences sur l'efficacité de la représentation de l'action mais elle n'annule pas la possibilité même de cette représentation. Une représentation d'action met donc en jeu, minimalement, ces éléments et tout manquement correspond à une défaillance².

¹ Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, ouvr. cité, p. 81.

² Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, ouvr. cité, p. 83.

À propos de l'intention, il précise qu'elle se comprend ou s'identifie à partir de plusieurs indices. Premièrement, l'opération met en interaction deux dimensions de l'agir : le moyen et le but. Alors que le « moyen est une action faite dans une intention particulière¹ », « [l]a catégorie du but est ce qui permet à l'action de s'inscrire dans une mise en intrigue, dans une structure téléonomique². » En outre, le moyen serait tributaire du cadre alors que le but dépendrait plus directement de l'agent. Deuxièmement, les motifs et les mobiles viennent à leur tour moduler l'intention. Pour Gervais, le motif fait référence à l'orientation prospective de l'intention en éclairant le lecteur sur ce que souhaite obtenir le personnage, alors que le mobile a plutôt trait à sa dimension rétrospective en informant sur les raisons psychologiques ou historiques qui la motivent. Troisièmement, le cadre peut aussi s'avérer une source d'informations relatives à l'intention en attribuant un statut et un rôle à l'agent. Gervais explique que « [le] statut est statique en ce qu'il détermine uniquement la position et la fonction d'un agent dans une situation donnée, [alors que] le rôle est dynamique en ce que cette fonction déterminée définit un ensemble d'actions³. » En somme, lorsque l'intention n'est pas directement disponible dans le texte, le lecteur peut utiliser l'ensemble de ces éléments pour l'inférer.

Mais qu'advient-il lorsqu'il est impossible pour le lecteur d'identifier une intention ? Pour Gervais, la réponse est simple : la représentation est impossible⁴. À propos des textes de Queneau, auxquels il attribue cette caractéristique, il affirme simplement que le lecteur, qui y est habitué :

¹ Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, ouvr. cité, p. 96.

² Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, ouvr. cité, p. 96.

³ Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, ouvr. cité, p. 99.

⁴ Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, ouvr. cité, p. 83.

apprend à apprécier cette absurdité du texte qui provient de sa propre incapacité à prévoir et comprendre les déroulements d'actions mis en scène. Aussi plutôt que de chercher à rendre cohérent, par des inférences inutiles, ce qui ne peut l'être, il laisse le texte le mener là où bon lui semble¹.

Or, pour expliquer le même phénomène, Valenti a plutôt choisi de s'en remettre encore une fois à Schlanger en lui empruntant les notions de contextes cognitifs stables et instables. En effet, Schlanger explique que la cohérence est une composante du savoir-être qui s'organise généralement en fonction de deux types de contextes : « Dans des contextes stables, savoir-être revient à être en cohérence topologique avec des éléments qui entourent le sujet qui sait être² ». Par conséquent, le lecteur se trouve en contexte stable lorsqu'il arrive à identifier l'intention, sur laquelle s'appuie, à la lumière du schème interactif de Gervais, le « processus continuuel d'identification et d'amalgame des signes³ » dont fait mention Valenti. Cependant, « dans des contextes instables, savoir-être revient à être en cohérence dynamique avec une projection de soi qui sert de visée et de norme⁴. » Dans ce cas,

la cohérence n'est pas ce qui lie une entité aux autres entités avec lesquelles elle constitue un ensemble [...], mais plutôt l'adéquation entre l'état actuel de l'entité en question et son état *normal*, conforme à la norme, conforme à la manière dont elle doit être pour être soi⁵.

D'une part, [on a donc] la cohérence comme mesure de la coexistence réglée d'éléments divers d'un même ensemble, que ce soit à un même niveau ou à des niveaux différents ; d'autre part, la cohérence comme recherche de l'équilibre, compte tenu des tensions internes et des perturbations externes⁶.

Dans la situation qui nous occupe, les tensions internes sont constituées de la recherche de l'intention alors que les perturbations externes sont produites par le texte qui vise justement à déjouer cette attente. Schlanger soutient que le contexte instable plonge

¹ Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, ouvr. cité, p. 279.

² Jacques Schlanger, *La situation cognitive*, ouvr. cité, p. 116.

³ Jean Valenti, « Lecture, processus et situation cognitive », art. cité, p. 76.

⁴ Jacques Schlanger, *La situation cognitive*, ouvr. cité, p. 116.

⁵ Jacques Schlanger, *La situation cognitive*, ouvr. cité, p. 114. Schlanger souligne.

⁶ Jacques Schlanger, *La situation cognitive*, ouvr. cité, p. 114.

celui qui essaie de l'appréhender dans une situation cognitive de second ordre ou, dirons-nous, métacognitive : devant sa difficulté à créer une cohérence, le lecteur n'est plus seulement plongé dans la situation mais, par sa recherche d'adéquation entre un état actuel, auquel le texte le confronte, et son état normal, fonction de la précompréhension, il devient aussi objet de la situation, tentant de se comprendre lui-même en train d'essayer de comprendre l'œuvre.

Aussi, considérant que, dans l'acte de lecture, le lecteur prête sa conscience au personnage¹, on peut supposer que le personnage, faisant office de *visée*, devient au moins en partie le support heuristique de la situation cognitive de second ordre dont parle Schlinger. Dans un tel cas, il se créerait, entre le personnage et le lecteur, une étroite relation de proximité. De plus, comme dans les œuvres qui nous occupent, narrateur et personnage entretiennent un rapport très étroit, il est légitime de supposer que le support heuristique de la situation cognitive dans laquelle se trouve le lecteur n'est pas seulement double, mais triple, ajoutant le narrateur à l'ensemble déjà constitué par le personnage et le lecteur. En conséquence, notre analyse ne pourra éviter de s'arrêter à ce que Genette appelle, à la suite de Franz Stanzel, la *situation narrative*².

2. La situation narrative : orienter l'organisation du contexte

Le concept de situation narrative regroupe et met en relation les notions de mode et de voix narratifs qui permettent respectivement de déterminer quel est le « procédé de régulation narrative³ » et de se figurer l'entité qui l'emploie. En effet, comme le

¹ Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », art. cité, p. 35.

² Gérard Genette, *Discours du récit* [1983], Paris, Seuil, « Points Essais », 2007, p. 385.

³ Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 164.

souligne Genette, si le concept de Stanzel, dans sa genèse, manquait de précision par rapport aux catégories identifiées dans *Discours du récit*, il n'en demeure pas moins utile pour en observer l'interaction. Or, c'est précisément cette interaction qui paraît pertinente pour notre propos puisque, comme, dans notre corpus, les catégories de personnage et de narrateur se trouvent intriquées et que nous considérons que c'est à travers cet amalgame que le lecteur est amené à savoir-être dans le monde de la fiction, comprendre le fonctionnement de cette interaction est essentiel à la démystification de la relation de savoir particulière s'établissant entre notre corpus et son lecteur.

Comme nous l'avons mentionné, pour Genette, la notion de mode fait référence aux procédés de régulation de l'information narrative, lesquels s'actualisent selon deux modalités essentielles, la distance et la perspective, « comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare, et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran¹ ». Si la métaphore du tableau permet de bien comprendre chacune des modalités, elle néglige un fait important : l'œuvre de fiction n'est pas un cadre fini, elle donne accès à un monde possible qui, dans l'imagination du lecteur comme dans celle de l'auteur, dépasse les limites du texte. Nous préférons voir le mode comme une lunette à travers laquelle le lecteur a accès à cet univers : selon la taille de l'ouverture de la lunette, elle lui en offre un champ de vision plus ou moins vaste, une perspective, et selon la distance qui existe entre cette lunette et le lecteur, elle lui permet une observation plus ou moins précise des divers détails. Et surtout, au-delà des limites posées par ces

¹ Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 164.

instruments, quelque chose existe que le lecteur, à partir de ce qu'il comprend de ce qu'il voit, est autorisé à imaginer.

C'est à travers l'observation de la façon dont sont racontés les événements, d'une part, et de celle dont sont rapportées les paroles, d'autre part, qu'il est possible de prendre connaissance de la distance de la narration, c'est-à-dire de rendre compte du degré de mimésis de la représentation. En ce qui a trait aux récits d'événements, Genette précise que la distance dépend à la fois de la quantité et du choix des détails donnés par le récit et du degré de présence du narrateur. Ainsi, une distance moindre se caractérise par une présence très effacée de la voix narrative, sur laquelle nous nous pencherons ultérieurement, ainsi que par un grand nombre de détails accessoires à l'action mais permettant de créer un effet de réel. À l'opposé, une narration se limitant aux éléments essentiels à la progression de l'histoire et où le narrateur manifeste fortement sa présence sera jugée distante. Toutefois, Genette souligne que la créativité des auteurs peut très bien jouer de ces « normes » et allier, par exemple, une narration détaillée à une voix insistante¹ pour créer des effets inédits. En ce qui a trait aux récits de paroles, le degré de narrativisation fera à son tour varier la distance. Le discours rapporté direct est la forme qui crée la plus grande proximité entre le monde de la fiction et le lecteur, et le discours narrativisé, « traité comme un événement parmi d'autres et assumé comme tel par le narrateur² », celle qui établit la plus grande distance. Entre ces deux pôles se déploie l'éventail des possibilités de récits de discours

¹ Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 169.

² Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 173.

et de pensées – monologue intérieur, discours rapporté indirect, discours indirect libre, etc. – se répartissant en fonction du degré d'intervention du narrateur.

La perspective, quant à elle, permet de répondre à la question « *où est le foyer de perception ?* – ce foyer pouvant ou non [...] s'incarner en un personnage¹. » Genette a identifié trois possibilités de focalisation : la focalisation zéro, qui correspond à la narration omnisciente, où le narrateur a un accès illimité aux pensées des personnages, aux objets et aux événements du monde mis en scène par le récit ; la focalisation interne, où le narrateur n'a accès au monde du récit que par la médiation d'un personnage ; et la focalisation externe, où l'accès du narrateur au monde du récit se restreint à l'observation, où aucun accès aux pensées des personnages ne lui est permis. Néanmoins, Genette explique qu'au cours d'un récit, il est très rare que la perspective reste absolument constante. À propos de la focalisation interne, il précise que « [l]e narrateur en "sait" presque toujours plus que le héros, même si le héros c'est lui² » et que l'analyse gagne en précision si la focalisation est considérée en fonction de segments³. Il divise d'ailleurs la focalisation interne en trois sous-catégories, soit la focalisation interne *fixe*, *variable*, ou *multiple*, qu'il associe au récit épistolier. Puis, à côté de ces variations qu'on pourrait qualifier de réglées, on trouve des variations accidentelles, qui relèvent davantage de la dérogation à un parti pris que du changement de perspective, et que Genette appelle *altérations*⁴. Il en identifie deux types : la paralipse ou omission latérale, qui consiste à « donner moins d'information qu'il n'est

¹ Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 340. Genette souligne.

² Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 199-200.

³ Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 196.

⁴ Gérard Genette. *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 200.

en principe nécessaire¹ » et la paralepse, où le narrateur « en [donne] plus qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble² ». Enfin, toujours en ce qui a trait aux variations, Genette invite à la prudence et souligne qu'« il ne faut pas confondre l'*information* donnée par un récit focalisé et l'*interprétation* que le lecteur est appelé à lui donner (ou qu'il lui donne sans y être invité)³ ». En somme, les occasions de métissage sont nombreuses et constituent un terrain de jeu fertile pour l'auteur qui sait les manier.

Pour les manier efficacement, l'auteur doit aussi savoir manipuler la voix narrative puisque, « [c]ette subversion du mode [est] liée à l'activité, ou plutôt à la présence du narrateur lui-même, à l'intervention perturbante de la source narrative – de la narration dans le récit⁴. » L'instance narrative, ou voix, fait référence au rapport entre l'acte de narration et l'événement narré. Ainsi, si l'on peut se figurer le mode comme la lunette permettant d'avoir accès au monde de la fiction, la voix correspond à celui qui la manipule, qui regarde dedans et raconte ce qu'il y voit. En d'autres mots, il s'agit d'une instance fictive responsable de la production du discours. Il importe d'insister sur le mot « fictive » : la voix narrative ne doit pas être confondue avec l'auteur. Elle en est plutôt un alter-ego plus ou moins fidèle, modulé en fonction des besoins de la fiction et qui devient autonome au terme de l'acte d'écriture.

Le premier élément permettant de situer, de se figurer cette voix est le rapport qui existe entre le temps où se sont déroulés les événements racontés et celui où le

¹ Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 201.

² Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 201.

³ Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 203.

⁴ Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 217-218.

discours les rapportant est produit, rapport que Genette désigne par l'expression *temps de la narration*. Comme il le souligne, il est « presque impossible de ne pas situer dans le temps [l'histoire racontée] par rapport à [l']acte narratif, puisqu'[il faut] nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur¹. » En outre, ce temps de la narration peut être *ultérieur* aux événements, parfois avec un effet de convergence finale ; *simultané*, ce qui permet de jouer sur une certaine confusion des instances et de mettre en valeur soit l'histoire soit la narration ; *intercalé* entre les moments de l'action, de telle sorte que l'acte narratif se présente comme en réaction aux événements de l'histoire ; ou *antérieur*, cas de figure qu'on retrouve généralement au niveau second et qui a une valeur prédictive.

Le second élément permettant de situer la voix narrative est l'identification du niveau narratif dont il dépend. Genette explique que l'acte narratif crée des espaces-temps en principe étanches les uns aux autres qu'il appelle niveaux. Considérant que « tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit² », le récit premier, c'est-à-dire la première mise en forme d'un espace-temps où se déroulent des événements qu'on raconte servira d'élément de base et constituera le niveau *intradiegétique*. Quant à l'acte narratif de ce récit, il sera considéré comme appartenant au niveau *extradiégétique*, puisqu'il se situe dans un espace-temps étranger au récit premier, c'est-à-dire qu'aucun des personnages du niveau supérieur ne peut, en principe, en soupçonner l'existence. Puis si, dans le récit premier, un personnage

¹ Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 223.

² Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 237.

raconte un récit second, cet acte narratif se situera au niveau intradiégétique, où se trouve le personnage, alors que les événements et les personnages qu'il met en scène se situeront à un niveau *métadiégétique*. Enfin, ce récit second peut à son tour en contenir un et, théoriquement, il serait possible d'ainsi emboîter indéfiniment les niveaux. Quant à leur fonction, ces récits métadiégétiques peuvent relever soit de l'explication soit d'une relation purement thématique. Néanmoins, il est aussi possible qu'un récit second n'entretienne aucune relation explicite avec les niveaux impliqués : sa portée est alors à considérer en fonction de l'acte narratif lui-même.

Ces niveaux sont étanches : Genette le souligne bien, le passage de l'un à l'autre

ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive¹.

S'inspirant de la rhétorique, Genette a baptisé ce type de transgression « métalepse » et il en répertorie plusieurs types. Certaines « jouent sur la double temporalité de l'histoire et de la narration² », d'autres sur le déplacement d'un personnage d'un niveau à un autre, d'autres encore sur l'appropriation d'un acte narratif second par le narrateur du niveau narratif inférieur. Depuis *Figures III*, nombre de chercheurs se sont intéressés à la métalepse, enrichissant considérablement cette typologie³. Néanmoins, retenons pour l'instant que cette figure permet à l'auteur, en jouant sur les catégories de la voix, de brouiller les frontières entre les niveaux narratifs et que, considérant le sujet qui nous intéresse, c'est-à-dire comprendre comment un lecteur peut arriver à savoir être

¹ Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 243-244.

² Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 244.

³ À ce sujet, voir John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005.

dans un texte qui le confronte à un contexte cognitif instable, elle constituera un outil d'analyse indéniablement utile, notamment pour comprendre comment cette instabilité est produite.

Le troisième élément permettant de situer la voix est le rapport de personne, qui s'appuie sur la relation du narrateur à l'histoire et permet de statuer s'il en fait partie en tant que personnage – on parlera de narrateur homodiégétique – ou non – on le qualifiera alors d'hétérodiégétique. Enfin, on utilisera le terme autodiégétique pour désigner les récits où le narrateur raconte sa propre histoire. Toutefois, Genette insiste à nouveau sur le fait que, bien qu'une fois identifiée il semble incongru que la personne narrative puisse varier, certains auteurs transgressent cette impossibilité, en faisant par exemple passer du « il » au « je » le pronom utilisé pour désigner le narrateur ou en poursuivant le récit malgré l'absence momentanée dans la diégèse d'un narrateur homodiégétique.

Enfin, dans l'espace-temps servant de cadre à la narration, l'acte narratif a non seulement une source, le narrateur, mais aussi, puisqu'un récit s'adresse toujours à quelqu'un, un destinataire : le narrataire. Aussi, ces deux instances partagent le même espace-temps, à narrateur intradiégétique, narrataire intradiégétique et à narrateur extradiégétique, narrataire extradiégétique. Par conséquent, il ne faut en aucun cas confondre narrataire et lecteur lequel, par définition, ne se trouve dans aucun de ces espaces-temps. Néanmoins, si cette distinction est évidente dans le cas d'une situation narrative intradiégétique, elle l'est moins lorsque l'espace-temps narratif est situé dans

l'extradiégétique. Alors, le narrataire se confond avec le lecteur virtuel¹, auquel le lecteur réel peut s'identifier. En outre, la nature de la relation qu'institue le narrateur avec son narrataire sera révélatrice, comme pour le temps, les niveaux et la personne, du rapport qu'il entretient avec les événements qu'il rapporte et contribue donc, elle aussi, à la figuration de la voix narrative.

Parce qu'ils servent de médiation entre le lecteur et l'histoire, ces différents aspects de la voix, maintenant qu'ils sont identifiés, méritent qu'on réfléchisse à leur influence sur l'activité interprétative du lecteur. D'abord, la présence d'un narrataire ménage à ce dernier une possibilité d'identification, et ce, non seulement dans le cas d'un narrataire extradiégétique, comme nous l'avons déjà mentionné, mais aussi lorsqu'il a affaire à un narrataire intradiégétique, puisque le lecteur sera alors amené à prendre position par rapport à cette figure d'un destinataire qui lui ressemble plus ou moins, à porter un jugement sur ses interprétations et ses réactions en fonction des siennes propres, ce qui a des chances de moduler sa réception. Ensuite, comme la voix sert de relais entre la fable et le lecteur, chacune de ses variations perçues agira sur la conception qu'a ce dernier du monde de la fiction, l'amenant à revoir les paramètres lui permettant de savoir être dans ce monde. Par exemple, un changement de temps de narration du passé au présent pourra le conduire à appliquer certains traits de l'espace-temps de la narration à celui de l'histoire, puisque l'un et l'autre se trouvent, par ce changement, moins étrangers qu'il aurait d'abord pu l'envisager. De même, un changement de personne créera un effet d'identité ou d'étrangeté entre ces deux

¹ Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 273.

mondes, selon qu'il se fasse de la troisième à la première ou l'inverse. Enfin, c'est aussi à cette réduction de la distance entre deux univers que travaille la métalepse.

On trouve le même mécanisme à l'œuvre en ce qui a trait au mode, c'est pourquoi il est impossible, pour tenter de prendre la mesure de cette influence de la voix sur l'interprétation, de ne pas en tenir compte aussi. L'effet de distance repose justement sur une plus ou moins grande proximité de ces univers rendue sensible par le degré d'intervention du narrateur sur le contenu de l'histoire. Si une proximité plus grande entre lecteur et monde de la fiction est rendue possible par l'évocation de nombreux détails et l'effacement de la voix, c'est que peu d'éléments sont disponibles pour figurer l'espace-temps ainsi que le sujet de la narration. L'univers extradiégétique se faisant imperceptible, le contact entre le lecteur et le monde de la fiction semble direct. Il en va de même avec les variations de focalisation, notamment pour les altérations qui sont, rappelons-le, des variations transgressives. En effet, si une variation de perspective, par la discontinuité et l'incongruité qu'elle provoque lorsqu'elle est décelée, a nécessairement pour effet de rendre plus évidente la narration, une altération créera quant à elle, en plus de cette mise en évidence, un rapprochement entre espace-temps de la narration et espace-temps du lecteur. La paralepse et la paralipse, toujours lorsqu'elles sont perçues, constituent, en effet, une invitation pour le lecteur à les interpréter, à leur donner sens. La mise en garde de Genette contre la tentation de « confondre l'*information* donnée par un récit focalisé et l'*interprétation* que le lecteur

est appelé à lui donner (ou qu'il lui donne sans y être invité)¹ » témoigne d'ailleurs de cette proximité.

En somme, toutes ces possibilités de transgression sont autant d'outils pertinents pour notre étude. Si le dispositif textuel mis en place par la situation narrative sert généralement à tracer la frontière entre trois univers – ceux du lecteur, du narrateur et du personnage – et à mettre en forme, par un jeu de comparaison entre chacun, un contexte permettant, pour reprendre une fois encore l'expression de Valenti, « un processus continuuel d'identification et d'amalgame des signes² », le brouillage de ces frontières, en invalidant la clôture des univers, gêne ce processus : en déconstruisant les possibilités d'amalgame, en indifférenciant ce qui devrait se tenir séparé pour faire sens, il multiplie les combinaisons permises et plonge le lecteur dans un contexte cognitif instable.

3. L'indifférence : déhiérarchiser le contexte

En fait, comme l'expriment Molino et Lafhail-Molino, « êtres et situations s'inscrivent dans un cadre spatio-temporel organisé à partir du système de référence que constitue le corps d'un être privilégié sous la forme du moi, de l'ici et du maintenant : dans le récit, ce centre de référence est d'abord celui du narrateur³. » Ce dernier constitue donc une médiation à travers laquelle transite toute l'information avant que le lecteur y accède, médiation qui prend la forme d'une conscience se mouvant dans un espace-temps (mode) situé (perspective) permettant plus ou moins de

¹ Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvr. cité, p. 203. Genette souligne.

² Jean Valenti, « Lecture, processus et situation cognitive », art. cité, p. 76.

³ Raphaël Lafhail-Molino et Jean Molino, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal, Leméac, 2003, p. 24.

latitude (distance) et dont l'identité (voix) se devine à partir de sa relation au monde fictif dont rend compte son discours. Par conséquent, s'il est tout aussi vrai à l'échelle du récit qu'à celle du signe que ce sont les différences qui permettent le sens, en ce qui a trait au récit de fiction, c'est à travers la narration que ces différences sont amenées à la conscience du lecteur.

D'abord, la narration permet de susciter des réseaux d'attentes, sous-tendus par une hiérarchie qui est fonction de la progression. Le premier réseau à être mobilisé est relié aux savoir-que : il découle du choix des informations divulguées au lecteur par l'instance narrative. Le lecteur, qui utilise la structure du schème interactif pour organiser les informations, s'attend à ce que, tôt ou tard, le texte lui permette sinon de compléter le schème, au moins d'en combler la composante essentielle, à savoir l'intention qui, rappelons-le, peut être déduite notamment à partir des moyens, buts, mobiles, motifs, statuts et fonctions de l'agent. L'intention agit comme le fil qui devrait permettre de relier ensemble ces éléments. Au fur et à mesure que le lecteur les repère, il émet des hypothèses sur l'intention, lesquelles sont réévaluées à chaque nouvelle information. Il s'agirait à cette étape de la mise en œuvre des savoir-faire, qui permet la construction d'un second réseau constitué d'attentes relatives, non plus à de l'information à trouver, mais à la vérification d'hypothèses quant au lien unissant ces informations. Puis, à partir de ces hypothèses s'établit un troisième réseau d'attentes, davantage relié au savoir-être : considérant les différentes intentions plausibles, le lecteur conjecture sur les suites possibles du récit et cherche à valider ses prévisions, les réduisant à mesure que progresse sa lecture – il comprend ce qu'il lit en fonction d'une visée. Son activité est à la fois consolidée, puisque les informations reçues

permettent de vérifier ses hypothèses, et relancées, puisque les nouvelles informations qui s'ajoutent s'amalgament aux précédentes pour supporter de nouvelles hypothèses.

Ces trois réseaux d'attentes constituent la mise en intrigue¹, qui met « en évidence que c'est l'*irréversibilité* et l'*incertitude* de l'histoire qui relie les épisodes entre eux² ». Irréversibilité, en effet, puisqu'il n'est pas possible de faire abstraction des éléments divulgués, même si leur insertion dans la structure demeure problématique, et incertitude en ce que le risque plane toujours que l'espoir du lecteur de voir ses hypothèses se confirmer soit déçu. Il s'agit par ailleurs d'un premier ressort de la narration pour amener le lecteur à différencier l'essentiel de l'accessoire, puisque l'attention de ce dernier s'attardera davantage aux éléments qui comblent ou déjouent ses attentes qu'à ceux qui ne semblent pas y être reliés.

De plus, pour élaborer la structure lui permettant d'organiser l'information transmise par le récit de façon cohérente, le lecteur doit être en mesure de bien distinguer chacun des niveaux narratifs. Comme nous l'avons mentionné, ces niveaux sont supposés étanches : ils définissent des espaces-temps, des mondes fictifs, mutuellement exclusifs, mis en relation par l'existence du récit. Pour élaborer sa structure, le lecteur devra élire un niveau principal, qui lui semble être celui des événements qui font l'objet du récit, et considérera dès lors que les autres niveaux servent à le mettre en scène ou à le compléter.

¹ Suivant Raphaël Baroni, nous entendons la dynamique de l'intrigue comme la mise « en lumière [d']un faisceau d'histoires virtuelles incorporées, qui pourraient être construites comme des hypothèses provisoires de lectures, et non comme la simple armature d'une histoire achevée. » (Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*. Paris, Seuil, « Poétique », 2009, p. 105-106.)

² Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps*, ouvr. cité, p. 106. Baroni souligne.

Or, les différents jeux dont il a été question à propos des catégories du mode et de la voix narratifs permettent tous d'élaborer des dispositifs textuels visant à miner l'étanchéité de ces niveaux. Par exemple, à propos de la distance, allier une narration détaillée à une voix insistante permettra au narrateur d'émettre une opinion quant à l'interprétation d'une description, voire de se prononcer sur les hypothèses qu'elle permet et sur leur validité, ménageant ainsi à la narration un espace d'interaction directe avec le processus de lecture en créant soit un conflit soit une harmonie avec les hypothèses du lecteur. En insistant ainsi sur le caractère construit du récit, la narration, par un effet de contraste, se rapproche dans le même mouvement de l'espace-temps du lecteur. Quant au discours rapporté, si le mode direct permet généralement de faire oublier la présence médiatrice du narrateur, inséré sans guillemets dans la narration, il peut très bien avoir l'effet inverse et rappeler brusquement, notamment par la présence de l'incise, que l'accès au monde de la fiction est médié, procédé qui, une fois encore, insiste sur le caractère construit de la situation à laquelle le lecteur participe. La paralepse et la paralipse, ces dérogations au parti pris de la perspective en ce qu'elles livrent trop ou trop peu d'information, invitent pour leur part le lecteur à les interpréter en fonction de la structure qu'il élabore, à revoir la place qu'il accorde à l'information qui en fait l'objet et à se demander, au surplus, quelle validité accorder à cette interprétation. La capacité d'orientation de ces figures peut aussi bien conduire le lecteur à une plus grande adhésion à la narration, qu'à une plus grande méfiance : en insistant sur le fait que le narrateur est le maître d'œuvre des mondes actualisés par son récit, elle souligne la possibilité que la narration ne soit pas fiable, que ce soit parce que la conscience du narrateur ne lui permet pas une analyse juste des situations ou qu'il a tout simplement décidé de lancer son lecteur sur une fausse piste.

Il en va de même pour les catégories de la voix. Nous avons déjà, dans la partie précédente, souligné les possibilités de subversion offertes par la métalepse. À propos des temps verbaux, Molino et Lafhail-Molino soulignent que,

dans la mesure où s'introduit un narrateur ou une instance de narration, [on voit apparaître] un autre système temporel que celui du récit proprement dit, le système du discours construit autour du présent. [...] Il se produit alors toutes sortes d'interférences entre ces deux systèmes temporels, interférences qui conduisent à des rencontres à première vue paradoxales entre tiroirs verbaux¹.

Ces rencontres ont pour effet de créer un flottement quant au niveau narratif auquel doivent être associés les segments où elles se produisent. Au sujet de la personne, la possibilité, identifiée par Genette, d'en voir la catégorie varier pour passer de la première à la troisième ou l'inverse entraîne, lorsqu'elle est actualisée, un rapprochement nécessaire entre niveaux extradiégétique et intradiégétique. En insistant non seulement sur le caractère construit mais aussi sur l'étroite interdépendance de ces deux espaces-temps, une telle variation souligne que les niveaux ne peuvent exister l'un sans l'autre. Enfin, la figure du narrataire peut avoir un effet de mise en évidence du niveau extradiégétique tout en réduisant la distance simultanément avec l'espace-temps du lecteur et le niveau intradiégétique. C'est le cas lorsque, par exemple, elle est constituée par des adresses faites à un destinataire implicite, lesquelles peuvent être interprétées comme faites à l'intention soit du narrateur sous la forme d'une réflexion qu'il se fait à lui-même, soit du personnage – et, dans ce cas, le lecteur a l'impression d'assister aux choix narratifs en train de se faire – soit du lecteur, qui pourra alors la percevoir comme une invitation à extrapoler par sa propre imagination les limites de la fable qui lui est proposée par l'œuvre. La narration opère ainsi une contraction de

¹ Raphaël Lafhail-Molino et Jean Molino, *Homo fabulator*. ouvr. cité, p. 262. Pour éviter la confusion dans l'emploi du mot « temps », les auteurs désignent par l'expression « tiroir verbaux » ce que la grammaire désigne généralement par celle de « temps verbaux ».

l'espace extradiégétique tout en permettant de maintenir une forte présence du narrateur. En somme, toutes ces dérogations relèvent plus ou moins de la métalepse en ce qu'elles permettent de faire varier l'effet de présence des niveaux les uns par rapport aux autres et de mettre en évidence les espaces d'interaction qui les mettent en relation.

Bien entendu, ces jeux ne sont pas sans conséquences sur l'élaboration du contexte de compréhension qui permet au lecteur d'établir la cohérence du récit et d'avoir l'impression de savoir-être dans la fiction puisque la confusion des niveaux rend plus gênante la discrimination de certaines informations. Face à ces dispositifs, le lecteur se trouve contraint de prendre en considération, de tenter de relier, dans la recherche d'une intention, un plus grand nombre de données, issues d'espaces-temps qui, bien qu'en interaction, ne sont pas nécessairement compatibles. Aussi, on peut affirmer sans trop de risques de se tromper que tout lecteur confronté à une telle situation se trouvera dans un contexte cognitif instable. En outre, si à la suite de Ricœur on s'est souvent penché sur le pouvoir de structuration de la narration, ce constat que nous faisons met en évidence qu'il est tout aussi pertinent de se pencher sur son pouvoir de déstructuration et, après avoir essayé de comprendre comment le récit peut permettre d'ordonner l'expérience humaine pour lui donner sens, voire en trouver le sens, tous ces points d'achoppement auxquels nous venons de nous arrêter supposent que la narration constitue aussi un moyen d'exposer le désordre de cette expérience.

Ces idées de désordre et de déstructuration ne sont pas sans rappeler Barthes qui, dans « La littérature aujourd'hui », soulignait que « [l'interrogation de la littérature], ce n'est pas : *quel est le sens du monde ?* ni même peut-être : *le monde a-t-il un sens ?*

mais seulement : *voici le monde, y a-t-il un sens en lui ?*¹ ». À travers les concepts de *degré zéro*, d'*écriture blanche* et, un peu plus tard, de *Neutre*, Barthes appelait de ses vœux une écriture qui échapperait « à la téléologie rationaliste du sens² ». Dans « L'insignifiant : de Barthes à Proust », Stéphane Chaudier remonte le fil de cette quête et explique comment son objet s'est déplacé au fil du temps. Il rappelle que l'intérêt que porte le sémioticien, dans « L'effet de réel », aux détails absolus et aux notations inutiles montre qu'il entrevoit d'abord dans l'insignifiant la possibilité d'une « collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; [que] le signifié [soit] expulsé du signe³ ». Cette conception se transformera néanmoins avec la promotion des notions d'anamnèse et de biographème, qui réhabilitent le signifié mais pas la signification, c'est-à-dire qu'elles admettent un contenu du signe tout en niant la possibilité d'un sens vrai et absolu⁴. À propos de l'anamnèse, Chaudier souligne que si elle charme Barthes⁵, ce n'est pas « parce qu'elle évacue le sens [...] mais parce qu'elle le réduit à la notation d'une pure contingence⁶ ». En ce qui a trait au biographème, il rappelle cette citation : « si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des

¹ Roland Barthes, « La littérature aujourd'hui » [1961] dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1991, p. 160. Barthes souligne.

² Stéphane Chaudier, « L'insignifiant : de Barthes à Proust », *Études françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, p. 14.

³ Stéphane Chaudier, « L'insignifiant : de Barthes à Proust », art. cité, p. 14.

⁴ Dans *Le grand Robert de la langue française*, le mot « sens » est défini comme une « [i]dée ou [un] ensemble intelligible d'idées que représente un signe ou un ensemble de signes », alors que « signification » fait référence au « sens (d'un signe) en situation, (d'un signe linguistique) en discours ». C'est en nous appuyant sur cette idée de la pluralité des signifiés, présente dans la définition du mot « sens » et absente dans celle de « signification », que nous utiliserons distinctement les deux expressions. (« sens » et « signification », *Le grand Robert de la langue française* [En ligne], URL : http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp, pages consultées le 23 juin 2016.)

⁵ Chez Barthes, à propos de l'anamnèse, voir « Pause : anamnèse », *Roland Barthes par Roland Barthes*, dans *Œuvres complètes* (éd. Éric Marty), Tome II, Paris, Seuil, p. 177-178.

⁶ Stéphane Chaudier, « L'insignifiant : de Barthes à Proust », art. cité, p. 19.

“biographèmes”¹ ». Dans cette perspective, le sens n’est plus contingent mais discontinu et, d’une manière ou d’une autre, on échappe à cette téléologie rationaliste qu’abhorrait Barthes. Enfin, en 1978, le sémioticien poursuit sa quête de l’insignifiant à travers le « Neutre » qu’il présente ainsi :

Je définis le Neutre comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j’appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme. [...] Le paradigme, c’est le ressort du sens ; là où il y a sens, il y a paradigme, et là où il y a paradigme (opposition), il y a sens ; dit elliptiquement : le sens repose sur le conflit (le choix d’un terme contre l’autre) et tout conflit est générateur de sens : choisir un et repousser autre, c’est toujours sacrifier au sens, produire du sens, le donner à consommer².

Le choix du verbe « déjouer » n’est pas naïf : déjouer le paradigme, ce n’est pas en refuser la matière, mais la structure. Ici encore, le signifié a bien sa place mais c’est au fonctionnement du mécanisme qui permet d’en limiter les possibilités que s’attaque la réflexion³.

Ce désir de Barthes d’arriver à rendre compte du réel sans l’organiser lui donne une affinité certaine avec la pensée de Kristeva. Dans « Le sujet en procès⁴ », Kristeva explique que le sujet unaire, qui désigne le sujet dans son sens clos, conçu comme une unité cohérente et finie, n’est que l’actualisation ponctuelle d’une infinité de possibilités, procès de la signifiante, représenté par la *chora*. Ce terme est emprunté à Platon qui l’utilisait pour désigner le chaos de l’univers préalable à l’intervention divine qui lui a donné forme pour créer le monde. La *chora* serait donc une sorte de réservoir de possibilités sémantiques, non organisées en unités cohérentes. En d’autres

¹ Stéphane Chaudier, « L’insignifiant : de Barthes à Proust », art. cité, p. 23.

² Roland Barthes, *Le Neutre : cours au collège de France [1977-1978]* [éd. Thomas Clerc], Paris, Seuil/IMEC, « Traces écrites », 2002, p. 31.

³ C’est par ailleurs tout le travail fait dans *S/Z : affranchir les sens possibles des grandes structures du récit* pour « se donner le pouvoir (le temps, l’aise) de remonter les veinules du sens, de ne laisser aucun lieu du signifiant sans y pressentir le code ou les codes dont ce lieu est peut-être le départ. » (Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, « Points essais », 1970, p. 17.)

⁴ Julia Kristeva, « Le sujet en procès », *Polylogue*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 55-106.

mots, si on considère que le sujet est une structure de signifiés, on peut définir le sujet unaire comme une structure arrêtée de signifiés alors que le sujet en procès serait un sujet qui laisse voir sans les organiser ses possibilités virtuelles, dont la chora est la représentation. Aussi, lorsque Chaudier rappelle que, pour Barthes, l'insignifiance « crée la possibilité d'un "signe-chose", – d'un signe qui conserve la chose dans sa crudité, son altérité originelle de chose¹ », il souligne sa préoccupation de ne pas voir toutes les possibilités sémantiques d'un signe être rejetées par son utilisation dans un contexte précis. Tant dans la chora de Kristeva que dans cette altérité originelle dont il est question chez Barthes se manifeste le souhait de maintenir le procès de la signification, lequel apparaît comme un problème qui a longtemps alimenté la réflexion de Barthes sur ce que Chaudier a choisi d'appeler l'insignifiant.

Si, dans le but de maintenir vive cette présence du signifié, rendu caduc par sa surabondance, nous récusons le terme d'insignifiance choisi par Chaudier pour lui préférer celui d'*indifférence*, c'est toutefois en nous inspirant de ce passage, où il exprime de façon tout à fait limpide ce désir que nous identifions aussi chez Barthes : « Dans l'insignifiant, Barthes perçoit au contraire la possibilité d'une *indifférence* (ferme mais douce) au sens². » Bien que cette expression rappelle celle de « romanciers impassibles » utilisée par Lindon lui-même pour désigner le groupe d'auteurs auquel nous nous intéressons, il ne faut pas prendre le terme dans son sens premier, ce qui reviendrait à avoir préféré une formule qui serait l'exact équivalent de l'impassibilité ; l'indifférence, au sens où nous l'entendons, ne rejette pas les affects, elle les considère

¹ Stéphane Chaudier, « L'insignifiant : de Barthes à Proust », art. cité, p. 14.

² Stéphane Chaudier, « L'insignifiant : de Barthes à Proust », art. cité, p. 14. Nous soulignons.

plutôt dans une égalité indifférenciée. n'accordant pas plus d'importance à l'un qu'à l'autre, les laissant circuler comme ils viennent sans chercher à les organiser.

Ainsi, l'actualisation de ce pouvoir de déstructuration de la narration, identifié plus haut, s'inscrit, à notre avis, dans la poursuite de cette quête qu'a menée Barthes. C'est donc sous la bannière d'une esthétique de l'indifférence que nous nous permettons d'inscrire l'écriture dite minimaliste, du moins celle que nous nous apprêtons à analyser, dans la lignée de ces écritures blanches qui étaient chères au sémioticien, et ce, en dépit de l'arrêt qu'avait prononcé Viart à ce sujet en 2009. Dans *Écritures blanches*, il soutient en effet, après avoir souligné, rappelant Verlaine – « un néant abusivement paré de tous les attributs de l'être¹ » – que la tentation de les y rallier est forte, que si « cette forme d'écriture blanche [celle des minimalistes] conserve une implication politique, proche finalement à cet égard de celle esquissée par Barthes, [elle] en demeure éloignée par sa dimension ludique et désinvolte². » La dimension ludique ne nous paraît pas incompatible avec une volonté de s'affranchir de l'hégémonie de la signification ; bien au contraire, nous croyons, comme Chaudier, que

l'humour présente avec l'insignifiance une étrange affinité. Il suspend la volonté de comprendre, au lieu que la bêtise manifeste le dérèglement de cette même volonté. Mais une telle suspension, loin d'être vécue sur le mode angoissé de l'impuissance ou de la stérilité, libère un espace où se déploie le sourire : l'humour donne un congé plaisant au devoir de penser la problématicité du monde³.

¹ Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 14.

² Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Écritures blanches*, ouvr. cité, p. 22-23.

³ Stéphane Chaudier, « L'insignifiant : de Barthes à Proust », art. cité, p. 30.

Ainsi, pour le paraphraser, pourrions-nous dire que « [l'indifférence] (qui déleste le réel de la pesanteur [de la signification]) est donc le fruit, la marque et le révélateur de l'humour¹. »

Néanmoins, si Barthes a cherché ses réponses en explorant les possibilités offertes par la multitude des signifiés possibles pour un même signe, nous choisissons pour notre part de nous pencher sur celles qu'offre la manipulation des grandes structures du récit. Les mécanismes que nous avons identifiés permettent d'envisager la création de dispositifs textuels orientant les attentes du lecteur de telle sorte qu'il inclut les différents niveaux narratifs mis en relation par le récit dans la construction du contexte permettant la mise en forme de la cohérence et la production d'hypothèses. En supposant que s'ajoute à ces prouesses narratives un refus catégorique de l'intentionnalité, le lecteur se trouverait dans une situation où plus aucune hiérarchie usuelle ne tiendrait : plus de niveau narratif principal, plus d'élément régissant le schème interactif, plus de différence nette entre la posture du narrateur et celle du personnage. Une telle esthétique exposerait incontestablement le procès du sens du récit sans succomber à l'hégémonie du paradigme. Enfin, considérant comme Barthes, cité en exergue, que

la fonction du récit n'est pas de « représenter », elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique ; [que] la réalité d'une séquence n'est pas dans la suite « naturelle » des actions qui la composent, mais dans la logique qui s'y expose, s'y risque et s'y satisfait²,

il reste à savoir si une logique peut subsister alors et, si oui, laquelle.

¹ Stéphane Chaudier, « L'insignifiant : de Barthes à Proust », art. cité, p. 30.

² Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », art. cité, p. 52.

CHAPITRE II

DU PAREIL AU MÊME, POUR UNE *FABULA* OUVERTE. *LA SALLE DE BAIN* DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT



Médée, 18.05.1984

Jean-Philippe Toussaint, « La salle de bain¹ »

« je ne veux pas que le narrateur soit un écrivain. Le narrateur imagine mais il n'écrit pas. Il est occupé par une sorte de monologue visuel. Il est en train de rêvasser. Tout se déroule devant ses yeux comme dans un rêve... »

Jean-Philippe Toussaint, « Entretien avec
Jean-Philippe Toussaint² »

Publié en 1985 par les Éditions de Minuit, *La salle de bain*, de Jean-Philippe Toussaint, connaît rapidement un succès tant populaire que critique, qui ne s'est pas

¹ Jean-Philippe Toussaint, « La salle de bain » dans *Jean-Philippe Toussaint* [En ligne], page consultée le 12 avril 2017, URL : <http://www.jptoussaint.com/la-salle-de-bain.html>.

² Jean-Philippe Toussaint, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », propos recueillis par Laurent Demoulin, *Culture, le magazine en ligne de l'Université de Liège* [En ligne], propos recueillis le 26 mai 2009, page consultée le 12 avril 2017, URL : http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_132357/fr/entretien-avec-jean-philippe-toussaint?part=2.

tari, et dont témoignent ses nombreuses traductions¹. Emblème² de la nouvelle tendance se dessinant au tournant des années 1980 chez l'éditeur, l'œuvre intrigue par le savant mélange de tradition et d'avant-gardisme dont elle semble issue, témoignant d'une filiation avec le Nouveau Roman³, tout en s'inscrivant dans ce retour du romanesque⁴ que certains chercheurs identifient dans la littérature française de l'époque. Dès sa publication, la critique voit, dans cet ouvrage divisé en trois parties – « Paris », « Hypothénuse » et « Paris » – et dont les paragraphes sont numérotés, la possibilité de deux arrangements chronologiques : celui, proposé par l'ordre du texte, où le personnage, à Paris au début, part pour Venise avant de revenir à Paris ; et celui, suggéré par la répétition du titre « Paris », où le voyage à Venise devient une analepse insérée entre deux segments racontant un même moment⁵.

¹ Encore en 2017, l'œuvre connaissait une nouvelle traduction, en afrikaans (Jean-Philippe Toussaint, *Die Badkamer*, trad. par Vertaal deur Dan Roo, Dainfern, Praag, 2017). Pour l'ensemble des traductions, voir *Jean-Philippe Toussaint* [En ligne], page consultée le 12 avril 2017, URL : <http://www.jptoussaint.com/la-salle-de-bain.html>.

² Marie-Pascale Huglo et Kimberley Leppik rappellent que l'expression « génération salle de bain » a servi à désigner ceux que nous avons choisi de regrouper sous l'appellation « minimalistes ». (Marie-Pascale Huglo et Kimberley Leppik, « Narrativités minimalistes contemporaines : Toussaint, Tremblay, Turcotte », *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, « Narrations contemporaines au Québec et en France : regards croisés », p. 28.)

³ À propos de la filiation de Toussaint au Nouveau Roman, voir Carole Benfante, *Jean-Philippe Toussaint nouveau "nouveau romancier" ?* [En ligne], Mémoire de maîtrise en langues et littératures romanes, Université de Liège, 2009, URL : http://www.jptoussaint.com/documents/2/27/Memoire_Carole_Benfante.pdf.

⁴ À propos du romanesque chez Toussaint, voir, notamment, Isabelle Bernard-Rabadi, « La peinture des relations amoureuses dans quelques romans de Philippe Claudel, Patrick Deville, Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint » dans Murielle Lucie Clément (dir.), *Le Malaise existentiel dans le roman français de l'extrême contemporain*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2011, p. 111-126 ; Sylvie Loignon, « Romanesque : le retour de flamme, ou comment faire l'amour avec J.-P. Toussaint ? » dans Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et cie. Retour du romanesque*, New-York, Rodopi, 2006, p. 25-34 ; Frank Wagner, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notions de vérité » dans Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, 2010, « Jean-Philippe Toussaint », p. 25-34.

⁵ C'est entre autres l'analyse qu'en ont fait Gil Delannoï (« Cruel Zénon », *Critique*, n° 463, décembre 1985, cité dans Laurent Demoulin, « *La salle de bain*, revue de presse établie par Laurent Demoulin » [En ligne], Paris, Minuit, 2005, URL : <http://www.jptoussaint.com/la-salle-de-bain.html>) et Michèle Bernstein (« Traité de l'exaspération », *Libération*, 12 septembre 1985, cité sur le site de la maison d'édition Minuit, [En ligne], URL : [http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Salle_de_bain_\(La\)-1874-1-1-0-1.html](http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Salle_de_bain_(La)-1874-1-1-0-1.html)).

D'emblée, donc, *La salle de bain* est apparu comme posant un défi à la lecture, défi dont nous nous proposons de cerner les enjeux et la portée. Afin de comprendre le travail cognitif susceptible d'être mobilisé par son lecteur, nous identifierons d'abord, en nous appuyant sur le schème interactif de Bertrand Gervais, les possibilités interprétatives mises en place par l'incipit. Puis, à travers la progression des composantes identifiées, d'une part, et la façon dont la situation narrative les porte à l'attention du lecteur d'autre part, nous observerons l'évolution qu'en propose la première partie avant de nous demander comment fonctionne le dispositif textuel mis en place. Nous nous arrêterons ensuite aux deux autres parties en nous demandant de quelle façon elles reprennent le dispositif identifié, au terme de quoi nous serons en mesure de vérifier si l'œuvre permet la construction d'un contexte de compréhension stable et, le cas échéant, d'élucider la logique qui le sous-tend.

1. Mise en place du dispositif : « Paris »

1.1. Retirer un à un les repères

Comme nous l'avons expliqué au chapitre précédent, tout sujet qui aborde une situation cognitive, quelle qu'elle soit, active les savoirs déjà acquis qu'il croit pouvoir être utiles à la construction d'un contexte de compréhension stable. Dans la situation de lecture, le travail du lecteur pour effectuer cette opération est soutenu en premier lieu par le paratexte – titre, sous-titre, dédicace, exergue, quatrième de couverture, etc. – qui, en donnant certaines indications, oriente le choix des savoirs qui seront mobilisés pour appréhender le texte. Celui qui nous occupe suggère par son titre, *La salle de bain*, qu'un lieu précis jouera dans la fable un rôle particulier, suggestion

renforcée par la quatrième de couverture, qui présente un extrait de l'ouvrage mettant en scène le personnage dans ce qui apparaît comme une situation stable, installé dans sa baignoire :

Lorsque j'ai commencé à passer mes après-midi dans la salle de bain, je ne comptais pas m'y installer ; non, je coulais là des heures agréables, méditant dans la baignoire avec le sentiment de pertinence miraculeuse que procure la pensée qu'il n'est nul besoin d'exprimer¹.

On peut supposer que l'importance accordée à cette pièce activera chez le lecteur une série de scripts² reliés aux activités qui y sont habituellement menées, le disposant à envisager un certain nombre d'actions susceptibles de survenir dans le récit. Par ailleurs, sur la couverture de l'édition originale, le titre est suivi de la mention « roman », qui suscitera sans doute des attentes fondées sur les expériences passées de ce type de lecture et que nous avons choisi d'aborder ici à l'aide du schème interactif : nous supposons que le lecteur s'attend à trouver un agent menant des opérations qui prendront sens en fonction d'une intention. Puis, s'aventurant dans les premières pages, le lecteur trouve, mise en exergue, cette citation de Pythagore : « Le carré de l'hypoténuse est égal à la somme des carrés des deux autres côtés » (*SDB*, p. 7), à laquelle il associera très probablement les titres des parties. Outre le fait que cette combinaison de géométrie et de géographie appelle à être attentif au rôle que jouera l'espace dans ce roman, elle souligne la possibilité d'une symétrie du propos, lancée comme un défi à en chercher les échos tout au long du parcours. En somme, si le

¹ Jean-Philippe Toussaint, *La salle de bain* [1985], Paris, Minuit, « double », 2005, quatrième de couverture. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SDB*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

² Gervais, rappelant Schank et Abelson, définit le script comme un outil permettant de « décrire des actions relativement complexes telles que "aller au restaurant", "cuire un œuf", "prendre l'autobus" ; c'est-à-dire des séquences prédéterminées et stéréotypées d'actions définissant des situations communes » (Bertrand Gervais, *Récits et actions*, ouvr. cité, p. 164-165). Or, la salle de bain est un lieu qui est susceptible de mobiliser un certain nombre de scripts : faire sa toilette, se raser ou prendre son bain, par exemple.

paratexte de *La salle de bain* amène le lecteur à imaginer un cadre – où des lieux, Paris et la salle de bain, semblent être à considérer en fonction d'une relation de symétrie avec on ne sait trop quoi pour l'instant – il ne lui permet de se figurer que vaguement un agent et ne propose aucun indice relatif à une intention ou à une action¹.

Par conséquent, c'est sans doute avec une certaine perplexité que tout lecteur qui s'attaque pour la première fois à cette œuvre en parcourt les premières lignes, où il découvre un personnage, qui est aussi le narrateur, installé dans sa salle de bain :

Lorsque j'ai commencé à passer mes après-midi dans la salle de bain, je ne comptais pas m'y installer ; non, je coulais là des heures agréables, méditant dans la baignoire, parfois habillé, tantôt nu. Edmondsson, qui se plaisait à mon chevet, me trouvait plus serein ; il m'arrivait de plaisanter, nous riions. Je parlais avec de grands gestes, estimant que les baignoires les plus pratiques étaient celles à bords parallèles, avec dossier incliné, et un fond droit qui dispense l'usager de l'emploi du butoir cale-pieds (*SDB*, p. 11).

Au second paragraphe, le narrateur précise : « Edmondsson pensait qu'il y avait quelque chose de desséchant dans mon refus de quitter la salle de bain, mais cela ne l'empêchait pas de me faciliter la vie, subvenant aux besoins du foyer en travaillant à mi-temps dans une galerie d'art » (*SDB*, p. 11). Puis, au troisième, il décrit rapidement l'équipement de la salle de bain avant de s'arrêter au mur, soulignant l'impossibilité, malgré leur indéniable évolution, de « surprendre [le] progrès » (*SDB*, p. 12) des craquelures qui le parsèment, comme celui des rides sur son visage. Enfin, au quatrième paragraphe, il explique :

4) Un matin, j'ai arraché la corde à linge. J'ai vidé tous les placards, débarrassé les étagères. Ayant entassé les produits de toilette dans un grand sac-poubelle, j'ai commencé à déménager une partie de ma bibliothèque. Lorsque Edmondsson rentra, je l'accueillis un livre à la main, allongé, les pieds croisés sur le robinet (*SDB*, p. 12).

¹ Rappelons que, pour Gervais, le cadre et l'intention constituent les principaux éléments sur lesquels s'appuie la représentation de l'action. Le cadre, déterminé par la relation entre le temps et l'espace, « est l'environnement spatio-temporel dans lequel une action peut survenir » (Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, ouvr. cité, p. 83), tandis que l'intention est la relation cognitive qui unit un agent et une opération.

Les verbes, jusque-là à l'imparfait, sont conjugués, dans ce paragraphe, au passé composé. Ce changement de temps verbal, associé au marqueur « Un matin », attribue à cette action, qui corrobore le titre de l'ouvrage, le statut d'élément déclencheur du récit, assignant à ce qui précède la valeur de mise en contexte. Si on les considère en fonction du schème interactif, on observe que la mise en contexte introduit un agent, le personnage-narrateur, et l'élément déclencheur, une opération, s'installer dans la salle de bain. En ce qui a trait à la relation qui unit ces deux composantes, on en sait cependant très peu : si s'installer dans la salle de bain constitue un moyen, on ignore quel but il permet de poursuivre puisqu'aucun motif n'est donné – on ne sait pas ce que le narrateur souhaite obtenir. La narration donne seulement une vague indication relative au mobile : Edmondsson le trouvait « plus serein » (*SDB*, p. 11), ce qui permet d'inférer qu'il a été particulièrement agité avant de s'y réfugier. Par ailleurs, le sexe d'Edmondsson comme sa relation avec le narrateur demeurent imprécis : impossible, en effet, vu son nom et l'absence de reprise par un pronom, de savoir s'il s'agit d'un homme ou d'une femme et, si on ne peut douter que le personnage, « subvenant aux besoins du foyer » (*SDB*, p. 11), habite avec le narrateur, le récit autorise à imaginer qu'il s'agit d'un colocataire, d'un conjoint ou d'un amant. Finalement, le cadre, susceptible lui aussi de permettre d'identifier une intention à travers le rôle et le statut qu'il attribue à l'agent, n'est pas beaucoup plus révélateur. Savoir qu'il se trouve dans la salle de bain depuis assez longtemps pour que la décision de débarrasser les étagères pour y déménager une partie de sa bibliothèque vienne rompre une situation jusque-là stable ne permet ni de définir un ensemble d'actions ni une fonction de l'agent, d'autant plus qu'il accomplit dans cette pièce des actions qui contreviennent à l'usage qui en est habituellement fait. En effet, si la salle de bain est un lieu qui est susceptible de

mobiliser un certain nombre de scripts, la diégèse travaille surtout à les neutraliser, refusant au lecteur un des outils lui permettant d'appréhender le récit. En somme, le lecteur de *La salle de bain* arrive à ce qui apparaît comme un élément déclencheur sans informations significatives susceptibles de l'amener à prévoir un déroulement d'actions. puisque non seulement aucune information disponible ne permet de spéculer sur une intention, mais encore la relation entre le cadre et les opérations récuse tout script. C'est donc un peu à l'aveugle qu'il est contraint de poursuivre sa lecture.

Les paragraphes suivants mettent en scène la vie tranquille du narrateur qui, enfermé dans sa salle de bain, écoute le soccer à la radio et réfléchit à la façon dont ses vêtements tombent sur son corps, à la dame blanche (le dessert) qui lui rappelle Mondrian, à la façon dont celle-ci surpasse le poulet, qu'il aime pourtant tendrement. Ses activités se trouvent néanmoins régulièrement interrompues par l'irruption de visiteurs – sa mère, d'abord qui, alertée par Edmondsson, vient le voir pour tenter de le raisonner ; l'ami de ses parents, qui lui confie les déboires de sa vie professionnelle ; Edmondsson, qui lui apporte son courrier – dont le défilement ne prend fin que lorsque le narrateur décide de sortir de la salle de bain :

10) Assis sur le rebord de la baignoire, j'expliquais à Edmondsson qu'il n'était peut-être pas très sain, à vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf, de vivre plus ou moins reclus dans une baignoire. Je devais prendre un risque, disais-je les yeux baissés, en caressant l'émail de la baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase.

11) Le lendemain, je sortis de la salle de bain (*SDB*, p. 15-16).

Après quelques pages seulement, la diégèse répudie l'utilité du titre pour anticiper les actions qui feront l'objet du récit et, à cette perte de repère, le texte ne propose, pour l'instant, aucune alternative. De ses rencontres avec les différents visiteurs et de ses réflexions, on apprend que le besoin de divertissement lui paraît suspect, qu'il ne craint

rien tant que les diversions. qu'il préfère écouter le soccer à la radio, car cela lui permet de l'imaginer, qu'il considère l'art de Mondrian comme l'incarnation de la perfection : « Déséquilibre et rigueur, exactitude » (*SDB*, p. 15). En un mot, le lecteur ne peut se faire qu'une idée imprécise de ce qui a pu pousser le personnage à se réfugier dans sa salle de bain et, quant à la raison qui l'amène à en sortir, si on en connaît les mobiles – il considère que ce mode de vie n'est pas sain et qu'il doit prendre « le risque de compromettre la quiétude de [sa] vie abstraite pour. » (*SDB*, p. 16) – le motif nous est interdit par l'interruption brusque de la phrase.

Ainsi, l'histoire développe une série de mobiles qui, s'ils permettent de dresser un vague portrait du personnage, sont peu susceptibles de soutenir un quelconque déroulement d'actions : entre l'aspiration à un mode de vie plus sain et le besoin de tranquillité, difficile de savoir ce que le personnage cherche à obtenir. Alors que des deux éléments du plan majeur, soit le cadre et l'intention, Gervais pose l'intention comme l'élément régissant, Toussaint, pour sa part, travaille à défaire cette hiérarchie en accordant une importance équivalente à la relation qui unit le temps et le lieu : les actions qui surviennent dans la salle de bain semblent servir surtout à prendre la mesure du temps qui passe, à en faire ressentir l'écoulement. Cette relation, par conséquent, semble viser davantage à faire entrer le cadre en écho avec l'intériorité du personnage qu'à situer historiquement, géographiquement et socialement ce dernier. En effet, l'époque où se déroule le récit n'est pas précisée et on ignore combien de temps a duré sa réclusion dans la salle de bain, à propos de laquelle on sait seulement qu'elle se trouve dans un appartement parisien. En ce qui a trait au lieu dans ce roman, Toussaint affirme d'ailleurs : « Le narrateur, je crois, a envie et peut-être besoin de se réfugier.

[...] la salle de bain me semble être une pièce qui apporte une certaine sécurité, d'autant que souvent elle est dans un coin de l'appartement ou même tout au bout de l'appartement¹ ». Le cadre apparaît comme principe organisateur du récit au même titre que la relation qui unit l'agent aux actions, savamment éludée jusque-là, déconstruite encore par le découpage du texte et la numérotation des paragraphes, qui en précarisent la chronologie. Au terme de ce qui peut être considéré comme l'incipit, le lecteur de la salle de bain n'est donc pas encore en mesure de construire un contexte cognitif stable et est, par le fait même, incapable d'assurer la construction des signes de façon à permettre leur relance à l'échelle du texte.

Par ailleurs, l'ensemble de la première partie maintient le lecteur dans cet état. D'abord, il est confronté, par la transition entre les paragraphes 11 et 12, à un brusque changement de cadre qui le laisse brièvement dans l'indétermination : alors qu'au paragraphe 11, le personnage-narrateur annonçait sa sortie de la salle de bain, au paragraphe 12, on le retrouve au milieu d'une discussion, face à un homme :

12) Kabrowinski. Et votre prénom ? demandai-je. Witold. C'était un homme aux cheveux blancs, en costume gris, assis dans ma cuisine, un fume-cigarette à la main. Un homme plus jeune se tenait debout derrière lui. Kabrowinski se leva d'un bond et m'offrit sa chaise. Il croyait être seul dans la maison, il était confus, s'excusait. Pour justifier sa présence dans mon appartement, il s'empressa de m'expliquer qu'Edmondsson lui avait demandé de repeindre la cuisine. J'étais au courant. [...] (*SDB*, p. 16)

Jusqu'à ce que le narrateur précise qu'ils se trouvent dans sa cuisine, le lieu de l'action est indéfini : d'une part, puisque le paragraphe 11 l'a préparé à un changement de lieu, le lecteur sait que cette rencontre ne peut se tenir dans la salle de bain. D'autre part, rien, dans les paroles échangées par les deux hommes au début du paragraphe 12, ne

¹ Jean-Philippe Toussaint, « Jean-Philippe Toussaint et "La salle de bain" » [1985], propos recueillis par Jacques De Decker, *Écritures* [En ligne], Guy Lejeune, réalisateur, mis en ligne le 21 mai 2012, consulté le 13 juin 2017, URL : <https://www.sonuma.be/archive/jean-philippe-toussaint-la-salle-de-bain>, des minutes 1:55 à 2:30. Nous transcrivons.

permet d'identifier l'endroit où a lieu la conversation. Pendant un court instant, le lecteur est donc libre d'imaginer le cadre de l'action. Par la suite, la première partie est consacrée au récit des déambulations du narrateur dans l'appartement tout au long des deux journées qui, on le suppose, suivent sa sortie de la salle de bain. Le lecteur se trouve ainsi face à des suites d'actions multiples que la présence du narrateur ne permet pas d'organiser en fonction d'un quelconque principe logique. Les seules activités initiées par ce dernier sont plutôt oisives : lire, se raser, observer son visage, regarder la pluie tomber, chercher un pull-over. La recherche de ce dernier devient, en outre, l'occasion d'analepses mettant en scène la visite de l'appartement. Dans un premier temps, guidés par le couple qui l'occupait avant eux, le narrateur et Edmondsson parcourent l'endroit et discutent certains détails de la passation. Dans un second temps, au moment de leur emménagement, ils explorent seuls l'appartement. Dans un troisième temps, le récit nous transporte lors de la pendaison de crémaillère, au cours de laquelle c'est au tour du narrateur de faire office de guide, auprès d'un couple d'amis. C'est également à travers la pensée du narrateur que le lecteur assiste au prévisible déroulement d'une hypothétique soirée à l'ambassade d'Autriche, pour laquelle le personnage a reçu une invitation qu'il semble vouloir décliner. Enfin, il observe les peintres, dont il décrit méticuleusement les actions, mais il n'interagit que minimalement avec eux, répondant à chaque question de Kabrowinski qu'il n'en sait rien, le regardant s'installer et parer, non sans difficulté, des poulpes sans l'aider, sans commenter, en un mot, sans s'impliquer.

En somme, un certain désir de tranquillité pourrait être pressenti comme intention susceptible de régir un contexte de compréhension permettant d'aborder cet

improbable récit si ce n'était d'Edmondsson, désignée pour la première fois par un pronom féminin au paragraphe 13, dans un contexte qui ne laisse plus de doute sur sa relation avec le narrateur :

13) [...] Assis sur mon lit, le dos contre un oreiller, je lisais. La porte d'entrée claqua, je relevai la tête. Un instant plus tard, Edmondsson apparaissait, le visage rayonnant. *Elle voulait faire l'amour.*

14) Maintenant.

15) Faire l'amour maintenant ? Je refermai mon livre posément, laissant un doigt entre deux feuilles pour me garder la page. Edmondsson riait, sautait à pieds joints. Elle déboutonna sa blouse. Derrière la porte, Kabrowinski dit d'une voix grave qu'il attendait la peinture depuis ce matin ; il parla d'une journée de perdue, d'incohérence. Tout naturellement, Edmondsson, qui riait toujours, ouvrit la porte et leur proposa de partager notre dîner (*SDB*, p. 17-18 ; nous soulignons).

Du point de vue de l'action, elle apparaît comme une empêcheuse de tourner en rond, ou plutôt une *obligeuse*, puisqu'elle est la principale cause de l'agitation qui anime l'appartement : c'est elle qui y introduit les peintres ; qui fait venir la mère du narrateur alors qu'il s'est tapi dans la salle de bain ; c'est elle encore qui initie l'acte sexuel, qui précipite la préparation des poulpes et qui apporte l'invitation de l'ambassade d'Autriche. Chose étrange, cependant, bien qu'elle contrarie l'aspiration de son amoureux à la tranquillité, il ne s'installe entre eux, pour le moment du moins, aucune dynamique d'opposition. Le narrateur ne s'irrite pas de la présence des peintres, vaquant à ses occupations sans se préoccuper d'eux ; il ne reproche jamais à Edmondsson d'avoir appelé sa mère ; il la laisse faire les choix relatifs à la peinture et à l'argent sans intervenir. C'est aussi à sa demande qu'il fait, sans plus d'entrain que d'agacement, visiter l'appartement à leurs amis lors de la crémaillère, et il se plie avec tiédeur à ses désirs amoureux : après qu'il a déclaré : « J'ôtai mon pantalon pour lui être agréable » (*SDB*, p. 20), la narration élude les ébats, reprenant au moment où les amants dénouent leur étreinte.

Pour résumer, en regard du schème interactif, la première partie de *La salle de bain* entrave l'organisation des préconstruits, de sorte qu'il est impossible au processus de mobilisation des savoirs de s'établir de façon stable. Si le personnage principal semble motivé par une certaine volonté d'inactivité, cette aspiration supposée n'organise en rien les actions sur lesquelles s'appuie la progression chronologique du récit, lesquelles sont le fait des autres personnages. D'une part, bien qu'ils se trouvent dans l'impossibilité de débiter leur ouvrage, les peintres, particulièrement Kabrowinski, posent des actions qui visent surtout à pallier cet état. D'autre part, comme nous l'avons souligné, Edmondsson incarne une force opposée, se pose résolument comme un vecteur de mouvement. Par ailleurs, s'il est difficile d'identifier la relation qui unit le héros aux actions qui font progresser le récit, les lieux, pour reprendre l'expression utilisée par Aline Mura-Brunel à propos des œuvres d'Oster, entrent en rime avec lui, traduisent ses questionnements¹ :

3) [...] Le mur qui me faisait face, parsemé de grumeaux, présentait des craquelures ; des cratères ça et là trouaient la peinture terne. Une fissure semblait gagner du terrain. Pendant des heures, je guettais ses extrémités, essayant vainement de surprendre un progrès. Parfois je tentais d'autres expériences. Je surveillais la surface de mon visage dans un miroir de poche et, parallèlement, les déplacements de l'aiguille de ma montre. Mais mon visage ne laissait rien paraître. Jamais (*SDB*, p. 12).

L'observation des craquelures sur le mur associée à celle des rides suggère une symétrie avec le personnage. Ici, ce n'est pas tant la tranquillité qui le préoccupe qu'une volonté de saisir ce mouvement qui, malgré une apparente immobilité, habite perpétuellement tant son corps que ce qui l'entoure. Ces questionnements philosophiques, faute d'éclairer le fonctionnement du dispositif élaboré par Toussaint,

¹ Aline Mura-Brunel, « Christian Oster. Entretien avec Aline Mura-Brunel » dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 472.

font néanmoins apparaître ses assises – espace, temps ; immobilité, mouvement –, mises en évidence lors de l’observation de la pluie :

33) Il y a deux manières de regarder tomber la pluie, chez soi, derrière une vitre. La première est de maintenir son regard fixé sur un point quelconque de l’espace et de voir la succession de pluie à l’endroit choisi ; cette manière reposante pour l’esprit, ne donne aucune idée de la finalité du mouvement. La deuxième, qui exige de la vue davantage de souplesse, consiste à suivre des yeux la chute d’une seule goutte à la fois, depuis son intrusion dans le champ de vision jusqu’à la dispersion de son eau sur le sol. Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l’immobilité, et qu’en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobilité. Olé (*SDB*, p. 37-38).

Mouvement et immobilité se trouvent ici étroitement liés, chacun ne pouvant être perçu qu’en adoptant la position inverse. Dans ces deux manières de regarder tomber la pluie se lisent non seulement les divergences qui opposent le narrateur et Edmondsson – celui-là préférant rester fixé en un point, celle-ci choisissant de suivre le mouvement – mais également les deux perspectives qui sont offertes au lecteur, qui peut continuer de chercher à prévoir le déroulement d’actions ou s’intéresser au fonctionnement du texte sans se soucier de sa finalité.

En effet, toujours confronté à l’inefficacité de ses stratégies cognitives, celui-ci, suivant ce qu’affirme Valenti à la lumière des travaux de Schlanger¹, se préoccupera davantage de trouver une façon de stabiliser la mobilisation de ses savoirs, que d’arriver à émettre des hypothèses sur la suite de l’histoire : les processus cognitifs se doubleront d’une fonction métacognitive l’amenant à revoir ses stratégies de lectures pour les adapter à ce que lui propose le texte. Dans ce travail, il pourra s’appuyer sur la situation

¹ Rappelons que, pour Valenti, « [s]i le lecteur s’interroge sur ses difficultés, s’il se rend à l’évidence que *quelque chose ne va pas*, il passera d’une situation cognitive de premier ordre à une situation cognitive de deuxième ordre, d’une compréhension topologique à une interrogation métaréflexive » (Jean Valenti, « Lecture, processus et situation cognitive », art. cité, p. 69).

narrative qui, à travers la médiation qu'elle propose de la diégèse, est susceptible d'orienter son travail.

1.2. Souligner le niveau extradiégétique pour l'oblitérer

Rappelons d'abord que la situation narrative se définit en fonction de deux aspects : le mode – qui circonscrit les procédés de régulation de l'information narrative et que nous avons comparé à une lunette à travers laquelle le lecteur accède à la fable – et la voix – soit l'identité de l'instance narrative. En ce qui a trait au mode, dans *La salle de bain*, la totalité de l'information à laquelle accède le lecteur est livrée à travers le point de vue du narrateur-personnage, il s'agit d'une focalisation interne, strictement respectée par ailleurs. Quant à la distance, l'utilisation fréquente du discours indirect libre et du discours direct, ainsi que les descriptions détaillées – des gestes, des objets, des lieux, des corps – créent une impression de proximité, un effet de mimésis :

21) [...] Il [Kabrowski] était sur le pas de la porte, la canadienne fermée jusqu'au col, une écharpe autour du cou. Entre ses pieds se trouvait un petit sac transparent rempli de chairs visqueuses. Il le ramassa du bout des doigts, baisa la main d'Edmondsson et entra. Kovalskazinski Jean-Marie n'est pas encore là ? demanda-t-il en regardant autour de lui. Il ne va pas tarder, assura-t-il, il est très ponctuel. Et s'apercevant que l'eau s'écoulait de son sac, mouillant le tapis et ses chaussures, il s'excusa du regard et tendit avec précaution le sachet ruisselant à Edmondsson. Des poulpes, dit-il, cadeau. Si, si, il y tenait, cadeau (*SDB*, p. 24).

Dans cet extrait, les descriptions du peintre et de son colis sont très détaillées et, en plus de solliciter la vue, interpellent le toucher, notamment par l'évocation des « chairs visqueuses ». Quant aux discours directs, bien qu'ils ne soient pas marqués, ils contribuent à la vivacité de la scène, tout comme le discours indirect libre qui clôt l'extrait. Tout est fait pour que le lecteur puisse facilement imaginer, voire sentir et entendre comme s'il s'y trouvait, les différents éléments mis en présence. Néanmoins, l'illusion n'est pas complète, peu sans faut : des parenthèses viennent ponctuellement

briser cette proximité en libérant un espace où la voix s'exprime, créant chaque fois une distanciation :

Je songeais à la dame blanche, le dessert, boule de glace à la vanille sur laquelle on épanche une nappe de chocolat brûlant. Depuis quelques semaines, j'y réfléchissais. D'un point de vue scientifique (*je ne suis pas gourmand*), je voyais dans ce mélange un aperçu de la perfection. Un Mondrian (*SDB*, p. 15 ; nous soulignons).

On remarque qu'alors, le système verbal change du passé au présent, soulignant l'existence de deux niveaux narratifs : intradiégétique et extradiégétique. Il y a, par conséquent, deux états du narrateur : le « je narrant » a, par rapport au « je narré », une distance, que lui donne l'écart temporel dont on ignore l'ampleur. Le narrateur est donc en droit de poser sur lui-même, comme sur les autres personnages de la fable et sur les événements d'ailleurs, un regard critique, droit dont il se prévaut régulièrement, commentant tantôt son propre comportement – « Assis sur mon lit, la tête dans les mains (toujours ces positions extrêmes) » (*SDB*, p. 32) –, tantôt l'action – « Depuis qu'il savait pourquoi Edmondsson n'avait pas acheté la peinture (les drogueries étaient fermées), il ne cessait de déplorer que nous fussions lundi » (*SDB*, p. 18) –, tantôt le cadre – « Avec mon doigt, je faisais des dessins sur le carreau, traçais des lignes dans la buée, des courbes interminables (dehors, c'était toujours aussi parisien) » (*SDB*, p. 37). Néanmoins, si les parenthèses créent systématiquement un effet de distanciation, elles figurent un espace-temps extradiégétique très proche de l'intradiégétique. Dans les extraits cités, par exemple, le discours peut être attribué tant au narrateur extradiégétique, en tant que commentaire *a posteriori*, qu'au personnage-narrateur intradiégétique, à titre de réflexion spontanée. Questionné à propos de l'utilisation qu'il fait des parenthèses, Toussaint affirme qu'elles lui servent à créer une rupture :

J'ai l'impression que, quand on parle, on peut faire une rupture de ton et de voix [...]. Et la parenthèse permet un peu ce type... de casser le cours habituel... et donc j'utilise un peu la parenthèse comme un décrochage par rapport au texte. [...] sur un texte généralement très littéraire, avec beaucoup de passé simple que j'utilise, s'il y a des parenthèses avec quelque chose proche du langage parlé, ça crée totalement cet effet de rupture¹.

D'un point de vue narratologique, on peut tout à fait comprendre cette rupture comme l'expression d'une distance entre le « je narrant » et le « je narré ». Cependant, plutôt que de montrer l'existence des deux niveaux pour les distinguer, les parenthèses semblent ne souligner leur existence que pour les confondre, effet que soutient le choix de la focalisation interne. Puisque la prise de parole du narrateur pour raconter son histoire n'est jamais mise en scène et comme tout est présenté depuis son point de vue, le lecteur a l'impression d'entendre – ou plutôt de lire – la pensée de celui-ci, pensée dont le fil n'apparaît jamais vraiment interrompu par la parole d'un autre personnage. Le choix d'utiliser le discours indirect libre et le discours direct sans ponctuation donne en effet l'impression que même la parole des autres est perçue à travers le personnage-narrateur, comme si, situé dans son cerveau, le lecteur entendait par ses oreilles. Ainsi, à propos de l'extrait évoqué plus tôt, où le peintre se présente à la porte de l'appartement avec un sac plein de poulpes, si les discours directs et indirects libres et les descriptions détaillées contribuent à rendre la scène vive en donnant à entendre et à sentir les éléments mis en présence, on peut tout à fait considérer que c'est parce qu'ils amènent le lecteur à se mettre dans la peau du personnage principal.

L'écriture travaille ainsi à indifférencier les niveaux, effet qu'accentuent encore l'enchâssement de récits et le découpage du texte. Au paragraphe 25, suite à une

¹ Patricia Frech, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint » dans *L'humour dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Mémoire de maîtrise, Université de Bourgogne/Johannes Gutenberg Universität Mainz, 5 août 2002, p. 163.

observation d'Edmondsson, les peintres entreprennent de préparer les poulpes apportés par Kabrowinski, et le reste de la première partie est ponctué par l'évolution de cette action dont les étapes, selon une progression anémique, s'intercalent jusqu'à la fin pour créer une impression de lenteur accablante. Entre ces étapes, le narrateur vaque à ses activités, parfois physiques – répondre au téléphone, chercher un pull –, souvent mentales – imaginer la soirée à l'ambassade, regarder tomber la pluie, se rappeler la rencontre avec les anciens locataires, leur arrivée dans l'appartement, la pendaison de crémaillère. Cette activité mentale, qui compte pour l'essentiel du récit, provoque un emboîtement de niveaux que l'écriture laisse au lecteur tout le loisir d'organiser, ne ménageant le plus souvent aucune transition entre eux. Ainsi, si le premier segment présentant la soirée à l'ambassade est introduit par le narrateur : « Le déroulement de la soirée, prévue pour le prochain mardi, me paraissait absolument inexorable. *Je mettrais un costume sombre, une cravate noire. Je tendrais mon carton d'invitation à l'entrée.* » (SDB, p. 29 ; nous soulignons), le second est simplement amené au détour d'un changement de paragraphe, surgissant au milieu d'autres actions :

Kabrowinski déposa son couteau et, se tournant vers moi, m'apprit qu'il commençait à acquérir le coup de main. À son sens, et bien qu'il restât encore cinq poulpes emmêlés dans l'évier, il ne lui faudrait pas plus d'un quart d'heure pour terminer de les décortiquer. Tant mieux, tant mieux, pensais-je en me fouillant les poches à la recherche de mes cigarettes. Je les avais laissées dans ma chambre.

30) *Des débats ont été engagés, dirait l'ambassadeur, des suggestions émises, des conclusions tirées et des programmes adoptés* (SDB, p. 34 ; nous soulignons).

Pour ajouter à l'indétermination provoquée par ce changement subit, le premier verbe de cette prolepse¹, qui débute par un discours direct, est au passé composé. La possibilité pour le lecteur de déterminer le cadre de ce paragraphe se trouve donc

¹ Soulignons qu'il s'agit d'une prolepse externe qui a un caractère hypothétique, puisqu'elle fait référence à un moment situé au-delà des limites temporelles de la fable et qu'elle figure un futur possible dont on ignore s'il sera actualisé.

suspendue jusqu'à l'incise « dirait l'ambassadeur », alors qu'apparaît le premier verbe au conditionnel. Quant aux analepses mettant successivement en scène la visite de l'appartement, hormis la première, elles se succèdent sans être annoncées, sinon par un changement de paragraphe. Le lecteur se trouve chaque fois brièvement déstabilisé, le temps de comprendre qu'il doit reconsidérer les éléments du cadre. Cette absence de transition narrativisée le contraint également, créant à cet égard un manque, à imaginer la relation qui unit ces récits enchâssés au niveau intradiégétique qui, rappelons-le, raconte les déambulations du héros dans son appartement. L'absence de relation explicite soulève à son tour un questionnement, relatif à la prise en charge de ces récits : comme pour les parenthèses, impossible de savoir s'ils doivent être attribués à la voix extradiégétique ou au personnage. Une fois encore, le texte travaille à l'indifférenciation des niveaux.

Les parenthèses ne sont pas la seule manifestation de la présence de la voix. Au découpage du texte s'ajoute l'emploi de temps verbaux itératifs, utilisés pour souligner les caractéristiques du narrateur, comme ici : « Deux fois par semaine, j'écoutais le compte rendu radiophonique du déroulement de la journée de championnat de France. [...] *Étant d'avis que le football gagne à être imaginé*, je ne ratais jamais ces rendez-vous » (*SDB*, p. 13 ; nous soulignons). L'utilisation du participe présent en début de phrase peut laisser entendre qu'au moment de raconter son histoire, le narrateur a, pour écouter le football, toujours une préférence pour la radio, interprétation qui crée une fois encore une proximité des niveaux extradiégétique et intradiégétique. Au surplus, certains passages semblent s'adresser au narrataire et, par conséquent, sont attribuables

au narrateur extradiégétique. C'est le cas dans l'extrait suivant, où l'attribution des tours de parole est équivoque :

elle me demanda de nouveau qui m'avait envoyé cette invitation. *Qui ?* J'hésitais. Depuis quelques jours, j'avais eu le temps d'y réfléchir. *Peut-être le secrétariat de l'ambassade d'Autriche s'était-il purement et simplement trompé en me l'adressant ?* Mais dans ce cas, je m'expliquais mal qu'il n'y eût pas davantage d'erreurs dans la rédaction de mon adresse. *Peut-être ce même secrétariat, pour obtenir mes coordonnées, s'était-il renseigné auprès de certaine connaissance ?* Peut-être. Dans un passé récent, exerçant en quelque manière la profession de chercheur, je fréquentais des historiens, des sociologues. J'étais l'assistant de T. qui présidait aux destinées d'un séminaire, j'avais des étudiants, je jouais au tennis. Tout ceci me semblait être d'excellentes raisons pour qu'on eût souhaité me recevoir, mais aucune, à mon sens, n'était précisément déterminante pour justifier une invitation dans une ambassade. Qu'en pensait-elle ? Rien, Edmondsson s'était endormie (SDB, p. 22-23 ; nous soulignons).

S'il est possible d'attribuer les questions en italiques à Edmondsson en les considérant comme du discours direct non marqué, on peut aussi les interpréter comme étant adressées par le « je narré » à Edmondsson, sous la forme d'un discours indirect libre. De plus, la parole du « je narrant » se superpose à celle du « je narré » pour expliquer les réponses de ce dernier : « Depuis quelques jours, j'avais eu le temps d'y réfléchir » ; « Dans un passé récent [...], mais aucune, à mon sens, n'était précisément déterminante pour justifier une invitation dans une ambassade ». Cette juxtaposition des discours du personnage et du narrateur, conjuguée à l'attribution ambiguë de la parole, donne l'impression que la voix, dans cet extrait, circule librement d'un niveau à l'autre, comme s'il n'existait entre eux aucune frontière.

En somme, le lecteur de *La salle de bain* se trouve face à une action, la préparation des poulpes, qui permet effectivement de situer les éléments de l'histoire, mais pas de la façon à laquelle on pourrait s'attendre. Située au niveau intradiégétique, elle sert de principe organisateur dans la mesure où c'est par rapport à elle que sont temporellement et spatialement situées les autres actions, où c'est elle qui permet de mesurer la durée de l'histoire, elle qui crée l'attente de quelque chose. Néanmoins, elle

n'est cognitivement liée d'aucune façon au personnage-narrateur, qui ne s'en préoccupe pour ainsi dire pas. Complètement indépendante de l'agent, elle ne peut pas servir à prévoir ses choix et à comprendre son intention. Quant au narrateur, la seule action qu'on puisse lui attribuer est cette errance tant physique que mentale qui semble s'organiser autour des couples antagoniques lieux/temps et immobilité/mouvement, et que vient ponctuer la présence des peintres.

En ce qui a trait à la situation narrative, posée comme ultérieure par le choix de raconter l'histoire au passé, elle permet à Toussaint de souligner, en marquant leur séparation, l'existence des niveaux extradiégétique et intradiégétique. Néanmoins, plutôt que d'utiliser cette différenciation pour hiérarchiser les contenus et orienter l'organisation d'un contexte, l'écriture travaille à les confondre pour entraver leur structuration et, surtout, embrouiller la frontière qui sépare les niveaux intradiégétique et extradiégétique. Au terme de cette partie, donc, le constat qui s'impose est celui de l'inefficacité de l'action en tant qu'assise d'un contexte de compréhension qui semble plutôt devoir s'organiser autour de la temporalité. Toussaint met en effet en place un dispositif où les actions s'enchevêtrent, comme des engrenages qui n'actionneraient aucun mécanisme : d'ampleurs différentes, de sources variées, elles sont reliées les unes aux autres par un espace-temps commun qui permet de constater, en les comparant, la relativité du mouvement qui les anime – plus rapide pour Edmondsson, très lent pour le narrateur. Et puisqu'il n'existe entre elles aucune relation de causalité, ce n'est que par ce mouvement – soutenu par les oppositions déjà relevées, souligné par l'observation de la pluie et celle des fissures – que les choses semblent avancer. Quant au lecteur, il est constamment déstabilisé non seulement par l'invalidation,

comme nous venons de le souligner, des possibilités structurantes de l'action, mais encore par la fréquente nécessité d'inférer le cadre des récits enchâssés. L'activité créatrice qu'il est ainsi contraint de déployer a pour conséquence de l'inclure dans ce mouvement. Par conséquent, si elle ne permet pas d'organiser et de prévoir les actions, la préoccupation philosophique du narrateur nous apparaît comme l'élément le plus significatif pour comprendre à la fois le type de contexte de compréhension qui doit être construit et le sens à donner à l'œuvre.

2. Un dispositif aux engrenages mobiles

2.1. « Hypoténuse » et « Paris » : variations du dispositif

Le même fonctionnement est repris, quoiqu'avec quelques déplacements, dans la seconde partie du roman, qui met en scène le départ impétueux du personnage-narrateur. Il prend l'autobus, puis le train, pour se rendre on ne sait où à l'étranger, quelque part où, à la gare, les préposées ne parlent pas français. S'installant à l'hôtel, après avoir fait le tour de la chambre, il se remémore son voyage :

4) J'avais passé la nuit dans un compartiment de train, seul, la lumière éteinte. Immobile. Sensible au mouvement, uniquement au mouvement, au mouvement extérieur, manifeste, qui me déplaçait malgré mon immobilité, mais aussi au mouvement intérieur de mon corps qui se détruisait, mouvement imperceptible auquel je commençais à vouer une attention exclusive, qu'à toutes forces je voulais fixer. Mais comment le saisir ? Où le constater ? Les gestes les plus simples détournèrent l'attention. Je tendis mon passeport vert à un policier italien (*SDB*, p. 55-56).

On apprend ainsi qu'il se trouve en Italie. Ce n'est par ailleurs qu'au paragraphe 26 qu'on découvre qu'il a élu Venise pour destination, lieu on ne peut plus propice à ses questionnements, « où l'eau est immobile et canalisée¹ ». À travers le déplacement du

¹ Laurent Demoulin, « *La salle de bain* aujourd'hui » dans *La salle de bain. Revue de presse établie par Laurent Demoulin* [En ligne], Paris, Minuit, 2005, mis en ligne le 11 mai 2005, consulté le 31 juillet 2017, URL : http://jptoussaint.com/documents/c/cd/051186_i_salle_bain.pdf.

personnage et cette réflexion, c'est encore l'opposition entre mouvement et immobilité qui s'impose à nous comme vecteur de sens, sous-tendant une intention manifeste : « mouvement imperceptible auquel je commençais à vouer une attention exclusive, qu'à toutes forces je voulais fixer. Mais comment le saisir ? Où le constater ? » (*SDB*, p. 55-56). Rétrospectivement, cette intention de trouver où et comment constater cet imperceptible mouvement inéluctable permet d'expliquer l'intérêt du héros pour la pluie, pour les fissures, pour Mondrian, pour la dame blanche. Quant à la soirée à l'ambassade et aux analepses, elles figurent cette même préoccupation à un niveau allégorique : des soirées qui, toujours pareilles, ne sont jamais les mêmes ; un endroit, toujours le même, qui n'est jamais pareil. Dans cette deuxième partie, le lecteur apprendra, comme le narrateur, que l'espace ne change rien à cette équation. Bien sûr, au départ, le changement de lieu déstabilise. Un peu comme le lecteur qui prend un moment à s'adapter à chaque changement impromptu de cadre, le personnage-narrateur prend un certain temps à s'habituer à son nouvel environnement : « 6) De retour à l'hôtel, je me perdis dans les étages. Je suivais des couloirs, montais des escaliers. L'hôtel était désert ; c'était un labyrinthe, nulle indication ne se trouvait nulle part » (*SDB*, p. 56), au point que ses activités quotidiennes se trouvent perturbées. Il ne descend pas déjeuner et éprouve beaucoup de mal à se rendre à la salle de bain, se retrouvant au détour d'un mauvais tournant, à moitié nu dans le bar de l'hôtel. Il finit néanmoins par se familiariser avec son nouvel environnement – « Je commençais à bien connaître l'hôtel, je ne me perdais plus dans les couloirs » (*SDB*, p. 62) – et la vie reprend un cours on ne peut plus normal. Les préoccupations du narrateur l'amènent en effet à mener à Venise des activités qu'il aurait pu tout aussi bien accomplir à Paris : il s'achète des vêtements, fait sa toilette, joue aux fléchettes, écoute le football. Encore

une fois, ces activités permettent de prendre la mesure du temps qui s'écoule, au rythme des chemises neuves et du perfectionnement de sa technique au jeu de fléchettes, ce à quoi viendront s'ajouter les appels d'Edmondsson.

En effet, en proie à un mal-être nocturne, le personnage-narrateur se décide à donner signe de vie à son amoureuse :

24) Je me réveillai en pleine nuit. Seul. Après avoir rôdé quelque temps en pyjama dans ma chambre, je revêtis mon pardessus et sortis dans le couloir, pieds nus, les bras tendus devant moi. L'hôtel était sombre. [...]

25) Le lendemain, je finis par donner de mes nouvelles à Edmondsson (*SDB*, p. 67-68).

Elle lui téléphone le jour même, puis les jours suivants : elle tente de le convaincre de rentrer, il l'invite à le rejoindre ; c'est elle qui finit par plier. Aux engrenages de la vie tranquille qu'a établie le narrateur s'additionnent ceux des envies d'Edmondsson. Cependant, la conjonction, cette fois, ne se fait pas sans heurt. Bien qu'Edmondsson ait apporté, comme il le lui avait demandé, sa raquette de tennis, elle refuse de jouer :

50) [...] Edmondsson, pour profiter du temps ensoleillé, voulait aller flâner dans les rues, se promener, visiter les musées. Selon elle, nous jouerions aussi bien au tennis en fin d'après-midi, si ce n'est mieux, disait-elle, car nous n'aurions pas le soleil dans les yeux. Devant tant de mauvaise volonté, je n'avais rien à dire ; non, je ne disais plus rien (*SDB*, p. 82).

Le désaccord fera naître une adversité s'accroissant au fil des jours et que figure l'intensité croissante des sessions de fléchettes. Ce qui est au départ source de bien-être¹ devient peu à peu obsession² puis, alors que la crise entre les amoureux atteint son paroxysme, le narrateur envoie de toutes ses forces une fléchette qui se plante dans le front d'Edmondsson : « Elle tomba à genoux par terre. Je m'approchai d'elle, retirai la

¹ « Lorsque je jouais aux fléchettes, j'étais calme, détendu. Je me sentais apaisé. Le vide me gagnait progressivement et je m'en pénétrais jusqu'à ce que disparût toute trace de tension dans mon esprit. Alors – d'un geste fulgurant – j'envoyais la fléchette dans la cible » (*SDB*, p. 89).

² « Depuis quelques jours, je jouais tellement aux fléchettes que pendant la nuit, à la surface de mon sommeil, surgissaient des images obsédantes de cibles » (*SDB*, p. 91) ; « Je n'avais plus envie de parler. Je gardais mon pardessus dans la chambre, jouais aux fléchettes toute la journée » (*SDB*, p. 94).

fléchette (je tremblais). Ce n'est rien. dis-je, une égratignure » (*SDB*, p. 94). Elle est alors emmenée d'urgence à l'hôpital, la seconde partie s'achevant au moment où les amoureux s'y retrouvent.

« Hypothénuse » reprend donc le dispositif élaboré lors de la première partie, mais en déplaçant certains éléments. Les préoccupations philosophiques du narrateur se traduisent désormais en intention explicite, fixer l'imperceptible mouvement témoignant de l'écoulement du temps, à laquelle certains passages répondent sur le mode allégorique : le narrateur aiguise la pointe des fléchettes de son jeu afin qu'elles s'enfoncent mieux dans la cible et y restent fixées (*SDB*, p. 67) ; il offre une montre à son amoureuse lorsqu'elle vient le rejoindre (*SDB*, p. 76) ; descendant des escaliers, il saute à pieds joints sur le sol, escomptant y « être pour quelque chose dans l'engloutissement de la ville » (*SDB*, p. 87). En filigrane de chacun de ces passages à l'apparence saugrenue s'entend la conclusion de l'observation de la pluie et sa remise en question humoristique provoquée par le « Olé », qui crée une distanciation ironique :

Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobilité. Olé (*SDB*, p. 37-38).

En ce qui a trait à l'action, ce sont celles qu'il entreprend, notamment le jeu de fléchettes, qui donnent le rythme. C'est aussi le narrateur qui, en initiant la communication avec Edmondsson, provoque sa venue et, donc, paradoxalement, contrarie son dessein, puisque le mouvement qui la caractérise s'oppose à celui dans lequel il est engagé : il refuse de rentrer à Paris ou de suivre son amoureuse dans ses visites ; elle ne l'écoute pas lorsqu'il propose de jouer au tennis. Néanmoins, comme

dans la première partie, les actions restent difficiles à prévoir, notamment parce qu'elles ne visent pas à actualiser l'intention du personnage, qui ne s'accomplit, une fois encore, que sur le mode allégorique, à travers le jeu de fléchettes. Celui-ci, en effet, est source de bien-être avant l'arrivée d'Edmondsson, commence à obséder le narrateur dès lors qu'elle le contrarie et devient l'instrument qui permet de l'immobiliser. Quant à la troisième partie, elle est scandée sur le rythme d'un séjour à l'hôpital pour s'achever, suite à l'échec d'une partie de tennis avec son médecin, par le retour du narrateur à Paris qui, sitôt rentré, s'enferme dans sa salle de bain, pour en ressortir. Les derniers paragraphes reprennent ainsi mot pour mot des extraits de la première partie, la cicatrice d'Edmondsson soulignant néanmoins que ces instants si semblables ne sont pas tout à fait les mêmes.

2.2. Entre circularité et liberté : provoquer la *fabula* ouverte

En somme, c'est d'abord le ressassement et la circularité que figure l'action dans *La salle de bain*, mais une circularité qui fonctionne, comme nous l'avons souligné plus tôt, sur le mode de l'engrenage : des actions aux visées diverses entraînent des séquences semblables, provoquent des conséquences similaires et, surtout, ramènent inmanquablement le narrateur à l'impossibilité de fixer ce mouvement qui, bien que perpétuel, demeure imperceptible. Ce n'est d'ailleurs qu'à partir de quelques menus détails, qui sont tout à fait susceptibles d'échapper à bon nombre de lecteurs, que l'hypothèse que la seconde partie soit une analepse n'est pas tenable. En effet, s'il ne fait aucun doute, vu le récit du départ d'Edmondsson qui débute la troisième partie, que celle-ci suit chronologiquement la seconde, la transition entre la première et la deuxième, à l'image de celles entre la diégèse et les récits

métadiégétiques, laisse au lecteur le soin d'imaginer la relation qui existe entre les deux.

40) [...] Rêveur, il passa le poulpe sous le robinet et le rinça longuement. Avec une éponge, il essuya la planche et, lorsque le poulpe rincé fut de nouveau en place, il demanda à Jean-Marie Kovalskazinski de bien vouloir le rejoindre...

L'HYPOTHÉNUSE

1) Je partis brusquement et sans prévenir personne. Je n'avais rien emporté.

Bien sûr, la linéarité du texte suggère une succession chronologique, que le lecteur prendra sans doute pour acquise jusqu'à preuve du contraire. Or, le lecteur peut voir cette preuve du contraire dans le fait qu'Edmondsson, de la même manière dans la première et la troisième parties, tend à son amoureux une enveloppe qui vient de l'ambassade d'Autriche (*SDB*, p. 130), ou encore dans le commentaire qu'elle lui fait lorsqu'il s'installe dans la salle de bain, voyant dans la sérénité dont elle fait mention (*SDB*, p. 11) le rappel de ce qui s'est produit à Venise. Néanmoins, l'amateur de soccer verra plutôt l'ordre chronologique confirmé par la succession des championnats : ce sont les matchs de la Coupe d'Europe des vainqueurs de coupes qui occupent le narrateur à Venise alors que dans la première partie, il écoutait ceux du championnat de France. Entre l'invitation à l'ambassade et la succession des championnats de soccer, entre la sérénité nouvelle du narrateur et la marque sur le front d'Edmondsson, *La salle de bain* met son lecteur face à un dilemme qu'il est autorisé à résoudre selon sa convenance.

En ce qui a trait à la situation narrative, le niveau extradiégétique devient, dans la seconde partie, presque invisible : les parenthèses sont toutes formulées au passé, laissant pour unique trace de la voix cet effet de rupture évoqué plus tôt et ce passage, raconté au présent, qui réitère la préoccupation philosophique du personnage :

64) Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c'est son immobilité. Aucun peintre n'a voisiné d'aussi près l'immobilité. L'immobilité n'est pas l'absence de mouvement, mais l'absence de toute perspective de mouvement. elle est morte. La peinture, en général, n'est jamais immobile. Comme aux échecs, son immobilité est dynamique. Chaque pièce, puissance immobile, est un mouvement en puissance. Chez Mondrian, l'immobilité est immobile. Peut-être est-ce pour cela qu'Edmondsson trouve que Mondrian est chiant. Moi, il me rassure. Une fléchette dans les mains, je regardais la cible accrochée sur le battant de l'armoire, et je me demandais pourquoi cette cible, plutôt qu'à Jasper Johns, m'avait fait penser à Edmondsson (*SDB*, p. 90).

La volonté de fixer l'imperceptible mouvement témoignant de l'écoulement du temps transcende ainsi l'espace intradiégétique pour s'étendre à l'espace extradiégétique : elle n'est plus seulement la préoccupation du « je narré » mais également celle du « je narrant » et de son discours. En outre, on peut voir dans le fait que l'écriture travaille à maintenir le lecteur conscient de la relation qu'elle entretient avec lui, de la place qu'il tient dans la construction de l'histoire, l'expression de cet objectif ou, plutôt, de son inaccessibilité. Tous les moments de la diégèse laissés à l'imagination du lecteur ne travaillent-ils pas à souligner la façon dont on induit du mouvement là où il n'y en a pas ? Par exemple, lors de la conversation entre le barman et le personnage-narrateur sur le cyclisme, qui consiste essentiellement en une énumération de prénoms, la tentation sera forte, pour le lecteur, de reconstituer un argumentaire possible, et les nombreuses ellipses l'amèneront probablement à imaginer des actions, comme au moment de l'arrivée d'Edmondsson à Venise :

36) J'allai l'accueillir à la gare. Comme j'étais en avance, après avoir vérifié l'heure d'arrivée de son train sur le tableau d'affichage, je ressortis de la gare et m'assis sur les marches. [...] Un peu avant dix-neuf heures dix-sept, je me levai et pris la direction du quai.

37) Le train arriva avec deux heures et demie de retard (*SDB*, p. 73).

Alors qu'au paragraphe 36, le narrateur se lève pour aller accueillir Edmondsson, au paragraphe 37, le train arrive avec deux heures de retard, et il est impossible de savoir avec certitude de quelle façon le personnage a géré ce retard. Si le fait qu'il ait passé tout ce temps à attendre sur le quai laisse peu de doutes, le lecteur a néanmoins tout le

loisir d'imaginer la façon dont le héros a occupé son temps. En somme, c'est à notre propre incapacité à nous représenter l'immobilité que le texte nous met face.

*

La narration, dans *La salle de bain*, tisse de nombreux fils qu'elle ne fait pas aboutir : on ignore ce qu'il est advenu des poulpes et on ne sait ni si le narrateur a guéri sa sinusite ni s'il acceptera l'invitation à l'ambassade. Les interprétations possibles restent ouvertes, permettent une grande liberté au lecteur qui sera à chaque lecture susceptible de trouver une nouvelle charnière, de nouvelles avenues interprétatives. En déhiérarchisant les actions, en intriquant les niveaux pour mettre en évidence leur similitude jusqu'à les confondre, *La salle de bain* plonge le lecteur dans un contexte qui, bien que radicalement instable, puisqu'il est impossible d'arrêter la construction du sens en fonction d'une quelconque organisation syntagmatique aboutie, demeure confortable malgré tout. Comme le fil d'Ariane dans le labyrinthe du Minotaure, les passages allégoriques évoqués – l'observation de la pluie, les visites de l'appartement, le cadeau de la montre, etc. –, ponctuant le récit et dont l'interprétation est, une fois encore, laissée au lecteur, ont eu pour effet de nous rappeler périodiquement la quête qu'a entreprise le narrateur pour fixer l'imperceptible mouvement du temps qui passe : nous nous savions guidées, savions ce que nous devions chercher. Seulement, il ne tenait qu'à nous de trouver.

Entre linéarité et ressassement, l'œuvre autorise donc des parcours multiples dont aucun ne permet de saisir l'histoire dans son ensemble. Pour reprendre un concept d'Umberto Eco, lire *La salle de bain*, c'est, un peu à l'image du narrateur qui erre dans

les couloirs labyrinthiques de l'hôtel, s'aventurer dans d'incessantes promenades inférentielles¹, qui sont d'autant plus déroutantes que la narration s'évertue à invalider les stratégies du lecteur. Si l'expression volontairement légère d'Eco lui servait à souligner « la liberté et la désinvolture avec lesquelles le lecteur se soustrait à la tyrannie – et au charme – du texte pour aller en trouver les issues possibles dans le répertoire du déjà-dit² », Toussaint semble pour sa part chercher à s'affranchir de ce *déjà-dit*. Le roman s'inscrit par conséquent dans une esthétique de l'indifférence, ouvrant le sens aux possibilités paradigmatiques au-delà de l'intertextualité, entravant toute tentative d'organiser l'ensemble des épisodes significatifs en fonction d'un contexte unique, ce qui, par ailleurs, fait de sa description un exercice laborieux et nécessairement incomplet. *La salle de bain* serait, suivant la terminologie d'Eco, une *fabula ouverte* dans la mesure où elle permet la cohabitation de « possibilités prévisionnelles [dont] aucune n'[est] capable de restituer une histoire cohérente³ ». À propos de ces *fabulae*, Eco précise : « Quant au texte, il ne se compromet pas, il ne fait pas d'affirmation sur l'état final de la fabula : il prévoit un Lecteur Modèle si coopératif qu'il est à même de se fabriquer ses fabulae tout seul⁴ ». Or c'est, comme nous l'avons montré, précisément ce à quoi invite la situation narrative de *La salle de bain*. L'œuvre de Toussaint convie ainsi le lecteur non pas à lire le récit d'une intention, mais à expérimenter une intention à travers sa lecture du récit.

¹ Eco explique que « [p]our hasarder des prévisions qui aient une probabilité minime de satisfaire le cours de l'histoire, le lecteur *sort du texte*. Il élabore des inférences, mais il va chercher ailleurs une des prémisses probables de son propre enthymème. » Il nomme ce processus *promenades inférentielles*. (Umberto Eco, *Lector in fabula : ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. par M. Bouzaher, Paris, Grasset, « Figures », 1985, p. 154.)

² Umberto Eco, *Lector in fabula*, ouvr. cité, p. 154-155.

³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, ouvr. cité, p. 158.

⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula*, ouvr. cité, p. 158.

CHAPITRE III

DÉHIÉRARCHISER LES NIVEAUX POUR CRÉER L'ÉVÉNEMENT. *DIT-IL DE CHRISTIAN GAILLY*

« Et c'est ce que j'aime dans les choses ; quand je me trouve en face de quelque chose où je me dis : il n'y a rien à comprendre, je suis assez content parce que j'ai horreur de comprendre. Je veux dire, plutôt, que je suis fatigué de comprendre. »

Christian Gailly, « Conversation avec un Raisonneur¹ »

Identifié rapidement comme faisant partie de la nouvelle tendance se dessinant chez Minuit au tournant des années 1980, Christian Gailly en demeure toutefois longtemps une figure mineure. C'est d'abord pour la grande importance qu'il accorde au travail sur la langue², et notamment à sa musicalité, que la critique s'intéresse à cet auteur pour qui « [t]enter de formuler la beauté est préférable à se résigner devant son inaccessibilité³. » Dès 1997, Monique Gerwers souligne toutefois que ce parti pris de l'œuvre gaillyenne mène à « [l]a liberté de modifier certains aspects formels, la liberté de développer d'autres trames narratives, la liberté de chercher sa propre place dans le

¹ Christian Gailly, « Conversation avec un Raisonneur : le romancier Christian Gailly », propos recueillis par Sergio Villani, *LittéRéalité*, vol. 8, n° 1, printemps-été 1996, p. 76.

² Elin Beate Tobiassen (« Des notes entre les mots : le passage de la musique à la littérature chez Christian Gailly », *L'Esprit Créateur*, vol. 47, n° 2, été 2007, p. 71-87) et Edmund Smyth (« Christian Gailly and the Jazz Novel », *Nottingham French Studies*, vol. 43, no 1, printemps 2004, p. 117-125) se sont penchés sur cette question que soulèvent, par ailleurs, plusieurs auteurs ayant tenté de circonscrire la tendance minimaliste, notamment Fieke Schoots (« Passer en douce à la douane » l'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet, Toussaint, Atlanta, Rodopi, 1997), Christine Jérusalem (« La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit » dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004, p. 53-77) et Michèle Ammouche-Kremers (*Jeunes auteurs de Minuit*, Atlanta, Rodopi, « CRIN », n° 27, 1994).

³ Monique Gerwers, « Christian Gailly ou la lutte avec la beauté » dans Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, ouvr. cité, p. 124.

paysage littéraire¹. » Aussi, se penche-t-on désormais volontiers sur les structures narratives et la construction diégétique de ses récits², qui semblent proposer un contrat de lecture renouvelé³. *Dit-il* se présente comme l'accumulation, faute de mieux, de « nouvelles qui n'en sont pas, des nouvelles que [le narrateur] donne de [lui], comme un canard local à compte d'auteur⁴ ». Si chacun des cinquante-trois textes qui le composent peut se suffire à lui-même, une cohérence globale se dessine au fil des recouvrements diégétiques, et permet de conclure que le lecteur accède à un univers unique dont la représentation demeure toutefois éclatée.

Considérant que, pour assurer la construction des signes et nuancer leur relance à l'échelle du texte, il faut arriver à élaborer un contexte de compréhension permettant l'articulation de l'ensemble des préconstruits, nous partirons du principe que le lecteur qui s'attaque pour la première fois à *Dit-il* construit la cohérence d'abord à l'intérieur de chaque texte. Comme il est impossible de les étudier tous ici, nous nous arrêterons, dans un premier temps, aux deux premiers. Nous étudierons les contextes de compréhension autonomes qu'ils permettent de construire pour les mettre ensuite en relation afin de cerner le dispositif global mis en place par Gailly. Nous supposons en effet qu'il est également possible de construire, au fil des recouvrements de certains préconstruits, un contexte de compréhension qui transcende la clôture des textes. Aussi,

¹ Monique Gerwers, « Christian Gailly ou la lutte avec la beauté », art. cité, p. 125.

² Plusieurs études présentées dans l'ouvrage sur l'œuvre de Gailly dirigé par Elisa Bricco et Christine Jérusalem (*Christian Gailly, « l'écriture qui sauve »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007) s'intéressent à cet aspect de l'écriture de l'auteur.

³ Chiara Rolla, « "On y va ?" : commencer, recommencer, hésiter devant le seuil. Les incipit des romans de Christian Gailly » dans Elisa Bricco et Christine Jérusalem (dir.), *Christian Gailly, « l'écriture qui sauve »*, ouvr. cité, p. 83-98.

⁴ Christian Gailly, *Dit-il*, Paris, Minuit, 1987, p. 96. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DI*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

en observant dans un second temps la progression des éléments sur lesquels s'appuie ce contexte, nous tenterons de comprendre quelle intrigue propose le dispositif identifié et comment il arrive à la faire évoluer. D'une part, nous nous inspirerons du schème interactif de Bertrand Gervais pour identifier les préconstruits susceptibles de soutenir le travail cognitif du lecteur. D'autre part, l'observation de la situation narrative nous permettra de discerner les modifications que l'écriture de Gailly fait subir à ce schème. Nous espérons ainsi arriver à identifier les effets de ce dispositif sur l'activité cognitive du lecteur.

1. Une écriture indifférente à la hiérarchie narrative

1.1. Cadre, action et intention : déplacer les enjeux de la lecture

L'observation du paratexte permet de constater que, dès le premier abord, *Dit-il* tend à déconcerter lecteur. Le titre, court, ne donne aucune indication sur l'histoire qui sera racontée, évoquant plutôt l'acte narratif lui-même, en plus de n'être pas suivi, comme c'est pourtant souvent le cas aux éditions de Minuit, d'une mention générique. La quatrième de couverture est, au regard des habitudes de la maison, singulière elle aussi. Plutôt que de livrer un extrait du texte, elle offre une courte présentation de l'auteur et de l'œuvre dans une forme qui conjugue biographie et fiction, proposant un pacte de lecture sibyllin. Quant à la dédicace, « à d'autres » (*DI*, p. 7), elle n'éclaircit d'aucune façon ce pacte. Si elle peut être interprétée comme une déclaration de l'auteur qui, l'écriture terminée, remet son œuvre entre les mains d'autres personnes, en l'occurrence, ses lecteurs, elle a surtout un effet comique qui suscite l'incrédulité et permet d'envisager une dimension purement ludique de la lecture. Enfin, avant de

s'attaquer au récit, le lecteur croise cette citation de Beckett, mise en exergue : « Les formes sont variées où l'informe se soulage d'être sans forme » (*DI*, p. 9), qui invite, comme le reste, à être attentif davantage à l'écriture qu'à la fable. En somme, malgré sa présence insistante, le paratexte trouble notre réception de l'œuvre plus qu'il ne la prépare. C'est donc sans indice sur la façon de donner du sens à l'histoire que nous sommes entrée dans le premier fragment, dont l'intitulé se résume à un chiffre : « 1 ».

L'action débute alors que le narrateur éprouve le besoin de s'aérer :

Il m'arrive en hiver de plus tenir enfermé chez moi, été comme hiver. Et plutôt que de me mettre à tout casser, je sors faire quelques pas, juste le temps de prendre froid, que l'envie de rentrer me vienne, de me dire que je n'étais pas plus mal chez moi. Je ressentis un bien immédiat à respirer l'air froid (*DI*, p. 9).

C'est, une fois encore, l'écriture elle-même qui est mise de l'avant : l'expression « été comme hiver », commune, a un effet de mise à distance humoristique, questionnant les formules toutes faites. Puis, la diégèse propose une opération (sortir), associée à deux mobiles (l'inconfort d'être à l'intérieur et l'envie de « tout casser » ; *DI*, p. 9), ainsi qu'à un motif (retrouver l'envie de rentrer)¹. Puisque le potentiel romanesque de cette opération sera très certainement jugé faible par le lecteur, celui-ci sera amené à se demander pourquoi le personnage est enfermé chez lui et, comme il souhaite y retourner, ce qu'il fait : c'est à partir de ces informations qu'il pourra forger des hypothèses relatives à une intention et tenter de prévoir un déroulement d'actions. Or, par rapport à cette question, le premier texte n'apporte aucun éclairage supplémentaire : bien que son malaise soit vite passé, le narrateur poursuit sa promenade. Chemin faisant, il s'intéresse aux gens qu'il croise, notamment aux commerçants. À propos de

¹ Rappelons que, si le mobile est relatif aux raisons psychologiques ou historiques qui expliquent une intention, les motifs désignent plutôt ce que souhaite obtenir le personnage (cf. chapitre 1, p. 11).

la boulangère, qu'il trouve « trop bien coiffée et trop bien habillée pour une boulangère » (*DI*, p. 10), il relève « l'air qu'elle se donne de tellement s'ennuyer, l'air tristement sévère de se croire elle aussi une personne déplacée » (*DI*, p. 10). En lui prêtant le mal-être même qui l'a poussé à faire sa promenade, il fait d'elle son double, un prétexte pour parler de lui.

Puis, entreprenant de rentrer par un chemin différent de celui emprunté à l'aller, il rencontre un homme :

J'avais froid, la tête vide, le corps glacé, envie de rentrer. Pour ne pas faire demi-tour, ou bien était-ce le dégoût de revenir sur mes pas, j'ai pris la première à droite avec l'intention de prendre la suivante encore à droite pour retrouver ma rue, rentrer chez moi. Un petit homme, plus jeune que moi, le visage ruiné, les yeux limpides, s'est arrêté en face de moi et m'a demandé du feu en me montrant la cigarette qu'il tenait entre deux doigts (*DI*, p. 10).

Des cinq pages qui composent le premier texte, le récit de cette rencontre en occupe trois : elle en constitue la séquence principale. Le narrateur-personnage, bien qu'il souhaite passer son chemin, répondre qu'il n'en a pas, tend à l'homme qui l'interpelle une allumette. Les gestes, décrits avec de nombreux détails, sont comparés à ceux qu'on poserait pour « faire boire un mourant » (*DI*, p. 11), attribuant à l'épisode une valeur quasi rituelle. En dépit du froid qui l'incommode et de son désir de rentrer, une fois la cigarette allumée, le narrateur relance la discussion par une question. Puis, subitement, l'homme se métamorphose physiquement : l'événement, une fois encore, est décrit de façon détaillée. Avant de comprendre ce qui arrive à son interlocuteur, le narrateur lui prête ces pensées, les siennes :

je vis soudain que son visage, d'une blancheur extrême, se ruinait davantage, cherchant la force de me dire : Amusant si on veut. ça ne m'amuse pas vraiment, mais il y a des jours où je n'en peux plus de rester seul, chez moi, enfermé, il faut absolument que je sorte (*DI*, p. 13).

Pâlissant, grimaçant, l'homme laisse tomber sa cigarette avant de s'effondrer, mort. Le narrateur prend la fuite, puis revient sur ses pas. Avec les autres passants, il se penche sur le corps et l'observe : « Il gisait sur le dos. Les ruines de son visage étaient dressées contre ce ciel de neige. Ses yeux limpides semblaient atteints de fixe opacité, mortelle. Sa bouche ouverte d'une définitive mutité » (*DI*, p. 14). Le texte se termine sur cette réflexion du narrateur : « En voilà un qui maintenant est tranquille » (*DI*, p. 14).

Dans ce premier texte, le lecteur, qui rejoint le héros alors qu'il suspend ce qui semble être son activité principale pour sortir et qui le quitte avant que celui-ci n'y revienne, se trouve face à un enchaînement d'actions qui ne permet pas de créer une unité. Notamment, l'épisode de la rencontre avec l'homme est marqué par une disjonction entre les actions et le motif : bien qu'il réitère tout au long de cette séquence son désir de rentrer, le narrateur continue d'agir en fonction de ce que fait son interlocuteur, de ce que commande la situation. Puisque l'intentionnalité est improductive, il ne reste pour principe organisateur que le cadre – les événements se déroulent dans un même espace-temps – et la voix – ce « je » dont on suit le parcours tant mental que physique sans arriver à en saisir le dessein. Par conséquent, bien qu'un contexte puisse être construit, sous la forme d'un univers où inscrire ce qui se déroule, le processus d'émission et de relance des hypothèses se trouve neutralisé : comme les événements décrits ne sont pas assujettis à l'intention du personnage, le lecteur n'est pas en mesure de hiérarchiser les actions pour, notamment, prévoir leur déroulement et discriminer l'essentiel de l'accessoire. Qui plus est, cette caractéristique se trouve renforcée par la clôture du segment : le second texte le transportant dans un cadre

différent, le lecteur se voit dans l'obligation d'abandonner le processus engagé jusque-là pour le redémarrer sur de nouvelles prémisses.

Au début du second texte, le lecteur plonge dans les pensées d'un « je » qui songe aux lieux où il aimerait voyager, puis apprécie la beauté de celui où il se trouve. Le cadre, d'abord indéfini, se précise : le narrateur est dans un parc où il a l'habitude d'emmener son fils. On comprend ensuite qu'il s'agit d'une journée de congé scolaire et qu'il est assis sur un banc pendant que son fils s'amuse. Puis, comme c'est le cas dans le premier texte, une fois le cadre posé, le narrateur observe les gens : « Il y a aussi des chiens, des femmes sans homme, des hommes sans femme et des enfants, beaucoup d'enfants et, comme de juste, des enseignants, comme celui qui à côté de moi s'est assis » (*DI*, p. 15). Son attention s'arrête sur cet enseignant et sur les copies qu'il corrige. Leur description, longue et détaillée, sert surtout au déploiement de la temporalité, mais donne aussi un prétexte pour livrer quelques informations sur le narrateur : il est chauve, il porte des lunettes mais pas la barbe, a les cheveux grisonnants et ne réussissait pas très bien à l'école. Après un moment, l'enseignant part. Regardant autour de lui, le narrateur laisse un moment ses pensées vagabonder avant de prendre un livre dont le marque-page est une carte du Japon. Il a alors cette réflexion : « J'ai essayé de lire, de poursuivre mon voyage mental » (*DI*, p. 19), laquelle est susceptible, grâce à l'isotopie du voyage et à l'utilisation du verbe « poursuivre », d'être associée par le lecteur au début du texte : « Je n'irai sans doute jamais dans ces pays » (*DI*, p. 14). Toutefois, cette isotopie ne permet en rien d'appréhender un quelconque déroulement d'actions ; le livre devient plutôt l'occasion pour le narrateur de raconter la difficulté de lire au parc : « J'essayais de lire en pensant à ça, je ne

pouvais pas » (*DI*, p. 20). Après un moment, une mère prend la place laissée vacante par l'enseignant. Inquiète à la vue des cabrioles de son fils, elle interpelle ce dernier, « très faiblement » (*DI*, p. 21), à plusieurs reprises, sans arriver à capter son attention. La situation suscite chez le narrateur une peur et une angoisse qui le poussent à hurler lui-même le nom de l'enfant. Choquée, la dame part. C'est alors « [l]e rabatteur du guignol » (*DI*, p. 22) qui entre en scène, annonçant un spectacle de marionnettes. Sa cloche exaspère le narrateur qui souhaite partir mais ne peut s'y résoudre :

il aurait fallu que je me lève, que j'appelle mon fils ou que j'aille le chercher. Je n'ose pas l'appeler, pas plus que je n'ose me lever. Je n'ose pas marcher au milieu des gens. J'attends que mon fils revienne de lui-même. Qu'il me revienne quand je reviens à moi (*DI*, p. 23).

Une fois encore, l'histoire progresse au fil d'événements sur lesquels le narrateur n'a que très peu d'emprise. S'il manifeste une certaine volonté, celle-ci ne se traduit pas par des actions l'amenant à l'actualiser : il est curieux de jeter un œil plus attentif à l'une des copies que corrige l'enseignant et le tintamarre du rabatteur provoque en lui une vive envie de partir, mais il ne fait rien pour concrétiser ces désirs. Le cours des événements, jamais soumis à son intention, apparaît indifférencié au lecteur : le processus d'émission et de relance des hypothèses, du point de vue de la projection d'une cohérence interne à ce texte est, une fois encore, neutralisé.

Cette neutralisation dispose néanmoins le lecteur, toujours à la recherche d'une stratégie lui permettant de créer un contexte de compréhension stable, à détecter un réseau de préconstruits qui transcende les textes. En effet, la narration, à la première personne dans les deux fragments, autorise à les attribuer à une seule voix. Quand le narrateur confesse, dans le second texte : « Moi, je suis toujours en vacances. Je ne fais rien, je me contente d'écrire sans conviction des choses qui ne convainquent personne »

(*DI*, p. 14-15), il révèle une caractéristique qui peut rétrospectivement éclairer le premier texte. Cette volonté d'écrire et la difficulté qu'il semble éprouver à y arriver expliquent le motif et les mobiles identifiés au premier texte : s'il était enfermé, c'était peut-être pour écrire, et s'il avait envie de tout casser, c'est peut-être qu'il n'y arrivait pas. Par ailleurs, d'autres éléments du deuxième texte soutiennent ce second contexte et en consolident l'importance : d'abord, lorsqu'il s'intéresse aux copies que corrige l'enseignant, le narrateur se questionne sur son propre style ; ensuite, sortant son livre, il exprime le sentiment d'affinité qu'il éprouve à l'égard de celui qui en est l'auteur ; enfin, il explique : « C'est la médiocrité de ce que j'écris qui me commande de lire les autres » (*DI*, p. 20) pour y puiser « ma nourriture mentale, la force d'écrire » (*DI*, p. 20). Pour résumer, le second fragment permet d'établir un contexte de compréhension qui est régi par une intention, écrire, et qui transcende la clôture de chaque texte. Le lecteur de *Dit-il* doit donc considérer simultanément deux contextes de compréhension, l'un, relatif à l'écriture, l'autre, établi en fonction du déroulement d'actions propre à chaque texte. Aussi, c'est en observant la situation narrative qu'il est possible non seulement de saisir comment ces contextes se structurent, mais encore la façon dont ils orientent le travail cognitif du lecteur.

1.2. La situation narrative comme fil conducteur

Soulignons, d'une part, que les textes composant l'œuvre de Gailly ne donnent accès qu'aux pensées du personnage-narrateur et que la représentation des événements se fait à travers son point de vue : il s'agit d'une focalisation interne. D'autre part, l'utilisation fréquente du discours direct et des descriptions détaillées crée un effet de proximité. Pour reprendre la métaphore évoquée au premier chapitre, si le mode narratif

est une lunette à travers laquelle le lecteur prend connaissance de la diégèse, dans *Dit-il*, cette lunette est portée par le personnage-narrateur. Néanmoins, si un tel mode a généralement pour visée d'exacerber le caractère mimétique du récit, dans les textes « 1 » et « 2 », la présence insistante de la voix contrarie cet effet.

Je voulais me replonger dans le texte, épais comme du fuel lourd, histoire de varier les métaphores, noir comme du pétrole brut, le sang de la terre, dit-il, dans le Béton de Thomas Bernhard. Je le lis depuis peu, le découvre seulement maintenant, un peu tard, ou trop tôt, pour moi, va savoir. [...] Ici, je sens nettement son influence, préférable à pas mal d'autres à mon sens. J'écris tout ça sous influence. On va encore me dire que j'écris sous influence, que je ferais mieux d'être moi-même. Comme à l'école, on va me dire que je copie sur lui. La dernière fois, c'était Beckett, que je salue, qu'au passage je salue. Autant dire qu'un Japonais copie sur un Chinois, c'est à peu près ça. J'essayais de lire en pensant à ça, je ne pouvais pas (DI, p. 19-20 ; nous soulignons).

Dans ce passage, la narration ultérieure établit une double temporalité, libère un espace où la voix peut s'exprimer depuis le moment de la narration – c'est ce qui se passe dans le segment en italique – plutôt que de celui de l'histoire. Gailly mobilise ainsi deux niveaux narratifs : les segments au passé appartiennent au niveau intradiégétique et ceux écrits au présent relèvent du niveau extradiégétique. Dans le second texte, le niveau intradiégétique est consacré aux événements : le travail de l'enseignant, comme la tentative de lire et l'épisode de la dame avec son enfant, racontés au passé, relèvent de ce niveau. Quant au niveau extradiégétique, la voix l'utilise pour commenter la progression et le résultat de l'écriture. Par exemple, les déictiques « ici » et « ça » réfèrent au texte et invitent à chercher, dans cette écriture même qu'on a sous les yeux, l'influence de Thomas Bernhard. Combinés à l'utilisation au présent du verbe « écrire », ils permettent à l'auteur de créer une impression de simultanéité entre le moment de l'écriture et celui de la lecture. En d'autres termes, la première intention repérable permettant au processus d'émission et de relance des hypothèses de s'établir n'appartient pas au niveau intradiégétique, mais extradiégétique.

L'utilisation de déictiques participe également d'un jeu auquel s'adonne Gailly pour déhiérarchiser les niveaux narratifs. En désignant le texte, que le lecteur tient entre ses mains, comme faisant partie de l'univers du narrateur, Gailly mise sur le fait que, dans une situation narrative extradiégétique, le narrataire se confond avec le lecteur pour atténuer la frontière qui sépare l'espace-temps extradiégétique de la réalité. Alors que le déictique « ici » change généralement de référent en fonction de la situation d'énonciation où il est utilisé, dans l'extrait précédent, pour le lecteur, comme pour le narrateur ou le narrataire, il a exactement le même sens. Notons que, si cet effacement entre niveau extradiégétique et réalité n'est pas propre à Gailly, son ostentation, en revanche, apparaît plus singulière. En effet, plusieurs procédés contribuent à le renforcer. Entre autres, le lecteur qui est familier avec l'apparence de Christian Gailly reconnaîtra, dans les caractéristiques de l'enseignant que s'attribue le narrateur, l'image de l'auteur même, faisant par la même occasion de l'enseignant un double du lecteur. Au texte « 3 », on apprend également que le narrateur se nomme Christian (*DI*, p. 24) puis, au texte « 37 », son interlocuteur s'adresse à lui en l'appelant « monsieur Gailly » (*DI*, p. 129), nom qu'il utilise lui-même pour se désigner au texte « 49 » (*DI*, p. 172). Ainsi, l'auteur, qui « affirme toujours que tous [ses] livres sont des autoportraits¹ », se positionne également comme narrateur et personnage, chevauchant simultanément tous les niveaux appréhendés par le lecteur qui tente de construire un contexte stable. En ce qui a trait au « ça » de la dernière phrase, au contraire des autres déictiques, il ne désigne pas le texte, mais bien le discours qui le précède. Par

¹ Christian Gailly, « Entretien avec Christian Gailly. Qu'est-ce qu'écrire ? Comment écrire ? », propos recueillis par Éliisa Bricco et Christine Jérusalem, dans Éliisa Bricco et Christine Jérusalem (dir.), *Christian Gailly, « l'écriture qui sauve »*, ouvr. cité, p. 174.

conséquent, le narrateur serait assis au parc, essaierait de lire en pensant à la critique qui sera faite de l'écriture, alors non réalisée, du récit de cette lecture. Par la simple utilisation de ce mot, Gailly transgresse la frontière qui sépare les espaces-temps intradiégétique et extradiégétique. Attribuant au narrateur-personnage du niveau intradiégétique des réflexions qu'il ne pourrait avoir que si le moment de la narration, pourtant posé comme ultérieur par le choix des temps verbaux, était passé, cette fine métalepse, qu'on pourrait, suivant la terminologie de Marie-Laure Ryan, qualifier d'ontologique¹, provoque une contamination entre les univers, que souligne cette conclusion du narrateur, dont le sens apparaît, par le fait même, sous un jour nouveau : « je ne pouvais pas » (*DI*, p. 20).

Pour ajouter encore à ce jeu avec les niveaux diégétiques, le narrateur s'adresse parfois directement au narrataire. Dans le texte « 2 », alors que le narrateur imagine comment il pourrait convaincre l'enseignant de le laisser lire la copie qui lui rappelle ses propres travaux d'école, le fils de ce dernier arrive en pleurant, trempé parce qu'il a « pissé dans son pantalon » (*Dit-il*, p. 17) :

Je sais ce que c'est, pensai-je, j'ai l'habitude, je suis passé par là. Le père, lui, l'enseignant, griffonnant dans les marges, soulignant à tour de bras, tout et n'importe quoi, a levé les yeux stupéfait, le nez stupide. Puis il a lancé des phrases toutes faites, à côté de moi, comme pour me signifier que ça n'arrivait jamais, que c'était bien la première fois, alors que, moi, je m'en foutais, *je le répète*, je sais ce que c'est, je suis vraiment passé par là (*DI*, p. 17 ; nous soulignons).

Alors que le début de la phrase présente, sous la forme d'un discours narrativisé, l'échange qui a lieu entre l'enseignant et le narrateur. le « je le répète », conjugué au

¹ À propos de la métalepse, Ryan explique : « Alors que la métalepse rhétorique présente un acte de communication entre deux membres du même monde au sujet d'un membre d'un autre monde, la métalepse ontologique met en scène une action dont les participants appartiennent à deux domaines distincts. » (Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle de la métalepse » dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses*, ouvr. cité, p. 207).

présent, s'adresse au narrataire : la narration passe subrepticement du niveau intradiégétique au niveau extradiegétique. Dans un moment où l'événement rapporté au niveau intradiégétique prend une tournure plus dramatique, bien que dérisoire, l'écriture, en marquant la présence de la voix, travaille à distancier le lecteur de l'espace-temps de la diégèse pour le ramener à celui de l'énonciation. L'attention du lecteur, qui était sans doute absorbée à ce moment par le désarroi du garçon et le malaise du père, se trouve redirigée vers la situation narrative, rappelant que le fil qui est suivi n'est pas celui des événements, mais celui de l'énonciation.

Enfin, au jeu avec les niveaux se juxtapose une confusion des voix. Alors qu'il est question de l'écriture de Thomas Bernhard, la narration passe, pendant un court instant, de la première à la troisième personne : « Je voulais me replonger dans le texte, épais comme du fuel lourd, histoire de varier les métaphores, noir comme du pétrole brut, le sang de la terre, *dit-il*, dans le Béton de Thomas Bernhard » (*DI*, p. 19 ; nous soulignons). Dans cet extrait, le « dit-il » renvoyant au titre et, selon toute vraisemblance, au personnage en train de s'exprimer, fait momentanément du narrateur et du personnage deux instances distinctes, comme si ces paroles n'étaient pas les siennes, mais celles d'un autre. Ce changement de personne est également susceptible de créer une confusion avec Thomas Bernhard, nommé immédiatement après et que le narrateur craint d'être accusé de copier. En scindant sa voix, le narrateur se distancie de ses propres paroles pour les attribuer à son modèle. Un enchevêtrement des voix est même créé dans le texte « 1 » par le choix d'utiliser le discours direct sans faire appel aux marques de ponctuations usuelles, alors que l'absence de guillemets rend plus hasardeuse l'attribution du discours :

Je me suis senti soudain tout à fait gelé, un long frisson m'a secoué de haut en bas, comme une femme. je me demandais ce que je faisais là, je voulais rentrer. J'ai quand même dit : Ah bon, et pourquoi ça ? Il tenait la cigarette entre ses doigts où le sang circulait à peine. Il la regardait se consumer, souffla sur la cendre, attisant le feu, puis il leva les yeux sur moi : Pourquoi ça quoi ? me dit-il. Cette fois, c'était trop me demander, j'ai voulu le planter là, mais j'ai repris ce qu'il me disait, ma question : Pourquoi, dis-je, si vous ne fumez pas, avoir toujours des cigarettes sur vous ? Il me répondit sous un ricanement, quelque chose d'amer, plus qu'amer, franchement piteux : Pour demander du feu. Mais oui, me dis-je, bien sûr, c'est évident, je m'en doutais, je m'en vais maintenant, je m'en vais (*DI*, p. 11).

Sans les guillemets, visuellement, tout semble dépendre d'une seule et même voix. Ce n'est qu'à la lecture des incises qu'il est possible d'identifier et de départager les différents interlocuteurs pour comprendre si on a affaire à la pensée du narrateur, à des paroles qu'il a adressées à l'homme qu'il rencontre ou aux paroles de cet homme. De la même façon qu'il prête à la boulangère et à l'homme du premier texte des pensées qui sont les siennes, ce choix typographique – que Gailly partage avec Beckett et Bernhard, auxquels il fait allusion – renforce notre interprétation : dans ce récit, les mots appartiennent tout à la fois à tout le monde et à personne.

En somme, les deux premiers textes de *Dit-il* révèlent le dispositif dont Gailly exploitera les ressorts tout au long de l'œuvre, dispositif on ne peut plus déconcertant pour les stratégies de lecture usuelles du lecteur. D'une part, alors qu'on a l'habitude de voir l'intrigue d'un récit évoluer au niveau intradiégétique, celle-ci se situe au niveau extradiégétique, le niveau intradiégétique devenant alors le prétexte qui lui permet d'exister. D'autre part, Gailly utilise les ressources du mode et de la voix pour enchevêtrer les niveaux narratifs. Lieu de la mise en place de la relation du lecteur avec l'œuvre, les deux premiers textes positionnent celui-ci dans un contexte radicalement instable. Si l'on considère que le lecteur s'appuie sur le schème interactif pour tenter d'élaborer un contexte de compréhension, on se rend compte que ses repères sont difficilement hiérarchisables : la voix étant inconstante, l'agent est changeant ; les

niveaux se confondant, le cadre est instable ; comme il n'est jamais question que de l'échec de l'écriture, les opérations représentées ne permettent pas à l'action faisant l'objet du récit de progresser. Malgré tout, puisque, comme le souligne Raphaël Baroni dans *L'œuvre du temps*, « [l]a conscience intime du temps ne suffit [...] pas à nouer une intrigue¹ », une intention, celle d'écrire, permet de créer « l'attente de quelque chose qui unifie tensivement les moments vécus, qui empêche la "meule du temps" de tourner à vide, qui met en mouvement l'histoire et la scande sur le mode de la succession des débuts, des milieux et des fins². » Mais si l'écriture n'est nulle part représentée, comment alors Gailly arrive-t-il à faire évoluer cette intrigue ?

2. Une intrigue sans actions

2.1. Faire évoluer l'intrigue sans l'évoquer : entre exacerbation et disparition de la voix

Au fil des textes, le lecteur est confronté à des cadres divers mettant en scène des personnages nombreux mêlés à des événements hétérogènes. Le niveau intradiégétique de chaque fragment est l'occasion d'un nouveau contexte de compréhension que le lecteur pourra généralement situer par rapport au niveau extradiégétique, plus stable. La plupart des textes mettent en scène le personnage-narrateur identifié dans les deux premiers, le montrant soit en interaction avec des personnages qui reviennent au fil de l'œuvre – l'épouse, le fils, la fille, le frère, l'ami, la mère, le père – soit aux prises avec sa difficulté d'écrire, parfois même les deux à la fois. Au fil de ces recoupements, un contexte de compréhension prend forme où un agent, Christian, met en œuvre des

¹ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps*, ouvr. cité, p. 111.

² Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps*, ouvr. cité, p. 111. Baroni souligne.

opérations, toutes infructueuses, afin d'atteindre son but, écrire. À travers ces opérations, il se trouve mêlé à des événements qui ne soutiennent pas la réalisation de son intention, voire l'entravent, mais permettent de dresser un portrait plus complet du personnage et provoquent chez lui une certaine évolution psychologique. La mort et le deuil du père, abordés dans plusieurs textes, sont à ce chapitre l'exemple le plus significatif.

L'arrimage de certains fragments à cette trame pose néanmoins des obstacles difficiles à surmonter. C'est le cas du texte « 25 », qui met en scène un personnage narrateur qui se trouve dans un hôpital psychiatrique et qui raconte comment, nuit après nuit, lui et un autre patient, qui lui ressemble comme s'il était son frère, se font maltraiter parce qu'ils se réfugient l'un dans la chambre de l'autre pour s'offrir un peu de réconfort suite à leurs cauchemars. Si la présence du narrateur dans un tel cadre peut s'expliquer par le séjour dans un préventorium rapporté au texte « 9 » ou la lamentable tentative de suicide qui fait l'objet du texte « 13 », l'invraisemblance des événements rapportés rend le cadre de cette fiction difficilement assimilable à celui de la situation narrative. Autrement dit, alors que les niveaux intradiégétique et extradiégétique présentent généralement des ontologies compatibles, qui ne se distinguent que par leur dimension temporelle, et somme toute, proches du monde réel, ce n'est pas le cas ici. La violence et la fréquence des sévices subis par les personnages du narrateur et de son ami, ainsi que la confusion presque totale de leurs identités par le personnel de l'asile confèrent à la diégèse un caractère fantasmagorique difficilement transposable dans l'univers extradiégétique. Il ne s'agit d'ailleurs pas du seul fragment dissonant. Dans le texte « 3 », à cause des livres, une femme quitte un homme. Elle part un 28 novembre

pour rentrer exactement deux années plus tard, à la même heure. Le narrateur, qui avait interrompu sa lecture au moment de son départ, la reprend alors à l'endroit où il l'avait laissée, comme il en va de la vie commune, qui reprend elle aussi comme si de rien n'était. S'il est tentant, à cause de l'isotopie de la lecture, d'attribuer cette narration à la voix identifiée précédemment, la vraisemblance, une fois encore, nous en empêche. Le caractère très construit de la situation, dont le déroulement réglé avec une précision d'horloger appelle une interprétation allégorique, crée, comme dans le fragment « 25 », une disjonction d'univers entre les niveaux intradiégétique et extradiégétique. Dans ces deux textes, la voix du narrateur Christian Gailly semble s'effacer : leur « je narrant » peut difficilement lui être attribué puisque, comme nous l'avons souligné, l'ontologie des mondes qu'ils créent est incompatible avec celle de l'univers extradiégétique élaboré par les autres fragments et auquel appartient ce narrateur. Néanmoins, l'hypothèse que ces textes soient complètement affranchis de cette voix est difficilement tenable considérant que c'est elle qui constitue l'agent du contexte de compréhension qui traverse les textes. En outre, le dispositif ménage une seconde possibilité : l'indifférenciation élaborée entre le narrateur et l'auteur permet en effet de croire que, dans ces moments, Christian Gailly narrateur écrit, se confondant entièrement avec l'auteur pour donner vie à un personnage qui, cette fois, est indéniablement fictif.

Par ailleurs, cette sensation d'être témoin de l'écriture en train de se faire n'est pas suscitée uniquement par un effacement de la voix, mais également par sa prolifération. C'est ce qui se passe dans les textes « 11 » et « 24 » qui, présentés comme des « dialogue[s] de consciences » (*DI*, p. 76), recentrent le texte sur l'acte

d'énonciation. Au texte « 11 », trois figures prennent la parole : un narrateur rapporte un échange où un « autre » tente de rassurer un « il » inquiet de ne pas « y » arriver. Arriver à quoi ? Le texte ne le précise pas mais, puisque l'intention régissant le contexte de compréhension global est celle d'écrire, il y a fort à parier que le lecteur prendra pour acquis que c'est de cela qu'il s'agit. La voix narrative, scindée au texte « 2 » par un bref changement de personne, devient triple dans cet extrait. Chaque réplique de ce dialogue improbable est rapportée en discours direct et introduite par un verbe de parole conjugué à la troisième personne : la narration devient hétérodiégétique. Ainsi, ce « je » qui exprime, à propos de sa capacité à écrire, un doute profond et qu'on peut, de ce fait, assimiler à la voix identifiée dans les deux premiers textes, semble relever lui-même d'une voix qui est présentée comme celle d'un narrateur distinct. Cependant, l'extrait, qualifié à la toute fin de « jeu de conscience (*DI*, p. 41) », formulé au singulier, laisse entendre que les deux entités qui dialoguent personnifient le conflit qui tiraille un seul et même esprit, divisé entre la confiance et le doute : on peut considérer que ce dialogue émane d'une seule et même voix, celle du narrateur. Enfin, le texte se clôt ainsi : « Alors il lui dit : Je n'y arrive pas. Alors l'autre lui dit : Tu vas y arriver. Alors il lui dit : Etc. Quelqu'un, me dis-je, de plus haut placé, est intervenu dans ce jeu de conscience » (*DI*, p. 41). Si la dernière phrase, commentant le genre dont relève le récit, dépend du niveau extradiégétique, le niveau auquel appartient le « Etc. » pose problème. Alors que la ponctuation nous amène à le situer au niveau intradiégétique en tant que discours direct, son sens fait plutôt pencher en faveur du niveau extradiégétique : son attribution reste équivoque. Quant au « quelqu'un de plus haut placé », s'il semble *a priori* s'agir de quelqu'un de différent du narrateur, comme celui-ci est en principe l'instance responsable du discours, la seule personne logiquement

susceptible d'être intervenue dans ce jeu de conscience, c'est lui-même. À moins, bien sûr, que la narration ne fasse référence à l'auteur : dans ce cas, il s'agirait d'une transgression de niveaux. Il n'existe sans doute pas de réponse définitive à ce problème dont l'un des buts, par ailleurs, est vraisemblablement de créer un effet comique en marquant l'intervention du narrateur, qui abrège. Aussi, l'important n'est pas ici de trancher en faveur d'une interprétation, mais bien de montrer comment le texte permet et maintient plusieurs possibilités interprétatives. Pour résumer, qu'elle se fasse oublier ou qu'elle prenne toute la place, l'énonciation, dans *Dit-il*, travaille à montrer les ressorts du pouvoir génératif de la narration, où il suffit d'écrire, ou de lire, pour que quelque chose soit.

2.2. Souligner l'existence du texte : du commentaire métatextuel à la métalepse

D'autres caractéristiques participent à créer cet effet. C'est le cas des changements de personne qui surviennent régulièrement au fil de l'œuvre. Faisant passer la narration du « je » au « il », ils provoquent tantôt une scission des niveaux, tantôt une fusion, amenant le lecteur à réorganiser les contextes de compréhension mobilisés. Dans le texte « 46 », qui raconte les réflexions qu'a le narrateur alors que, incapable d'écrire, il fait des va-et-vient qui ne sont interrompus que par un appel téléphonique de son fils, la narration passe de la troisième à la première personne : « C'est vrai, me dis-je, qu'il arrête à la fin, il me fatigue. Mais lui, c'est moi. me dis-je, alors arrête donc de tourner en rond, me dis-je » (*DI*, p. 161). Cette métalepse ontologique fusionne personnage et narrateur ainsi que cadres intradiégétique et extradiégétique. Or, cette fusion rencontre une résistance majeure. Si l'instance

narrative et l'espace de la narration peuvent se confondre avec le personnage et le lieu de la diégèse, les temps demeurent, pour leur part, incompatibles : il est impossible d'écrire un texte depuis le moment où on n'y arrive pas. Cette hypothèse de l'actualisation d'une aporie par la fiction est néanmoins soutenue par la présence, dans le dernier tiers du texte, d'une nouvelle métalepse :

En effet, me dis-je, ou se dit-il, mais c'est pareil, d'une façon ou d'une autre, je tords le cou de la réalité, la fiction surgit de la même torsion, que ce soit moi ou lui qui le dise, le mur de la salle de bain du fond est le mur le plus éloigné de l'extrême coin de la terrasse. C'est ainsi, me dis-je, se dit-il, et tous les artifices n'y changeront rien. Sauf peut-être la célébrité, et encore, je me le demande. Tu fais bien, lui-dis-je (*DI*, p. 163).

D'abord, le changement de personne sépare à nouveau les niveaux intradiégétique et extradiégétique : le resurgissement de la troisième personne crée un effet d'éloignement entre la narration et l'histoire, distinguant à nouveau personnage et narrateur pour repositionner ce dernier au moment de l'écriture du texte. Ensuite, lorsque le narrateur affirme « je tords le cou de la réalité, la fiction surgit de la même torsion », il suggère que tordre le cou de la réalité est une condition suffisante pour faire naître la fiction. Or, cette phrase est lancée alors même que la narration transgresse une fois encore le principe d'étanchéité des niveaux narratifs, c'est-à-dire à un moment où le narrateur enchevêtre ces univers mis au monde par son récit. Ainsi, cette seconde métalepse autorise le lecteur à se demander si le récit qu'il est en train de lire ne constitue pas en soi l'actualisation de cette écriture pourtant présentée comme non réalisée au niveau intradiégétique.

Il en va de même pour les adresses au narrataire qui, à travers tous les moments d'insuccès scriptural représentés, témoignent chaque fois de l'existence d'un moment de création, comme au texte « 48 », où le narrateur raconte qu'il a vu de sa fenêtre un homme tenter d'attraper le bus :

J'ai un faible pour les pauvres types, une dent contre les chauffeurs, qui ralentissent pour les femmes, jolies, accélèrent pour les Arabes et les Nègres qui lui tendent la main en signe de détresse. Le type éperdument cavale et précède encore son bus. Il doit soudain traverser la rue, le carrefour, car fatalement l'arrêt se trouve de l'autre côté, séparé par un flot incessant de voitures pleines de rage matinale, la ligne de bus bifurquant à angle droit, *est-ce clair* (*DI*, p. 167 ; nous soulignons) ?

La question a pour objet le texte qui la précède immédiatement. Elle invite donc le lecteur à réfléchir non seulement à ce que raconte l'histoire, mais à la façon dont on a choisi de la raconter pour émettre un jugement sur la clarté de la description. Chaque adresse au narrataire constitue ainsi la trace d'une réflexion créatrice à l'égard des choix stylistiques, comme dans l'exemple qui précède, ou diégétiques, comme ici : « Aller où ça ? se dit le lecteur » (*DI*, p. 135).

*

En somme, il semble que lorsque les stratégies usuelles du lecteur s'avèrent efficaces pour construire un contexte de compréhension interne à un texte, elles permettent difficilement de maintenir et de relancer le contexte global. Inversement, les textes qui semblent le mieux relancer la cohérence au niveau global paraissent plus réfractaires à l'établissement d'un contexte interne. Autrement dit, bien que le contexte de compréhension régissant le niveau extradiégétique permette de construire une cohérence globale de l'œuvre, la considération du niveau intradiégétique demeure, dans bien des cas, essentielle. Impossible, donc, de hiérarchiser les contextes de compréhension. Le lecteur se trouve ainsi face à un chassé-croisé où il doit privilégier tantôt un niveau narratif, tantôt l'autre, et où il arrive aussi que les deux niveaux cohabitent harmonieusement. En conséquence, on pourrait synthétiser comme suit le travail effectué au cours de notre lecture de *Dit-il*. Au début de la lecture, le lecteur se trouve en contexte instable et tente de stabiliser la mobilisation de ses savoirs en

émettant des hypothèses quant à l'intention susceptible de régir, d'une part, le contexte de compréhension interne de chaque texte et, d'autre part, le contexte global de l'œuvre, de sorte qu'il puisse organiser les informations déjà vues et anticiper celles à venir. Contraint de constamment réajuster ce processus, il se rend compte qu'aucune stratégie ne fonctionne de façon constante. Pour résoudre cette instabilité cognitive, le lecteur, suivant ce qu'en dit Schlanger, devrait alors passer d'un mode de lecture cognitif à un mode métacognitif et tenter de comprendre comment modifier ses stratégies pour arriver à savoir être lecteur dans ce texte, c'est-à-dire à stabiliser la mobilisation de ses savoirs à travers une stratégie constante.

L'intention d'écrire, posée comme principe de cohérence globale, combinée au dispositif textuel qui, d'une part, vise à déconcerter les stratégies de lecture et, d'autre part, à mettre en évidence le processus créatif menant à l'existence d'une œuvre, permettent alors au travail du lecteur de s'orienter non pas sur le contenu mais sur la forme du texte elle-même. Pour reprendre les mots utilisés par l'écrivain Éric Chevillard afin de décrire son propre travail, le texte, dans *Dit-il*, « se substitue à l'objet qu'il évoque¹ », s'imisce dans la diégèse comme composante du récit. Le dispositif textuel mis au point par Gailly provoque ainsi ce que René Audet nomme un *événement opéréal*, lequel se trouverait au fondement de la cohérence de l'œuvre. Audet utilise le terme d'événement, qu'il préfère à celui d'action qu'il juge trop connoté, pour « désigner le moment où tout bascule – et pour évoquer la virtualité de ce qui peut se

¹ Éric Chevillard, « Questions de préhistoire : Entretien avec Éric Chevillard », propos recueillis par André Benhaïm dans André Benhaïm et Michel Lantelme (dir.), *Écrivains de la préhistoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Cribles », 2004, p. 92, cité par Cécile Narjoux, « Minuit, "la fabrique orchestrale" de "ceux qui n'écrivent pas comme il faut" » dans Michel Bertrand, Karine Germoni et Annick Jauer (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, « Textuelles », 2014, p. 23.

construire à la suite de ce surgissement¹. » Il ajoute que « [l]a virtualité narrative sous-jacente à tout récit réside [...] dans cette caractéristique fondamentale de l'événement² », lequel se manifeste de trois façons : intramondaine, discursive et opérable. À propos de l'événement opérable, il explique qu'il se caractérise par sa « relation distante avec l'objet de la représentation, se [rattachant] plutôt à la performance même de l'œuvre. [Il] est un produit, un résultat du dispositif (textuel, visuel, perceptuel). L'existence de l'œuvre conduit le lecteur [...] à percevoir celle-ci dans le geste qui l'a créée³. »

Il nous apparaît ainsi que ce dont il est question avant tout dans *Dit-il* n'a à voir ni avec les actions des personnages ni même avec la performance discursive du narrateur. Il s'agit plutôt d'exposer cet échange primordial entre le texte et le lecteur qui permet à l'œuvre d'exister. En déhiérarchisant les structures sur lesquelles s'appuie le lecteur pour construire le sens de l'œuvre, Gailly se fait indifférent au sens ou, du moins, en refuse radicalement les dimensions téléologique et hiérarchique. Il arrive ainsi à faire de la relation créatrice qui existe entre le lecteur et le texte l'objet de la situation cognitive dans laquelle se trouve le lecteur et permet une lecture qui considère le texte dans sa dimension matérielle. L'auteur inscrit indéniablement son travail dans une esthétique de l'indifférence qui, pour reprendre les mots de Barthes, si proches de ceux empruntés à Beckett, permet à l'œuvre littéraire de conserver son altérité originelle, sa beauté brute.

¹ René Audet, « La narrativité est affaire d'événement » dans René Audet, Claude Romano, Laurence Dreyfus, Carl Therrien, Hugues Marchal, *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines (Arts visuels, Cinéma, littérature)*, Paris, Éditions Dis Voir, 2006, p. 31.

² René Audet, « La narrativité est affaire d'événement », art. cité, p. 31.

³ René Audet, « La narrativité est affaire d'événement », art. cité, p. 34.

CHAPITRE IV

CRÉER LA DIFFLUENCE POUR REPENSER LA CONFLUENCE. VOLLEY-BALL DE CHRISTIAN OSTER

« Le roman commence justement [...] quand tout ce qui peut être raconté et contient de l'information a été fixé, a laissé la voie dégagée pour le face-à-face avec la langue, permettant un usage nouveau de la matière mise en réserve. »

Jean-Claude Lebrun, « À propos de Christian Oster¹ »

Tout comme les critiques s'entendent pour inscrire les premiers romans de Christian Oster dans la tendance minimaliste, on s'accorde généralement pour dire que l'évolution de son œuvre soulève d'autres enjeux², ce dont témoigne sans doute son départ de Minuit pour rejoindre les éditions de l'Olivier, où il publie depuis 2011. Ce qui persiste néanmoins, c'est un amour inconditionnel de la langue qui se traduit, dans l'écriture, par une scrupuleuse recherche du mot juste et une « ostensible préoccupation formelle³ » que certains décèlent jusque dans les textes qui ont précédé ses publications

¹ Jean-Claude Lebrun, « À propos de Christian Oster », postface dans Christian Oster, *Loin d'Odile* [1996], Paris, Minuit, « double », 2001, p. 137.

² Aline Mura-Brunel, dans « Christian Oster. Entretien avec Aline Mura-Brunel » (dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 469-472), souligne un retour des affects, de la sensibilité et du lyrisme à partir de *Mon grand appartement* (1999) puis, quelques années plus tard, elle déplace le virage au roman suivant de l'auteur, *Une femme de ménage* (2001), notant cette fois un changement dans la progression des histoires, ainsi que la présence de « discours modalisés » et de « personnages étoffés » (« Introduction » dans Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et cie. Retour du romanesque*, New-York, Rodopi, 2006, p. 8). Par ailleurs, lorsque la question lui est posée, Oster souligne lui-même qu'après *Paul au téléphone* (1996), il a « souhaité un changement vers la lisibilité de l'anecdote » (« Entretien avec Christian Oster », propos recueillis par Françoise Auger, dans *Christian Oster et cie. Retour du romanesque*, New-York, Rodopi, 2006, p. 126).

³ Jean-Claude Lebrun. « À propos de Christian Oster », art. cité, p. 133. Françoise Auger souligne également cette préoccupation (« Entretien avec Christian Oster », art. cité, p. 128).

chez Minuit¹. Par rapport à sa démarche, constante et rigoureuse – laquelle lui permet de planifier dans les moindres détails l’histoire à raconter² pour pouvoir se consacrer, au moment de la rédaction, à sa quête lexicale³ –, *Volley-ball* fait office d’exception, ayant plutôt été « engendré à partir de trois phrases depuis longtemps en attente, laissant ensuite l’écriture suivre sa pente⁴ ». Le roman a par ailleurs fait couler jusqu’à maintenant relativement peu d’encre, la critique préférant s’intéresser à ce qui l’a suivi, peut-être parce que s’y décèle une homogénéité, notamment de la voix⁵, à laquelle *Volley-ball* ne souscrit pas. Décrite comme un « [c]urieux chassé-croisé⁶ », cette œuvre première, au même titre que les suivantes pourtant, remanie la structure de l’action et nous semble, en ceci, susceptible d’éclairer de façon tout à fait singulière non seulement la poétique de son auteur, mais encore le travail cognitif auquel il invite son lecteur.

Puisque la construction, de prime abord classique, de ce roman divisé en treize chapitres invite, contrairement aux deux autres ouvrages de notre corpus, à en entreprendre la lecture de façon tout aussi classique, nous nous permettrons d’en appréhender la cohérence en traversant l’ensemble de l’œuvre. Encore une fois, nous nous arrêterons au paratexte afin de cerner le contrat de lecture proposé, avant de nous pencher sur le premier chapitre pour identifier les pistes interprétatives possibles et

¹ Jean-Claude Lebrun, « À propos de Christian Oster », art. cité, p. 133.

² Jean-Claude Lebrun, « À propos de Christian Oster », art. cité, p. 133.

³ Jean-Claude Lebrun, « À propos de Christian Oster », art. cité, p. 136.

⁴ Jean-Claude Lebrun, « À propos de Christian Oster », art. cité, p. 133.

⁵ Françoise Auger, « Entretien avec Christian Oster », art. cité, p. 127. Après avoir souligné la préférence d’Oster pour la narration à la première personne, Aline Mura-Brunel affirme pour sa part que « [l]e terme d’autofiction ou mieux de “fiction autobiographique” lui [à Oster] semble apte à qualifier son œuvre » (Aline Mura-Brunel, « Christian Oster. Entretien avec Aline Mura-Brunel », art. cité, p. 471).

⁶ Georges Anex, « La mort aux troussees », *Journal de Genève*, 6 mai 1989, cité dans « Christian Oster. *Volley-ball* », *Les éditions de Minuit* [En ligne], page consultée le 19 mai 2017, URL : http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Volley_ball-1740-1-1-0-1.html.

nous demander dans quelle mesure elles reconduisent ce qui a été mis en place dans le paratexte. Puis, progressant dans l'œuvre de façon linéaire, nous observerons comment le récit développe et relance ces pistes de façon à comprendre si elles soutiennent la construction d'un contexte de compréhension stable. En observant à l'aide du schème interactif le rôle des préconstruits dans ce processus, puis en nous arrêtant à la situation narrative de sorte à cerner les effets de l'énonciation, nous chercherons à identifier ce que cette écriture, où « les différents présupposés de l'action semblent mal s'accorder les uns avec les autres¹ », révèle des processus de la lecture.

1. Établir une convivialité interprétative

1.1. Multiplier les pistes sans les organiser

Par son titre, *Volley-ball* suggère une action faisant appel à un certain nombre de scripts, liés à ce sport, et suscite probablement en cela des hypothèses chez tout lecteur qui l'aborde. C'est d'ailleurs aux règles du volley-ball que fait référence la quatrième de couverture, reproduisant presque intégralement l'un des derniers passages du texte :

Les règles, tu les apprendras en nous regardant jouer. Elles ne sont pas si compliquées que ça. Il y a pas mal de coups interdits, bon. Et peu d'autorisés. En outre, les joueurs d'une équipe changent de place par rotation quand ils prennent le point à l'équipe adverse... En fait, tout dépend de la partie²[.]

Si cet extrait, un discours direct dans son contexte initial, est adressé par le héros à un de ses amis, pris hors contexte dans la 4^e de couverture, il semble plutôt destiné au lecteur qui, en plus de reconnaître les règles du volley-ball, pourra y lire un contrat de

¹ Sylviane Saugues, « Quand l'écriture du bonheur se lit dans le bonheur de l'écriture : les romans de Christian Oster ou la jubilation du désenchantement » dans Ruth Amar (dir.), *L'écriture du bonheur dans le roman contemporain*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 158.

² Christian Oster, *Volley-ball*, Paris, Minuit, 1989, quatrième de couverture. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VB*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

lecture, une marche à suivre pour comprendre l'œuvre qu'il s'apprête à lire. Ainsi, bien que la mention « roman » qui suit le titre l'amènera, de même que pour *La salle de bain*, à prévoir qu'un agent mènera des opérations qui prendront sens en fonction d'une intention, la quatrième de couverture, en rappelant qu'au volley-ball, les joueurs changent de position, l'invite plutôt à porter une attention particulière à la relation qui s'établira entre l'agent et l'espace. Enfin, des trois œuvres que nous avons choisi d'explorer dans le cadre de cette étude, celle d'Oster est la seule à ne se parer ni d'une épigraphe ni d'une dédicace. C'est donc avec en tête une référence insistante au volley-ball, que rien ne vient altérer et qui semble devoir trouver des échos jusque dans la forme de l'œuvre, que le lecteur est amené à entreprendre sa lecture.

Au premier abord, *Volley-ball* se présente avec les caractéristiques habituelles d'un récit, à savoir un personnage à qui il arrive quelque chose d'inattendu : sa voisine vient frapper à la porte de Bertin et lui demande de venir chez elle pour vérifier si son mari est bien mort :

Bertin ne connaissait pas bien les gens, dans son immeuble. Un jour, on frappa à sa porte : c'était sa voisine de palier. Elle l'emmena chez elle pour lui montrer son mari mort. Elle n'était pas sûre qu'il soit mort. Bertin se pencha sur le corps et tâta le pouls du mari comme il l'avait vu faire par les docteurs, en prenant le poignet entre le pouce et l'index : il ne sentit rien (*VB*, p. 7).

L'événement, bien que n'ayant aucun lien avec ce que propose le paratexte, sera sans doute pris en compte par le lecteur qui, fort de ses expériences passées, sait qu'une mort dans un roman est généralement un élément catalyseur. On peut supposer qu'il se demandera comment cette mort et le volley-ball en viendront à former un tout cohérent et qu'il forgera à ce sujet, non sans difficultés, quelque hypothèse. Heureusement pour lui, il ne devra pas attendre longtemps avant de voir cette seconde piste faire surface dans la diégèse :

Il reposa le poignet sur le sol de la cuisine (l'homme gisait là, près de l'évier, parmi les éclats d'un verre qu'il avait probablement lâché en tombant). La voisine lui demanda son diagnostic. Bertin leva légèrement la tête, puis déplia ses genoux, qui craquèrent : il manquait d'exercice, il aurait dû faire un sport mais en avait-il seulement temps, c'était compliqué et puis quel sport. Il aurait bien aimé un sport collectif, il avait pratiqué le volley-ball dans sa jeunesse, mais il ne savait pas où s'adresser, il n'avait pas su ou pas voulu se renseigner. Il dit que pour lui l'homme était mort, qu'au demeurant l'avis d'un médecin restait nécessaire (*VB*, p. 7).

C'est donc après avoir introduit un élément romanesque difficilement contournable, un cadavre, que le récit fait référence à ce que le paratexte présente comme central, lui donnant toutefois l'allure d'un élément sans importance. En effet, n'eût été le titre de l'ouvrage, le lecteur considérerait sans doute cette remarque comme une digression futile. Par conséquent, *Volley-ball* propose d'emblée deux avenues interprétatives qui apparaissent pour l'instant difficilement conciliables.

Par la suite, alors que sa voisine, suivant son conseil, a quitté la pièce pour aller téléphoner dans le but de solliciter l'avis d'un médecin, Bertin observe la cuisine. C'est alors le cadre qui se précise dans l'esprit du lecteur, qui découvre, au fil du regard et des gestes du personnage, les murs, d'abord, puis les placards, la table, la poubelle, ainsi que différents petits appareils ménagers. Cet épisode, accessoire à la progression de l'action, a malgré tout deux conséquences sur la construction de la cohérence : multipliant les termes relatifs à l'observation, il confère à Bertin un statut de témoin, lien fortuit entre l'histoire de cet homme mort chez sa voisine et le lecteur, et puisque le sort du défunt se joue avec la voisine dans l'autre pièce – progresse ailleurs, sans lui –, il éloigne le personnage de cet aspect du récit. Cependant, le lieu le ramène à ce corps qui s'impose à lui, encombrant ses déplacements :

Bertin nota la présence d'un four minute et d'un congélateur, enregistra l'absence de hotte au-dessus de la gazinière. À chacun de ses déplacements, il devait s'efforcer d'éviter le corps de l'homme, qui, étendu de tout son long, occupait un bon cinquième de la pièce.

Bertin était rarement entré dans une cuisine qui ne fût pas la sienne, et c'était le premier homme mort qu'il voyait dans une cuisine (*VB*, p. 8).

L'observation de la cuisine mène ainsi à l'observation de la dépouille, évoquée dans cet extrait, au même titre que les objets décrits, en fonction de la place qu'elle occupe dans l'espace. Cette organisation a pour conséquence de mettre les deux éléments examinés sur un pied d'égalité, voire de donner une place prépondérante au lieu par rapport au personnage de l'homme mort. D'ailleurs, Bertin mentionne que la pièce lui paraît « conçue tout exprès pour le contenir, voire le conserver » (*VB*, p. 8), ajoutant même qu'il « commençait à se sentir bien près de cet homme gisant et de cette femme qui entraînait la figure en larmes » (*VB*, p. 8). Alors que l'action permet de penser que le rôle du héros auprès de ses voisins est terminé, la description de la cuisine envoie le message inverse : le cadre n'est d'aucun secours pour résoudre le dilemme posé par l'action, bien au contraire, il travaille à le maintenir. L'incipit propose donc deux pistes interprétatives, régissant deux contextes de compréhension relevant respectivement du cadre et de l'agent : parce qu'ils habitent le même immeuble, Bertin se trouve mêlé à l'histoire de la mort du mari de sa voisine, et il souhaite jouer au volley-ball pour améliorer sa condition physique. Quant aux déroulements d'actions que ces pistes permettent d'envisager, la diégèse ne laisse entrevoir pour l'instant aucune possibilité de confluence.

À sa demande, Bertin emmène sa voisine chez lui pour attendre le médecin. Le déplacement et l'attente deviennent l'occasion, une fois encore, d'une description minutieuse de l'espace : c'est l'appartement de Bertin qui est alors présenté au lecteur, à travers les objets qui s'y trouvent répandus un peu partout :

Chez lui, peu d'objets traînaient. Sa femme, généralement absente un jour sur deux, s'occupait du rangement un jour sur deux, avant de sortir pour mener l'autre moitié de sa vie. Elle laissait à Bertin ce qui, lui semblait-il, tombait en dehors de son domaine [...].

La pièce où l'on pénètre, passé une brève entrée, sentait le tabac froid et attendait encore que Bertin l'eût débarrassée (*VB*, p. 9-10).

Ainsi, notre héros guide sa voisine, dont on ignore toujours le nom, à travers les mégots de gitanes, les sous-vêtements masculins et les papiers divers pour lui indiquer « un siège en skaï rongé qu'encadraient par-derrrière des rayonnages de livres et par-devant une petite table chargée de magazines » (*VB*, p. 10). Puis, les larmes de son hôte l'amènent à chercher partout des mouchoirs, créant une nouvelle occasion de parcourir l'appartement puisque l'objet, relevant de l'intimité de Brigitte, la femme de Bertin, est introuvable : « Trop compliqué. Il faudrait des jours » (*VB*, p. 11). De la salle de bain à l'entrée, en passant par la cuisine, le lecteur, au fil des déambulations du personnage, est en mesure de se faire un portrait assez juste non seulement de l'appartement, mais encore de la vue qu'il offre sur l'extérieur :

le regard glisse précisément sur l'entrée pour venir buter contre l'évier de la cuisine, face à la fenêtre. Celle-ci donne sur la cour, mais on ne voit rien du point d'où l'on vient de partir, et l'on discerne peu de choses en arrivant : des murs d'immeubles, trop proches. La fenêtre au-dessus de l'évier, interdit qu'en l'ouvrant on puisse avancer le buste, a fortiori qu'on puisse le pencher pour apercevoir la cour proprement dite, le sol de la cour (*VB*, p. 12).

Sa recherche s'étant avérée infructueuse, c'est finalement un torchon tout neuf et vivement coloré que Bertin tend à sa voisine, déclenchant une nouvelle affluence de sanglots. Mal à l'aise, celui-ci tente de relancer la conversation en rappelant l'arrivée imminente du médecin, soulignant qu'il serait opportun qu'elle aille attendre chez elle. Louise, c'est ainsi qu'elle se nomme apprend-on, finalement, à la page 14, explique alors qu'elle s'en sent incapable et suggère que ce soit lui, plutôt, qui se charge de l'accueillir, suggestion écartée par Bertin : « Mais non. Pas moi. Vous. C'est à vous de le faire. De toute façon ça ne peut pas être moi » (*VB*, p. 14). Puis, pour « gagner du temps » (*VB*, p. 14), il oriente la conversation sur un autre sujet avant de prendre,

comme il en a l'habitude (*VB*, p. 10), un sac Franprix pour ramasser les objets épars, suscitant de nouveaux déplacements, entraînant de nouvelles descriptions. Au fil de l'opération, Louise se calme, se lève et observe

les collages exposés aux murs. Des femmes insuffisamment vêtues, découpées avec une grande précision, s'y insèrent dans des décors plausibles, et pourtant il apparaît qu'elles n'ont rien à y faire. Elles se contentent d'occuper l'espace, la tête tournée de sorte qu'on ne voie pas leur regard (*VB*, p. 15-16).

Le premier chapitre se termine alors qu'arrive le médecin, annoncé par Bertin à qui Louise répond qu'elle arrive. Dès le début du chapitre suivant, on comprend cependant qu'incapable de faire face à la situation, cette dernière s'est précipitée dans la salle de bain de son hôte pour s'y enfermer, lui laissant le soin d'accompagner le médecin auprès du mort. En proie à un insurmontable désarroi et se refusant à remettre les pieds chez elle, Louise s'installe chez Bertin et l'entraîne dans l'organisation des obsèques de son conjoint, Philippe, dont elle lui cède entièrement la charge. Certains lecteurs pourront ainsi, rétrospectivement, voir dans les collages auxquels s'était arrêtée Louise, une allégorie de ce même personnage, qui préfère éviter d'affronter la mort de son mari et dont la présence dans l'appartement de son voisin paraît incongrue.

Si le lecteur ne peut désormais plus douter que le sort du mort constitue un support important de la cohérence, il peut néanmoins difficilement s'appuyer sur cette piste pour prévoir le déroulement du récit. Malgré quelques modestes protestations, Bertin endosse le rôle que lui octroie sa voisine sans qu'aucun motif ni mobile ne le justifient. Par conséquent, il demeure hasardeux de spéculer sur une quelconque intention susceptible de régir un contexte de compréhension. En outre, cette situation constitue un premier « changement de position », écho au contrat de lecture suggéré par la quatrième de couverture : comme les joueurs d'une équipe de volley-ball font

leur rotation, Louise et Bertin inversent leurs rôles auprès du mort et leurs places dans l'immeuble. Néanmoins, ce principe ne permet pas, lui non plus, d'envisager un déroulement d'actions : si le lecteur peut être en mesure de constater l'importance du thème, on peut supposer sans trop de risques de se tromper que son expérience ne lui permet pas encore de comprendre comment celui-ci est susceptible de soutenir la construction des signes et, surtout, leur relance à l'échelle du texte. À ce stade de la lecture, les trois éléments qui serviront très certainement d'assise au contexte de compréhension – gestion de la mort de Philippe Beaumont, désir de Bertin de jouer au volley-ball, thème de changement de positions – sont à la disposition du lecteur. Cependant, pour arriver à construire un contexte de compréhension stable, celui-ci doit également comprendre comment organiser ces éléments, tâche qui, nous le supposons, sera soutenue par la situation narrative.

1.2. Une instance narrative évanescence

Non seulement, comme nous l'avons déjà souligné, *Volley-ball* se distingue des deux autres œuvres de notre corpus par l'absence d'épigraphe et de dédicace, mais sa situation narrative la place également dans une catégorie à part. En effet, alors que *Dit-il* et *La salle de bain* sont écrits à la première personne, la narration, dans *Volley-ball*, est hétérodiégétique : les péripéties sont rapportées par une instance qui semble, de prime abord du moins, ne pas faire partie de la diégèse. Malgré tout, le mode est assez proche de celui adopté dans les deux autres récits. D'une part, la perspective est généralement interne : la narration donne accès aux pensées de Bertin et aux événements qui se déroulent en sa présence. D'autre part, les descriptions on ne peut plus détaillées ainsi que les nombreux discours rapportés, le plus souvent directs,

contribuent à créer un effet de proximité. Par conséquent, comme dans *La salle de bain* et *Dit-il*, le lecteur accède au récit comme à travers une lunette portée par le personnage principal. Toutefois, puisque la voix narrative est hétérodiégétique, c'est comme si quelqu'un d'autre tenait cette lunette devant les yeux du personnage.

En ce qui a trait au temps de la narration, le choix d'un système verbal qui s'organise autour du passé simple, assorti à l'utilisation de la troisième personne, crée un effet de simultanéité que la narration homodiégétique ne permet pas. À propos de l'utilisation du passé simple dans une narration à la troisième personne, qu'elle nomme prétérit épique, Sylvie Patron, renvoyant à Käte Hamburger, explique en effet qu'« il n'a pas de valeur déictique : il ne se comprend pas en prenant pour point de repère le moment de l'acte d'écriture de l'auteur¹ ». Il fonctionnerait plutôt comme un « point zéro par rapport auquel les autres événements peuvent être repérés² », comme un présent imaginaire non situé de façon fixe. Pour illustrer son propos, elle rappelle les explications de Hamburger à propos de la phrase « Monsieur X était en voyage » :

Qu'il y ait ou non une date, ce que m'apprend cette phrase, ce n'est pas que Monsieur X *était* en voyage, mais bien qu'il *est* en voyage. [...] Dans un [récit non fictionnel], cette phrase nous communique une information sur le passé ; dans un roman, elle décrit une situation « présente »³.

Considérant qu'aucun écart n'est commis par rapport au système verbal dans *Volley-ball*, nous sommes tentée de croire, suivant la théorie de Hamburger, que l'écriture crée une impression de simultanéité entre le moment de la narration et celui des événements.

¹ Sylvie Patron, *Le narrateur, un problème de théorie narrative* [2009], Paris, Lambert-Lucas, 2016, p. 141-142.

² Sylvie Patron, *Le narrateur, un problème de théorie narrative*, ouvr. cité, p. 142.

³ Käte Hamburger, *La logique des genres littéraires* [1957, 1968], trad. par P. Cadiot, Paris, Seuil, 1986, « Poétique », p. 80, citée par Sylvie Patron, *Le narrateur, un problème de théorie narrative*, ouvr. cité, p. 142. Hamburger souligne.

Ainsi, entre l'absence d'une voix subjective et cet effet que nous soulignons, *Volley-ball* se présente au lecteur comme s'il ne faisait l'objet d'aucune médiation.

Cette impression est contrariée cependant par la présence de parenthèses qui créent un effet de rupture interprétable, de même que dans *La salle de bain*¹, comme un décrochage par rapport à l'histoire. Interrompant tantôt le discours d'un personnage pour amener une précision circonstancielle – « Il buvait un peu, certes, mais ne se comportait jamais en alcoolique, n'apostrophait jamais des inconnus dans la rue (elle l'apercevait parfois dans la rue) » (*VB*, p. 9) ; « Si vous retourniez chez vous. (Il leva une main en l'air, vaguement, comme à mi-chemin d'un parcours dont il eût été en peine de dire le terme) » (*VB*, p. 14) – tantôt l'action, pour introduire un commentaire – « De nouveau, la voisine secoua la tête. Elle s'appelait Louise Beaumont et croyait maintenant son mari mort. Elle avait assez de cette vie, de sa vie, de sa vie à elle (opportunément, semblait-il, une page se tournait là) » (*VB*, p. 14) –, les passages entre parenthèses créent, par leur contenu, une modification du contexte de compréhension du lecteur en altérant momentanément le moment auquel il est fait référence, comme dans le premier extrait, ou en changeant l'objet dont il est question, comme dans les deux suivants. L'activité cognitive du lecteur est également susceptible d'être perturbée par l'attribution problématique de ces passages. Considérés comme le discours de l'un ou de l'autre des personnages, ils semblent marquer un changement de ton oral pour souligner un commentaire hors propos. Toutefois, certains peuvent aussi être attribués au narrateur. Interprété ainsi, celui où l'on apprend que Louise Beaumont croise parfois

¹ Rappelons qu'à propos de l'utilisation qu'il fait des parenthèses, Toussaint affirmait qu'elles lui servent à imiter la « rupture de ton et de voix » que l'on fait parfois en parlant et que cela lui sert à casser le cours du texte, à créer un décrochage (Patricia Frech, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », art. cité, p. 163).

son voisin dans la rue devient une paralepse puisqu'il crée une dérogation à la focalisation interne : le strict point de vue de Bertin ne permet pas d'avoir accès à cette information. Quoiqu'il en soit, puisque la réponse à ce problème pourra dépendre du lecteur, nous nous contenterons de souligner, à propos des conséquences des parenthèses sur son activité interprétative, qu'elles modifient chaque fois brusquement et très brièvement le contexte cognitif sur lequel s'appuie sa lecture. Qui plus est, il n'est pas exclu que le lecteur constate l'ambiguïté relative à leur attribution, ce qui précéderait cette activité encore davantage.

Par ailleurs, si elles servent généralement à apporter des précisions secondaires par rapport à l'action, il arrive également que les parenthèses annulent, voire inversent cette hiérarchie : « Bertin revenait de la cuisine. Tout en marchant, tout en disant à la voisine *qu'elle attende, qu'elle attende (j'arrive)*, il déchirait le couvercle tendu de papier cristal d'un emballage en carton semi-rigide » (*VB*, p. 13 ; nous soulignons). Dans ce passage, le segment souligné entraîne une ambivalence interprétative. On pourrait d'abord penser que le personnage crie « Attendez, attendez, j'arrive ! » et que l'énoncé a été altéré par la narration. Cependant, l'effet de coupure créé par l'usage de la parenthèse peut également porter à croire que Bertin n'a pas prononcé les deux formules. Dans ce cas, l'une servirait à rendre la pensée du personnage et l'autre, ses paroles. La forme indirecte suggère qu'il répète sèchement d'attendre à sa voisine et que le « j'arrive » verbalise ce qu'il pense, ce que viennent appuyer la répétition et le fait que les parenthèses servent généralement à exposer ses réflexions. Néanmoins, il est également possible, suivant les convenances, qu'il lui dise qu'il arrive, et que le discours indirect libre serve à rendre sa pensée. En un mot, le texte pose au lecteur une

énigme qu'il ne résout pas et, laissant les interprétations ouvertes, mine l'idée que peut s'être faite le lecteur quant au fonctionnement des parenthèses. Ne pouvant être saisies en fonction d'aucun principe stable, celles-ci, par rapport à la voix, contribuent non seulement à brouiller l'identité de l'instance narrative jusqu'à la rendre non identifiable, mais elles travaillent également à déhiérarchiser le contenu diégétique. Par conséquent, plutôt que d'orienter l'organisation du contexte de compréhension, la situation narrative, dans *Volley-ball*, semble au contraire veiller à entretenir la diffuence déjà engendrée par l'action : en plus de faire face à deux déroulements d'actions difficilement conciliables, le lecteur doit composer avec une narration qui indifférencie l'essentiel et l'accessoire et qui tend à confondre les discours.

Qui plus est, l'utilisation du pronom indéfini « on » contribue à brouiller encore davantage la représentation de l'instance narrative. Si le pronom sert parfois, dans la bouche de Bertin, à désigner vaguement un groupe de personnages dans lequel il s'inclut, comme lorsqu'il tend à sa voisine un torchon en guise de mouchoir – « Bertin le tendit à la voisine en lui disant que c'était là tout ce qu'il avait, qu'il était un peu gêné par la gaité des couleurs, mais qu'enfin il ne s'agissait pas de ça, qu'il supposait qu'*on* était bien loin de ça en ce moment » (*VB*, p. 13 ; nous soulignons) –, il arrive également que, relevant de la narration, « on » ait un référent plus vague, susceptible d'abolir les limites qui séparent le lecteur du niveau intradiégétique. C'est le cas dans l'extrait suivant où, alors qu'il déambule dans l'appartement à la recherche des mouchoirs, le héros semble avoir une idée pour résoudre la situation :

Bertin se frappa le front à l'aide de la paume. *On peut le voir* alors prendre la direction de l'entrée. Du salon, où *l'on se trouve encore*, le regard glisse précisément sur l'entrée pour venir buter contre l'évier de la cuisine, face à la fenêtre. Celle-ci donne sur la cour, mais on ne voit rien du point d'où l'on vient de partir, et l'on discerne peu de chose en arrivant : des murs d'immeubles, trop proches. La fenêtre, au-dessus de l'évier, interdit qu'en

l'ouvrant on puisse avancer le buste, a fortiori qu'on puisse le pencher pour apercevoir la cour proprement dite, le sol de la cour.

[...]

Bertin revint de la cuisine (*VB*, p. 12-13 ; nous soulignons).

Dans ce passage, les segments soulignés excluent manifestement Bertin des référents possibles du pronom : « on » se trouve encore dans le salon alors que Bertin se dirige vers l'entrée. Ne restent alors pour alternative que Louise, le narrateur et le narrataire, qui sont les seules autres entités mises en présence par le texte. Or, considérant qu'il est généralement fait référence à Louise en employant son nom ou un substitut non équivoque, considérant également l'emploi du prétérit selon la thèse de Hamburger, il est raisonnable de supposer que le pronom pourra être interprété par le lecteur comme évoquant soit l'instance narrative, soit le narrataire, voire les deux à la fois, les additionnant ou encore les confondant.

À propos de la situation narrative de *Volley-ball*, l'analyse des parenthèses et de l'utilisation du pronom « on » nous amène à conclure que si elle permet d'orienter la construction d'un contexte cognitif, ce n'est pas en limitant les contextes de compréhension possibles, mais bien en les distendant. Comme nous l'avons souligné, les parenthèses travaillent à indifférencier les éléments du récit de sorte à entraver leur hiérarchisation. D'une part, donc, le lecteur se voit autorisé à actualiser dans la construction de la cohérence tout élément de la diégèse qui pourra servir le contexte qu'il construit et à narcotiser¹ n'importe quel autre. D'autre part, l'utilisation du pronom « on » tend à dissoudre la frontière qui sépare le lecteur de la diégèse en l'y

¹ Nous faisons nôtres les expressions d'Umberto Eco qui, dans *Lector in fabula*, utilise l'expression « actualiser » pour désigner la décision du lecteur de tenir compte d'une proposition du texte dans la construction du sens et « narcotiser » pour désigner son choix de ne pas en tenir compte. (Umberto Eco. *Lector in fabula*, ouvr. cité, p. 16 et 112.)

incluant à travers la figure du narrataire. Le confondant en quelque sorte avec l'instance narrative, cette caractéristique de la narration vient affermir la liberté interprétative à laquelle l'invitait déjà les parenthèses.

Pour résumer, au terme du premier chapitre de ce roman, le lecteur se trouve dans un contexte radicalement instable dans la mesure où, confronté à des suites d'actions non conciliables, il lui est impossible d'établir un processus susceptible de soutenir la construction des signes et leur relance à l'échelle du texte de façon univoque : pour chaque préconstruit qui lui paraîtra significatif, plusieurs possibilités interprétatives pourront être jugées valables. Considérant néanmoins, suivant Schlanger, que savoir-être en contexte instable signifie « être en cohérence dynamique avec une projection de soi qui sert de visée et de norme¹ », on peut malgré tout prendre pour acquis que le lecteur qui choisit de poursuivre sa lecture continuera de chercher comment réorganiser l'ensemble des préconstruits en fonction d'un contexte unique.

2. De la diffluence à la confluence

2.1. Entre disjonction et impertinence narratives, faire résonner les êtres et les lieux

Soulignons d'emblée que la suite du récit reprend et développe les pistes interprétatives mises en place. D'une part, Bertin accepte d'assumer l'organisation des obsèques de Philippe Beaumont à la place de Louise qui, pour cela, lui signe une procuration (*VB*, p. 27) : c'est lui qui se charge de contacter le salon funéraire et de s'y rendre pour prendre les dispositions nécessaires à l'enterrement. lui qui reçoit le

¹ Jacques Schlanger, *La situation cognitive*, ouvr. cité, p. 116.

médecin d'état civil, la thanatopractrice et les autres employés reliés aux obsèques, lui encore qui se charge des faire-part. D'autre part, dans les moments d'attente créés par les intervalles qui séparent les étapes menant à l'enterrement, Bertin met en œuvre divers moyens pour actualiser son désir de jouer au volley-ball : il s'informe auprès d'une association de loisirs ; écrit, fait imprimer et distribue une annonce ; discute avec un homme qui lui téléphone après avoir eu connaissance de son annonce ; se présente à une rencontre de groupe pour organiser la tenue de parties. Ainsi, il est possible pour le lecteur de trouver, dans l'évolution parallèle de ces pistes interprétatives, une certaine stabilité cognitive, voire de prévoir des déroulements d'actions. Après un moment, il comprendra qu'il peut s'attendre à assister aux obsèques de Beaumont et à voir Bertin trouver le moyen de jouer au volley-ball.

Cependant, en plus d'entraîner des enchaînements d'actions, ces deux pistes interprétatives donnent lieu à un défilement de personnages et de lieux. Les déplacements de Bertin sont chaque fois l'occasion d'une exploration spatiale à travers le regard du personnage. Comme celle de la cuisine, la description du salon funéraire est faite en fonction des déambulations du héros :

le voici au seuil de la société Roquevert-Grau. Il en pousse la porte. Naturellement, elle est dépourvue de grelot. À l'intérieur, personne. Un bureau avec son siège libre. Au mur un grand poster, paysage alpin au printemps propre à retenir le regard sans dévoyer l'imagination, grande scène spacieuse jouant la double carte du dépaysement et de l'apaisement. Face à Bertin, un long couloir, au fond de quoi s'aperçoit un second bureau, également inoccupé (*VB*, p. 28-29).

Si Bertin visite un endroit qui a fait précédemment l'objet d'une description, la narration souligne alors soit de nouveaux détails, soit des transformations, soit encore elle le compare à un autre. En outre, chaque venue de Bertin à l'appartement des Beaumont permet l'introduction d'un nouvel élément de décor. chaque retour chez lui

est l'occasion de souligner les transformations engendrées par l'occupation de Louise, et les différences entre les points de vue qu'offrent les deux endroits sur l'extérieur sont longuement décrites. La configuration des lieux semble ainsi dépendre des personnages qui les occupent. Quant aux personnages, hormis Louise, Brigitte et Beaumont, ceux que rencontre Bertin sont décrits en fonction de leur statut et leurs actions se limitent à leur rôle¹. Leur portée s'apparente à ce que Gervais appelle les accessoires puisqu'ils relèvent « de la façon dont les actions se déroulent² », agissent comme « des points de repère permettant de circonscrire les attentes d'un lecteur³ » par rapport à la situation représentée. Par exemple, les nombreuses opinions exprimées par la thanatopractrice soulignent ce que Bertin aurait dû faire dans les circonstances, soit transporter la dépouille de Beaumont dans son lit, et provoquent la correction de la situation (*VB*, p. 59-61). Qui plus est, lorsque deux d'entre eux occupent un même statut, la description ne manque pas de les comparer. Après avoir rencontré les deux médecins qui se succèdent auprès de Philippe Beaumont, Bertin souligne leurs ressemblances et leurs différences (*VB*, p. 39) ; il compare aussi les deux hommes qui viennent livrer le cercueil (*VB*, p. 81) ; imagine ses futurs partenaires de volley-ball en utilisant des « visages connus » (*VB*, p. 86). Au final, les êtres paraissent tout aussi interchangeables que ces corps de femmes découpés par Bertin dans les magazines érotiques.

Par ailleurs, tout lecteur de *Volley-ball* constate sans doute assez rapidement qu'un certain nombre d'opérations ne permettent de soutenir ou de relancer la

¹ Rappelons que, pour Gervais, le cadre attribue un statut et un rôle à l'agent : « [le] statut est statique en ce qu'il détermine uniquement la position et la fonction d'un agent dans une situation donnée, [alors que] le rôle est dynamique en ce que cette fonction déterminée définit un ensemble d'actions. » (*Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, ouvr. cité, p. 99.)

² Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, ouvr. cité, p. 113.

³ Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, ouvr. cité, p. 112.

formation d'aucun des deux contextes de compréhension disponibles. C'est entre autres le cas de l'épisode avec la femme qui reconnaît Bertin, qu'elle aperçoit depuis la rue à la fenêtre de l'appartement des Beaumont – « Puis il voulut quitter la fenêtre, mais une personne levait les bras dans sa direction. Elle criait. Jacques, l'apostrophait-elle, Jaaaaques. Bertin ne voyait pas pourquoi on l'appelait à cette fenêtre qui n'était pas la sienne, il ne comprenait pas » (*VB*, p. 35) – ou de ceux où l'on assiste à la transformation de l'imprimerie d'en face qui, après avoir été quittée par ses occupants (*VB*, p. 85), est démolie :

Enfin, la pelleuse s'abattit avec violence ; on entendit un choc sourd qui fit vibrer les vitres de la cuisine, on vit s'élever un nuage de poussière, on constata bientôt, par les fenêtres de l'imprimerie et à la suite de coups répétés, que des morceaux du toit s'effondraient dans l'étage supérieur, retenus encore, quelque fois, par des tiges de métal filetées (*VB*, p. 111).

S'il y a fort à parier que ces éléments, susceptibles d'être rapidement narcotisés à cause de leur discordance narrative, ne seront pas pris en compte par les lecteurs dans l'élaboration du contexte de compréhension, les plus vigilants d'entre eux seront susceptibles d'y voir l'écho du thème de changement de position annoncé par la quatrième de couverture : l'appartement des Beaumont apparaît comme celui de Bertin à la passante parce qu'elle l'y trouve et l'immeuble qui abritait l'imprimerie se voit transformé pour accommoder, on le suppose, de nouveaux occupants.

De ces éléments discordants, le plus persistant réside dans les collages faits par Bertin, présents dès le début du récit, lors de l'arrivée de Louise chez lui – « On lui demande ce qu'il fait des sacs précédents, ce qu'ils contiennent. Eh bien, il s'en sert parfois, y va fouiller, y trouve du feu pour allumer sa gitane, un tube de colle pour ses *collages* » (*VB*, p. 15 ; nous soulignons). Régulièrement mentionnés par le texte, qui livre chaque fois de nouveaux détails à leur sujet, ils sont évoqués encore par la

présence des magazines érotiques qui leur sert de matière première, puisque c'est là que Bertin découpe les corps de femmes dont il « reconstruit le mystère patiemment, difficilement » (*VB*, p. 72). Ces œuvres, par leur caractère incongru, ne sont pas sans évoquer Louise, qui leur accorde une attention soutenue : « Elle avait élu domicile dans le fauteuil à gauche quand on entre et feuilletait les magazines de Bertin avec constance » (*VB*, p. 44). Quant à leur aspect mystérieux, il rappelle Brigitte, qui entretient avec le héros une relation singulière : partageant sa vie avec lui un jour sur deux, elle semble mener à son insu « l'autre moitié de sa vie » (*VB*, p. 10). « Tous deux avaient adopté depuis longtemps un comportement très libre » (*VB*, p. 32) qui, semble-t-il, suffit à justifier que la présence de Louise et la sollicitude de Bertin à l'égard de celle-ci ne dérangent pas Brigitte. Ainsi, entre sa compagne, à qui Bertin rappelle que c'est pour son corps qu'il l'a choisie (*VB*, p. 74) et sa voisine, qu'il trouve nue lors d'un de ses passages à son appartement (*VB*, p. 67), Bertin apparaît comme celui qui, les ayant mises en présence, en apprécie le mystère.

Par conséquent, bien que ce soient le désir de jouer au volley-ball et la nécessité d'enterrer Beaumont qui permettent le mieux d'appréhender la progression chronologique des actions, certains éléments ne prennent leur sens qu'une fois mis en relation avec le thème du changement de position évoqué par le paratexte. En outre, les descriptions des personnages et des lieux participent du même mécanisme. Si elles n'apportent le plus souvent aucun indice permettant de prévoir la progression de l'action, elles agissent en revanche les unes par rapport aux autres comme des reflets altérés. Soulignant les ressemblances ; révélant les différences d'un lieu à l'autre, d'une personne à l'autre, d'un même lieu à divers moments, elles permettent de constater

comment le récit progresse au rythme du défilement des personnages qui occupent, pour reprendre l'analogie avec le volley-ball faite en quatrième de couverture, une même position ou comment chacun s'adapte aux différentes positions qu'il doit occuper dans le récit. Ainsi que le souligne Aline Mura-Brunel, les lieux comme les êtres apparaissent pris dans un même mouvement : « Le lieu n'est jamais seulement un cadre qui sert de décor à une histoire mais un espace qui "entre en rime" avec ce qui s'y déroule ; il traduit les émotions des personnages, en épouse l'évolution et il est perçu dans une mouvance¹. »

2.2. Fluctuations narratives et implication du narrataire : offrir au lecteur aussi de changer de position

Quant à la situation narrative, elle est placée, elle aussi, sous le signe du changement. Si certains passages du premier chapitre soulèvent un doute quant à leur caractère paralytique, d'autres n'en laissent aucun. Ainsi, lorsque Bertin appelle un service funéraire, le point de vue se déplace de son appartement au bureau de l'assistant :

Il [Bertin] reposa le combiné, le souleva de nouveau et, un œil sur le papier du médecin, un doigt sur le cadran, composa l'appel projeté. *Là-bas*, derrière une vitrine où s'inclinaient des plaques de marbre, où triomphaient des couronnes, un homme s'annonça, qui dessinait sur un bloc. Il s'agissait de petits personnages ronds que hérissaient des segments de droites, visages solaires, membres filiformes. *Société Roquevert-Grau, dit-il. Bonjour monsieur, oui.*

Voilà, expliqua Bertin (VB, p. 25-26 ; nous soulignons).

Annoncé uniquement par l'expression « là-bas », ce changement de focalisation est certainement susceptible de déstabiliser le lecteur. Habitué jusque-là à ce que la

¹ Aline Mura-Brunel, « Christian Oster. Entretien avec Aline Mura-Brunel » dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre. *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris. Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 472.

perspective soit centré sur Bertin, et n'étant prévenu du changement par aucune marque typographique, il pourrait même, moyennant quelques distorsions, interpréter le déictique comme référent à un coin lointain de l'appartement et considérer que l'extrait se déroule toujours au même endroit. Néanmoins, la fin du segment et l'organisation de la suite dissipent toute possibilité de confusion. Dans un premier temps, le texte rapporte les paroles de l'assistant funéraire, qui répond : « Société Roquevert-Grau, dit-il. Bonjour monsieur, oui. » Étant donné le discours auquel il se rapporte, le « dit-il » ne peut être attribué à Bertin. Puis, entre les deux dernières phrases du premier paragraphe figure une ellipse : le récit, à cet instant, ne donne accès qu'aux paroles de l'assistant. Enfin, le paragraphe suivant effectue un retour à l'appartement de Bertin et, dans les deux paragraphes subséquents, le point de vue alterne d'un lieu à l'autre et s'avère ainsi aussi interchangeable que le reste. Ce qui apparaissait au début comme une focalisation interne se révèle progressivement, au fil des dérogations, comme une forme d'omniscience fracturée : la narration a accès à tous les points de vue mais ceux-ci ne s'informent pas mutuellement. En outre, dans l'extrait précédent, le lecteur n'accède jamais simultanément à ce qui se déroule à la Société Roquevert-Grau et chez Bertin.

Quant à la voix, elle continue de se faire discrète, se confondant le plus souvent avec les personnages. Malgré tout, cependant, une entité étrangère au récit point occasionnellement, généralement sous la forme d'un observateur. C'est ce qui se passe dans le segment souligné plus tôt où, alors que Bertin cherche des mouchoirs, la perspective se dissocie de lui pour le regarder, depuis le salon, prendre la direction de la cuisine. De même, lorsque Bertin arrive à la société Roquevert-Grau et attend

l'assistant funéraire, on peut lire : « L'homme est barbu. Plus précisément pointe chez *l'observateur* l'impression qu'il porte voire qu'il apporte sa barbe en la tenant un peu au-devant de lui, fixée au visage par quelque grossier système d'attache ou de collage » (*VB*, p. 29 ; nous soulignons). S'il est possible de considérer que cet « observateur » est Bertin, la forme autorise également à y voir un tiers parti qui, désigné à la troisième personne, ne peut être le narrateur. Le narrataire apparaît ainsi comme un référent possible, interprétation qui a pour conséquence de l'inclure dans l'univers diégétique.

Penser qu'un tel éparpillement diégétique et narratif est cognitivement irrécupérable serait néanmoins se méprendre. En effet, au cours de la journée de l'enterrement, Bertin reçoit un appel concernant son annonce : un homme le convie à une rencontre avec lui et dix autres joueurs. Les deux suites d'actions amorcent leur dénouement en même temps et le récit semble vouloir se conclure sur la disjonction qui en a marqué l'entière progression. Toutefois, dans les pages qui suivent, un événement ne devrait pas manquer d'attirer l'attention du lecteur. Après avoir assisté aux obsèques de son voisin, plutôt que de rentrer chez lui, Bertin retourne chez les Beaumont. Dans l'entrée, il examine de plus près les photos exposées et découvre que l'une d'elles, qu'il avait déjà vue sans la remarquer (*VB*, p. 21), représente Philippe en compagnie d'amis, jouant au volley-ball sur la plage. Le mort et le volley-ball se trouvent ainsi réunis pour la première fois. Bertin prend la photo et, rencontrant ceux qui, on le suppose, deviendront ses partenaires de jeu, cherche à savoir si quelqu'un reconnaît son voisin. Puis, de retour de sa réunion, il se rend une fois encore chez les Beaumont. Surpris de trouver Louise dans son lit, et après lui avoir expliqué qu'il préfère rester là (*VB*, p. 109), Bertin s'étend auprès d'elle et passe la nuit, ainsi que les

suivantes, à ses côtés. Qui plus est, dans les dernières pages, la narration est faite au conditionnel : les actions énoncées sont présentées comme suivant le moment de la narration ce qui leur attribue une valeur de prédiction, comme si la suite était inéluctable. Enfin, dans les dernières lignes du récit, alors que Bertin s'adresse à un ami à qui il propose de devenir l'arbitre de son groupe, on retrouve la citation présentée en quatrième de couverture et, dans la dernière phrase, pour désigner le héros, la narration n'utilise plus de nom de Bertin, mais celui de Beaumont.

En fusionnant Bertin et Beaumont, le récit réunit les trois assises du contexte de compréhension identifiées dans la première partie de notre analyse, soit le thème du changement de place, la mort de Philippe Beaumont et le désir de Bertin de jouer au volley-ball. Dans cette œuvre, pour arriver à savoir être lecteur, nous avons considéré les lieux – pièces, appartements, immeubles, commerces – comme des positions et les personnages comme des joueurs qui se voient, selon leur position, attribuer un rôle. S'ajoute ainsi un niveau de cohérence supplémentaire, allégorique. Il en va de la vie comme d'un jeu de volley-ball : des joueurs partent, d'autres prennent leur place, et la partie continue. Le lecteur qui saisit ce principe sera sans doute en mesure d'y associer quelques informations qu'il aura retenues et qui malgré une présence insistante, ne servaient pas l'action. C'est le cas, par exemple, des multiples descriptions de lieux qui, à la lumière de ce thème, semblent servir à définir les règles régissant les différents épisodes ainsi qu'à constater les conséquences de ceux qui ont précédé. C'est aussi le cas des bricolages de Bertin qui, ponctuant le récit de leur présence, figurent l'interchangeabilité tout au long de la lecture. Cependant, comme le texte arrive à son terme, il est tout à fait improbable que le lecteur arrive à rétroactivement réorganiser

l'ensemble du contenu de la diégèse : s'il souhaite véritablement vérifier le potentiel interprétatif de ce principe, il devra reprendre sa lecture depuis le début.

*

Volley-ball est ainsi un récit qui propose au lecteur s'y attaquant pour la première fois plusieurs niveaux de cohérence qui ne permettent de construire un contexte de compréhension stable qu'une fois la lecture arrivée à son terme. Les contextes que permettent de construire les actions ont des finalités irréconciliables qui demeurent impossibles à hiérarchiser, notamment à cause de la disjonction maintenue tout au long de la diégèse entre l'intention de Bertin de jouer au volley-ball, et la majeure partie des opérations qu'il met en œuvre, qui visent à enterrer Beaumont. Quant à la situation narrative, plutôt que de travailler à résoudre cette disjonction, elle la maintient en affermissant la liberté interprétative du lecteur par une indifférenciation des discours, par une déhiérarchisation des contenus diégétiques et par l'atténuation des frontières séparant les niveaux narratifs – rappelons que le statut intradiégétique ou extradiégétique du narrateur pose notamment problème et que le système verbal crée un effet de simultanéité entre temps de la narration et temps de l'action. Discours et fable sont sujets à de multiples interprétations qu'il tient au lecteur d'orchestrer.

Constamment confronté à plusieurs possibilités interprétatives pour une même unité, celui-ci est maintenu en contexte instable par ce récit qui refuse les « interprétations univoques¹ ». Dans *Volley-ball*, cette poétique de l'indifférence dont

¹ Expression qu'utilise Cécile Narjoux à l'égard des minimalistes en général. (Cécile Narjoux, « Minuit, "la fabrique orchestrale" de "ceux qui n'écrivent pas *comme il faut*" » dans Michel Bertrand, Karine Germoni, Annick Jauer (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, « Textuelles », 2014, p. 24.)

nous tentons de cerner les enjeux pourrait être associée à l'anamorphose : selon le point de vue adopté, lequel dépendra du lecteur, la figure constituée présentera une forme différente. On peut considérer que l'histoire de Bertin répétera celle de Philippe Beaumont ou pas ; on ignore et, donc, on est libre d'imaginer ce qu'il advient de la relation de Bertin avec Brigitte ; rien ne permet de déterminer si des parties de volley-ball auront finalement lieu. Dans *Volley-ball*, l'esthétique de l'indifférence trouve ainsi sa source dans la cohabitation paradoxale d'actions logiquement incompatibles par le terme qu'elles dessinent, par la « virtualité narrative¹ » qui les sous-tendent. De même, cette interprétation conforte notre postulat de départ, selon lequel la projection de la cohérence au niveau cognitif sollicite de façon prépondérante les savoir-être, dans la mesure où il ne s'agit pas, avec cette œuvre, de boucler une interprétation, mais simplement d'arriver à stabiliser la mobilisation et la relance des savoirs. Oster lui-même nous semble abonder dans ce sens lorsqu'il explique son rapport à la lecture et à l'écriture :

je ne cherche pas à apprendre en lisant ; les livres que je lis sont ceux qui m'emportent, me déstabilisent. Je n'écris donc pas pour mieux me connaître ou connaître les autres, mais pour être en accord avec le monde. J'écris pour pouvoir vivre, simplement. [...]

Le monde ne s'approprie que par l'écriture².

¹ René Audet, « La narrativité est affaire d'événement » dans René Audet, Claude Romano, Laurence Dreyfus, Carl Therrien et Hugues Marchal, *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines (Arts visuels, Cinéma, littérature)*, Paris, Éditions Dis Voir, 2006, p. 31.

² Françoise Auger, « Entretien avec Christian Oster » dans *Christian Oster et cie. Retour du romanesque*, New-York, Rodopi, 2006, p. 130.

CONCLUSION

« [É]crire, c'est remettre aux autres de fermer eux-mêmes votre propre parole, et l'écriture n'est qu'une proposition dont on ne connaît jamais la réponse. »

Roland Barthes, *Essais critiques*¹

À propos des premiers romans, dans l'ouvrage qu'elle a consacré avec Johan Faerber à cette question, Marie-Odile André avance :

[ils procèdent] d'un art de commencer qui se décline en entrées réussies ou entrées ratées, en vrais ou faux départs, et [ont], tout à la fois, à négocier avec un présent (une place à prendre ou à construire), un passé (une préhistoire à assumer ou à occulter) et un futur (une œuvre à venir en ce qu'elle est propre à une trajectoire)².

Il en va ainsi pour les trois œuvres qui nous ont occupée tout au long de cette étude, lesquelles savent effectivement négocier avec le présent, en se faisant plus accessibles et en réhabilitant le plaisir de la lecture, et assumer le passé, notamment l'héritage formaliste dont elles ont conservé le rapport problématique à la représentation. *La salle de bain*, *Dit-il* et *Volley-ball* se présentent en effet, du point de vue de l'histoire qu'ils mettent en scène, comme trois faux départs, l'intentionnalité n'étant, en définitive, jamais vecteur de sens. Cependant, une attention à la relation de lecture qu'ils induisent les fait plutôt apparaître comme une entrée réussie de leurs auteurs dans le champ littéraire contemporain. Leur poétique mobilise les ressources téléonomiques de l'action pour ensuite les subvertir grâce, notamment, à une narration qui jette un flou sur les limites séparant niveaux intradiégétique et extradiégétique. En effet, bien que les événements qui font l'objet de l'histoire de ces romans n'ont rien que de banal, il

¹ Roland Barthes, *Essais critiques* [1964], Paris, Seuil, 1991, p. 276.

² Marie-Odile André, « Avant-propos », art. cité, p. 13.

n'en demeure pas moins que c'est à travers les suites ou les fins qu'ils sous-entendent que le lecteur est d'abord invité à organiser son contexte de compréhension : compromission de la quiétude de sa vie pour le narrateur de *La salle de bain*, succès ou échec de l'écriture dans *Dit-il*, désir de jouer au volley-ball et nécessité d'enterrer Philippe Beaumont dans *Volley-ball*. Cependant, alors que, d'ordinaire, l'identification d'une intention permet de prévoir un déroulement d'actions et, ce faisant, d'activer le processus d'ajustement et de relance de la mobilisation des savoirs, dans ces œuvres, la narration crée à ce niveau une disjonction qui a pour conséquence de confronter le lecteur à un contexte cognitif instable qui, pour être stabilisé – c'est-à-dire pour permettre d'intégrer l'ensemble des informations jugées pertinentes dans un tout cohérent –, nécessite du lecteur une activité métacognitive : le lecteur se trouve contraint de déplacer son activité cognitive de l'objet auquel il est confronté, le texte, pour l'orienter vers cette activité même et réfléchir à la façon de réconcilier des données contradictoires. Par conséquent, les œuvres, en même temps qu'elles mobilisent les ressources téléonomiques de l'action, puisqu'elles suscitent à partir de celles qui sont représentées une attente qui aspirera à être comblée, les subvertissent en créant entre elles et l'intention du personnage dont nous est fait le récit une irréconciliable disjonction : nulle part le narrateur de *Dit-il* n'écrit, les tentatives que multiplie celui de *La salle de bain* pour changer sa situation le ramènent à des situations toujours semblables et les deux séquences dans lesquelles est impliqué Bertin semblent vouées à une évolution parallèle.

Si, comme nous l'avons mentionné en introduction, Ricœur était d'avis que « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; [et

qu'«en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle¹ », Barthes considérait pour sa part que « du point de vue du récit, ce que nous appelons le temps n'existe pas, ou du moins n'existe que fonctionnellement, comme élément d'un système sémiotique : le temps n'appartient pas au discours proprement dit, mais au référent² ». Ce que montrent ces deux propositions en apparence contradictoires, c'est la relation dialectique qui unit temporalités narrative et vécue : alors que, du point de vue de Ricœur, la temporalité ne peut être appréhendée que lorsque le vécu est mis en discours, ce que met en lumière Barthes, c'est que les ressources de cette mise en discours sont, en théorie, infinies, puisqu'elles dépendent de la conception que l'on a ou de la structure que l'on *choisit* de donner au référent. La mise en récit, lorsqu'elle recherche et repousse ces ressources, peut être perçue comme un outil permettant de reconsidérer notre rapport au temps et au monde. On peut ainsi penser que, si on reconnaît aux œuvres auxquelles nous nous sommes arrêtée la vertu d'exprimer « le malaise de l'homme contemporain³ », c'est justement parce qu'elles invitent à cette reconsidération. En effet, d'abord, ces œuvres ne finissent pas : au terme de *La salle de bain*, le narrateur retourne là d'où il vient et on ignore s'il faut considérer son séjour à Venise comme une analepse ou non ; le narrateur de *Dit-il* est confronté, dans le dernier texte du recueil comme dans le premier, à l'impossibilité d'écrire et, dans *Volley-ball*, l'enterrement de Philippe Beaumont se trouve en quelque sorte annulé par le fait que Bertin se substitue à lui. Dans tous les

¹ Paul Ricœur, *Temps et récit I*, ouvr. cité, p. 17.

² Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » [1966] dans Genette, Gérard, Todorov, Tzvetan (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 27.

³ Maria Giovanna Petrillo a fait de ce thème le sujet d'une étude sur Toussaint. (Maria Giovanna Petrillo, *Le malaise de l'homme contemporain dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Paris, Alain Baudry, 2013.)

cas, on peut reprendre la lecture de l'œuvre du début en imaginant qu'il s'agit de la suite du roman lui-même. À cette structure qui nie toute fin se superpose la disjonction entre actions et intention et qui double ce refus de la fin d'une négation de toute logique téléologique puisque l'on ignore à la fois vers quel terme les actions doivent mener et quelle satisfaction connaissent les intentions des personnages.

Barthes ajoute par ailleurs que « [d]ans la langue du récit, le second procès important, c'est l'intégration : ce qui a été disjoint à un certain niveau (une séquence, par exemple) est rejoint le plus souvent à un niveau supérieur (séquence d'un haut degré hiérarchique, signifié total d'une dispersion d'indices, action d'une classe de personnages)¹ ». Or, ce travail d'intégration est, ici, entièrement laissé à l'arbitre du lecteur, puisque intentions et actions ne sont jamais explicitement réconciliées : il pourra considérer que la sortie de sa salle de bain du narrateur de *La salle de bain* constitue une fin ou un début, que *Dit-il* est ou non le produit de cette écriture dont il ne témoigne que de l'échec, que Bertin connaîtra ou non le même destin que Philippe Beaumont. Par conséquent, c'est à notre propre conception de la temporalité, à nos questionnements personnels, à nos jugements et à nos perceptions que nous confronte la lecture de ces œuvres qui, en nous mettant en situation métacognitive, nous oblige à prendre conscience de l'arbitraire de la hiérarchie privilégiée et, de même, à la questionner.

En outre, si intention et actions ne permettent plus de se justifier mutuellement, elles demeurent néanmoins fondamentales à l'établissement d'un contexte de

¹ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », art. cité, p. 50.

compréhension ou, selon les termes de Barthes, à l'activité d'intégration. En effet, il ne faut pas oublier que, pour construire son contexte de compréhension, le lecteur s'appuie sur les préconstruits, soit le temps et l'espace, qu'il met en relation pour établir le cadre, et l'action et le personnage, dont la relation lui sert à identifier l'intention. Le fait que chacune des œuvres étudiées mobilise l'ensemble de ces préconstruits n'est sans doute pas étranger au plaisir qu'elles savent susciter chez leurs lecteurs. Dans ces œuvres, le temps et l'espace servent effectivement à délimiter un cadre, un univers dans lequel pourra évoluer l'histoire. Soulignons toutefois que ce cadre est particulièrement vague et, ce faisant, laisse place à ce que Marie-Laure Ryan, s'inspirant de Lewis, nomme « le principe de l'écart minimal » :

Selon ce principe, qui permet d'évaluer les propositions concernant des mondes textuels, le lecteur remplit les blancs du texte en imaginant le monde fictionnel aussi proche que possible du monde actuel. L'import d'information en provenance du monde actuel n'est bloqué que quand cette information contredit les vérités établies par le texte pour le monde fictionnel¹.

Les cadres vagues des romans de Toussaint, Gailly et Oster autorisent le lecteur à combler les manques en faisant appel à son propre monde.

En ce qui a trait à la relation entre personnage et action, la poétique de ces auteurs s'inscrit, nous semble-t-il, dans la lignée identifiée par Brand dont nous avons fait mention en introduction, puisque c'est dans cette relation que réside le ressort téléonomique de l'action. En s'attardant en digressions, en lançant de fausses pistes, en refusant au lecteur l'accès à la conscience du personnage tel que le souligne Brand, Proust, Gide et Camus se sont affairés à rendre l'intention difficilement repérable, notamment en retardant le moment de son identification. Puis, avec le Nouveau Roman,

¹ Marie-Laure Ryan, « Cosmologie du récit » dans Françoise Lavocat (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 54-55.

c'est plutôt l'identification de l'agent qu'il s'agissait de compliquer, voire de rendre impossible. Avec les minimalistes, l'agent et l'intention, donc le sujet et sa subjectivité, sont réintroduits, seulement, on refuse le lien logique qui les unit à l'action. Par conséquent, le lecteur a accès à une conscience qui ne lui permet pas d'organiser les opérations dans un tout cohérent puisque qu'il n'existe entre elles et l'agent aucune relation cognitive. Ainsi, les minimalistes font un pas de plus dans la direction de l'insignifiance dans la mesure où ils refusent et récusent une hiérarchie que les procédés des Nouveaux Romanciers et de leurs prédécesseurs n'avaient réussi qu'à éluder. Ils se font héritiers critiques en ce que leur travail n'aurait sans doute pas été possible sans ce qui les a précédés mais que, loin de se contenter de prolonger les pistes explorées, ils en ont revisité les fondements à la lumière des enjeux de leur époque, souscrivant au relativisme radical qui la marque et questionnant l'idéal du changement qui la préside. Ils font d'une pierre deux coups : s'appuyant sur les préconstruits, ils se font accessibles ; déconstruisant leur hiérarchie, ils arrivent à faire dire au matériau littéraire quelque chose qu'il n'avait pas encore dit, à solliciter son public d'une manière inédite. Dans ces œuvres, en effet, lecteur et personnage se trouvent dans une position tout à fait similaire dans la mesure où ni l'un ni l'autre ne savent exactement à quoi doivent servir toutes ces actions, sinon à faire avancer le temps. Entre ses envies, ses désirs propres et ceux des autres dans *La salle de bain*, entre soi fantasmé et soi agissant dans *Dit-il*, entre aspirations personnelles et nécessité dans *Volley-ball*, se dessine une esthétique qui place le sujet, tant le lecteur que le personnage, au centre d'une temporalité qui lui échappe et dont il n'est que le spectateur. La mise en récit des actions ne permet pas, comme le proposait Ricœur, de s'approprier la temporalité, elle permet, tout au plus, de l'éprouver. Force est, en définitive, de donner raison à Gervais pour

qui, comme nous le soulignons dans le premier chapitre, les traits de l'expérience temporelle prennent corps dans l'action. Cependant, le niveau hiérarchique supérieur permettant l'intégration dont parle Barthes ne relève pas ici de la relation qui unit opérations et agent, comme le propose le modèle de Gervais, mais de celle qui unit discours et lecteur. Dans cette perspective, l'objet de l'œuvre littéraire n'a plus rien à voir avec la mimésis. Il ne s'agit pas de représenter mais, plutôt, d'éprouver la nature indéniablement dynamique de l'expérience littéraire, dont l'objectif n'est pas de limiter le processus de mobilisation, d'ajustement et de relance des savoirs, mais de lui permettre de se distendre pour que la construction des signes transcende les niveaux de sens.

En 2006, dans un dossier de *Protée* interrogeant « la théorie narrative à l'aune d'enjeux ou de pratiques renouvelées¹ », Vincent Jouve affirmait, à propos des diverses tendances littéraires du XXI^e siècle, qu'elles renoncent volontairement « à ce qui, depuis l'origine, a fait le succès de la littérature narrative : un enchaînement d'actions mettant aux prises des personnages². » Selon lui, cette particularité, qui s'actualise de diverses façons (abandon de la progression linéaire, hétérogénéité et multiplicité du matériau romanesque, autorité narrative remise en question) entraîne « une nouvelle façon de lire qui, par rétroaction, peut s'étendre aux récits qui n'avaient pas été conçus pour ce mode de réception³. » La question que pose, à notre avis, le contexte décrit par Jouve est celle des modalités cognitives de constitution du sens par le lecteur : comment, devant de telles variations, un lecteur arrive-t-il à créer la cohérence sémantique

¹ René Audet et Nicolas Xanthos, « Présentation : actualités du récit. Pratiques, théories, modèles », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 6.

² Vincent Jouve, « Les métamorphoses de la lecture narrative », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 153.

³ Vincent Jouve, « Les métamorphoses de la lecture narrative », art. cité, p. 157.

nécessaire à la saisie du texte ? De fait, en montrant comment la poétique minimaliste de Toussaint, Gailly et Oster subvertit ce que nous savons de la lecture, notre réflexion a non seulement permis de souligner les déplacements que font subir ces auteurs tant à la forme du roman qu'à son contenu, mais elle invite également à reconsidérer notre compréhension de la lecture et à réfléchir à ce que cette nouvelle compréhension de la lecture est susceptible de nous révéler des œuvres déjà bien connues. Toutefois, si nos analyses ont permis de mettre au jour le travail de subversion opéré par les minimalistes, il n'en demeure pas moins qu'elles s'appuient sur une lecture singulière et subjective qui ne saurait être universalisée. En outre, le soin que nous avons pris de relativiser nos interprétations et de modaliser notre discours ne saurait suppléer à la richesse d'une enquête empirique, qui permettrait sans aucun doute de découvrir de nouvelles interprétations possibles, d'en comprendre les nuances en fonction des groupes interrogés et, ce faisant, d'affiner notre compréhension des processus cognitifs engagés par la lecture. Néanmoins, la poétique des minimalistes telle que nous la dessinons propose de revoir notre façon d'appréhender la situation de lecture qui n'est plus ni reproduction, ni production, mais expérience, dans la mesure où elle sollicite une constante remise en question des stratégies cognitives déployées et où le résultat ne sera, d'un lecteur à l'autre et, pour un même lecteur, d'une lecture à l'autre, jamais tout à fait le même.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus primaire

GAILLY, Christian, *Dit-il*, Paris, Minuit, 1987.

OSTER, Christian, *Volley-ball*, Paris, Minuit, 1989.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La salle de bain*, Paris, Minuit, 1985.

2. Études sur les auteurs

2.1. Sur Gailly

BRICCO, Elisa, JÉRUSALEM, Christine (dir.), *Christian Gailly. « l'écriture qui sauve »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Lire au présent », 2007.

LEBRUN, Jean-Claude, « Reprendre les éternelles histoires », *L'Humanité* [En ligne], 10 janvier 2002, consulté le 20 juillet 2015, URL : <http://www.humanite.fr/node/258339>.

TOBIASSEN, Elin Beate, « Notes premières entre les mots. L'œuvre première de Christian Gailly », *La relation écriture-lecture. Cheminements contemporains. Éric Chevillard, Pierre Michon, Christian Gailly, Hélène Lenoir*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2009, p. 101-140.

TOBIASSEN, Elin Beate, « Des notes entre les mots. Le passage de la musique à la littérature chez Christian Gailly », *L'Esprit Créateur*, vol. 47, no 2, été 2007, p. 71-87.

VILLANI, Sergio, « Conversation avec un raisonneur. Le Romancier Christian Gailly », *LitteRealite*, vol. 8, n° 1, printemps-été 1996, p. 67-85.

2.2. Sur Oster

BARJOLLE, Mathilde, BARJOLLE, Éric, « Christian Oster », *Le français aujourd'hui*, Armand Colin, 2002, vol. 4, n° 139, p. 107-115.

GUILLOIS-CARDINAL, Raphaëlle, *En périphérie de l'intelligible : cognition, action et affects chez les personnages-narrateurs de Christian Oster*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, 2013.

MELNITCHOUK, Olga, « Les dominantes linguistiques comme moyens de la création des stratégies textuelles (sur l'exemple du roman de Christian Oster *Mon grand appartement*) » dans LÓPEZ, Javier Suso, CARRILLO, Rodrigo Lopez (dir.), *Le français face aux défis actuels. Histoire, langue et culture*, vol. 1, Université de Granada, 2004, p. 726-735.

MURA-BRUNEL, Aline (dir.), *Christian Oster et Cie : retour du romanesque*, New-York, Rodopi, « CRIN », n° 45, 2006.

RACEVSKIS, Karlis, « The Decentered Subject of Christian's Oster's Novels » dans LERNER, Bettina R., MERCADO, Juan Carlos (dir.), *A Living Legacy: CCNY Department of Foreign Languages and Literatures Undergraduate Alumni Conference*, Newark, Juan de la Cuesta, 2006, p. 143-155.

REIG, Christophe, « Les "Qui perd gagne" de Christian Oster » dans CLÉMENT Murielle Lucie (dir.), *Le Malaise existentiel dans le roman français de l'extrême contemporain*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2011, p. 57-70.

2.3. Sur Toussaint

BENFANTE, Carole, *Jean-Philippe Toussaint nouveau « nouveau romancier » ?*, thèse de doctorat, Université de Liège, 2009.

DE FARIA, Dominique Almeida Rosa, « Vraisemblance et "illusion auctoriale" dans le roman contemporain », *Carnets III* [En ligne], janvier 2011 (*L'in vraisemblable*), consulté le 16 octobre 2011, URL : <http://carnets.web.qa.pt>.

DEMOULIN, Laurent, « Mauvaise foi narratologique dans deux romans de Jean-Philippe Toussaint » dans Alexandre DIDIER, Pierre SCHOENTJES, Irina de HERDT et Sarah SINDACO, *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classique Garnier, 2013, p. 115-130.

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

LEMESLE, Marc, « Jean-Philippe Toussaint : le retour du récit ? » dans *Œuvres et critiques*, vol. XXIII (*Le Postmodernisme en France*), n° 1, 1998, p. 102-121.

LEPAPE, Pierre, « Pascal qui rit », *Le monde*, 17 janvier 1997, p. 2.

MANNOORETONIL, Agnès, « Jean-Philippe Toussaint. Ou l'art délicat de l'infinitésimal », *Études*, tome 420, n° 9, 2014, p. 73-82.

MURÍNOVÁ, Hedviga, *Le narrateur-protagoniste dans les romans de Jean-Philippe Toussaint*, thèse de doctorat, Masarykova univerzita, 2009.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, « Jean-Philippe Toussaint et "La salle de bain" » [1985], propos recueillis par Jacques De Decker, *Écritures* [En ligne], Guy Lejeune, réalisateur, mis en ligne le 21 mai 2012, consulté le 13 juin 2017, URL : <https://www.sonuma.be/archive/jean-philippe-toussaint-la-salle-de-bain>.

WAGNER, Frank, « Le miroir et le simple (Des récits postmodernes) » dans *Œuvres et critiques*, vol. XXIII (*Le Postmodernisme en France*), n° 1, 1998, p. 73-101.

XANTHOS, Nicolas « Le souci de l'effacement. Insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », *Études françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, p. 67-87.

XANTHOS, Nicolas, « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint : le réel comme oubli de soi », *@analyses* [En ligne], vol. 4, n° 2, printemps-été 2009, consulté le 31 octobre 2012, URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/633/535>.

3. Autres études

AHR, Sylviane, « Genre romanesque et contrat de lecture », *Le français aujourd'hui*, vol. 159, n° 4, avril 2007, p. 75-81.

AMMOUCHE-KREMERS Michèle, HILLENAAR, Henk (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Atlanta, Rodopi, « CRIN », n° 27, 1994.

ANDRÉ, Marie-Odile et FAERBER, Johan (dir.), *Premiers romans : 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

BADIR, Sémir, « Les jeunes Minuit » dans BAETENS, Jan, GELDOLF, Koenraad (dir.), *Fransse literatuur na 1945, vol. 2 : Recente literatuur*, Leuven (Belgique), Peeters, 1998, p. 185-196.

BAERT, Frank, VIART, Dominique (dir.), *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, « Symbolae », 1993.

BARONI, Raphaël, *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, « Poétique », 2009.

BARTHES, Roland [texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc], *Le Neutre*, Paris, Seuil, « Traces écrites », 2002.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000.

BARTHES, Roland, *Essais critiques* [1964], Paris, Seuil, 1991.

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits » [1966] dans Genette, Gérard, Todorov, Tzvetan (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 7-57.

BARTHES, Roland, *S/Z* [1970], Paris, Seuil, « Points. Essais », 1976.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Éléments de sémiologie*, Paris, Éditions Gonthier, 1964 [1953, 1964].

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

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

BLANCKEMAN, Bruno, MILLOIS, Jean-Christophe, VIART, Dominique (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, « Critique », 2004.

BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline, DAMBRE, Marc, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

BOUVET, Rachel, GERVAIS, Bertrand, *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.

BRAND, Philippe, *Moving Targets. French Fiction in the Twenty-First Century*, thèse de doctorat, Université du Colorado, 2011.

CHAUDIER, Stéphane, « L'insignifiant : de Barthes à Proust », *Études françaises*, vol. 45, n^o 1, 2009, p. 13-31.

CHAUDIER, Stéphane, « La crise de la narrativité française contemporaine : tentative d'interprétation et de délimitation », *Publifarum* [En ligne], n^o 8 (*Affronter la crise : outils et stratégies*), 2008, consulté le 8 septembre 2014, URL: http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?id=85.

COURTÈS, Joseph, *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette supérieur, 1991.

DION, Robert. « Les romanciers de Minuit », *Nuit Blanche*, n^o 47, 1992, p. 60-62.

DYTRT, Petr, *Le (post)moderne des romans de Jean Echenoz. De l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*, Brno, Masarykova univerzita, 2007.

ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, trad. par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.

ECO, Umberto, *Lector in fabula : ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, « Figures », 1985.

FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, trad. par Étienne Dobenesque, Marseille, Les Prairies ordinaires, 2007 [1980].

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2007 [1972, 1983].

GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990.

GONTARD, Marc, « Postmodernisme et littérature » dans *Œuvres et critiques*, vol. XXIII (*Le Postmodernisme en France*), n° 1, 1998, p. 28-48.

HAVERCROFT, Barbara, MICHELUCCI Pascal, RIENDEAU Pascal (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures. engagements, énonciation*. Québec, Nota bene, « Contemporanéités », 2010.

HUGLO, Marie-Pascale, *Le sens du récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2007.

HUGLO, Marie-Pascale, « L'art d'enchaîner : la fluidité dans le récit contemporain », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 127-137.

HUGLO, Marie-Pascale, « Le secret du raconteur », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 2, 2003, p. 45-62.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture*, trad. par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, « Philosophie et langage », 1995 [1976].

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

JEANNERET, Yves, PATRIN-LECLÈRE, Valérie, « La métaphore du contrat », *Hermès*, n° 38, janvier 2004, p. 133-140.

LAFHAIL-MOLINO, Raphaël et MOLINO, Jean, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal, Leméac, 2003.

LECLERC, Yvan, « Autour de Minuit », *Dalhousie French Studies*, n° 17, 1989, p. 63-74.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

MARTI, Marc (dir.), *Cahiers de narratologie*, no 58, no 9, « Espace et voix narrative », 1999.

PIER, John, SCHAEFFER, Jean-Marie (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

POIRIER, Jacques, « Malaise dans la signification », *Études françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, p. 109-124.

RABATÉ, Dominique, VIART, Dominique (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne. Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.

RASTIER, François, « Anthropologie linguistique et sémiotique des cultures » dans RASTIER, François et BOUQUET, Simon (dir.), *Une introduction aux sciences de la culture*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 243-267.

RASTIER, François, *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.

RASTIER, François, *Sens et textualité*, Paris, Hachette supérieur, « Langue, linguistique communication », 1989.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Presses Éditions du Seuil, 1983.

ROBBE-GRILLET, Alain, « The French novel : from *nouveau* to new », *Times Literary Supplement*, octobre 1989, p. 1122 et 1130.

RUFFEL, Lionel, « Postmoderne » dans Anthony GLINOER, Denis SAINT-AMAND (dir.), *Lexique Socius* [En ligne], consulté le 14 mai 2015, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/61-postmoderne>.

RYAN, Marie-Laure, « Cosmologie du récit » dans Françoise LAVOCAT, *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 53-81.

SCHLANGER, Jacques, *La situation cognitive*, Paris, Méridiens Kincksieck, « Épistémologies », 1990.

SCHOOTS, Fieke, « Passer en douce à la douane » *l'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet, Toussaint*, Atlanta, Rodopi, 1997.

SLAKTA, Denis, « L'ordre du texte », *Études de linguistique appliquée*, n° 19, 1^{er} juillet 1975, p. 30-42.

THÉRIEN, Gilles, « Lire, Comprendre, Interpréter », *Tangence*, n° 36, 1992, p. 96-104.

VALENTI, Jean, « Altérité et situation cognitive : *L'innommable* de Samuel Beckett » dans LAPORTE, Dominique (dir.), *L'autre en mémoire*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 199-224.

VALENTI, Jean, *De la ruine des savoirs à l'expérience imaginaire : théorie et pratique de l'acte de lecture de la trilogie de Beckett*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Montréal, 1998.

VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, 2^e édition, Paris, Bordas, 2008.

VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Montréal, Leméac, « Babel », 2000.

WAGNER, Frank, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n° 130, avril 2002, p. 235-253.