RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté Égalité Fraternité

Université de Toulouse

Doctorat de l'Université de Toulouse

préparé à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

Théorie et pratique de la création littéraire : Penser la durée narrative avec Jean-Philippe Toussaint

---

Thèse présentée et soutenue, le 16 septembre 2025 par

Jimmy POULOT-CAZAJOUS

École doctorale
ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication

Spécialité
Langue et Littérature Françaises

Unité de recherche
PLH - Laboratoire Patrimoine, Littérature, Histoire

Thèse dirigée par
Isabelle SERCA-ROLLAND

Composition du jury
M. Stéphane CHAUDIER, Président, Université de Lille
Mme Cécile NARJOUX, Rapporteure, Université Paris Cité
M. Laurent DEMOULIN, Examinateur, Université de Liège
Mme Sylvie VIGNES, Examinatrice, Université Toulouse - Jean Jaurès
M. Jean-Marc QUARANTA, Examinateur, Aix Marseille Université
Mme Isabelle SERCA-ROLLAND, Directrice de thèse, Université Toulouse - Jean Jaurès

THEORIE ET PRATIQUE DE LA CREATION LITTERAIRE :
PENSER LA DUREE NARRATIVE AVEC JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

À mes parents

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier Isabelle Serça. J'ai aimé la manière dont nous avons travaillé ensemble : une liberté, une confiance, une façon de désigner ce qui résistait sans jamais refermer la voie. Quand je m'égarais, ses indications m'aidaient à retrouver un fil. Ce que j'ai appris auprès d'elle déborde largement le cadre d'une direction de thèse. Une pensée, une manière de faire, une attention, une sensibilité, une vision.

Je souhaite également remercier Sylvie Vignes, qui restera, pour moi, la figure familière du Master de Création Littéraire à l'Université de Toulouse Jean Jaurès. Elle m'a accueilli comme étudiant, puis proposé d'y intervenir. Ces années ont compté, elles forment une sorte de trame souterraine à cette thèse, une expérience continue qui en nourrit la densité. Je lui suis reconnaissant pour son regard, pour sa bienveillance, et pour sa manière de nommer sans détour les zones d'ombre. Elle a accompagné ce travail de manière régulière, année après année, en acceptant de siéger aux comités de suivi — aux côtés de Jean-Marc Quaranta, que je remercie également au passage, et dont le regard sur la recherche-création, rigoureux et encourageant, m'a permis d'ajuster, de préciser, parfois de voir ce que je ne voyais pas encore. Leur accompagnement, à l'un et à l'autre, a compté. Cette thèse leur doit beaucoup.

Je remercie également les autres membres du jury, rencontrés dans les textes avant de l'être en personne. Laurent Demoulin, figure historique des études sur Jean-Philippe Toussaint, jusqu'à en devenir, d'une certaine manière, son traducteur en langue critique. Il est aussi écrivain et poète : son regard sur cette thèse compte énormément. Stéphane Chaudier, dont les voix critiques ont fait résonner de nombreux échos dans la cathédrale profane de cette thèse. Et

enfin Cécile Narjoux, grammairienne et stylisticienne dont les lectures, au plus près du fil, rendent sensible ce que le temps fait à la fiction, et inversement.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Jean-Philippe Toussaint et Madeleine Santandrea, avec qui s'est nouée, au fil du temps, une véritable amitié. Jean-Philippe m'a ouvert ses archives, m'a confié des brouillons inédits, notamment ceux de *La Disparition du paysage*. Ce geste, silencieux mais essentiel, a profondément enrichi mes recherches. Il a offert à ce travail une densité nouvelle, que je n'avais pas anticipée, une matière vive, transmise dans la confiance.

Je pense aussi aux étudiants, à ceux dont les noms apparaissent dans la thèse, bien sûr, mais aussi à tous les autres, plus discrets peut-être, dont les questions, les gestes, les textes ont nourri cette recherche plus qu'ils ne l'imaginent.

Je remercie l'école doctorale ALLPH@, le laboratoire PLH, l'équipe ELH, les collègues et doctorants rencontrés au fil de ces années. Une pensée particulière pour celles et ceux avec qui j'ai partagé tant de moments de travail et d'amitié : Clarisse Treiber, Camille François, Bastien Rouvière — avec qui nous avons organisé un colloque sur *Les saveurs du temps* —, Camille Trucard, Clément Dutrey, Jérémy Bonner, Hélène Scavone.

Je suis également reconnaissant envers mes amis, et mes fidèles relecteurs en tout premier lieu, Camille Régnier et Louis-Alexandre Borrel, qui ont lu cette thèse dans ses longueurs, ses hésitations, ses fautes. Je pense aussi à celles et ceux qui ont relu des passages, conseillé des lectures, corrigé des bibliographies, ou fait surgir une idée au détour d'un échange : Anaïs Bouzou, Jonathan Trampon, Loïc Rapatel, Claire Comparetti, Irina Mazuet,

Antoine Guégan. Certains m'ont offert *Apprendre à philosopher avec Kant*, d'autres des idées, d'autres encore un peu de leur temps. Tout cela a compté.

Enfin, je tiens à remercier mes parents. Ils m'ont accompagné à travers les détours, les errances, les voyages. Ils continuent de le faire. C'est à eux que je dois d'être ici, pleinement.

Je remercie mon frère, qui m'a lu, relu, et qui reste un modèle, même quand je prétends faire autrement.

Je remercie ma famille tout entière — la meilleure qui soit.

Et puis, je remercie Sasha et Madeleine. Le grain et l'épi.

Table des matières

Abréviations XIII
Introduction générale 1
I - DEFINIR LA DUREE NARRATIVE : ÉTAT DE LA CRITIQUE ET MISE EN TENSION DANS L'ŒUVRE DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT 16
Introduction de la première partie 17
Chapitre 1 - De quoi Jean-Philippe Toussaint est-il le nom ? 19
1.1. Généalogie d'une œuvre 21
1.1.1. Du nom du père au nom d'auteur 21
1.1.2. *La Salle de bain* : naissance d'un écrivain 25
1.1.3. *Le Cycle de Marie* : reconfiguration du roman toussanctien 31
1.1.4. Continuités, réinventions et perspectives dans l'œuvre récente de Toussaint 35
1.2. « Dans le combat entre toi et la réalité, sois décourageant » 41
1.2.1. Entre ironie et inquiétude : la comédie du banal 41
1.2.2. Présence-absence : entre soi et le monde 45
1.2.3. La vérité selon Toussaint : une perspective du *je* 50
1.3. Faire trace : rythmes, ruptures et visions chez Toussaint 56
1.3.1. Minimalisme, jeu et « poétique de l'insignifiant » 56
1.3.2. Fragmentation du récit : temps, lieux, voix en recomposition 62
1.3.3. Le visible, l'image et le hors-champ 66
Chapitre 2 - Dialectique de la durée 75
2.1. Définitions générales 76
2.1.1. « *Quid est enim tempus ?* » 76
2.1.2. La mesure du temps 79
2.1.3. Temps *vs* durée (Descartes, Spinoza) 85
2.2. Le temps métaphysique 89
2.2.1. « Une espèce de distension de l'âme » (saint Augustin) 89
2.2.2. Le temps *a priori* (Kant) 92
2.2.3. Le temps phénoménologique (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty) 96
2.3. La durée bergsonienne 107
2.3.1. Bergson et la philosophie de la conscience 107

2.3.2. Caractéristiques de la durée 112
2.3.3. Discussion de la théorie bergsonienne (Bachelard) 116
Chapitre 3 - Poétique de la durée 125
3.1. La durée du récit : approche narratologique 126
3.1.1. Une approche structurale 126
3.1.2. Durée ou vitesse du récit ? 128
3.1.3. Angles morts de la théorie 131
3.2. La médiation entre temps et récit : approche herméneutique 135
3.2.1. La concordance dans la discordance 135
3.2.2. La triple *mimèsis* du temps par le récit 138
3.2.3. Une reconception de la durée narrative (Baroni) 142
3.3. Éléments pour une grammaire de la durée : approche linguistique 147
3.3.1. Temps et langage : la face « obscure » du verbe 147
3.3.2. Temps et aspect 152
3.3.3. Temps, verbe et récit 156
3.4. La durée de la syntaxe : approche rythmique 161
3.4.1. Définition critique (Benveniste, Meschonnic) 161
3.4.2. Prose et prosodie (Meschonnic, Serça) 166
3.4.3. Rythme et durée : une poétique du continu (Goux, Serça) 171
Chapitre 4 - Triangulation du champ critique : Le temps dans l'œuvre de J.-P. Toussaint 179
4.1. Scénographie du je-narrateur face au temps 180
4.1.1. Repli et refus (*La Salle de bain*, *L'Appareil photo*) 180
4.1.2. La révolte de Zénon (*La Salle de bain*, *La Mélancolie de Zidane*) 184
4.1.3. L'acceptation (*Faire l'amour*) 190
4.2. Poétique du (dis)continu 195
4.2.1. Le blanc comme système : discontinuité formelle et rythme narratif 195
4.2.2. Parenthèses, tirets, points-virgules : la syntaxe en tension 200
4.2.3. Les formes verbales : gestes d'une syntaxe mobile 206
4.3. Écrire entre : formes de l'entrelacs narratif 212
4.3.1. Entre je-narré et je-narrant : tensions de la conscience 212
4.3.2. Le récit des espaces transitoires : immobilités en mouvement 218
4.3.3. La scène toussanctienne : du fragment à la recomposition narrative 225
Conclusion de la première partie 234

II - FIGURES DE LA DUREE : ANALYSES EMPIRIQUES 239
Introduction de la deuxième partie 240
Chapitre 5 - L'attente 243
5.1. L'attente amoureuse 247
5.1.1. Les contours de l'absence : une « distorsion singulière » 247
5.1.2. Scénographie de l'attente 251
5.1.3. La fenêtre ou le seuil de l'attente 255
5.2. Le présent pur de l'attente : une durée sans repère 261
5.2.1. Un non-lieu 262
5.2.2. Passé simple et passé composé 266
5.2.3. Les marqueurs temporels 271
5.3. Les « *ekstases* temporelles » au cœur de l'attente 274
5.3.1. Les marqueurs de l'anticipation 274
5.3.2. Relation je-narré/je-narrant 278
5.3.3. Poétique du ressassement 281
5.3.4. De l'auteur au personnage : la temporalité verticale du récit 286
Chapitre 6 - L'urgence 297
6.1. Stratégies de rétention 301
6.1.1. Ralentissement de l'action 301
6.1.2. Ruptures de rythme et contrepoints 306
6.1.3. Immobilité et suspens de la narration 309
6.2. Urgence, vitesse et accélération 313
6.2.1. Approche structurale de la vitesse 314
6.2.2. Au cœur de l'accélération 320
6.2.2.1. Vers la linéarité (*Fuir*, *La Vérité sur Marie*) 320
6.2.2.2. Vers la spiralité (*Les Émotions*) 325
6.2.3. Pur-sang *vs.* sang-froid *(La Vérité sur Marie*) 327
6.3. Une scène paroxystique 334
6.3.1. Déplacement déictique au cœur de l'urgence *(Fuir*, *Les Émotions*) 335
6.3.2. L'espace de l'instant : immédiat et simultanéité (*Fuir*, *Les Émotions*) 341
6.3.3. Crise des sens : entre ombre et lumière 347
Chapitre 7 – La réticence 358
7.1. Les origines de la réticence 361

7.1.1. Quelle définition ? 361
7.1.2. Qui sont les Biaggi ? 365
7.1.3. Le secret gardé des brouillons 368
7.1.4. Une esthétique de la suppression 373
7.2. La réticence dans le discours 377
7.2.1. Un discours suspendu 377
7.2.2. Écarts, disjonctions et mise en relief 380
7.2.3. Fantasmes et délires 386
7.2.4. Le ressassement 393
7.3. Une narration à retardement 397
7.3.1. L'*espace dilatoire* de la réticence 397
7.3.2. Les arrêts narratifs : immobilités, digressions et pauses descriptives 404
7.3.3. Les hésitations du texte : « un pas en avant, deux pas en arrière » 409
7.3.4. Louvoiements 413
Chapitre 8 – « Le dernier instant visible » 424
8.1. Le visible et l'invisible : dans les brumes du présent 428
8.1.1 La superposition du présent 428
8.1.2. La plage d'Ostende comme spatialisation du temps 433
8.1.3. Le brouillard : métaphore d'une mémoire incertaine 438
8.2. Vers le point aveugle de la mémoire 443
8.2.1. « Un mur infranchissable » : brouillard, latence et paralysie 443
8.2.2. Une poétique du rêve 448
8.2.3. « 22 mars 2016 » : la présence du souvenir 452
8.2.4. L'« irruption du réel » : anatomie d'une explosion 457
8.3. L'instant final : une disparition progressive du paysage et de la conscience 461
8.3.1. Du brouillard à la clarté : le lent éveil de la conscience 461
8.3.2. De la verticalité à l'enfermement : le rétrécissement 464
8.3.3. Liminalité entre la vie et la mort 468
Conclusion de la deuxième partie 475
III - ÉCRIRE ET FAIRE ECRIRE : LA DUREE MISE EN ŒUVRE 478
Introduction de la troisième partie 479
Chapitre 9 - Faire écrire la durée : Pistes pédagogiques pour la création littéraire 481
9.1. Penser la durée : entre théorie, pratique et intuition 484

9.1.1. Penser le temps long (« L'Urgence et la patience ») 484
9.1.2. Penser l'intuition en écriture 486
9.1.3. Penser le texte en mouvement : écrire pour être lu 490
9.2. L'enseignement théorique 496
9.2.1. Quelle place donner à la théorie ? 496
9.2.2. À quelle bibliothèque s'adosser ? 501
9.2.3. Vers une autodidaxie guidée 505
9.3. Faire écrire 509
9.3.1. Des exercices d'écriture 509
9.3.2. Les écritures de la réception 514
9.3.3. L'évaluation et l'écriture de la note d'intention 519
Chapitre 10 - Écrire la durée : *L'Hôtel analogue* (nouvelle inédite) 527
10.1. Le déjà-vu : phénomène temporel paradoxal et expérience de l'étrange 531
10.1.1. Un paradoxe de la perception du temps 531
10.1.2. Une « inquiétante étrangeté » inversée 536
10.1.3. Le déjà-vu comme figure fantastique : hésitation, incertitude, vacillement 540
10.1.4. Décomposition-recomposition : entre éclats d'onirisme et excès du réel 544
10.2. Poétique de la répétition : boucles, variations, superpositions temporelles 549
10.2.1. Quand la forme se souvient : structure narrative du déjà-vu 549
10.2.2. Répétitions, variations et effets d'écho textuels 552
10.2.3. Du passé simple à la mémoire complexe : un récit entre deux temps 557
10.3. Débordement du déjà-vu : vers une expérience multidimensionnelle 563
10.3.1. Quand l'espace prend la forme du temps 563
10.3.2. Takamura ou la fiction dans la fiction : mises en abyme, échos […] 567
10.3.3. Traversées narratives : quand la recherche devient fiction, et inversement 571
Conclusion de la troisième partie 578
Conclusion générale 581
Bibliographie 593
1. Jean-Philippe Toussaint 593
1.1. Corpus primaire : textes publiés chez Minuit 593
1.2. Corpus complémentaire : textes divers non publiés chez Minuit 594
1.3. Ouvrages critiques sur Jean-Philippe Toussaint 595
1.4. Articles, entretiens 596

2. Essais critiques 600
2.1. Théorie littéraire 600
2.2. Le temps 602
3. Création littéraire 606
4.1. Ouvrages et articles 606
4.2. Textes personnels 607

ANNEXES 609
Annexe 1 Dossier génétique de *La Disparition du paysage* 611
Annexe 1A Mail du 15 déc 2018 de Jean-Philippe Toussaint à Denis Podalydès 613
Annexe 1B Brouillon tapuscrit annoté, « L'appartement où je me repose » 614
Annexe 1C Brouillon tapuscrit annoté, « m'échapper vers l'imaginaire » 615
Annexe 1D Brouillon tapuscrit annoté, « J'ai passé ma convalescence à Ostende » 616
Annexe 1E Brouillon tapuscrit annoté, « extérieur avait maintenant […] » 617
Annexe 1F Brouillon tapuscrit annoté, « J'ai passé ma convalescence à Ostende » 618
Annexe 1G Brouillon tapuscrit annoté, « paralyser non seulement mes membres » 619
Annexe 1H Article annoté, « Attentats : réduire les séquelles » 620
Annexe 1I Extrait surligné, « Mémoire Traumatique et Victimologie » 621
Annexe 1J Note tapuscrite de l'auteur, « Note *La Disparition du paysage* » 622
Annexe 1K Note préparatoire tapuscrite, « La mer du Nord […] » 623
Annexe 1L Note préparatoire tapuscrite, « un rouge » 624
Annexe 1M Note préparatoire tapuscrite, « L'extinction du paysage » 625
Annexe 1N Brouillon tapuscrit annoté, « Accompagner en douceur » 626
Annexe 1O Note préparatoire tapuscrite, « Ma conscience du passé » 627
Annexe 1P Note préparatoire tapuscrite, « Débris » 628
Annexe 1Q Note manuscrite, « Réussir le passage sur la pensée » 629
Annexe 1R Article annoté, « À l'origine, un grand rebond plutôt qu'un grand boum » 630
Annexe 1S Mail du 13 décembre 2018 de Jean-Philippe Toussaint à Denis Podalydès 631
Annexe 1T Note préparatoire tapuscrite, « Arrivée à la station Maelbeek » 633
Annexe 1U Note préparatoire tapuscrite, « éblouissement » 634
Annexe 1V Brouillon tapuscrit, « Arrivé au rond-point Schuman » 635
Annexe 1W Brouillon tapuscrit, « Je regardais le brouillard » 636
Annexe 1X Citations extraites de *Nue* et photographie de la tombe d'Hervé Guibert .. 637

Annexe 1Y Photographie de la plage d'Ostende dans le brouillard 638
Annexe 1Z Brouillon tapuscrit, « brouillard pour ainsi dire endémique à Ostende »..... 639
Annexe 2 Dossier *Faire écrire la durée* : textes, exercices, réflexions 640
Annexe 2A Incipit modifié, *La Promenade* de Robert Walser 641
Annexe 2B Exemples littéraires : corpus typographie/topographie 642
Annexe 2C Exemples littéraires : corpus de textes descriptifs 656
Annexe 2D Extraits de notes d'intention des étudiant·es du master de Créa litt 659
Annexe 2E Charte des thèses en pratique et théorie de la création littéraire 662
Annexe 3 « Ce qui fut déjà maintenant », 1ère version de la nouvelle *L'Hôtel analogue* .. 664

Abréviations

Jean-Philippe Toussaint

SDB	*La Salle de bain*, Paris, Minuit, 1985.
M	*Monsieur*, Paris, Minuit, 1986.
AP	*L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, 1988.
R	*La Réticence*, Paris, Minuit, 1991.
T	*La Télévision*, Paris, Minuit, 1996.
AE	*Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit, 1999.
FA	*Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2002.
F	*Fuir*, Paris, Minuit, 2005.
MZ	*La Mélancolie de Zidane*, Paris, Minuit, 2006.
LVSM	*La Vérité sur Marie*, Paris, Minuit, 2009.
UP	*L'Urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012.
N	*Nue*, Paris, Minuit, 2013.
FB	*Football*, Paris, Minuit, 2015.
MIC	*Made in China*, Paris, Minuit, 2017.
USB	*La Clé USB*, Paris, Minuit, 2019.
E	*Les Émotions*, Paris, Minuit, 2020.
LE	*L'Échiquier*, Paris, Minuit, 2023.

Jimmy Poulot-Cazajous

HA	*L'Hôtel analogue*, Toulouse, À Rebours, 2025.

Introduction générale

Que se passe-t-il en nous, au juste, lorsque nous lisons ? Non pas ce que nous comprenons ou retenons, mais ce qui se modifie en nous, silencieusement, au fil de la lecture. Il y a là, parfois, quelque chose de difficile à décrire : une impression de glissement, de légère désynchronisation. Ce n'est pas vivre une autre vie, ce n'est pas non plus suspendre la nôtre ; c'est entrer dans un temps dédoublé, latent, qui s'installe en parallèle du temps ordinaire, tout en le traversant. Le temps de lecture n'appartient ni au monde de la fiction, ni à celui du quotidien. Il s'agit d'une durée distincte, encadrée par des seuils concrets — l'ouverture d'un livre, le moment où l'on le repose — mais perméable, sujette à interruptions, reprises, reconfigurations. Chaque séance de lecture est discontinue, mais pourtant liée à la précédente, comme si quelque chose restait en attente, prêt à reprendre le fil. Cette continuité fragmentée, qui épouse les rythmes de la vie courante sans s'y confondre, produit une forme d'hypnose discrète. Lire, parfois, semble moins nous absorber que nous décaler, nous placer à la lisière de nous-mêmes.

D'autres expériences permettent d'approcher cette sensation : le rêve, l'amour, la syncope ou l'ivresse — autant de formes d'altération temporelle, où les repères se brouillent, le temps se contracte ou s'étire selon des logiques incertaines. À cela s'entrelacent les rythmes différenciés de l'histoire, de la biologie, de la vie sociale. On ne lit pas de la même manière le matin ou le soir, dans le silence ou dans le bruit, en bonne santé ou dans la fatigue, enfant ou adulte. Lire engage un corps, des états, une sensibilité au monde qui ne sont jamais constants. Ce sont précisément ces effets de durée, tels qu'ils se manifestent dans l'expérience de lecture, qui ont d'abord retenu notre attention. Non pas comme objet défini d'avance, mais comme trace sensible, persistante, que certains récits faisaient naître en nous, et que nous avons tenté de comprendre en les relisant, en les prolongeant, en écrivant à partir d'eux.

C’est au cours de notre première année universitaire à Pau, dans un cours mené par Nadine Laporte, que nous avons rencontré pour la première fois l’œuvre de Jean-Philippe Toussaint. Bien sûr, nous avions déjà lu des romans, des récits, de la prose sous diverses formes — et sans doute avions-nous déjà été traversé, confusément, par ce trouble que la lecture peut susciter. Mais ce fut la lecture de *La Salle de bain* et de *Faire l’amour* qui provoqua en nous ce sentiment d’une intensité nouvelle : une torpeur étrange que nous identifiions d’abord comme un ennui, un doux ennui, avant de comprendre, bien plus tard, qu’il s’agissait ni plus ni moins de la sensation du temps qui passe. C’est sans doute là qu’il faut situer l’origine véritable de cette thèse : dans ce trouble diffus, cette impression de lecture à la fois légère et persistante, que nous n’avons cessé de rechercher depuis — dans les textes que nous avons lus, bien sûr, mais aussi dans ceux que nous avons commencé à écrire. Car si, jusqu’alors, par sa capacité à faire advenir du sens au-delà des mots, c’est la poésie qui l’emportait, c’est cette expérience-là — cette lenteur, ce flottement, cette perception d’un temps dérobé — qui nous a conduit peu à peu à délaisser la fulgurance, la verticalité des images, pour nous tourner vers la prose, vers la narration, vers le mouvement horizontal d’un récit capable d’accueillir ces modulations imperceptibles.

Cette thèse peut donc se lire comme une tentative de retour vers cette première sensation. Nous avons d’abord cherché à en rendre compte à partir des outils qui relèvent de notre champ disciplinaire, et plus particulièrement en particulier ceux de la stylistique, de la narratologie et des théories du récit. Ces approches nous ont permis d’identifier un certain nombre de phénomènes textuels, de saisir pleinement les liens entre temps et récit, notamment à travers les travaux de Genette, de Ricœur et de Baroni. Mais il nous est apparu assez rapidement que ces cadres d’analyse, bien qu’indispensables, ne suffisaient pas à épuiser la question, ou plutôt qu’ils laissaient entrevoir la nécessité d’un déplacement vers d’autres formes de pensée. Il ne s’agissait pas seulement de décrire comment un récit structure le temps, mais

de s'approcher de ce moment où la lecture donne l'impression que le temps s'installe, se tend, s'épaissit. C'est dans cette perspective que nous nous sommes tourné vers la philosophie, et plus précisément vers la pensée de Bergson. Le concept de *durée*, tel qu'il le déploie dans *Essai sur les données immédiates de la conscience* et *La pensée et le mouvant*, a constitué pour nous un point d'appui décisif. La durée, chez Bergson, ne se mesure pas ; elle se vit. Elle ne se laisse pas segmenter en unités fixes, mais se compose de flux, de mouvements continus, de nuances qualitatives. Lire Bergson, de ce point de vue, revenait presque à lire un philosophe de la lecture, tant sa réflexion sur la continuité du vécu, sur la résistance du temps à toute forme de découpe abstraite, rejoignait ce que certains récits nous faisaient précisément éprouver.

Mais surtout, la durée telle que la conçoit Bergson nous est apparue comme un complément nécessaire au modèle proposé par Genette dans « Discours du récit », où la « durée » désigne un rapport de proportion entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Genette requalifiera finalement son concept quelques années plus tard, dans *Nouveau discours du récit*, sous le terme de « Vitesse(s) », s'agissant moins de décrire une durée vécue qu'une modulation formelle du rythme narratif, une logique quantitative, presque métrique, où le récit est appréhendé comme une séquence d'unités temporelles mesurables et comparables. En ce sens, l'apport de Bergson déplace l'attention vers une autre échelle de lecture, non plus strictement structurale, mais sensible. Il ne s'agit plus seulement de penser l'organisation du temps dans le récit, mais la manière dont celui-ci se laisse traverser, affectivement, par le lecteur. Là où Genette offre des outils pour décrire la construction du temps narratif, Bergson permet d'envisager sa résonance intérieure, son effet vécu. Ce déplacement méthodologique, de la narratologie vers une philosophie du temps, ne signifie pas un renoncement aux premières approches, mais leur prolongement : une tentative pour articuler l'analyse formelle à une expérience de lecture, pour relier les opérations du texte aux gestes du lecteur — et, en creux, à ceux de l'écrivain, qui compose son récit en travaillant précisément ces effets de durée.

C'est ainsi que, progressivement, s'est imposée l'idée d'une « *durée narrative* » — non comme un concept théorique immédiatement stabilisé, mais comme une hypothèse de travail née d'une expérience sensible. Nous proposons de la définir comme le phénomène qui survient lorsque le lecteur d'un récit entre en contact avec une temporalité autre que celle du quotidien, et que cette rencontre produit une impression durable, à la fois affective, sensorielle et cognitive. Dans cette perspective, la durée narrative peut être pensée en écho — ou en prolongement — à la définition bergsonienne de la durée pure : « la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre[1] ». Appliquée à l'acte de lecture, cette définition nous permet d'envisager la durée narrative comme l'écoulement qualitatif d'une conscience en prise avec le texte, un mode de perception où les états d'attention se succèdent sans rupture nette, se superposent, se transforment les uns dans les autres. Elle est, pour reprendre un autre mot de Bergson, cette « vie continue d'une mémoire qui prolonge le passé dans le présent[2] » — mémoire de ce qui a été lu, anticipation de ce qui reste à lire, tension entre attente, surprise et reconnaissance.

La durée narrative ne renvoie donc pas à une unité mesurable, mais à une modalité de perception induite par le texte : une manière pour le récit de faire sentir le temps dans sa densité variable, sa discontinuité, ses charges affectives. Cependant, très tôt dans notre travail, une question s'est posée : comment parler de cette durée ? Que peut-on en dire, sans la figer, sans en perdre la singularité d'expérience ? Car tout tient à tout dans le texte, et si grand que soit notre soin à ne pas détacher la durée du champ sémantique dans lequel elle prend vie et du réseau thématique dans lequel elle s'installe, nous ne saurions échapper au danger de la dénaturer en l'isolant, de la dévitaliser à coup sûr. C'est pourquoi, plutôt que de chercher à la cerner dans son ensemble, nous avons choisi de la saisir à partir de certaines de ses manifestations localisées, à travers des configurations cohérentes et repérables où semble

[1] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Félix Alcan, 1889, p. 74-5.
[2] Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, Félix Alcan, 1938, p. 200-1.

dominer une tonalité affective plus aisément observable dans le texte, que nous appelons « *figures de la durée* ». Il s'agit, autrement dit, de modulations textuelles qui produisent un effet temporel sensible, perceptible à différents niveaux : thématique, stylistique, narratologique. En ce sens, elles ne fixent pas la durée, mais en dessinent les mouvements, en signalent les tensions, en balisent les intensités, sans jamais en interrompre le flux. Notre étude en retiendra plusieurs : l'attente, l'urgence, la réticence, le dernier instant visible — auxquelles s'ajoute le déjà-vu qui constitue la partie création de cette thèse. Chacune de ces figures constitue un point d'accès vers la durée narrative, non comme objet clos, mais comme phénomène en acte : un pli, une tension, une modulation du temps que le texte donne à éprouver. C'est à travers elles que la durée se rend lisible.

Cette exploration de la durée narrative nous a naturellement conduit à chercher des cadres théoriques capables d'articuler l'expérience temporelle aux formes mêmes du récit. Parmi eux, l'un des plus féconds nous a semblé être celui que Paul Ricœur développe dans *Temps et récit*. Loin de réduire le temps à une variable de structure ou à une donnée philosophique isolée, Ricœur envisage le récit comme ce qui rend le temps humainement compréhensible, en le configurant dans une forme poétique. Le récit, pour Ricœur, permet au temps de se dire autrement que dans la linéarité d'un calendrier ou l'abstraction d'un discours métaphysique. Il écrit : « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative[3] » ; cette affirmation, au cœur de sa proposition, est aussi ce qui en fait, pour nous, une référence décisive. Sa théorie de la triple mimèsis nous offre par ailleurs un outil opératoire pour penser la durée narrative, non comme une propriété stable du texte, mais comme une dynamique : un processus de configuration, de refiguration, une manière dont le récit recompose l'expérience du temps pour celui qui le lit. Dans cette perspective, la durée narrative ne s'impose pas comme une forme close. Elle circule entre les trois niveaux du récit, se rejoue

[3] Paul Ricœur, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 17.

à chaque lecture, dans un mouvement fait de tensions, de reprises, d'anticipations — entre le temps raconté et le temps ressenti. Ricœur, en soulignant la dimension discordante du temps narratif — c'est-à-dire sa capacité à mêler le continu et le discontinu, le vraisemblable et l'inattendu — nous a permis d'articuler les effets de durée à une dynamique formelle, sans en nier la dimension affective. Il y a, dans le récit tel que le pense Ricœur, une forme d'éthique du temps : le récit donne forme à ce qui, autrement, resterait confus, disloqué, informe. De ce point de vue, la durée narrative peut être considérée comme un effet de composition, mais aussi comme une modalité d'accueil de la complexité temporelle du vécu.

Ce glissement vers l'affectif, vers l'émotion provoquée par le récit, nous a également conduit à nous intéresser aux travaux de Raphaël Baroni. Dans *La Tension narrative*, Baroni défend l'idée que la narrativité ne se réduit pas à une logique d'enchaînement d'événements : elle relève aussi, et peut-être avant tout, d'une perception — celle du suspense, de l'attente, de la curiosité. Le récit produit ainsi des effets thymiques, autrement dit des effets émotionnels spécifiques, qui ne passent pas nécessairement par l'expression explicite des émotions, mais par les dispositifs narratifs eux-mêmes. Autrement dit, Baroni montre que l'émotion n'est pas une qualité secondaire du récit, mais une fonction : c'est par la réticence, par le silence, par la rétention d'une information, par l'incertitude maintenue sur le devenir d'une situation, que le récit génère de la tension. Et cette tension, en tant qu'effet d'attente, crée un espace affectif partagé entre narrateur et lecteur, entre personnage et réception. C'est là que se joue, selon lui, l'efficacité narrative : non dans ce qu'elle montre, mais dans ce qu'elle suspend, ce qu'elle retient, ce qu'elle donne à désirer. Nous partageons entièrement cette intuition, et la durée narrative, telle que nous l'entendons, en est proche à bien des égards.

Les deux notions, en effet, peuvent se croiser. Bien qu'appartenant à des régimes distincts, elles peuvent coexister dans un même texte, voire dans une même séquence narrative. Toutes deux relèvent de ce que nous appelons une expérience poétique du récit : non des

structures données, mais des formes sensibles qui se construisent à partir de modulations repérables dans la manière dont le texte est lu, traversé, habité. Cependant, tension narrative et durée narrative n'obéissent pas aux mêmes dynamiques, ni ne dépendent des mêmes effets. La tension narrative prend forme à partir d'une organisation textuelle, tandis que la durée narrative ne découle pas directement de l'agencement des faits narrés, mais se dégage d'un ressenti, d'un climat, d'une qualité d'attention qui excède le strict agencement des faits narrés. L'une tend à concentrer la lecture vers un point d'horizon, à orienter l'attente ; l'autre tend à dilater la perception du temps, à faire sentir son épaisseur, à installer une tonalité temporelle. Il importe dès lors de ne pas les confondre, ni de leur prêter des intentions qu'elles ne portent pas. Ni la tension, ni la durée narrative ne « visent » tel ou tel effet : ce ne sont pas des stratégies en soi, mais des phénomènes poétiques, c'est-à-dire des formes émergentes issues du fonctionnement esthético-affectif du texte. Une narration peut les amplifier, les déplacer, les orchestrer — mais elles ne se réduisent ni aux intentions de l'auteur, ni aux modélisations formelles. Elles appartiennent à cette zone d'expérience où le sens se construit dans l'effet, dans ce que la lecture fait apparaître.

Au fil de son œuvre, Jean-Philippe Toussaint explore plusieurs régimes temporels, qui ne s'opposent pas nécessairement, mais s'enchaînent, se superposent ou se réorganisent d'un texte à l'autre. On pourrait en esquisser une trajectoire générale, depuis les formes de fuite ou de suspension du temps caractéristiques des premiers récits jusqu'aux configurations plus amples, plus cycliques, voire plus réflexives, qui se déploient dans les textes du *Cycle de Marie* et les essais ultérieurs. Dans *La Salle de bain*, qui ouvre l'ensemble de son œuvre, le narrateur cherche à se soustraire au cours trop rapide du temps, à en neutraliser les effets en se retirant dans un espace clos, humide, atemporel — la salle de bain devenant comme une enclave, un contretemps. Les gestes s'y répètent, les journées s'y confondent, et les actes quotidiens — lire un livre, recevoir de la visite — prennent la forme de rituels sans efficacité, mais porteurs d'une

certaine densité intérieure. *Le Cycle de Marie*, de son côté, inaugure une autre configuration. Le temps n'apparait plus comme une menace à conjurer ou à fuir, mais devient une matière romanesque à part entière. Le récit se dilate, les volumes se répondent, les épisodes s'entrecroisent à travers des jeux de mémoire, d'anticipation, de reconfiguration. L'unité saisonnière (un tome, une saison) introduit un rythme régulier, presque cyclique, qui rend perceptible la répétition du temps, mais aussi sa variabilité. Comme le note Claire Olivier, le roman configure « une temporalité qui fait retour, qui est "re-pensée"[4] », et met en abyme la répétition naturelle des saisons (« une saison survient, s'efface, revient[5] »). La figure de Marie condense cette complexité : elle est à la fois réminiscence, absence active et projection affective. Chaque moment partagé avec elle semble pris dans un faisceau de temporalités — lesté d'un passé, ouvert sur un futur. Le présent, dès lors, se densifie ; il devient instable, affecté, traversé de tensions mémorielles. Le temps ne suit plus une progression continue : il se fragmente, se recompose dans un montage complexe. Mémoire et désir assurent les relais entre les strates temporelles, en dessinant une durée subjective, mobile, non linéaire.

Dans ses essais, Toussaint théorise en partie cette expérience. Il y évoque la coexistence paradoxale entre deux dynamiques d'écriture : l'« urgence, dit-il, est un état d'écriture qui ne s'obtient qu'au terme d'une infinie patience » (UP 43). Loin d'un élan spontané, l'inspiration apparaît comme un surgissement lentement préparé, rendu possible par une attente, un temps de maturation silencieuse. Écrire, dès lors, revient à maintenir ensemble deux régimes temporels : celui, pressant, de la vie qui s'accélère, et celui, plus souterrain, de l'écriture qui décante, élabore, s'inscrit dans la durée. Des gestes comme marcher, nager, rêver — récurrents dans ses textes — deviennent les cadres d'un rythme propice à cette élaboration : ils inscrivent l'écriture dans une temporalité respirée, corporelle, réfléchissante. Mais c'est surtout autour de la notion d'« énergie romanesque » (aussi nommée « énergie romanesque pure ») que Toussaint

[4] Claire Olivier, *Les écritures de l'image par Jean-Philippe Toussaint*, Leiden, Boston, 2021, p. 302.
[5] *Ibid*.

formule de manière plus singulière sa conception de l'écriture. Fréquemment mobilisée dans ses entretiens, notamment au moment de la publication de *La Vérité sur Marie*, cette notion désigne « ce quelque chose d'invisible, de brûlant et de quasiment électrique, qui surgit parfois des lignes immobiles d'un livre[6] ». Cette énergie, issue de la tension entre narration et écriture, semble traverser les personnages, les lieux, les scènes, jusqu'à affecter le lecteur de manière directe — au point de suspendre, parfois, la conscience même de son propre corps. Le récit agit alors comme une force immersive, une tension formelle qui conjugue rythme, image et mouvement, et qui rend sensible cette vibration propre au temps du roman : non celui qu'il décrit, mais celui qu'il fait éprouver.

Ainsi, l'énergie romanesque, telle que l'évoque Toussaint, entre directement en résonance avec ce que nous appelons durée narrative. Elle en constitue une manifestation sensible, un mode d'apparition dans l'espace de la lecture. Mais surtout, elle permet de penser la durée narrative non seulement comme un effet de réception, mais aussi comme un phénomène d'écriture — une tension intérieure, vécue par l'écrivain devant la page blanche. Autrement dit, elle nous autorise à situer la durée narrative non pas uniquement du point de vue du lecteur, mais comme une intensité en circulation, une pression de temps incorporée dans le geste d'écrire. C'est cette traversée — de l'auteur au texte, du texte au lecteur — qui confère à la durée narrative toute son ampleur dans notre travail. Elle ne se réduit pas à un intervalle mesuré, ni à une simple impression rythmique. Elle devient une circulation d'intensités, un champ d'énergie où s'articulent perception, style et temps. Ce que Toussaint désigne comme « énergie romanesque pure », nous l'entendons ainsi comme l'indice d'une durée inscrite dans l'écriture elle-même — une durée intérieure, affective, qui s'imprègne dans la forme et se transmet, sous une autre intensité, au lecteur. Non pas une durée représentée, mais une durée

[6] Chen Tong et Jean-Philippe Toussaint, « Écrire, c'est fuir », *Fuir*, Paris, Minuit, Coll. Double, 2009, p. 181.

rendue sensible, vécue par contamination. Une durée en transformation constante, qui continue de se reconfigurer à chaque lecture, selon les corps et les temps qui l'accueillent.

Car, enfin, cette thèse n'est pas une thèse *sur* Toussaint, au sens d'une entreprise d'élucidation critique. Elle est une thèse *avec* Toussaint, au sens où son œuvre nous accompagne, nous déplace, nous oblige à penser autrement — non pas depuis l'extérieur, mais depuis l'intérieur même d'une expérience de lecture qui continue de nous travailler. En ce sens, l'œuvre de Toussaint agit comme un terrain d'appui, mais aussi comme un partenaire critique. Elle n'est ni exemplaire ni paradigmatique : elle est féconde, stimulante, et surtout ouverte. Elle ne dicte pas une méthode, mais elle rend possible un certain type de questionnement. Elle offre un espace pour penser ce que lire veut dire, ce que lire fait, et ce que cela engage du côté de l'écriture. Si la notion de durée narrative a pu émerger avec autant de netteté au contact de ces textes, c'est qu'ils lui offraient des prises multiples : par leurs modulations rythmiques, leurs usages des temps verbaux, les effets de répétitions, de ralentissement, de suspension. Mais cette notion, nous le pensons, ne se limite pas à cette œuvre. Elle peut, potentiellement, s'appliquer à d'autres textes, d'autres écritures, dès lors qu'un certain rapport au temps y est mis en forme, dès lors qu'un travail sur la durée y est perceptible, même de façon discrète. La durée narrative n'est pas un concept *toussanctien* ; elle est une hypothèse de lecture, un outil critique, un geste d'attention. C'est pourquoi cette recherche n'entend pas se clore sur un corpus, mais ouvrir une perspective. Elle explore, à partir de l'œuvre de Toussaint, ce que signifie ressentir le temps dans un texte, et ce que cette sensation nous apprend sur la littérature. En cela, elle ne se réduit pas à une étude d'auteur, ni à une application de théorie : elle s'inscrit dans une démarche expérimentale, située, mais réinscriptible ailleurs.

Notre parcours s'articule ainsi à la jonction de trois lignes de force : une réflexion sur le temps, une analyse approfondie de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, et une pratique de création littéraire. La première partie de notre étude pose les fondations théoriques de l'analyse,

en conjuguant plusieurs entrées disciplinaires — philosophiques, stylistiques, narratologiques — mais aussi en posant une question inaugurale : « De quoi Jean-Philippe Toussaint est-il le nom ? ». Il s'agit moins d'une enquête biographique que d'une interrogation sur la circulation d'un nom d'auteur au sein d'un espace élargi — à la jonction des arts, des médias, des formes transmédiales (littérature, photographie, installations, interventions numériques) — et sur la manière dont cette signature informe une posture d'écriture. Ce premier chapitre explore ainsi l'horizon d'attente du lecteur contemporain, en interrogeant les effets de signature et les gestes d'auteur. Il propose une généalogie scripturale, depuis les brouillons jusqu'aux archives numériques accessibles en ligne, pour penser la formation d'une œuvre prise entre minimalisme narratif et ambition esthétique plus vaste. Cette mise en perspective conduit à une périodisation critique de l'œuvre en trois phases distinctes : une première période, dite « impassible », allant de *La Salle de bain* à *La Télévision* ; une deuxième période, de *Faire l'amour* à *Nue, souvent désignée sous le nom du Cycle de Marie* ; et un ensemble plus récent, post-marial, qui se déploie selon plusieurs directions : des essais à portée esthétique (*L'Instant précis où Monet entre dans l'atelier, C'est vous l'écrivain*), un nouvel arc narratif centré sur le personnage de Jean Detrez (*La Clé USB*, *Les Émotions*), et des formes hybrides, mêlant récit, réflexion et digression (*Made in China*, *L'Échiquier*).

Dans le chapitre 2, « Dialectique de la durée », nous revenons aux origines de la question : de la célèbre aporie de saint Augustin, en passant par Aristote, Pascal ou Spinoza, nous soulignons l'obscurité première du concept de temps. Nous les confrontons ensuite aux grandes traditions philosophiques : le temps *a priori* chez Kant, la phénoménologie (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty) et la notion de *durée pure* de Bergson, dans le but de dégager la finesse des tensions entre temps mesuré et temps vécu. Ce détour théorique ne se veut pas purement spéculatif : il nous permet de situer notre approche dans une tension féconde entre ces courants. Si Bergson constitue un appui central, notre réflexion ne s'y limite pas. Le temps

littéraire se pense à l'intersection de ces doctrines, dans l'écart qu'elles ouvrent. Et c'est ce qu'illustre le chapitre suivant, « Poétique de la durée ». Nous y partons de *Figure III* de Gérard Genette, premier grand texte de narratologie à aborder de front la question de la durée. Nous discutons sa proposition structuraliste pour en montrer les apports, mais aussi les limites, en la confrontant à la conception qualitative du temps chez Bergson. Cette mise en perspective permet de faire dialoguer la lecture structurale du récit (vitesse, focalisation, fonction des temps verbaux) avec l'approche herméneutique de Ricœur. Nous élargissons ensuite l'analyse à la dimension stylistique et linguistique du temps, en nous appuyant sur les travaux de Meschonnic, Goux ou Serça, qui font du rythme le principe organisateur du discours. L'enjeu de cette poétique de la durée est de penser le récit comme un écoulement à la fois formel et sensible — fait de mots, de silences, de continuités et de ruptures — où se joue une temporalité incarnée dans la langue.

Dans le chapitre 4, « Triangulation du champ critique », nous opérons un premier lien entre ces fondements théoriques et l'univers toussanctien. Il s'agit d'y mettre à l'épreuve notre hypothèse principale : l'existence, dans cette œuvre, d'une véritable esthétique de la durée, structurée selon des mécanismes perceptibles et récurrents. À cette fin, nous proposons une typologie du narrateur toussanctien face au temps, en nous inspirant des catégories de Jean Burgos : celui qui refuse, celui qui fuit, et celui qui s'agrippe au récit comme à une digue. Nous observons également un certain nombre de dispositifs narratifs qui traduisent l'oscillation entre mouvement et immobilité propre à l'écriture de Toussaint : usage du blanc, digressions, disjonctions temporelles. Ce chapitre de synthèse sert donc de trame : il dessine le modèle d'analyse qui soutiendra l'examen des figures de la durée dans la suite de notre travail. Il met en place la triangulation entre philosophie du temps, narratologie structurale et poétique du récit, en rappelant constamment que toute méthode reste un outil susceptible d'éclairer les formes sensibles de la durée à l'œuvre chez Toussaint.

La deuxième partie transpose cette architecture critique dans le champ concret de l'analyse littéraire. Elle se déploie autour de quatre chapitres — *L'attente*, *L'urgence*, *La réticence* et *Le dernier instant visible* — conçus comme autant de figures de la durée. Chacune de ces figures révèle une modalité sensible du temps — intérieur ou partagé — telle qu'elle s'organise dans l'univers narratif de Toussaint. Le chapitre 5, *L'attente*, explore une dilatation extrême du présent, née de l'inaction et du silence, dans la première partie de *Nue*. L'écriture y rejoue la tension entre désir différé et immobilité narrative, dans une atmosphère proche de l'attente beckettienne. Le temps prend une forme quasi spatiale — fenêtre, seuil, « non-lieu » — où chaque geste semble suspendu dans l'intervalle. À l'inverse, le chapitre 6, *L'urgence*, cristallise un rapport au temps fondé sur la fuite et l'intensité. Définie par Giovanni Gasparini comme l'intersection du *chronos* et du *kairos*, l'urgence apparaît chez Toussaint dans des scènes de bascule : la fuite de Marie quittant le musée du Louvre dans *Fuir*, la course effrénée du cheval Zahir sur le tarmac de Narita dans *La Vérité sur Marie*, ou encore le départ précipité du narrateur avec son amante dans *Les Émotions*. Ces séquences précipitent le temps, en accélèrent le rythme : pulsation haletante du récit, ruptures de linéarité, surgissements inattendus. La narration devient mouvement, tension, battement. Chaque seconde semble chargée d'une intensité maximale — une forme de *kairos* vécu sur le fil, dans l'urgence d'un acte à accomplir.

Le chapitre 7, « La réticence », prend pour point d'appui le roman éponyme, où Toussaint érige cette figure en véritable principe d'écriture. L'appréhension qui la traverse agit comme un moteur paradoxal : la narration s'enroule dans des descriptions minutieuses, des ellipses, des pauses qui suspendent l'avancée. Par ces arrêts successifs — digressions, reprises syntaxiques, ralentissements — s'installe un temps dilatoire, fait d'hésitations, de retours sur soi, de résistances au mouvement. Le récit progresse à reculons, selon une logique du « un pas en avant, deux pas en arrière », où chaque phrase semble empreinte d'un retrait. Ce mode de

narration produit une durée singulière : celle d'une décision continuellement différée, jamais pleinement actualisée, qui maintient la lecture dans une tension en suspens. Le lecteur, à l'image du narrateur, attend un franchissement qui ne vient pas — et c'est cette attente elle-même qui constitue l'expérience temporelle du texte. Le chapitre 8, *Le dernier instant visible*, explore quant à lui l'autre extrémité de la durée : celle où le temps s'efface à mesure que la conscience vacille. À partir de la nouvelle *La Disparition du paysage*, il analyse ce moment où le monde extérieur se dérobe et où l'imaginaire prend le relais. L'alternance des saisons, le rythme des marées, le brouillard devant la fenêtre composent un décor en dissolution, figurant une mémoire incertaine et un temps en train de se refermer. C'est un autre type de durée, celle du seuil : l'instant où toute la vie se condense (comme dans le « flash » proustien d'une vie passée), ou bien se dissout dans le non-savoir (le je-narrateur qui ne sait plus s'il est mort ou vivant après un accident inexplicable). Ce « dernier instant » apparaît alors comme un point aveugle du souvenir, une zone liminale entre présence et absence, où s'efface la distinction entre temps vécu et temps imaginé.

Le dernier mouvement de la thèse tourne la théorie vers l'action en interrogeant les conditions de son actualisation dans le champ de l'enseignement et de la création littéraire. Dans le chapitre 9, « Penser une séquence pédagogique », nous proposons des pistes pour intégrer notre recherche aux formations de création littéraire. Il ne s'agit pas de réduire la théorie à un discours surplombant, mais d'en faire le socle d'un dispositif où « penser le temps long » devient un objectif didactique à part entière : inviter les étudiants à éprouver la patience de l'écriture, à articuler urgence créative et lente maturation. Cette approche invite à développer une autonomie critique — une « autodidaxie guidée » — fondée sur la construction progressive d'un imaginaire de référence, nourri par l'expérience. Plusieurs applications concrètes sont proposées — exercices à contrainte, rédaction de notes d'intention, écritures de la réception —

où les étudiants explorent leur propre rapport au temps dans l'acte de lire et d'écrire, faisant de la durée une matière sensible autant qu'un moteur de forme.

Enfin, le dernier chapitre, « Le déjà-vu », engage un déplacement méthodologique : il ne s'agit plus d'analyser un objet littéraire donné, mais de mettre à l'épreuve notre cadre théorique par un geste d'écriture fictionnelle. Le récit devient ainsi un lieu d'expérimentation : il prolonge la réflexion, la déstabilise, et en révèle les points d'indécision. Il ne s'agit pas pour nous d'appliquer un modèle, mais de travailler dans une zone de tension active entre théorie et écriture, où chaque registre informe l'autre. La nouvelle *L'Hôtel analogue* n'est pas pensée comme un *cas* à commenter, mais comme une tentative d'inscrire la logique du *déjà-vu* dans la forme même du récit — sa temporalité dédoublée, ses effets de ressouvenir, ses jeux d'identification vacillante. L'analyse critique ne vient pas en surplomb : elle émerge en dialogue avec le processus d'écriture, parfois même à partir de notes prises pendant celui-ci. Ce va-et-vient constitue un espace hybride, où la pratique devient heuristique. Écrire, ici, nous permet d'interroger nos outils conceptuels, d'en éprouver les limites, et d'en faire apparaître les prolongements inattendus. Le chapitre se construit ainsi comme un lieu d'auto-analyse en mouvement : entre deux versions du récit, entre ce qui a été écrit et ce qui pourrait encore l'être. Il ne cherche pas à clore la réflexion sur la durée narrative, mais à en proposer une mise en tension vivante, située, partielle — au plus près d'une pratique en cours.

I

DEFINIR LA DUREE NARRATIVE :

ÉTAT DE LA CRITIQUE ET MISE EN TENSION DANS L'ŒUVRE DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

Introduction de la première partie

La première partie de notre thèse vise à établir les fondements critiques et théoriques d'une interrogation sur la *durée narrative*. Il s'agit alors moins de définir un objet stable que de dégager un champ de problématisation, en mettant à l'épreuve conjointe des cadres d'analyse venus de la philosophie du temps, de la narratologie, de la linguistique et de la stylistique. Si ce croisement disciplinaire peut paraître ambitieux, il répond à une nécessité méthodologique : la durée narrative ne relève ni d'un seul ordre formel, ni d'une seule expérience perceptive. Elle engage à la fois l'économie du récit, les modalités de figuration du temps, et les formes sensibles par lesquelles le temps se donne à lire. L'hypothèse qui guide cette première partie s'inspire d'un geste ricœurien : « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif[7] ». Nous ferons donc l'hypothèse que la durée narrative constitue moins un paramètre secondaire qu'un principe actif de configuration du sens — un lieu de rencontre entre logique discursive et expérience temporelle, où se rejoue, sous des formes variées, la tension entre ordre formel et vécu du temps. À cet égard, la durée narrative n'est pas réductible à une simple métrique ou à un jeu d'accélérations et de ralentissements : elle se déploie dans un entrelacs plus subtil, entre temporalité racontée, temps de la lecture, et temporalité propre à l'œuvre elle-même — cet espace tiers où l'expérience du temps est, à la fois, reconstruite et rendue possible.

Quatre moments structurent la progression de cette partie. Le premier propose une entrée critique dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint elle-même, non comme simple corpus à illustrer, mais comme lieu d'élucidation possible de la notion même de durée narrative. L'écriture toussanctienne, dans ses tensions, son minimalisme formel et sa sensibilité aux

[7] Paul Ricœur, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 17.

modulations affectives les plus ténues, offre un terrain d'observation particulièrement apte à cette élucidation du temps. Elle fonctionne comme un *laboratoire narratif* : un lieu où se rejouent à petite échelle les tensions perceptibles entre la temporalité vécue et ses formes de transcription. Le deuxième moment s'inscrit dans le champ de la philosophie du temps, en s'attachant non à une histoire exhaustive, mais à quelques figures cardinales (saint Augustin, Bergson, Heidegger, Ricœur) dont les propositions permettent de penser la durée dans sa dimension problématique. Il s'agit ici d'extraire des gestes théoriques, des lignes de fracture et de partage — entre objectivité du temps et subjectivité de la durée, entre homogénéité linéaire et hétérogénéité vécue — qui pourront être réarticulées dans une poétique du récit.

Le troisième moment opère un déplacement vers les outils narratologiques et stylistiques, en interrogeant les catégories héritées de Genette (vitesse, anisochronie, scène, pause) à l'aune d'un questionnement sur la durée. À ces instruments d'analyse, nécessaires mais insuffisants pour rendre compte de la complexité du phénomène, se joignent des ressources issues de la linguistique (Guillaume, Bres, Benveniste) et une conception plus ample du rythme, inspirée de Meschonnic, Goux et Serça, pensée comme modulation du langage plutôt que mesure du temps. Il s'agira dès lors d'approcher la durée narrative comme une propriété émergente du texte, au croisement du récit, du langage et de la perception. Enfin, le quatrième moment opère la jonction critique de ces trois itinéraires. Il vérifie la fécondité du croisement disciplinaire en confrontant les outils philosophiques et narratologiques à l'écriture de Toussaint. Ce retour sur l'œuvre, loin de clore la réflexion, en éprouve les hypothèses, dans un mouvement de reprise critique et de reconfiguration. L'attention se concentre alors sur certains motifs récurrents, sur les choix narratifs ou encore sur les attitudes du je-narrateur face au temps — autant d'indices qui dessinent une configuration singulière de la durée dans l'écriture.

Chapitre 1

De quoi Jean-Philippe Toussaint est-il le nom ?

> Au-delà de ce que je suis en réalité, j'aimerais que, de mes livres, demeure de moi dans l'avenir une trace de ma présence au monde, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière[8].
>
> **Jean-Philippe Toussaint**

Lorsqu'on saisit le nom « Jean-Philippe Toussaint » dans un moteur de recherche, sur Google par exemple, de nombreuses références, associations, mots-clés, sites, images, interviews, dessinent en pointillé la figure complexe d'un écrivain et artiste contemporain, capable de littérature, mais aussi de cinéma, de photographie, d'art plastique, de spectacle musical ou de propositions diverses liées aux spécificités d'internet[9]. Cette dispersion apparente appelle une question préalable : que nomme-t-on exactement lorsque l'on dit ou écrit « Jean-Philippe Toussaint » ? Plutôt qu'une personne ou une œuvre saisissable en totalité, le nom propre semble désigner un faisceau d'instances — biographique, artistique, énonciative — dont l'unité ne va pas de soi. Dominique Maingueneau le formule ainsi : « En invoquant un nom propre, on ne désigne que l'entrelacs mouvant d'instances qui s'enveloppe : un état civil, une trajectoire d'écrivain et un processus d'énonciation, dont l'impossible concert ne se maintient qu'à travers une constante fuite en avant[10]. » Le nom d'auteur, dans cette perspective, n'est pas un repère fixe, mais un point d'assemblage instable, en perpétuel déplacement. Ce que Maingueneau désigne comme une « fuite en avant » suggère moins une perte de cohérence

[8] Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, Paris, le Robert, 2022, p. 64.

[9] Le site officiel de Jean-Philippe Toussaint (https://www.jptoussaint.com) prolonge son univers artistique sous une forme multimédia, mêlant littérature, arts visuels et réflexions théoriques. On y trouve plusieurs projets transdisciplinaires — autour du jeu d'échecs, de Borges ou du silence en littérature — ainsi qu'un ensemble d'archives offrant un accès privilégié à son processus créatif. L'ensemble compose une œuvre en ligne discrète et cohérente, à la fois documentaire et esthétique.

[10] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 108.

qu'une dynamique de reconfiguration continue, où l'identité littéraire se rejoue dans chaque prise de parole, chaque apparition publique, chaque réception critique.

C'est dans cette perspective que nous proposons d'examiner ce que le nom « Jean-Philippe Toussaint » engage en littérature — non comme simple signature d'auteur, mais comme foyer d'énonciation, comme point de condensation d'un ensemble d'écritures, de gestes et de discours. Le nom propre fonctionne ici comme une métonymie active : il glisse de la personne à l'œuvre, de l'œuvre à un style reconnaissable, du style à sa circulation dans le champ littéraire. Dire « Toussaint », c'est souvent convoquer tout à la fois un ton, une esthétique, une posture narrative, mais aussi une place relative dans l'histoire littéraire récente. Ce chapitre se déploie en trois temps complémentaires, qui permettent de saisir les dynamiques évolutives de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint. La première partie retrace la trajectoire littéraire de l'auteur, en mettant en évidence les transformations de son écriture — des premiers récits minimalistes aux formes plus introspectives et lyriques des œuvres récentes — ainsi que son inscription dans un paysage éditorial et générationnel. La deuxième partie interroge les configurations narratives récurrentes, en particulier la figure du je-narrateur, dont le retrait, l'ironie et la distance dessinent une poétique singulière du quotidien, marquée par une tension entre lucidité et inquiétude. La troisième partie, enfin, s'attache aux modalités formelles de cette écriture : fragmentation, digression, jeu syntaxique, travail de l'image — autant de procédés qui participent d'une esthétique du discontinu et de l'infime, où le réel se donne dans ses marges, ses silences, ses éclats furtifs.

1.1. Généalogie d'une œuvre

1.1.1. Du nom du père au nom d'auteur

La fiche *Wikipédia* épinglée à droite des recherches nous donne quelques éléments biographiques, que nous nous contenterons de suivre. Jean-Philippe Toussaint naît à Bruxelles le 29 novembre 1957, au sein d'un milieu où les lettres et les arts tiennent une place structurante. Le nom circule alors dans l'espace public : il est celui du père, Yvon Toussaint, journaliste au *Soir* et auteur de plusieurs romans policiers, dont certains ont été distingués par le Grand Prix de littérature policière (*Un incident indépendant de notre volonté*, 1974) et par le Prix de l'Académie royale de langue et de littérature françaises (*L'Assassinat d'Yvon Toussaint*, 2010). Sa mère, Monique Toussaint, fonde la librairie Chapitre XII à Ixelles, contribuant elle aussi à inscrire le nom familial dans un réseau d'institutions littéraires. Plus tard, sa sœur, Anne-Dominique Toussaint, deviendra productrice de cinéma. Elle accompagnera les débuts de son frère réalisateur en produisant ses premiers films — *Monsieur* (1990), *La Sévillane* (1991), *La Patinoire* (1999) — avant de fonder en 2005 la société *Les Films de Beyrouth*, qui produira notamment *Caramel* de Nadine Labaki, *Les Beaux gosses* de Riad Sattouf (César du meilleur premier film, 2010), *La Moustache* d'Emmanuel Carrère ou encore *Alceste à bicyclette* et *Normandie nue* de Philippe Le Guay.

Ainsi, dès l'enfance, Jean-Philippe Toussaint évolue dans un milieu où la littérature et les arts occupent une place centrale. Bien qu'il confiera plus tard n'avoir guère éprouvé d'attrait pour la littérature durant son adolescence, il manifeste très tôt un intérêt pour d'autres formes d'expression, notamment la peinture, le dessin ou le cinéma. Après le déménagement de sa famille à Paris en 1971 (son père, Yvon Toussaint, y étant alors correspondant pour *Le Soir*[11]), il se projette un temps dans une carrière de cinéaste. À vingt ans, il rédige le scénario d'un

[11] Laurent Demoulin, « Jean-Philippe Toussaint avant *La Salle de bain* », dans Stéphane Chaudier (dir.), *Les vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, p. 212.

court-métrage en noir et blanc centré sur un championnat d'échecs fictif, « dont serait déclaré vainqueur le gagnant de dix mille parties, championnat qui durait toute la vie, qui occupait toute la vie, qui était la vie même, et qui se terminait à la mort de tous les protagonistes » (UP 11-2). L'appel de la littérature ne se fera entendre que plus tardivement :

> J'avais vingt ans (ou vingt et un ans, peu importe, je n'ai jamais été à un an près dans la vie), et je n'avais jamais pensé auparavant que j'écrirais un jour. Je n'avais aucun goût particulier pour la lecture, je ne lisais pratiquement rien (un Balzac, un Zola, des trucs comme ça), je lisais les journaux, quelques livres de sciences humaines liés à mes études d'histoire et de sciences politiques. (UP 9)

En parallèle, Toussaint accomplit un parcours universitaire soutenu. Diplômé de l'Institut d'Études Politiques de Paris en 1979, puis titulaire d'un DEA d'histoire contemporaine l'année suivante, il part enseigner le français à Médéa, en Algérie, de 1982 à 1984 — période durant laquelle il rédige *La Salle de bain*. Mais avant ce texte fondateur, plusieurs tentatives d'écriture jalonnent les années de formation de l'écrivain. Ces œuvres de jeunesse, longtemps restées inédites, ont fait l'objet d'une édition numérique sur le site de l'auteur (*jptoussaint.com*), dans une section intitulée « Cahiers d'archives », établie, annotée et préfacée par Laurent Demoulin.

Parmi elles, *Échecs* occupe une place centrale. Rédigé entre 1979 et 1983, ce roman inabouti a connu neuf versions, qui témoignent d'une phase d'expérimentation narrative particulièrement riche : alternance entre première et troisième personne, variations de temps, tentatives stylistiques plus ou moins heureuses[12]. L'édition critique établie par Laurent Demoulin propose trois versions du texte, toutes rédigées au présent et à la première personne, révélant une écriture qui s'épure au fil des années. Les trouvailles lexicales trop visibles ou inventives — néologismes, effets verbaux — sont progressivement écartées, au profit d'une prose plus sobre, plus sèche[13]. Ce travail de réduction stylistique s'accompagne d'un allègement

[12] Jean-Philippe Toussaint, « Un roman minimaliste ? », dans Laurent Demoulin (dir.), *La Salle de bain : Revue de presse*, Paris, Minuit, 2005, p. 25.

[13] « […] l'écriture, d'emblée maîtrisée, s'assagit avec les années, Toussaint renonçant à certaines trouvailles verbales trop spectaculaires. Des néologismes comme "Le pantalon s'accordéonne" ou des verbes introducteurs

de la structure narrative : les enchaînements logiques se raréfient, les analyses psychologiques s'effacent, au profit de la juxtaposition et de l'implicite — esquissant déjà, en filigrane, ce que la critique identifiera plus tard comme une forme de minimalisme à la française.

Échecs porte également la trace des lectures fondatrices qui accompagnent Toussaint à cette période. En 2005, il évoque une phase d'apprentissage durant laquelle il « digérait ses influences[14] », parmi lesquelles on reconnaît Nabokov, Kafka, Sartre, Camus, Robbe-Grillet[15] — et, surtout, Beckett. Ce dernier occupe une place centrale dans l'imaginaire de Toussaint, qui le considère comme la lecture la plus importante de sa vie, son « seul modèle » (UP 97) :

> […] avec Beckett, c'était la première fois que je me trouvais en présence d'un écrivain auquel j'ai senti inconsciemment que je devais me mesurer, me confronter, de l'emprise duquel je devais me libérer. Sans en être vraiment conscient, je me suis mis à écrire comme Beckett (ce qui n'est pas une solution quand on cherche à écrire – car, qui qu'on soit, vaut mieux écrire comme soi). J'ai été au bout de cette impasse, j'ai connu une période d'abattement et de dépression. Cela a été une épreuve douloureuse, mais salutaire, j'ai dû me défaire de cette influence décisive, de ce regard terriblement lucide sur le monde, noir, pascalien, en même temps que porteur d'énergie et d'un humour triomphant. (UP 98)

À l'époque, Toussaint lui adresse même deux courtes pièces écrites dans son sillage : *Rideau* (suivi de *Ni l'un ni l'autre*) et *Les Draps de lit*. Également publiées en ligne, ces saynètes relèvent tout à la fois de l'hommage et de l'exercice d'émancipation : en pastichant certaines formes beckettiennes, l'auteur s'y confronte directement, comme pour mieux s'en détacher. Un passage de *La Salle de bain* vient éclairer ce moment charnière : « Je devais prendre un risque, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite... » (SDB 15) . Selon Toussaint lui-même[16], cette phrase laissée inachevée fait allusion à *Échecs*, perçu rétrospectivement comme un texte clos, abstrait, coupé du monde. À l'inverse, *La Salle de bain* tente d'inscrire l'écriture

originaux comme "haine-t-il" disparaissent sans laisser de traces. La réécriture à cet égard est patiente et obstinée, de sorte que peu de phrases sont maintenues telles quelles. » Laurent Demoulin, « Échecs ou le dynamisme romanesque des puissances immobiles », *Échecs*, Édition électronique réalisée par Patrick Soquet, jptoussaint.com, coll. « Cahier d'archives », p. 6.

[14] « J'y faisais mes gammes, en quelque sorte, je digérais mes influences ». Jean-Philippe Toussaint, « Un roman minimaliste ? », *op. cit.*, p. 25.

[15] Nous renvoyons une nouvelle fois à l'édition critique de Laurent Demoulin, « Échecs ou le dynamisme romanesque des puissances immobiles », *op. cit.*, p. 11-4.

[16] Jean-Philippe Toussaint, « Un roman minimaliste ? », *op. cit.*, p. 25..

dans un présent, une époque amorçant ainsi un tournant que nous aurons l'occasion d'analyser plus loin.

Enfin, un dernier projet, *La Faute de frappe*, coécrit avec le philosophe Gil Delannoi, est lui aussi révélateur des expérimentations de cette période. Le texte, encore inédit au moment de la rédaction de cette thèse[17], met en scène un écrivain fictif dont un doigt reste coincé dans sa propre machine à écrire « qu'il avait pris soin, par souci de méthode, de fixer fermement […] à son bureau[18] » — allégorie burlesque d'un rapport contrarié à l'acte d'écrire. Les deux auteurs alternent les voix et les styles : Toussaint adopte un ton behavioriste et distancié, tandis que Delannoi explore une introspection plus intime. À travers ce jeu formel, se dessinent déjà les contours d'une écriture attentive aux détails, aux objets, à l'infra-ordinaire.

Ces premières tentatives n'ont jamais été publiées sur papier, malgré des démarches auprès de plusieurs maisons d'édition — dont Minuit. *Échecs* est même lu par Robbe-Grillet, sans aboutir à une publication. Une chance, selon Demoulin :

> Quelle que fût l'étendue de ses déceptions à l'époque, aujourd'hui, Toussaint est a posteriori content (ou disons : soulagé) de ces refus successifs : non seulement parce qu'il est particulièrement heureux d'avoir publié tous ses romans aux éditions de Minuit, mais aussi parce qu'il ne pouvait pas mieux entamer sa carrière que par *La Salle de bain*. Sa trajectoire aurait en effet été tout autre si elle avait débuté par une parution au Seuil, chez Ramsay ou chez Denoël. Et si Robbe-Grillet avait publié *Échecs* à l'enseigne de Minuit, *La Salle de bain* se serait trouvé dans la position inconfortable de second roman. L'échec d'*Échecs* est donc, *in fine*, la condition de la réussite de Jean-Philippe Toussaint[19].

Finalement, le choix d'une diffusion exclusivement numérique de ces textes témoigne d'une volonté délibérée de les situer en marge de l'œuvre publiée. Toussaint précise qu'il s'adresse à un public restreint, « universitaire ou amateur[20] », et revendique pleinement la dimension critique et expérimentale de ce mode d'édition. Cette archive numérique n'a pas tant

[17] Nous ne savons du projet que ce que Laurent Demoulin livre dans son article « Jean-Philippe Toussaint avant *La Salle de bain* », *op. cit.*
[18] *Ibid*., p. 218.
[19] Laurent Demoulin, « Échecs ou le dynamisme romanesque des puissances immobiles », *op. cit.*, p. 7.
[20] Jean-Philippe Toussaint, « Publication électronique des inédits », *Cahiers d'archives*, jptoussaint.com, 2013, URL : http://www.jptoussaint.com/cahiers-d-archives.html [consulté le 17 juin 2025].

vocation à étendre l'œuvre qu'à en révéler les soubassements : elle éclaire, en creux, les tâtonnements d'une écriture en devenir et les lignes de force qui annoncent les romans à venir.

1.1.2. *La Salle de bain* : naissance d'un écrivain

Le manuscrit de *La Salle de bain* est d'abord refusé par plusieurs maisons d'édition, avant de rester un temps en attente aux Éditions de Minuit, « en souffrance », selon les mots de Toussaint, « dans le bureau d'Alain Robbe-Grillet, qui enseignait alors aux États-Unis, Jérôme Lindon ne l'ayant découvert que par hasard un jour qu'il vaquait dans l'immeuble […] » (UP 80). Le profil de Jean-Philippe Toussaint correspond alors à l'archétype de l'auteur Minuit tel qu'il s'ébauche déjà au début des années 50, selon Anne Simonin : « […] c'est un écrivain jeune (la trentaine), d'origine provinciale ou étrangère, et en tout cas extérieure au milieu littéraire parisien. Souvent il n'a encore rien publié et noue immédiatement avec son éditeur une relation privilégiée, voire amicale[21] ». Cette relation, Toussaint en témoigne dans son texte « Le jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon » qui fut publié à la fin de réédition de *La Salle de bain* en 2005, et sera repris dans *L'Urgence et la patience* en 2012. Elle inaugure un compagnonnage éditorial durable, où se joue aussi une certaine idée de la filiation littéraire :

> À partir de ce jour, et pendant toute la durée du mois qui suivit – j'avais renvoyé le contrat signé par la poste, mais nous ne nous étions pas encore vus – il me téléphonait en Corse une ou deux fois par semaine, chez les voisins qui occupaient la petite ferme en contrebas de la maison (il y avait cinq minutes de marche aller, et cinq minutes retour entre les deux maisons). J'arrivais, tout essoufflé et ravi, et nous discutions de choses et d'autres au téléphone, de mes influences littéraires et de mon manuscrit. À l'époque, cela me paraissait normal qu'un éditeur s'intéresse d'aussi près aux moindres détails lilliputiens du manuscrit d'un inconnu. Le jour de Noël 1984, il m'a même téléphoné à Bruxelles, chez mes parents, il avait un petit doute sur la forme qu'il fallait préférer : « une sinusite, pour lui, n'était rien que banal » ou « une sinusite, pour lui, n'avait rien que de banal ». Il aurait, certes, pu m'appeler le soir du réveillon, mais, avec beaucoup de sagesse, il a préféré attendre le lendemain, jugeant sans doute que la question pouvait attendre jusqu'au déjeuner du 25 décembre. (UP 81)

[21] Anne Simonin, *Les Editions de Minuit, 1942-1955: le devoir d'insoumission*, Paris, 1993, p. 394.

La Salle de bain impose un ton : humour froid et absurde, goût pour l'inaction et les situations dérisoires, écriture épurée faite de phrases simples relatant des événements minuscules du quotidien. Le narrateur en « je[22] », réfugié volontaire dans la salle de bains de son appartement, y passe ses journées entre bains prolongés et contemplation des murs carrelés, fuyant le monde extérieur. Ce parti pris narratif — centrer un roman entier sur l'enfermement quasi burlesque d'un personnage dans une salle de bains — désarçonne en même temps qu'il séduit. Dès sa sortie, le roman remporte un succès fulgurant : 50 000 exemplaires vendus en quelques mois, il est traduit par la suite dans de nombreux pays, notamment au Japon où il atteint les 100 000 ventes et acquiert un statut quasi emblématique. En 1986, Toussaint reçoit le prix littéraire de la Vocation, qui récompense un jeune romancier d'expression française âgé de 18 à 30 ans. Très tôt, son nom s'impose dans le paysage littéraire contemporain, en particulier au sein de la génération d'écrivains publiés chez Minuit dans les années 80.

Au moment de la réédition, en 2005, Laurent Demoulin écrit que *La Salle de bain* « apparaît d'emblée comme une solution, une issue, un chemin permettant à une littérature exigeante de continuer à vivre sans pour autant reconduire la logique des avant-gardes[23] ». Publié à un moment où l'histoire littéraire connaît un regain d'intérêt pour le récit, le texte de Toussaint s'inscrit dans une tentative de conciliation entre la tradition réaliste et l'héritage formaliste du Nouveau Roman. Sur le plan narratif, *La Salle de bain* se présente comme un récit bref — 128 pages — structuré en trois parties symétriques : « Paris », « L'hypoténuse », « Paris ». La composition triangulaire offre deux lectures temporelles possibles. Suivre l'ordre du texte revient à situer le séjour à Venise (« L'hypoténuse ») entre deux séquences parisiennes ; toutefois, la répétition du titre « Paris » et de certains paragraphes suggère que le

[22] Nous utiliserons majoritairement l'expression « je-narrateur » pour désigner le narrateur-personnage des récits à la première personne. Ce choix terminologique vise à maintenir une attention constante à la double fonction énonciative et fictionnelle de cette instance, tout en soulignant sa position intermédiaire : à la fois sujet de l'énonciation et figure construite dans le récit.

[23] Laurent Demoulin, *« La Salle de bain » aujourd'hui*, dans Laurent Demoulin (dir.), 2005, p. 4.

voyage à Venise pourrait aussi constituer le point de départ de l'histoire[24]. Le roman présente par ailleurs une forme fragmentaire, accentuée par une mise en page singulière : chaque paragraphe, numéroté et isolé par un saut de ligne, acquiert une autonomie visuelle et rythmique. Si Toussaint renonce à la numérotation dans ses œuvres ultérieures, elle confère ici au paragraphe une fonction quasi métrique, et fait du saut de ligne une ponctuation à part entière. Ce choix typographique contribue à la fragmentation du récit, en même temps qu'il désigne une unité textuelle privilégiée. Le style retient également l'attention des critiques. L'humour de Toussaint est salué, qualifié de « très fin[25] », de « philosophique[26] » ou encore « d'une originalité absolue[27] », qu'on rapproche volontiers d'un « Keaton[28] » ; on vante aussi la concision[29] des phrases, annonçant l'esthétique minimaliste décrite par Fieke Schoots une décennie plus tard.

Fort du succès de *La Salle de bain*, Toussaint publie rapidement *Monsieur* (1986) puis *L'Appareil-photo* (1989), qui prolongent un univers fictionnel centré sur des antihéros détachés et des scènes du quotidien. S'y affirme ce que l'on pourrait appeler un romanesque du peu, fondé sur une économie d'action et une attention soutenue aux situations ordinaires — une orientation qui s'inscrit dans un courant plus large de la prose française des années 1980. En 1989, il figure aux côtés de Jean Echenoz, Christian Oster et Patrick Deville, sur la jaquette « romans impassibles » que Jérôme Lindon fait paraitre dans *La Quinzaine littéraire* — une tentative de regrouper des auteurs marqués par le refus du récit spectaculaire et par l'exploration des marges narratives. Toutefois, Fieke Schoots et Mathilde Bonazzi ont montré les limites de ces classements, qui relèvent moins d'un mouvement homogène que d'un effort critique pour

[24] C'est l'interprétation que formule Gil Delannoi. Cf. Gil Delannoi, « Cruel Zénon », *Critique*, n°463, décembre 1985, cité dans Laurent Demoulin (dir.), *La Salle de bain : Revue de presse*, Paris, Minuit, 2005, p. 12-3.
[25] Jean-Pierre Salgas, « La très soutenable légèreté de l'être », in *La Quinzaine littéraire*, 16 octobre 1985, cité dans *Ibid*., p. 10.
[26] Benjamin Henrichs, « Le cauchemar géométrique », *Die Zeit*, 9 octobre 1987, cité dans *Ibid*., p. 17.
[27] Jacques-Pierre Amette, « Le nouveau nouveau roman », *Le Point*, 16 janvier 1989, cité dans *Ibid*., p. 15..
[28] *Ibid*.
[29] Benjamin Henrichs, *Ibid*., p. 17.

reconstituer, dans le prolongement du Nouveau Roman, une forme d'unité générationnelle. Tout est dit — ou presque — dans le relevé caricatural établi par Fieke Schoots, où l'effet de saturation des regroupements rend manifeste ce désir de cohérence forcé.

> Selon Landel, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint et Patrick Deville se ressemblent « par leur désinvolture, et par l'incongruité des situations qu'ils inventent ». La vague nouvelle de Thureau-Dangin réunit des auteurs comme Deville, Toussaint, Yves Laplace (Seuil), Echenoz, Emmanuel Carrère (P.O.L.), Marie Redonnet et Emmanuelle Bernheim (Gallimard), qui ont en commun la simplicité dans l'écriture. Jean-Philippe Toussaint est le porte-drapeau des nouveaux nouveaux romanciers d'Amette, représentés par ailleurs par Bon, Echenoz, Deville, Bertrand Visage (Seuil), Jean-Marie Laclavetine (Gallimard). Par contre, d'après Kibédi Varga, le Nouveau Nouveau Roman est écrit par « Echenoz surtout, et Toussaint, Deville, Bon ». Bertho cite Deville, Echenoz, Toussaint, Eric Chevillard et Christian Oster comme les représentants du renouveau romanesque inauguré par Minuit. Dans un article plus récent, elle distingue pourtant entre le minimalisme, la narration réduite de Toussaint, et les « réécritures d'un genre bien connu » d'Echenoz et de Deville. Vermij mentionne Redonnet, Toussaint, Deville et Oster comme la génération « salle de bain ». Les auteurs minimalistes de Rüf, ainsi appelés parce qu'ils « donnent plus souvent dans la litote que dans le lyrisme », sont tous publiés par Minuit : Echenoz, Redonnet, Deville, Bon, Gailly, Guibert, Chevillard et Toussaint. La nouvelle génération de Robbe-Grillet comprend Echenoz, Redonnet, Toussaint et Deville. Deville, Oster, Bon, Toussaint et Echenoz sont les auteurs impassibles de Bernardi ; ces deux derniers sont également cités par Nadaud. Le « groupe » de Van Montfrans inclut Echenoz, Deville, Redonnet et Toussaint[30].

Le flottement terminologique ne s'explique pas seulement par la diversité des écritures concernées ; il tient aussi à un glissement critique, où la cohérence supposée d'un style finit par se confondre avec la continuité d'un catalogue éditorial. Comme le souligne Mathilde Bonazzi, « quoique nous reconnaissions les mêmes mécanismes qui étaient à l'œuvre dans l'assimilation de l'école du Nouveau Roman et de Minuit, on peut s'étonner de cette association d'un concept (le minimalisme) à un unique éditeur (Minuit). Certes, il faut une ligne éditoriale, autrement dit une permanence dans les publications, pour qu'un catalogue soit identifiable, mais cette continuité n'est-elle pas forcée par la critique ?[31] » Autrement dit, ce sont parfois les conditions de visibilité davantage que les affinités littéraires, qui produisent l'effet de groupe. L'indétermination est d'autant plus forte que la nouvelle génération d'écrivains ne semble

[30] Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane : l'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 16-7.
[31] Mathilde Bonazzi, *Mythologies d'un style: les Éditions de Minuit*, Genève, Suisse, Éditions La Baconnière, 2019, p. 59.

revendiquer ni école, ni manifeste, ni solidarité collective. Ce rejet de toute appartenance est d'ailleurs clairement exprimé par Jean-Philippe Toussaint :

> […] le groupe des nouveaux auteurs de Minuit n'est pas homogène et nous ne cherchons pas à fédérer. Je pense ici à ces filets jetés à la mer qui définissent des territoires, des territoires flottants, qui évoluent. Vous savez, le terrain a été déblayé et nous ne nous sentons pas menacés par d'autres mouvements puisque tout a déjà été renversé – Mai 68, le Nouveau Roman, etc. Nous, la soi-disant nouvelle génération, nous arrivons les mains dans les poches sans éprouver le besoin de nous rencontrer, de nous grouper ou d'élaborer un manifeste[32].

Il n'en reste pas moins que l'univers littéraire de Jean-Philippe Toussaint s'inscrit largement dans l'horizon des éditions de Minuit. Plus qu'un simple cadre éditorial, la maison représente à la fois un héritage littéraire structurant et une configuration générationnelle dans laquelle Toussaint s'est rapidement trouvé intégré. Et pour cause, Minuit dispose d'un capital symbolique important. Fondée dans la clandestinité pendant la Résistance, politiquement engagée dans les années 1950, elle devient le berceau du Nouveau Roman — autant d'éléments qui ont forgé l'image d'une maison historique, exigeante, prestigieuse pour certains, élitiste pour d'autres. Toussaint lui-même reconnaît avoir nourri quelques réticences à l'égard de cette réputation : « J'adorais Beckett et certains auteurs de Minuit, mais la réputation de la maison me semblait franchement trop intellectuelle, c'est-à-dire pas très drôle. Or Lindon adore l'humour[33]. » Une telle image influe nécessairement sur la perception du public qui voit en l'écrivain publié chez Minuit, comme l'écrit Bourdieu, un « écrivain "pur", engagé dans des recherches formelles et très éloigné du "siècle"[34] ». Une figure que Toussaint, sans la revendiquer pleinement, incarne néanmoins aux yeux de nombreux lecteurs et commentateurs. Mathilde Bonazzi note très justement à ce sujet :

> Autrement dit, l'écrivain est à la fois le réceptacle d'une histoire littéraire et d'une réception critique, le lecteur de prédécesseurs choisis, et ce qui, dans ses pratiques d'écriture, rend compte d'héritages, les transforme en une matière nouvelle. Pour les écrivains de Minuit, le geste d'écriture est ainsi nourri d'un *background* – le mot anglais dit à la fois ce qu'on porte,

[32] Michèle Ammouche-Kremers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », dans Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1994, p. 33.
[33] *Ibid*., p. 34.
[34] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p. 255.

> la charge dont on hérite, et d'où l'on vient, l'origine – et inscrit dans une nécessaire continuité[35].

En quelques années, Jean-Philippe Toussaint trouve son public et est rapidement reconnu par ses pairs et la critique. *L'Appareil-photo* lui vaut en 1989 le Prix Jean-Baptiste Gendarme. En 1990, Laurent Demoulin lui consacre son mémoire de fin d'études intitulé *Génération Toussaint : Description de la nouvelle tendance du roman français*. Par ce geste critique précoce, il contribue à faire entrer Toussaint à l'université, en le plaçant d'emblée comme une figure emblématique — sinon inaugurale — d'un certain renouveau du roman français. Si *La Réticence* lui vaut un accueil plus réservé, *La Télévision* lui apporte une audience élargie ainsi que le Prix Victor Rossel en 1997. Mais surtout, *La Télévision* marque l'aboutissement de la première période de Toussaint : on y retrouve un je-narrateur oisif et contemplatif — ici un chercheur en histoire de l'art qui décide un jour d'arrêter de regarder la télévision pour se consacrer à son travail, mais ne parvient qu'à différer l'écriture. Ce roman cristallise ce que l'on pourrait appeler la veine satirico-minimaliste de Toussaint, tournée vers une mise à distance ironique de la société de l'écran et de l'inertie.

Nous sommes alors à la fin des années 1990, Jean-Philippe Toussaint est solidement installé dans le paysage littéraire français et européen. Il est souvent identifié comme l'une des figures de proue d'une littérature de l'infra-quotidien, mêlant humour, mélancolie et expérimentation narrative. Bruno Blanckeman souligne que, bien qu'il soit devenu un « auteur-phare » des éditions de Minuit — maison qui, comme on l'a vu, s'est illustrée par la publication d'œuvres affrontant le politique et l'historique —, Toussaint « cultive un dégagisme face aux enjeux de l'Histoire[36] », autrement dit, une forme de retrait ou de détachement ironique vis-à-vis des grands sujets historiques, préférant creuser son sillon dans l'intime et le quotidien. Ce

[35] Mathilde Bonazzi, *Mythologies d'un style*, *op. cit.*, p. 60.
[36] Bruno Blanckeman, « Dégage !:Une lecture de M. M. M. M. », dans Christophe Meurée et Maria Giovanna Petrillo (dir.), *Jean-Philippe Toussaint : M. M. M. M. (Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue)*, Roman 20-50, vol. 72, s. l., 2021, p. 61.

geste va s'approfondir avec *Le Cycle de Marie*, amorcé au début des années 2000, où l'économie narrative des premiers romans cède peu à peu la place à une forme plus ample, plus lyrique, plus romanesque aussi, sans pour autant renoncer à la poétique de fragmentation qui le définit. C'est cette évolution que nous nous proposons désormais d'observer de plus près.

1.1.3. *Le Cycle de Marie* : reconfiguration du roman toussanctien

À l'aube du nouveau millénaire, l'œuvre de Toussaint connaît une évolution notable, que les critiques ont souvent commentée comme un tournant. Cette inflexion s'amorce avec la parution d'*Autoportrait (à l'étranger)* en 2000, recueil de brefs textes autobiographiques et réflexifs, ainsi que la présentation de la première exposition de photographies de Toussaint à Bruxelles — exposition composée justement d'autoportraits photographiques. L'écrivain, qui s'était jusque-là tenu à distance de ses récits en cultivant l'anonymat de ses narrateurs, commence à s'impliquer davantage en son nom propre. On peut y voir le signe d'une inflexion vers une écriture plus personnelle, ou du moins un jeu plus ouvert avec l'autoreprésentation. Cependant, c'est surtout avec la tétralogie romanesque connue sous le nom de *Cycle de Marie*[37] que Toussaint renouvelle profondément son univers. Entre 2002 et 2013, il publie quatre romans intimement liés entre eux par la présence d'un même personnage, Marie, et par le fil narratif d'une histoire d'amour vécue en plusieurs actes : *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2005), *La Vérité sur Marie* (2009) et *Nue* (2013). Comme le résument Christophe Meurée et Maria

[37] La tétralogie sera réunie en un seul volume en 2017, sous le titre *M.M.M.M.*. Nous faisons toutefois le choix d'en proposer une lecture séparée, afin de mieux faire apparaître la singularité de chaque roman et de nous affranchir de l'ordre de lecture que suggère ce regroupement. Ce parti pris s'accorde avec les propos de l'auteur : « Les quatre romans se complètent, s'enrichissent mutuellement. Chaque livre fait partie d'un ensemble, mais on peut très bien les lire séparément, et dans l'ordre qu'on souhaite. Je pourrais même, pour chacun d'eux, trouver une bonne raison de dire que c'est par celui-là qu'il faut commencer : *Faire l'amour*, parce que c'est le premier que j'ai écrit, *Fuir*, parce que c'est le premier dans la chronologie de l'histoire du narrateur et de Marie, *La Vérité sur Marie*, parce qu'il offre la structure romanesque la plus complexe et qu'il ravira les amateurs de chevaux, et *Nue*, parce que c'est le dernier et que j'apporte un élément narratif déterminant qui s'apparente à un dénouement au regard de l'ensemble du cycle. » cf. Jean-Philippe Toussaint, « Je suis très connu, mais personne ne le sait », entretien avec Jérôme Garcin, *Le Nouvel Observateur*, 29 août 2013.

Giovanna Petrillo en introduction du numéro 72 de la revue *Roman 20-50*, exclusivement consacré au *Cycle*, ces quatre romans ajoutent « aux prouesses formelles de *La Salle de bain* ou de *La Télévision* un ton plus métaphysique et romanesque à la fois[38] ». En d'autres termes, sans renier le style de la première période, Toussaint introduit dans ces romans un registre plus émotionnel, une profondeur sentimentale et existentielle qui n'était qu'affleurante auparavant. L'amour, la perte, la jalousie, la mort d'un proche, deviennent des motifs centraux, conférant à l'ensemble une dimension plus tragique, plus émotionnelle, sans que disparaissent pour autant la pudeur et la distance caractéristiques de l'écriture de Toussaint.

La critique universitaire a souligné de différentes manières l'importance du *Cycle de Marie* dans l'économie de l'œuvre toussanctienne. Pour certains, il marque une véritable rupture. Ainsi, Corentin Lahouste y voit « un tournant, une inflexion, dans l'œuvre de Toussaint, dans la mesure où le narrateur moi-sujet solipsiste ne représente plus l'unique personnage principal, mais où un autre personnage vient, dans un premier temps, le concurrencer pour finalement se poser en vis-à-vis de lui : Marie[39] ». Là où les premiers romans mettaient en scène un héros solitaire et détaché, le *Cycle de Marie* introduit une dynamique intersubjective forte, en ouvrant l'univers de Toussaint à la présence de l'autre — en particulier de l'autre aimé. Il convient cependant de nuancer ce jugement. En 2003, à propos des premiers romans, Olivier Bessard-Banquy soulignait déjà que « l'art extrême de Toussaint » est « de pouvoir suggérer le charme triste des rencontres qui, loin de révéler une manière de multiplication de soi par l'autre, soulignent au contraire une sorte de division de tout et rendent plus évident encore l'isolement des êtres[40] » — une lecture qui trouvera une résonance

[38] Christophe Meurée et Maria Giovanna Petrillo (dir.), *Jean-Philippe Toussaint : M. M. M. M. (Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue)*, Roman 20-50, vol. 72, s. l., 2021, p. 5.
[39] Corentin Lahouste, « Du sensible à l'intime chez Jean-Philippe Toussaint : Étude de la tétralogie Marie Madeleine Marguerite de Montalte », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, nº 13, Ghent University, 2016, p. 85.
[40] Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003, p. 64.

particulière dans le dernier volume de la tétralogie, *Nue*. Plutôt qu'un basculement, on peut donc parler d'un approfondissement progressif. Le roman chez Toussaint semble s'être déplacé d'une légèreté teintée d'ironie vers une gravité plus sourde, où les émotions, les liens, la perte et la fragilité affective prennent une place croissante. Le *Cycle de Marie* fonctionnerait alors comme une sorte de « miroir de l'œuvre toussanctienne tout entière» : il en prolonge certaines lignes, en infléchit d'autres, et éclaire par contraste « le processus créateur du romancier, aussi bien que du cinéaste, du photographe et de l'essayiste[41] ».

Parallèlement à l'écriture du *Cycle de Marie*, Jean-Philippe Toussaint développe une série de projets aux frontières du récit, de l'essai et de l'autofiction, qui jalonnent sa bibliographie et confirment la diversité de son engagement littéraire. Ces textes non fictionnels, publiés entre deux romans ou à la périphérie du *Cycle*, dessinent les contours d'un espace d'écriture où l'auteur tente de formuler, à sa manière, une pensée de sa propre pratique. Il y réfléchit aux gestes de l'écriture, à ses rythmes, à ses conditions d'émergence, mais aussi aux relations qu'elle entretient avec d'autres formes — l'image, le sport, le cinéma, les arts plastiques. Parmi eux, *La Mélancolie de Zidane* (2006) propose une variation littéraire autour d'un instant précis — le coup de tête de Zinédine Zidane en finale de la Coupe du monde — pour interroger, à travers le prisme du football, des questions de temps, de destin et d'image. En 2012, *L'Urgence et la patience* rassemble des textes brefs et réflexifs sur l'écriture. L'un d'eux, qui donne son titre à l'ouvrage, propose une articulation centrale dans la pensée de Toussaint : l'opposition complémentaire entre l'*urgence*, qui correspond à l'élan créateur, au jaillissement presque euphorique du texte, et la *patience*, qui désigne le travail lent, souterrain, de réécriture et de maturation. À rebours d'une conception romantique de l'inspiration, Toussaint affirme que l'urgence ne se reçoit pas : elle se construit, elle se prépare. Elle suppose

[41] Christophe Meurée et Maria Giovanna Petrillo (dir.), *Jean-Philippe Toussaint : M. M. M. M. (Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue)*, *op. cit.*, p. 5-6.

des périodes de recherche, d'accumulation, de veille discrète, rendues possibles par la patience — l'un ne va pas sans l'autre.

Ce rapport double au travail d'écriture est caractéristique d'un *double-je* de l'auteur : les réflexions du je-narrateur dans *La Télévision*, par exemple, recouvrent en partie celles de l'écrivain lui-même. Dans *L'Urgence et la patience*, Toussaint reprend certaines de ces idées à son compte, sans toujours dissocier clairement la voix de l'auteur de celle du personnage, sinon par les conventions typographiques. Cette superposition des instances énonciatives met ainsi en place un régime réflexif d'énonciation où la fiction et la pensée sur la création se nourrissent l'une l'autre, dans un dialogue souterrain. Un phénomène similaire se retrouve dans *La Mélancolie de Zidane*, où Toussaint convoque explicitement le je-narrateur de *La Salle de bain* pour commenter le célèbre coup de tête de Zinédine Zidane (« *je partis brusquement et sans prévenir personne* » (MZ 11)). Le récit glisse alors d'une voix à l'autre, du *il* de Zidane au *je* de *La Salle de bain*, dans un mouvement d'identification et de superposition qui brouille à nouveau les frontières entre autobiographie, fiction et essai[42].

Cette dynamique se prolonge avec *La Main et le regard*, publié la même année que *L'Urgence et la patience*, dans le cadre d'une exposition au Louvre, où Toussaint interroge les liens entre littérature et arts plastiques, puis avec *Made in China* (2017), sorte de carnet de tournage d'un court-métrage réalisé en Chine. Ce dernier texte occupe une place particulière dans l'ensemble : à la croisée de l'autobiographie, du journal de création et de la réflexion théorique, il approfondit les questionnements de Toussaint autour de l'écriture, et plus particulièrement concernant la tension entre le *fortuit* et le *fatal*. Chaque décision narrative est ainsi considérée comme un choix parmi d'autres, dont la combinaison finit, une fois l'œuvre achevée, par produire une forme de nécessité *a posteriori*. À ce titre, *Made in China* peut être lu comme l'aboutissement d'un cycle de textes où Toussaint interroge directement sa pratique

[42] Nous reviendrons sur cette question dans notre chapitre 4 (cf. 4.1.2)

littéraire. Aux côtés de *Football* (2015) — court essai dans lequel Jean-Philippe Toussaint transforme le sport en prétexte littéraire pour explorer les liens entre jeu, temps, mémoire et écriture — et de *L'Urgence et la patience* (2012), il forme, selon l'auteur, « une sorte de triptyque, dont l'enjeu secret serait de définir mon art poétique » :

> Ces trois livres constituent en quelque sorte mon travail critique. Mais cela ne se voit pas du tout, ce n'est pas du tout annoncé. J'espère qu'un jour on les réunira. Dans ces trois livres, il n'est question que de littérature… Même dans *Football*, le football n'est qu'un prétexte pour parler de littérature. […] À chaque fois, dans ces trois livres, il y a un côté métalittéraire. Donc, pendant ces six ans, j'ai en quelque sorte épuisé le métalittéraire, je préparais le terrain pour aller vers quelque chose où j'aurais de nouveau confiance dans le romanesque[43].

Quelques mois plus tard, paraît *La Clé USB*, amorçant un nouveau cycle de romans.

1.1.4. Continuités, réinventions et perspectives dans l'œuvre récente de Toussaint

Avec *La Clé USB* (2019), suivie par *Les Émotions* (2020), une nouvelle phase s'ouvre dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint. Le roman s'ouvre sur un nom, Jean Detrez, et sur un cadre institutionnel précis — celui de la Commission européenne —, comme si l'écriture, jusque-là centrée sur des figures anonymes et des récits en demi-teinte, décidait soudain de prendre position dans un monde reconnaissable, traversé par les secousses de l'histoire récente. Pour la première fois, le je-narrateur n'est plus un pur observateur abstrait : il est identifié, localisé, exposé. Toussaint confie d'ailleurs avoir « cherché comme jamais à proposer une vision du monde contemporain, à en donner une photographie instantanée, en 2016[44] *La Clé USB* emprunte ainsi certains codes du techno-thriller, nourri par les inquiétudes diffuses de notre époque : « Il y a une angoisse liée à la Chine et aux nouvelles technologies qui est très symptomatique de notre temps[45] ». Pour autant, cette ouverture vers l'actualité géopolitique et

[43] Jean-Philippe Toussaint, « La parole est à l'écrivain : Jean-Philippe Toussaint dialogue avec Benoît Peeters, puis avec la salle », dans Jean-Michel Devésa (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Belgique, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 373-4.
[44] Jean-Philippe Toussaint et Agnès Mannooretonil, « Le roman peut tout faire », *Études*, nº 3, S.E.R., février 2020, p. 101.
[45] *Ibid*., p. 103.

technologique ne s'opère pas au détriment de la veine introspective qui traverse l'ensemble de l'œuvre. Le je-narrateur est alors pris dans une intrigue de cybersécurité aux contours opaques : mines de bitcoins, fuites d'information, soupçons d'espionnage industriel —autant d'éléments que Toussaint intègre sans céder au spectaculaire, dans le prolongement d'un travail de documentation précis sur les institutions européennes et les mutations du numérique.

> Je constate que la façon dont j'ai travaillé à ce roman, avec beaucoup d'entretiens préparatoires – ce qui était nouveau pour moi –, s'apparentait à la façon dont travaillait mon père (il était correspondant à Paris puis directeur du journal *Le Soir*). À ma recherche littéraire formelle s'est greffé le travail d'enquête, quelque chose qui était plutôt du domaine de mon père. Mais je ne savais pas encore très bien où j'allais. C'est en faisant du narrateur quelqu'un qui travaille à la Commission européenne, en m'emparant donc de Bruxelles à la fois comme ville de mon enfance, avec sa géographie privée et intime, et comme capitale de l'Union européenne, que j'ai compris que quelque chose de nouveau était en train de prendre forme[46].

Cependant, Toussaint subvertit rapidement le genre de l'espionnage. Comme l'observe Éric Loret, le roman est « dans les dernières pages soudain interrompu et totalement "hacké" par un autre récit, lié au père du narrateur[47] ». Cette bifurcation narrative introduit une sorte de blanc romanesque, en rupture avec les attentes du genre. Elle ouvre un vide narratif — une forme de blanc romanesque — qui fait écho à un motif latent depuis l'incipit : celui de l'absence. « *La Clé USB* annonçait la couleur dès la première page : c'est une histoire de "blanc", de disparition et d'omission[48] », poursuit Loret, invoquant Derrida pour éclairer la crise identitaire du je-narrateur confronté à la perte de sens : « toute parole est "soufflée", tout discours est dérobé, à la fois parce qu'il vient de plus loin que moi (ici, du père), et à la fois parce que, en le disant, je suis dépossédé de sa signification. Dès lors, note Derrida, le sujet parlant "cherche en vain une place toujours manquante"[49] ».

Ce *retour à soi* dans *La Clé USB* est encore amplifié dans *Les Émotions*, mais selon un autre registre. Deuxième volet du cycle Jean Detrez, le roman s'inscrit dans la continuité

[46] *Ibid*., p. 100.
[47] Éric Loret, « Revenir à Bruxelles (via la Chine) », *Le Monde*, 30 août 2019.
[48] *Ibid*.
[49] *Ibid*.

temporelle et thématique du premier (l'action se déroule également en 2016), mais délaisse les ressorts de l'intrigue technologique pour s'ancrer plus directement dans l'exploration de la vie intime du je-narrateur. Jean Detrez voit ressurgir en lui une gamme de sentiments intenses, au croisement d'événements publics et privés. L'actualité géopolitique — référendum du Brexit, éruption volcanique en Islande — entre en résonance avec la disparition du père et la dissolution du couple, dessinant ainsi une topographie affective instable. Là encore, Toussaint joue du contraste entre la rationalité prospective et les imprévisibles secousses du cœur. Le je-narrateur, expert en anticipation des futurs collectifs, se révèle démuni lorsqu'il s'agit d'envisager son propre avenir. Tout au long du roman, Detrez prend conscience de son impuissance à saisir l'instant décisif dans sa propre vie — comme lorsqu'il renonce, par crainte ou retenue, à prendre la main d'Enid au cours d'une promenade au clair de lune dans le parc du château d'Hartwell House, préférant s'abandonner à l'attente, à la promesse suspendue d'un baiser, plutôt qu'à son accomplissement, qui ne viendra pas. Le récit progresse par fragments : souvenirs familiaux, scènes d'amour différé, réflexions quasi philosophiques sur la nature des émotions. Par endroits affleure ce que l'auteur a laissé transparaître de lui-même et de sa propre famille dans son personnage principal. L'auteur a d'ailleurs reconnu la dimension autobiographique du cycle[50]. À travers ce personnage, il trouve un relais discret pour exprimer des affects intimes — le deuil, le regret, la nostalgie — que la fiction permet de travailler à distance. En relatant la mort du père, le texte donne voix aux émotions du protagoniste, mais permet aussi à l'auteur d'écrire les siennes.

Cette implication plus directe dans la matière du récit marque une évolution notable dans l'économie du « je » chez Toussaint. Après plusieurs décennies de narrateurs anonymes,

[50] Dans une interview réalisée en 2019 par la Librairie Mollat, Jean-Philippe Toussaint déclare : « sur la fin du livre, […] je n'ai jamais été aussi intime, aussi personnel, et, je peux le dire, aussi autobiographique, parce que c'est exactement ce qui m'est arrivé : je parle dans les dix dernières pages du livre de la façon dont on m'a appris que l'état de santé de mon père se dégradait et que je devais rentrer précipitamment à Bruxelles. » Cf. Librairie Mollat, « Jean-Philippe Toussaint – La clé USB » [en ligne], *Youtube*, URL : https://youtu.be/iVVerfs4Tls?si=RBseAD201EW9i_T2&t=1760 [consulté le 30 mai 2025].

flottants, souvent en retrait — du baigneur sans nom de *La Salle de bain* au chercheur velléitaire de *La Télévision*, ou encore à l'amant jamais nommé de *Faire l'amour* —, Jean Detrez apparaît comme un « je » singulier, doté d'un état civil, d'un métier, d'une généalogie. Cette nomination explicite et cet ancrage dans le réel inaugurent une nouvelle phase de l'esthétique toussanctienne, où la dimension autobiographique assumée coexiste avec une écriture toujours marquée par la retenue, l'allusion, et le travail de l'effacement. Toussaint lui-même explicite ce diptyque comme un diptyque de l'émotion : d'une part l'émotion collective qui saisit l'Europe en 2016, « et son cortège d'excès, de fausses nouvelles et de vérités alternatives, [qui] semble avoir remplacé la raison » ; d'autre part les émotions « qui gardent une valeur précieuse », « plus silencieuses, plus intimes[51] », celles que les personnages toussanctiens conservent dans leur for intérieur. Jean Detrez incarne ainsi cette tension entre le politique et l'intime, entre le global et le microscopique. À la frontière entre fiction et autobiographie, il cristallise ce tournant de l'œuvre, où l'exposition du soi ne vient pas abolir le retrait, mais le reformule dans un régime nouveau de présence discrète.

En parallèle de son cycle romanesque, Jean-Philippe Toussaint a également diversifié son activité littéraire à travers une série de publications aux formats variés, qui témoignent de sa posture d'artiste multiple et de son intérêt pour les formes transmédiales. *La Chaise* (2019), bref opus publié à l'occasion de l'exposition *Jean-Philippe Toussaint décoratif* au Musée des Arts décoratifs de Bordeaux, s'inscrit dans cette démarche. Né dans un contexte muséal, le texte prolonge l'univers fictionnel de l'auteur en jouant de la frontière entre réalité et invention autour d'un objet ordinaire — une chaise — investi d'une puissance poétique inédite : « J'entends créer, conceptuellement, une chaise. C'est le concept qui m'intéresse. Ma chaise est avant tout mentale, c'est une pure abstraction » (LC 10). Dans un registre voisin, le court texte *L'Instant*

[51] Norbert Czarny, « Les émotions : entretien avec Jean-Philippe Toussaint » [En ligne], dans *En attendant Nadeau*, 7 octobre 2020, URL : https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/10/07/entretien-toussaint-emotions/ [consulté le 18 mai 2025]

où Monet entre dans l'atelier rejoue cette tension entre regard pictural et narration. En se concentrant sur le moment précis où Claude Monet franchit le seuil de son atelier, Toussaint isole un instant presque imperceptible pour en explorer les résonances narratives. Cet instant, à la lisière de l'atelier, met en scène un passage du dehors vers le dedans — de l'agitation du monde à l'espace retiré de la création. En isolant ce seuil, Toussaint rejoue le contraste entre le collectif et l'intime, entre l'histoire en marche et le repli de l'art.

Toussaint s'est également aventuré du côté du théâtre avec *La Disparition du paysage* (2021), une nouvelle remaniée sous la forme d'un monologue pour la scène. Présenté comme une autofiction, le texte donne voix à un je-narrateur, immobilisé dans un fauteuil roulant face à la mer d'Ostende. Dans une solitude presque totale, il contemple le paysage qui s'efface lentement sous ses yeux, et revient, par fragments, sur les circonstances obscures qui ont mené à son état. Peu à peu, une étrangeté affleure : le je-narrateur comprend qu'il a été victime d'un attentat à Bruxelles, tandis qu'un immeuble en construction vient progressivement boucher la fenêtre à travers laquelle il observait le monde. Le texte fait en réalité écho aux événements du 22 mars 2016 à Bruxelles, une série de trois attentats-suicides à la bombe : deux à l'aéroport de Bruxelles à Zaventem et le troisième à Bruxelles, dans une rame du métro à la station Maelbeek. *La Disparition du paysage* s'inscrit dès lors comme une réponse littéraire à cet innommable. Face à la brutalité de l'événement, Toussaint choisit le détour de la fiction et de l'allusion, non pour en atténuer la violence, mais pour en circonscrire l'impact dans une forme de lente dépossession : celle du corps, de la parole, du regard. Le paysage qui disparaît n'est pas seulement une métaphore du traumatisme ; il devient la condition même d'une écriture de l'effacement, de la perte, de l'indicible.

En 2023, Jean-Philippe Toussaint publie un ouvrage singulier et ambitieux : *L'Échiquier*. Conçu comme un autoportrait fragmenté, le livre s'organise selon les soixante-quatre cases du jeu d'échecs, dont il épouse à la fois la rigueur géométrique et le potentiel

combinatoire. Élaboré en grande partie pendant le confinement lié à l'épidémie de Covid-19, *L'Échiquier* s'inscrit dans un moment de retrait imposé, propice à l'introspection et à l'expérimentation formelle. Toussaint, fasciné de longue date par les échecs — jeu qu'il dit « intimement mêlé […] à l'écriture » (LE 101) —, croise ainsi la logique du plateau avec le désordre digressif de la mémoire. Le livre se présente alors comme une mosaïque de formes et de tons : journal de confinement, souvenirs d'enfance, réflexions sur l'art et la littérature, fragments théoriques. Ce dispositif appelle une rupture formelle inédite dans l'œuvre : pour la première fois, il abandonne l'agencement traditionnel en paragraphes segmentés au profit du retour à la ligne, avec une numérotation explicite pour chacune des soixante-quatre sections — contrainte formelle qui n'est pas sans rappeler *La Salle de bain*, où chaque paragraphe est également numéroté — comme un clin d'œil discret à ses débuts.

Cet écho aux premières aventures littéraires est redoublé par la traduction de *Schachnovelle* de Stefan Zweig, qu'il publie sous le titre *Échecs* — reprenant ainsi le nom même de son tout premier roman, resté inédit (cf. 1.1.1). Cette reprise nominale ne semble pas anodine : elle rejoue, à distance, une réflexion sur les commencements — ceux de l'écriture, du jeu, de la mémoire. Dans *L'Échiquier*, le jeu devient ainsi doublement métaphorique : à la manière de Zweig, il renvoie à l'enfermement mental, mais il incarne aussi l'invention formelle en temps de crise. Lucien d'Azay parle à ce propos d'un « faux décousu métafictionnel », où la structure contrainte de l'échiquier sert de cadre aux « élégants méandres[52] » de la mémoire. Le narrateur, par exemple, se reconnaît dans la figure du Cavalier, dont la marche en L — comme *littérature* — épouse son goût pour les détours, l'errance, la pensée oblique. Le jeu de miroirs entre forme maîtrisée et abandon autobiographique fait de *L'Échiquier* à la fois l'aboutissement d'une veine introspective et une nouvelle exploration des frontières du récit.

[52] Lucien d'Azay, « Autoportrait en soixante-quatre cases », *Transfuge*, décembre 2023.

Avec toutes les précautions que suppose l'étude de l'extrême contemporain, on peut avancer que l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, depuis *Made in China*, semble s'orienter selon deux lignes parallèles et souvent entremêlées : d'un côté, une inflexion autobiographique plus marquée, où l'auteur explore la sphère du privé, du deuil, de la mémoire familiale, dans des formes plus ouvertes à l'expression de soi ; de l'autre, une attention soutenue aux secousses du présent — Brexit, éruption volcanique, pandémie, attentats — comme autant de points de friction entre l'individu et le monde. Cette double orientation, intime et historique, innerve ses projets récents, tout en prolongeant certains motifs déjà présents : le jeu, l'instant, la disparition, la mémoire. Elle s'accompagne aussi d'une exploration de formes nouvelles, où l'écriture s'élargit au théâtre, à la photographie, à l'essai, sans rompre pour autant avec les principes d'économie, de retenue et d'ellipticité qui traversent l'ensemble de son œuvre.

C'est donc en tenant compte de cette continuité discrète dans le déplacement de l'œuvre que nous proposons à présent d'observer certaines figures récurrentes de l'univers toussanctien. Nous chercherons à articuler les motifs — comique du quotidien, minimalisme, fragmentation — aux formes narratives qui les portent, pour mieux saisir ce que cette esthétique du peu, de l'écart et de la suspension engage dans notre rapport au monde contemporain.

1.2. « Dans le combat entre toi et la réalité, sois décourageant[53] »

1.2.1. Entre ironie et inquiétude : la comédie du banal

Si nous devions figurer d'un trait le je-narrateur toussanctien, sans doute est-ce la silhouette d'un Buster Keaton qui nous viendrait à l'esprit : un corps discret, impassible, traversant avec un flegme obstiné le tumulte du monde contemporain, technologique, souvent

[53] AP 50

abscons. Cette référence, régulièrement convoquée par la critique — de *La Salle de bain*[54] aux analyses récentes de Bruno Blanckeman dans la revue *Roman 20-50*[55] —, dit bien ce mélange de burlesque et de retrait qui caractérise ses personnages-narrateurs : des voix à la première personne, discrètes mais présentes, qui avancent à pas lents dans un quotidien saturé de dispositifs, d'objets, de signes — un monde où la sophistication ne dissipe pas l'opacité, mais en renouvelle les formes. L'aliénation ne se donne pas comme crise spectaculaire, mais comme texture du présent : elle affleure dans les gestes, dans les rapports sociaux codés, dans l'usage routinier des technologies. L'ironie, la suspension, l'attention aux détails deviennent alors les outils d'un travail d'écart. Les narrateurs habitent leur époque comme en retrait, « y étant sans en être[56] », selon la formule de Blanckeman. Ils sabotent leur insertion professionnelle (*La Télévision*), s'extraient des attentes sociales ou affectives (*La Salle de bain*, *Faire l'amour*), ou observent avec une perplexité désengagée les rituels d'une élite mondialisée (*La Vérité sur Marie*). Leurs gestes sont ténus, leur rapport au monde légèrement désaccordé — comme si quelque chose, dans la logique même du contemporain, rendait toute adhésion incompatible.

Morgane Kieffer a bien mis en lumière le traitement singulier du quotidien dans les premiers romans de Toussaint : une situation apparemment ordinaire dérape vers le loufoque, plongeant les personnages dans l'embarras ou la perplexité. Ainsi, « pris en tenaille entre ces deux pôles, le lecteur empathique […] reçoit la double charge affective de la gêne du personnage et de celle de ses interlocuteurs[57] ». Ce frottement entre codes sociaux et comportements décalés engendre un comique discret, jamais tout à fait délesté d'une certaine inquiétude. Dans *Autoportrait (à l'étranger)*, par exemple, une scène de charcuterie berlinoise

[54] « […] la rencontre de Buster Keaton dans un décor de film de Roman Polanski ». Jacques-Pierre Amette, « Le nouveau nouveau roman », dans Laurent Demoulin (dir.), *La Salle de bain : Revue de presse*, *op. cit.*, p. 15.
[55] « Le narrateur-personnage traverse ce monde comme un Buster Keaton du XXIe siècle, dans le décalage, y étant sans en être, homme sans patronyme là où sa compagne les quadruple, homme jugé sur le toit quand les autres festoient à l'intérieur ». Bruno Blanckeman, « Dégage !:Une lecture de M. M. M. M. », *op. cit.*, p. 62.
[56] *Ibid*.
[57] Morgane Kieffer, « Le romanesque paradoxal: formes et usages contemporains de l'esthétique romanesque chez Leslie Kaplan, Jean-Philippe Toussaint, Tanguy Viel et Christine Montalbetti (1982-2018) », Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2018, f. 235.

tourne au duel absurde : face à une vendeuse revêche, le je-narrateur exige une tranche de terrine d'une épaisseur précise. Le dialogue devient alors une chorégraphie millimétrée :

> Comme ça ? a-t-elle dit. Plus grosse, j'ai dit. Elle a déplacé le couteau vers la droite. Comme ça ? a-t-elle dit. Un tout petit peu moins grosse, j'ai dit. Elle a relevé les yeux, m'a regardé, mais elle n'a plus résisté, elle était sous ma coupe maintenant. Elle a de nouveau déplacé le couteau vers la droite. Non, non, pas si grosse ! j'ai dit. Elle a déplacé le couteau vers la gauche, cela allait de plus en plus vite maintenant, cela s'accélérait de plus en plus, elle déplaçait le couteau légèrement à gauche, légèrement à droite, légèrement à gauche, légèrement à droite, elle n'y arrivait pas, elle n'arrivait pas à me satisfaire. Dommage, vous y étiez, j'ai dit. Reprenez au début, j'ai dit. (AE 22-23)

Les répliques minimales scandent une montée en tension progressive : tandis que la vendeuse, déstabilisée, s'agite derrière la vitrine, le je-narrateur, lui, demeure imperturbable, maintenant une autorité froide, dissimulée sous une courtoisie doucereuse (« Détendez-vous », « Reprenez au début »). La dissymétrie entre les deux personnages introduit une tension particulière : le burlesque de la situation, loin d'être inoffensif, se charge d'une inquiétude latente. Le décalage entre le caractère trivial de la scène et le sérieux du déroulé instaure une sorte de malaise diffus. Ainsi, l'effet comique chez Toussaint procède généralement d'un *déphasage permanent* du personnage par rapport au réel. Ce léger décalage, cette subtile alliance du ludique et de l'inquiétude, confère une tension inattendue aux scènes les plus ordinaires. Kieffer parle à ce propos d'un « espace littéraire parallèle ou paradoxal[58] », où coexistent le comique et le mélancolique. Sous l'humour, affleure une forme de violence feutrée, une froideur des rapports qui mine les interactions les plus banales, toujours sur le fil entre légèreté apparente et inquiétude sourde. On songe aux *Pensées* de Pascal sur la misère de l'homme sans divertissement : les héros de Toussaint, absorbés par des futilités, tuant le temps par des gestes dérisoires, rejouent à leur manière cette condition humaine égarée, cherchant dans les occupations les plus anodines un refuge face à l'angoisse existentielle. Plusieurs

[58] *Ibid*.

critiques[59] ont d'ailleurs mobilisé cette référence pour éclairer la posture de ces figures en retrait, prises entre absurdité du quotidien et inquiétude métaphysique.

Les romans de Toussaint proposent ainsi une satire en demi-teinte de la société contemporaine, où la communication omniprésente tourne à vide et où la haute technologie côtoie le dérisoire. Bruno Blanckeman en a bien cerné les cibles récurrentes : « les actuelles parures de la société du paraître, la virtualisation du rapport de l'être au monde, la satire d'une jet set en laquelle fusionne mondanité et mondialisation, [et] une société de la communication multipliant paradoxalement les occasions de malentendus[60] ». Dans cet univers, une charcuterie berlinoise ou une fête mondaine à l'autre bout du monde deviennent le théâtre d'un comique de décalage — scènes d'incommunicabilité, instants de solitude en pleine foule, où le clinquant laisse affleurer l'absurde. Parmi les objets qui cristallisent le malaise, le téléphone — et plus largement les technologies du quotidien — occupe une place centrale. Dès les années 1980 et 1990, les romans comme *L'Appareil-photo* ou *La Télévision* mettaient en scène un rapport ambigu aux dispositifs techniques : fascination passive, engourdissement, effets de distance plus que de maîtrise. Le téléphone portable, en devenant emblématique d'une nouvelle ère de communication, amplifie cette tension. Maria Giovanna Petrillo a analysé de près le rôle du téléphone mobile dans les romans de Toussaint, en montrant qu'il est à la fois outil de connexion et facteur d'aliénation moderne : « en tant que fils de la postmodernité, Jean-Philippe Toussaint fait du téléphone, avec son évolution en "mobile", une devise sociologique en décrivant cet objet avec l'oxymorique sédentarité qui lui est propre[61] ». En effet, paradoxalement, le téléphone mobile — symbole de mobilité et de lien — devient chez Toussaint un vecteur d'immobilité et d'isolement. Loin d'ouvrir le monde, il enferme le personnage dans une attente

[59] Voir par exemple l'article de Laurence Plazenet, « Blaise au bain ? Pascal dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », *Chroniques de Port-Royal*, nº 70, Société des Amis de Port-Royal, septembre 2020, p. 117-193.
[60] Bruno Blanckeman, « Dégage !:Une lecture de M. M. M. M. », *op. cit.*, p. 62.
[61] Maria Giovanna Petrillo, *Jean-Philippe Toussaint et le malaise de l'homme contemporain*, Fasano, Paris, Schena Editore, Alain Baudry & Cie, 2010, p. 232.

stérile, suspendue, comme nous aurons l'occasion de le voir dans notre chapitre 5. « Amputé de sa présence au monde […] le je-narrateur de Toussaint ne vit que par la sollicitation extérieure, et dans l'attente il reste immobile, en silence, en vivant les temps morts[62] ». Le téléphone ne comble pas une absence, il en devient le miroir : « il colle parfaitement à une existence qui — apparemment — n'a pas de valeur[63] ».

En ce sens, l'univers fictionnel de Toussaint agit comme un miroir déformant de la modernité, où les paradoxes de notre époque se donnent à voir à travers un quotidien apparemment anodin. Sans grandiloquence, l'auteur compose une cartographie à échelle réduite de l'homme contemporain, captant dans des scènes infimes les signes diffus d'un malaise plus profond. Cette approche inscrit son œuvre dans le prolongement de certaines préoccupations littéraires de la fin du XXe siècle, tout en affirmant une tonalité singulière, faite d'humour discret et de retenue. Comme le formule Olivier Bessard-Banquy, l'œuvre de Toussaint développe « une poétique du souci », entendue comme « le produit dédramatisé d'une écriture en proie aux angoisses de la finitude et de l'isolement[64] ». Sous le sourire discret de ses textes, perce ainsi une inquiétude existentielle que l'écriture ne résout pas, mais reconfigure : une inquiétude tenue à distance, rendue lisible par le détour du style, et comme adoucie par la forme même du récit.

1.2.2. Présence-absence : entre soi et le monde

La Salle de bain s'ouvre sur une scène fondatrice qui condense plusieurs traits caractéristiques du héros toussanctien : retrait du monde, vacillement identitaire, repli dans le lieu clos. Cette propension à éviter le monde — par l'enfermement volontaire, la passivité assumée, ou l'errance intérieure — innerve l'ensemble des romans, où le je-narrateur,

[62] *Ibid*.
[63] *Ibid*.
[64] Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, *op. cit.*, p. 73.

omniprésent, mais insaisissable, incarne une subjectivité incertaine. « Le je-narrateur proclame son désir d'être narcissiquement absent, hors champ, absent aussi à soi-lui-même, au moins par intermittence[65] », note Petrillo. Plusieurs lectures critiques se sont attachées à cette posture fuyante, marquée par l'esquive et le non-choix. Alice Richir, notamment, consacre une section de son ouvrage *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel* à ce qu'elle désigne comme les « poétiques de l'involontarisme[66] », pour qualifier un rapport au monde marqué par la passivité et l'indétermination du sujet : le personnage ne s'oppose pas directement à l'événement, mais s'en écarte subtilement, se déplace à la lisière de ce qui advient. Il n'y a ni crise spectaculaire ni affrontement décisif, mais une dynamique d'évitement, une forme d'esquive qui diffère sans exclure.

Ce je-narrateur se caractérise donc par une présence paradoxale : présence continue dans le récit, mais définie par l'absence — par ce qu'il ne fait pas, ou ce qu'il laisse filer. On songe par exemple à *La Télévision*, où le personnage passe l'été à Berlin, sans femme ni enfant, sous prétexte d'écrire un essai sur Titien — mais pour finalement ne rien produire. Retranché du monde, le je-narrateur toussanctien cultive une forme de paresse existentielle, s'associant volontiers aux « asociaux, inactifs, paresseux[67] ». Cette inertie revendiquée, qui frôle parfois la pose esthétique, alimente fréquemment l'humour des récits : dans *Monsieur*, le protagoniste se donne pour défi quotidien de remonter à son bureau sans ôter les mains de ses poches, comptant sur les autres pour appuyer sur les boutons de l'ascenseur (M 90). Dans *La Télévision*, allongé nu sur le dos au milieu d'un lac, il affirme réfléchir à son étude tout en observant avec une « curiosité bienveillante » son corps flottant à la surface — concluant, non sans ironie : « Le travail, quoi » (T 62). Derrière la cocasserie de telles scènes se dessine une véritable poétique

[65] Maria Giovanna Petrillo, *Jean-Philippe Toussaint et le malaise de l'homme contemporain*, *op. cit.*, p. 232.
[66] Alice Richir, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel*, Leiden, Pays-Bas, Etats-Unis, 2019, p. 20.
[67] Maria Giovanna Petrillo, *Jean-Philippe Toussaint et le malaise de l'homme contemporain*, *op. cit.*, p. 232.

de l'absence, où ne rien faire, ou faire autre chose que ce qui est attendu, devient une manière de se tenir au monde, à la fois en retrait et en suspension.

L'inaction devient ici une modalité de l'être. Et pourtant, ce je-narrateur occupe tout l'espace textuel : ses perceptions, ses pensées, ses digressions constituent la matière même du récit. Blanckeman le décrit comme « une voix, diserte et monomaniaque, dédiée à l'exercice constant de la sublimation amoureuse[68] » — une conscience sans ancrage social affirmé, mais profondément attachée au langage. Il s'inscrit dans la tradition du roman à la première personne, oscillant « entre les registres lyrique et analytique[69] ». Ce qui distingue toutefois la voix toussanctienne, c'est ce que Blanckeman appelle un « principe d'humour englobant[70] » : non pas un simple filtre ironique, mais un ressort narratif qui amplifie l'expression des affects en en révélant la part d'ombre, le léger ridicule, l'élément dissonant. « Le sublime et le cocasse[71] », selon l'expression de Blanckeman, cohabitent ainsi dans une même phrase. C'est là un trait central de ces figures romanesques : même lorsque le je-narrateur touche à des instants de grâce ou d'harmonie, dans l'amour, la contemplation, ou la perte, le récit veille à en montrer aussi le revers prosaïque, le grain de sable qui trouble l'idéal, le détail qui fissure l'écran (« Marie les épaules nues dans sa robe de collection, ses mules en cuir rose pâle agrémentées depuis peu d'une grosse paire de chaussettes de tennis » (FA 78)).

Jusqu'au tournant amorcé par le *Cycle de Marie*, le je-narrateur évolue le plus souvent seul en scène, ou presque. Les personnages secondaires — et tout particulièrement les figures féminines — demeurent à la périphérie du récit, esquissés par touches discrètes, rarement dotés d'une autonomie ou d'une densité propre. Lorsqu'elles sont présentes, les compagnes du je-narrateur apparaissent surtout à travers son regard, selon une perspective partielle, souvent teintée d'agacement, d'incompréhension ou de retrait affectif. La figure féminine se construit

[68] Bruno Blanckeman, « Dégage !:Une lecture de M. M. M. M. », *op. cit.*, p. 61.
[69] *Ibid*.
[70] *Ibid*.
[71] *Ibid*.

ainsi dans un paradoxe de présence distante : à la fois évoquée et tenue à l'écart, désirée puis repoussée, sollicitée, mais rarement investie. Dans *La Salle de bain*, l'épisode vénitien en donne un exemple emblématique : Edmondsson manque au je-narrateur lorsqu'elle est absente, mais à peine l'a-t-elle rejoint qu'il s'irrite de sa présence, au point de chercher à la faire repartir. Dans *La Réticence*, le je-narrateur arrive seul à Sasuelo, accompagné d'un enfant en bas âge, mais la mère reste hors champ : jamais nommée, jamais décrite, elle appartient à une zone d'ombre que le récit ne cherche pas à dissiper. *La Télévision* poursuit cette logique d'effacement partiel : le je-narrateur passe l'été à Berlin tandis que Delon, sa compagne, enceinte, se trouve en Italie avec leur fils. La figure féminine agit ainsi comme une silhouette à contre-jour, dont la fonction semble moins être d'intervenir que de révéler, par contraste, l'errance, l'inertie ou le désajustement du je-narrateur lui-même.

Cependant, avec l'introduction du personnage de Marie dans les romans des années 2000, Toussaint modifie sensiblement la dynamique narrative de ses débuts. Marie Madeleine Marguerite de Montalte — dont le nom complet n'est révélé qu'ultérieurement — est présente successivement dans quatre romans, et bien que la narration reste toujours assumée par le « je » masculin, la figure féminine acquiert ici une densité nouvelle. Non seulement elle est décrite avec plus de soin, mais elle influence véritablement le cours du récit : ses actions, ses choix, sa présence ou son absence deviennent le moteur même de l'histoire. On assiste ainsi à un véritable *partage du récit* entre le je-narrateur et Marie. Corentin Lahouste[72] y voit, nous l'avons dit (cf. 1.1.3), l'émergence d'un *nous* : l'intimité du couple finit par créer une instance collective, une première personne du pluriel implicite au sein de la narration. Toutefois, comme le souligne Morgane Kieffer, « l'imaginaire toussanctien du féminin se donne comme relativement conventionnel, voire légèrement caricatural, dans le fantasme d'un éternel féminin né de la symbiose et de l'emportement des éléments[73] ». Elle ajoute : « Marie figure donc à la fois une

[72] Corentin Lahouste, « Du sensible à l'intime chez Jean-Philippe Toussaint », *loc. cit.*, p. 85.
[73] Morgane Kieffer, « One man show », *Roman 20-50*, vol. 72, 2022, p. 45.

pure extériorité, sorte d'éternel féminin inatteignable, totalement Autre, essentialisé dans son principe en une sorte de célébration hagiographique[74] ». Cette caractérisation partielle, limitée, entre cependant en cohérence avec le jeu romanesque de l'auteur : le je-narrateur, un brin narcissique, ne parvient pas à saisir l'autre dans toute sa réalité ; il la réduit à une image, un reflet de ses propres obsessions. Marie devient alors tour à tour idéal de beauté et de mystère, source d'angoisse et d'irritation — mais rarement un personnage doté d'une subjectivité autonome, avec un point de vue proprement développé.

Le je-narrateur semble ainsi n'exister pleinement que dans l'absence ou le manque — manque de l'être aimé, absence au monde. Inversement, lorsque l'autre est présente, c'est souvent le trouble qui s'installe : difficulté à communiquer, impression de distance, sentiment d'étrangeté. L'amour chez Toussaint se déploie dans cet entre-deux, fait de rendez-vous manqués, d'élans contrariés, de moments de proximité aussitôt suivis de retrait ou de fuite. Une scène emblématique est celle, dans *Les Émotions*, où le je-narrateur, quitte brusquement le siège de la Commission européenne en compagnie de Pilar Alcantara, une déléguée espagnole, alors que la crise de l'Eyjafjöll paralyse l'espace aérien européen. Pour une fois, l'émotion ne se dissout pas immédiatement, mais s'impose dans un élan partagé, une fuite à deux marquée par l'urgence et la tension, comme nous aurons l'occasion de l'analyser plus longuement dans notre sixième chapitre. Ce moment de bascule s'inscrit en contrepoint à la pression accumulée dans les heures précédentes, où le je-narrateur, écrasé par la responsabilité et hanté par l'idée de catastrophes aériennes imminentes, semblait au bord de la rupture. Le retrait soudain du monde — politique, technique, collectif — agit ici comme une échappée, une forme de soustraction provisoire au réel. C'est ce contraste entre gravité géopolitique et surgissement d'un affect intime qui donne à la scène sa résonance particulière. L'écriture amoureuse chez Toussaint procède souvent de ces intermittences : éclipses, surgissements discrets, émotions latentes.

[74] *Ibid*.

L'affect n'est jamais exposé frontalement, mais affleure dans les marges, par décalage ou par surprise — comme un cheval saisi dans les phares d'une voiture.

1.2.3. La vérité selon Toussaint : une perspective du *je*

À l'exception de *Monsieur*, les romans de Jean-Philippe Toussaint adoptent une instance narrative inscrite dans l'histoire qu'elle raconte, selon une configuration que Frank Wagner qualifie d'*extra-homodiégétique*[75]. Le je-narrateur occupe ainsi la position narrative la plus externe tout en étant intégré à l'univers fictionnel, généralement en retrait sur le plan actantiel. Cette posture narrative dessine, selon Wagner, une figure marquée par un rapport au monde « inadapté et métaphysique[76] », que l'on retrouve de manière cohérente sur le double plan stylistique et narratologique. Les narrateurs chez Toussaint semblent ainsi évoluer à la lisière du réel, partagés entre observation du monde et repli intérieur. Leur imaginaire foisonnant, fait de chimères, de spéculations et de reconstructions mentales, filtre et façonne la représentation du réel. Comme l'observe Stéphane Chaudier, « l'"entretien passionné avec nous-même" refuse la vérité, ses exigences et ses contraintes : le discours solipsiste donne à la passion la satisfaction imaginaire qu'elle réclame[77] ». En d'autres termes, le héros toussanctien trouve dans la fabulation intérieure une forme de plaisir immédiat, quitte à se détourner des faits, ou à suspendre le lien avec ce qui pourrait faire autorité dans le réel.

---

[75] Frank Wagner, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, nº 38, Ker éditions, p. 30.
[76] *Ibid*.
[77] Stéphane Chaudier, « Jean-Philippe Toussaint et la question de la vérité : "olé" ! », dans Stéphane Chaudier (dir.), *Les vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, p. 16. L'expression « entretien passionné avec nous-même » est issu d'une citation de Proust : « ramener tout cela [l'oblique discours intérieur] à la vérité ressentie dont cela s'était écarté, c'est abolir tout ce à quoi nous tenions le plus, ce qui a fait, seul à seul avec nous-même, dans des projets fiévreux de lettres et de démarches, notre *entretien passionné avec nous même* », cf. Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu : Le Temps retrouvé*, vol. IV, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989, p. 469.

Cette primauté accordée à la vie intérieure amène le je-narrateur à interpréter le monde à travers son propre prisme, souvent de manière idiosyncrasique ou excessive. Chaudier souligne à ce titre les oscillations, chez certains personnages, entre visions opposées du réel : tantôt une olive que l'on travaille longuement à la fourchette avant de la percer, tantôt une pierre dure, compacte, impossible à digérer. Ces analogies, à la fois incongrues et expressives, signalent « la difficulté du héros à se situer face au réel[78] ». La réalité ne se présente plus comme un simple écran à traverser, mais comme une surface dense, réfractaire — une membrane que l'on parvient parfois à percer, à force d'assaut répété, mais qui peut tout autant se révéler impénétrable. Cette tension n'est pas seulement le reflet d'une singularité psychologique : elle engage le lecteur lui-même, invité à reconnaître dans cette confrontation une expérience partagée, révélatrice d'une condition humaine aux prises avec un monde fuyant. La perspective reste résolument subjective, mais tend vers une portée plus générale. Le regard que le je-narrateur porte sur le monde précède — et conditionne — le monde qui se donne à lire dans le récit, rendant indiscernable la frontière entre perception et projection, entre réalité et fantasme.

Cette question est abordée de façon explicite dans *La Vérité sur Marie*, comme l'annonce déjà le titre. Le je-narrateur, bien qu'absent de certains épisodes impliquant Marie, nous propose un récit détaillé, comme s'il en avait été témoin direct. Il signale pourtant le caractère conjectural de sa narration, tout en revendiquant une forme de vérité supérieure que seule la fiction permettrait d'approcher (« Je me trompais peut-être parfois sur Jean-Christophe de G., mais jamais je ne me trompais sur Marie, je savais en toutes circonstances comment Marie se comportait, je savais comment Marie réagissait, je connaissais Marie d'instinct, j'avais d'elle une connaissance infuse, un savoir inné, l'intelligence absolue : je savais la vérité sur Marie » (LVSM 74)). Le texte fait ainsi retour sur sa propre fabrique : il met en abyme l'acte de fictionnalisation, tout en posant la question des conditions d'accès à une forme de vérité

[78] Stéphane Chaudier, « Jean-Philippe Toussaint et la question de la vérité : "olé" ! », *op. cit.*, p. 18.

subjective. Comme le souligne Alice Richir, le je-narrateur « fait le choix de valoriser délibérément la dimension fictionnelle du récit dont il a la charge », considérant que « la vérité est à chercher du côté de la *fabula*[79] » plutôt que du côté d'une fidélité documentaire. Une posture que Toussaint illustre dans un long passage métaréflexif, où le je narrateur confesse :

> Je savais qu'il y avait sans doute une réalité objective des faits […], mais que cette réalité me resterait toujours étrangère, je pourrais seulement tourner autour, l'aborder sous différents angles, la contourner et revenir à l'assaut, mais je buterais toujours dessus, comme si ce qui s'était réellement passé cette nuit-là m'était par essence inatteignable, hors de portée de mon imagination et irréductible au langage. J'aurais beau reconstruire cette nuit en images mentales qui auraient la précision du rêve, j'aurais beau l'ensevelir de mots qui auraient une puissance d'évocation diabolique, je savais que je n'atteindrais jamais ce qui avait été pendant quelques instants la vie même, mais il m'apparut alors que je pourrais peut-être atteindre une vérité nouvelle, qui s'inspirerait de ce qui avait été la vie et la transcenderait, sans se soucier de vraisemblance ou de véracité, et ne viserait qu'à la quintessence du réel, sa moelle sensible, vivante et sensuelle, une vérité proche de l'invention, ou jumelle du mensonge, la vérité idéale. (LVSM 165-6)

Le je-narrateur oppose ici « la vie même » — insaisissable dans sa plénitude instantanée — et « la vérité idéale » que le roman peut atteindre par le biais de l'imagination. Le je-narrateur reconnaît donc que son récit relève de l'approximation, voire de l'invention — « jumelle du mensonge » —, tout en revendiquant le droit à cet écart : en s'éloignant de la stricte vraisemblance, il prétend rejoindre une forme de vérité plus essentielle, une sorte de « quintessence du réel ». Frank Wagner y voit « une manière de profession de foi perspectiviste, qui disqualifie par là même toute prétention à quelque vérité objective que ce soit[80] ». Il en résulte que la *vérité* mise en avant dans les récits de Toussaint ne se donne jamais comme une donnée stable, objective, extérieure à l'acte d'énonciation. Elle procède au contraire d'une voix individuelle, indissociable du sujet qui la formule. Comme le résume Chaudier, « il s'agit toujours d'une vérité singulière, issue d'un énonciateur dont le point de vue sur l'existence prétend à la fois être original et partageable par tous[81] ». Autrement dit, toute tentative de cerner ces vérités nécessite de considérer celui qui les porte — le sujet Toussaint, dont la figure

[79] Alice Richir, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel*, p. 1-2.
[80] Frank Wagner, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité », *loc. cit.*, p. 32.
[81] Stéphane Chaudier, « Jean-Philippe Toussaint et la question de la vérité : "olé" ! », *op. cit.*, p. 17.

d'auteur affleure souvent derrière le je-narrateur. Cette subjectivité assumée, mêlée d'ironie, de mélancolie et de doute, constitue le moteur d'une littérarité fondée sur une tension : celle entre le particulier et le partageable. Le texte n'énonce pas de vérités générales, mais donne à entendre une conscience individuelle dont les élucubrations intimes, parfois dérisoires, parfois graves, ouvrent un espace de résonance commune. Ainsi, les longues phrases de Toussaint, souvent tramées de digressions, d'incises et de correctifs, reproduisent à l'écrit une sorte d'indécision. Elles avancent à pas hésitants, reviennent en arrière, ou offrent plusieurs versions d'un même événement en les faisant se contredire ironiquement. Nous relevons, par exemple, une utilisation récurrente des locutions « en réalité », « à vrai dire », « sans doute » — non pour asseoir une certitude, mais pour introduire aussitôt un bémol, une correction qui sème le doute :

> C'est ce jour-là *sans doute*, à Tokyo, que j'avais vu Jean-Christophe de G. pour la première fois, je l'avais aperçu à l'improviste aux côtés de Marie, *non pas* au bras de Marie, mais c'était tout comme, ils étaient ensemble, cela m'avait sauté aux yeux, un homme plus âgé qu'elle, quarante ans passés, pas loin de cinquante ans, avec beaucoup d'allure, de la classe, élégant, vêtu d'un grand manteau de cachemire noir, une écharpe sombre, les cheveux clairsemés coiffés en arrière. C'est la seule image qu'il me reste de lui, mais son visage est absent et le restera *sans doute* à jamais, car je n'ai jamais vu de photo de lui par la suite. (LVSM 71, nos italiques)

Maria Giovanna Petrillo a bien mis en lumière ce mécanisme d'instabilité énonciative : « les différentes options présentées au lecteur se contredisent et s'annulent à tour de rôle ; la répétition spasmodique des locutions comme "en réalité" ou "selon toute vraisemblance" paradoxalement nient le principe de la vraisemblance[82] ». Le langage devient alors un instrument d'effacement, non pas en se taisant, mais en proliférant : il multiplie les indices de précision pour mieux en saper la portée, exhibant la fragilité de toute tentative d'ancrage stable du sens. Nous touchons alors à l'un des paradoxes fondamentaux de l'écriture toussanctienne : voir peut aveugler, et ne pas voir, parfois, éclaire. L'écriture, elle, avance en funambule sur cette ligne de crête (« […] je peux fermer les yeux en les gardant ouverts, c'est peut-être ça écrire » (UP 47)). Tout en investissant puissamment le registre du visuel, Toussaint ne cesse de

[82] Maria Giovanna Petrillo, *Jean-Philippe Toussaint et le malaise de l'homme contemporain*, *op. cit.*, p. 79.

rappeler que les mots ne sont pas des images. Sa prose engage le lecteur à imaginer, non pour imposer une vision, mais pour l'impliquer dans un processus actif d'élaboration du sens — une fabrique du visible, autant qu'une mise en doute de ses contours.

Et pour cause, la quête de vérité chez Toussaint s'accompagne toujours d'une conscience aiguë de ses propres artifices. Chaudier relève ainsi que la première vérité que nous livre l'œuvre de Toussaint est de nature *critique* : elle « met en garde contre l'éloquence, contre le goût de la blague, contre la révocation expéditive, illusoire et gouailleuse du sérieux de la vie. Le langage prétend toujours plus qu'il ne peut — et c'est en cela qu'il est humain, trop humain[83] ». Cette remarque aux accents nietzschéens éclaire la méfiance de Toussaint à l'égard de la parole romanesque — qu'il célèbre tout autant qu'il redoute. Car si le je-narrateur peut se laisser aller à des digressions imaginaires ou à embellir le réel à sa guise, il reste constamment menacé par l'excès : celui de trop en dire, de promettre plus que le langage ne peut tenir. D'où cet équilibre fragile que le texte s'efforce de maintenir entre l'illusion nécessaire — seule capable d'approcher une « vérité idéale » — et une lucidité ironique, qui rappelle à tout moment la nature fictive du récit. Le romancier y veille lui-même, assumant pleinement d'être « auteur et juge de son œuvre », n'hésitant pas à ponctuer ses envolées d'un « Olé ! » final pour conjurer toute tentation de gravité excessive[84].

La poétique perspectiviste de Toussaint repose sur l'affirmation du point de vue subjectif du je-narrateur comme seul vecteur possible d'une vérité littéraire. Le fantasme n'y est pas l'envers de la vérité, mais son moteur paradoxal : c'est en assumant les détours de l'imagination et les biais de la perception que l'écriture accède à une forme de vérité singulière sur notre rapport au monde. Plutôt que de tendre vers une objectivité illusoire, l'auteur s'attache à explorer les limites et les écarts d'un regard personnel, toujours situé. Les entorses au réalisme conventionnel que l'on observe dans ses romans — ces paralepses où le je-narrateur décrit des

[83] Stéphane Chaudier, « Jean-Philippe Toussaint et la question de la vérité : "olé" ! », *op. cit.*, p. 19.
[84] *Ibid*., p. 20.

scènes dont il n'a pu être témoin, ou ces épisodes invraisemblables, à l'image du cheval qui vomit dans *La Vérité sur Marie* ne relèvent pas d'un simple jeu formel : elles traduisent l'autonomie d'une logique narrative fondée sur une vérité interne, irréductible aux critères du monde empirique. Cette vérité, éminemment subjective, autorise des flottements du point de vue et des libertés avec la vraisemblance, dans la mesure où elle vise autre chose qu'un miroir du réel : une saisie plus dense, plus sensible, plus incarnée de l'expérience. Une vérité qui cherche, pour reprendre les mots du je-narrateur, à atteindre « la moelle sensible, vivante et sensuelle » du vécu. Une telle poétique, assumant que toute vérité est affaire de regard, invite le lecteur à une expérience active : lire Toussaint, c'est accepter de « devenir soi-même ce dont parle l'ouvrage » (pour paraphraser Proust cité par Chaudier[85]), c'est-à-dire s'impliquer dans le jeu des images et des imaginaires pour en dégager, en creux, notre propre vérité humaine.

La réflexion conduite dans la deuxième partie de notre chapitre a permis de cerner comment l'œuvre de Toussaint met en scène un rapport décalé au monde contemporain, en mobilisant une esthétique du retrait, d'ironie, de dispersion ou de suspension. Loin de tout spectaculaire, l'écriture met en place un dispositif formel discret — fragmenté, digressif, parfois déceptif — qui donne à percevoir une expérience du présent marquée par le flottement et la latence. Ce cadre pose les jalons de la troisième partie, qui prolonge cette réflexion en déplaçant l'attention vers les modalités concrètes de la représentation : il ne s'agit plus seulement d'un rapport distendu au monde, mais d'un travail de composition narrative, syntaxique et visuelle à travers lequel le je-narrateur filtre, organise et reformule son expérience. C'est à cette poétique du regard — faite de ruptures, de microévénements, d'images mentales ou déformées — que nous nous attachons désormais.

[85] *Ibid*., p. 25.

1.3. Faire trace : rythmes, ruptures et visions chez Toussaint

1.3.1. Minimalisme, jeu et « poétique de l'insignifiant »

Le rapport au monde qu'entretiennent les héros toussanctiens trouve une continuité dans les choix de composition, de rythme, de ton. Ainsi, le malaise contemporain ne réside pas uniquement dans les situations représentées ; il transparaît dans une écriture de l'économie, attentive aux décalages infimes, aux blancs, aux gestes ordinaires. L'intrigue y tient souvent en un motif de départ : un homme vit reclus dans sa salle de bain (*La Salle de bain*), un autre attend l'inspiration dans une ville étrangère (*La Télévision*), un troisième suit sa compagne dans un voyage vers une séparation annoncée (*Faire l'amour*). Les personnages sont peu nombreux, souvent anonymes, dénués de passé, sans contours sociaux ou psychologiques marqués. L'espace se réduit à quelques lieux : un appartement, un hôtel, un village portuaire. En contrepoint, le temps narratif s'étire autour de moments creux : attentes, trajets, gestes anodins. Rien ne semble orienté vers un dénouement ; tout s'organise autour de la suspension, du détail, de l'écart minime.

Cette économie narrative s'étend au style comme à l'organisation du récit. Comme l'observe Fieke Schoots : « pas plus que les éléments de la phrase, les différents événements de ces romans ne sont reliés entre eux selon un rapport de cause à effet[86] ». L'ordre y est avant tout consécutif : les scènes s'enchaînent selon une logique d'à-coups ou de glissements discrets, sans articulation explicite. L'abandon de la causalité se manifeste à deux niveaux : d'une part, sur le plan phrastique, par l'effacement des marqueurs de coordination ou de subordination ; d'autre part, sur le plan narratif, par une fragmentation assumée — paragraphes courts, blancs typographiques, ellipses et transitions implicites ménagent autant de vides à combler. Ce sont ces zones d'ombre, ces discontinuités davantage que les événements eux-mêmes, qui donnent

[86] Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane*, *op. cit.*, p. 54.

au texte sa tension. Morgane Kieffer insiste à ce titre sur le caractère paradoxal de ce dispositif : il repose sur « un ensemble de procédés qui affectent le détachement », tout en induisant « une mobilisation renforcée du lecteur[87] ». Dans un récit où *il ne se passe presque rien*, chaque détail, chaque infime variation de ton peut prendre un relief inattendu. La lecture devient alors un exercice d'attention soutenue, où la moindre dissonance concentre une intensité que l'explication ou le développement viendraient atténuer.

Indépendamment de toute logique minimaliste, l'un des ressorts majeurs des premiers romans de Toussaint réside dans une posture résolument ludique. De *La Salle de bain* à *La Télévision*, l'auteur construit un rapport joueur au récit, fondé sur le détournement discret des conventions romanesques. Ce geste, qu'il partage avec d'autres auteurs des éditions de Minuit — comme Jean Echenoz ou Éric Chevillard — a été analysé par Olivier Bessard-Banquy comme une manière de réactiver les formes du roman par le biais du décalage, du glissement, du ton mineur. Chaque livre semble ainsi s'adosser à un genre reconnaissable, pour en déplacer aussitôt les attendus. *Monsieur* reprend le motif de la rencontre amoureuse, mais le réduit à une suite d'épisodes anecdotiques, à peine liés entre eux. *La Réticence* emprunte aux codes du roman noir — mystère, voisin suspect, maison vide — tout en neutralisant la logique de l'enquête : aucun indice véritable, aucune résolution, seulement une inquiétude flottante nourrie d'observations triviales. Il ne s'agit donc pas de pasticher les genres littéraires, mais de faire apparaître — à travers eux — le caractère déceptif, parfois absurde, des situations ordinaires. Il s'accompagne d'un rapport tout aussi joueur au réel lui-même. Comme le formule Bessard-Banquy, « contre toute attente, c'est la vie même qui apparaît parodique[88] ». Le roman ne tourne pas le monde en dérision, mais le donne à voir dans sa légèreté instable, dans ce mélange de trivial et d'incongru que le style vient discrètement souligner.

[87] Morgane Kieffer, « Le romanesque paradoxal », *op. cit.*, f. 235.
[88] Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, *op. cit.*, p. 97.

Ce ludisme se manifeste également à travers une narration digressive qui évite délibérément toute progression linéaire ou causalité forte. Les récits avancent par juxtaposition d'épisodes, selon une logique du détour plutôt que du développement. Un passage de *L'Appareil-photo* en offre une illustration caractéristique : le je-narrateur déambule à Milan, lit son journal dans un parc, consulte un pédicure pour soigner ses durillons, puis rentre à Paris. Aucun enjeu narratif, aucun nœud dramatique — seulement la dynamique libre d'une parole qui se suffit à elle-même, dans le plaisir assumé de raconter. Ce rapport joueur au récit repose en grande partie sur l'humour, trait distinctif de la première période de Toussaint — à l'exception notable de *La Réticence*, qui fait office de canard boiteux. Toussaint le revendique ouvertement à propos de *La Télévision*, affirmant avoir cherché à écrire un livre en posant pour principe qu'« une page était réussie si elle était drôle[89] ». Cet humour opère à plusieurs niveaux : dans l'absurdité de certaines situations, dans les ruptures de ton, les détours intertextuels ou les jeux de langage — mais aussi dans ces microévénements où un détail incongru vient subtilement rompre l'apparente neutralité de l'écriture.

Si cette écriture a pu être rapprochée de celle d'autres auteurs, elle possède cependant un grain singulier, aisément reconnaissable. Morgane Kieffer évoque à ce sujet un « flegme toussaintien[90] », fait de calme et d'impassibilité apparente. On songe ici à l'héritage du Nouveau Roman et de son style objectal : Nathalie Sarraute ou Alain Robbe-Grillet écrivaient déjà de manière très factuelle pour mieux en faire affleurer les tensions latentes. Chez Toussaint, ce procédé est repris mais déplacé : appliqué à un univers où l'absurde et l'humour viennent régulièrement déstabiliser la surface du texte, il produit un effet particulier. Ce contraste entre le ton neutre et la nature parfois incongrue des situations donne lieu à ce que l'on pourrait

[89] Jean-Philippe Toussaint, « Episode 3 : Regarder », entretien réalisé par Arnaud Laporte, *Un été avec un écrivain*, 8 juillet 2015, France Culture, URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/un-ete-d-ecrivains/jean-philippe-toussaint-3-5-6236593 [consulté le 20 mai 2025].
[90] Morgane Kieffer, « Le romanesque paradoxal », *op. cit.*, f. 235.

appeler une *poétique de l'insignifiant* : un art d'extraire du trouble ou du comique à partir de presque rien, comme si l'essentiel, toujours, se logeait dans l'infime.

C'est à Nicolas Xanthos que l'on doit l'expression, dans un article justement intitulé « Le souci de l'effacement : insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint ». Il y montre comment Toussaint déjoue systématiquement les attentes du lecteur en refusant de hiérarchiser les faits racontés : « […] en plus de présenter des aventures de peu de relief, la poétique de l'insignifiant les présente sans relief, c'est-à-dire en les structurant de façon à ce que l'absence de poids conféré aux diverses parties les prive d'une fonction définie dans l'intrigue — ou plus exactement, en les structurant hors du paradigme hiérarchisant de la mise en intrigue conventionnelle[91] ». Autrement dit, les événements rapportés sont mineurs (pas de grand drame, pas de coup de théâtre spectaculaire), mais encore le récit ne nous indique pas clairement ce qui serait à retenir : tout se vaut, tout est raconté sur le même ton égal, sans mise en relief particulière. Cela entraîne une forme de dé-hiérarchisation du matériau qui peut dérouter un lecteur habitué aux logiques romanesques traditionnelles, où chaque élément sert l'intrigue et conduit au dénouement. Débuts et fins sont souvent ouverts, voire anti-climatiques ; les ellipses ou les digressions surviennent sans crier gare ; et les scènes dites *clés* — rupture, disparition, aveu — sont souvent reléguées hors champ ou simplement omises.

Ce fonctionnement rejoint certaines observations de la narratologie contemporaine sur l'évolution du roman. Xanthos mobilise notamment la théorie de Paul Ricœur selon laquelle tout roman tend à organiser ses parties vers la fin dans une structure cohérente[92] (cf. 3.2.1) : Toussaint prend le contrepied de cette idée, en donnant l'impression d'une progression erratique, en faisant du surplace. Mais cette errance apparente n'est pas sans effet : elle permet de suspendre l'action, d'en explorer les interstices, de faire durer certains instants, de dilater

[91] Nicolas Xanthos, « Le souci de l'effacement : insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », *Études françaises*, vol. 45, nº 1, Les Presses de l'Université de Montréal, 2009, p. 80.
[92] Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur la théorie de Ricœur dans notre chapitre 3.

l'expérience. Elle crée aussi les conditions d'un montage discontinu — qui deviendra plus marqué encore dans *La Vérité sur Marie* et *Nue* — au service d'une poétique de la discontinuité. Le récit glisse alors « d'une logique téléologique à une logique de la succession[93] », selon la formule de Xanthos.

Sur le plan phrastique, l'écriture de Toussaint se caractérise par une tension entre deux dynamiques apparemment opposées : d'un côté, des phrases très courtes, parfois réduites à un seul mot (on songe par exemple au paragraphe 14 de *La Salle de bain*, limité à un simple « Maintenant » (SDB 17)) ; de l'autre, de longues périodes digressives, sinueuses, ponctuées d'incises et de subordonnées, qui étirent l'énonciation vers l'analyse minutieuse d'un détail ou d'une situation sans relief apparent. Si l'on peut être tenté de rattacher ces deux régimes à des moments distincts de l'œuvre — d'un côté, le minimalisme des débuts, de l'autre, les envolées lyriques du *Cycle de Marie* —, certains romans de la première période, comme *La Réticence* ou *L'Appareil-photo*, témoignent déjà de cette double tendance. À l'inverse, *La Clé USB* renouera par endroits avec une esthétique de la concision. Ainsi, dans une scène d'apparence triviale, il n'est pas rare que le je-narrateur se lance soudain dans une phrase de plusieurs lignes pour explorer minutieusement un détail insignifiant ou pour commenter avec une ironie discrète une situation anodine. Cette expansion syntaxique, souvent suivie d'une chute brève et concrète, crée un effet de contraste qui joue un rôle clé dans l'ironie du récit. Le style devient alors lui-même générateur de comique, par le décalage qu'il introduit entre la densité de la phrase et la légèreté de ce qu'elle décrit. On peut citer, par exemple, dans *La Télévision*, la phrase interminable où le je-narrateur évoque l'arrosage des plantes de ses voisins qui lui ont confié leur clé — phrase qui s'allonge, se charge de sous-entendus, à mesure qu'il décrit la voisine en train de lui montrer comment s'y prendre, caressant sa fougère « épanouie et bien humide », dans une accumulation à la fois descriptive et grivoise, où l'humour surgit

[93] Nicolas Xanthos, « Le souci de l'effacement », *loc. cit.*, p. 74.

précisément de la surenchère contrôlée, et de la tension entre sérieux apparent et glissement suggestif :

> Les Drescher, debout en face de moi, un peu gênés d'être dans leur chambre, finirent par s'asseoir eux aussi, Uwe sur le bord d'une table en bois, affectant une attitude détendue, la main droite toujours dans la poche de son pantalon, la main gauche, désinvolte, qui caressait avec une nervosité contenue une feuille de gardénia, et Inge à côté de moi sur le lit, un peu raide, qui tirait légèrement sur les pans de sa robe pour préserver le haut de ses cuisses de mes convoitises supposées de jésuite, ou tout du moins les soustraire aux quelques regards papelards que je devais leur adresser en douce, avant de finir par se relever pour me présenter son fleuron, une fougère, une magnifique fougère, il est vrai, épanouie et bien humide, dont elle me confessa en la triturant délicatement du bout des doigts qu'elle était fragile et délicate, et qu'il convenait de la préparer en douceur à ma présence pour faire en sorte qu'elle ne soit pas trop effarouchée quand je viendrais tout seul pour l'arroser. (T 27-8)

La syntaxe s'enfle ici d'un sous-entendu érotique, tout en maintenant le sérieux apparent du discours descriptif — d'où un comique d'écart particulièrement efficace. Ce rapport joueur au récit, Bruno Blanckeman l'a finement analysé à propos du *Cycle de Marie*, en identifiant deux procédés stylistiques récurrents qui, selon lui, « signent une vision de l'être au monde, placée sous le signe de la distanciation plaisante et de l'accréditation poétique : l'art ironique de la parenthèse et celui, précieux, de la relative disjointe[94] ». La parenthèse, d'abord, introduit un espace marginal dans le déroulé syntaxique — un espace « forclos » , à l'image d'un je-narrateur toujours légèrement en retrait, comme mis entre parenthèses de la vie sociale. Sous couvert d'une précision accessoire ou d'une digression, elle laisse entrevoir une subjectivité inquiète, « obsessionnel, hypocondriaque, se raccrochant à la moindre mention susceptible de faire sens[95] », comme s'il tentait de retrouver une prise dans un monde mouvant. Elle devient, selon Blanckeman, le lieu d'un *doublon stylistique*, où la phrase se densifie autant qu'elle se fragmente. La relative disjointe, quant à elle, produit un léger décalage rythmique : en séparant le nom de son qualificatif, elle crée un effet de suspension, un ralentissement du sens. Ce léger archaïsme syntaxique, note Blanckeman, participe d'un *processus d'essentialisation* : le substantif, momentanément isolé, semble baigné dans une lumière mentale, comme en attente

[94] Bruno Blanckeman, « Dégage !:Une lecture de M. M. M. M. », *op. cit.*, p. 61.
[95] *Ibid*.

d'un dévoilement. Répété à l'échelle du texte, ce procédé soutient une forme discrète d'*épiphanie du récit*. « La phrase en crée les conditions subliminales, par ce jeu de mise en condition rhétorique sous-jacent[96] », écrit Blanckeman, soulignant ainsi le travail souterrain de la syntaxe pour préparer, en douceur, l'effet de clausule.

Ce travail subtil de la phrase — où parenthèses et relatives disjointes modèlent une subjectivité en léger retrait — ne saurait être dissocié de la structure plus large dans laquelle il s'inscrit. De manière plus générale, la syntaxe toussanctienne, fragmentée et digressive, prolonge un geste formel de désarticulation du récit, où le fil narratif se trouve régulièrement suspendu, recomposé, relancé. C'est vers cette logique de la discontinuité, centrale dans l'esthétique de Toussaint, que nous nous tournons à présent : discontinuité des temps, des lieux, des voix — autrement dit, des conditions mêmes du récit.

1.3.2. Fragmentation du récit : temps, lieux, voix en recomposition

La discontinuité chez Toussaint ne se joue pas uniquement à l'échelle syntaxique : elle innerve l'ensemble de l'architecture narrative. Dès *La Salle de bain*, la structure éclatée — rendue visible par la numérotation des paragraphes — manifeste un choix formel assumé. Morgane Kieffer y voit une stratégie de distanciation, soulignant que ce « principe de fragmentation dont le premier effet est d'interrompre le fil de la lecture » permet à Toussaint de « tenir le roman, traditionnellement donné comme développement narratif continu, en respect[97] ». Fieke Schoots, de son côté, attire l'attention sur la dimension typographique de cette fragmentation : « Les textes des jeunes auteurs de Minuit sont fragmentaires dans la mesure où le blanc domine le noir de l'encre[98] ». L'effet produit est celui d'un certain retrait, d'un

[96] *Ibid*.
[97] Morgane Kieffer, « Le romanesque paradoxal », *op. cit.*, f. 406.
[98] Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane*, *op. cit.*, p. 104.

découpage que d'aucuns diront cinématographique : chaque paragraphe fonctionne comme une vignette autonome, un fragment en suspension dans un ensemble sans progression linéaire. Le récit se construit alors par ellipses et disjonctions, laissant hors champ tout ce qui, habituellement, assure la continuité : transitions, liens causaux, développements.

Dans *La Réticence*, roman qui emprunte et détourne, comme on l'a vu, certains codes du polar, l'esthétique de l'ellipse atteint une forme de radicalité. Le je-narrateur croit percevoir les signes d'un crime dans un village portuaire, mais le lecteur n'en saura jamais plus que lui — c'est-à-dire presque rien. Et pour cause : il n'y a sans doute jamais eu de crime. Comme le souligne Maria Giovanna Petrillo,

> Toussaint est proche des techniques des nouveaux romanciers, mais il les porte à l'extrême ; en effet, à bien y réfléchir, dans ce roman les particularités ou le hiératisme du roman policier n'ont jamais existé parce qu'il n'y a jamais eu aucun crime sur lequel enquêter ! Une banale visite à des amis se transforme en un moyen spectaculaire pour démonter la structure classique du roman policier[99].

Le lecteur, baladé par un je-narrateur soupçonneux, hésitant, se trouve pris dans un récit en creux, où ce qui semblait constituer l'intrigue — une énigme à résoudre — se dérobe peu à peu, jusqu'à se dissoudre en non-événement. L'effacement de l'intrigue traditionnelle (ici, le crime et son élucidation) devient alors un moteur ludique et réflexif : le *non*-événement fait événement, en quelque sorte, en révélant en négatif les attentes frustrées du lecteur, tout en engageant une réflexion sur les mécanismes du genre. Le titre même du roman, comme on le verra plus précisément dans notre chapitre 7, désigne ainsi autant l'attitude du je-narrateur — sa réserve, son doute, sa tendance à l'omission — que la posture énonciative du texte. La narration semble suspendue dans une perpétuelle aposiopèse : donnant forme, au cœur même de l'écriture, à cette réticence à dire.

Avec le *Cycle de Marie*, Toussaint adopte une architecture romanesque plus ample, mais cette expansion ne s'accompagne pas d'une linéarité retrouvée. Au contraire, la composition

[99] Maria Giovanna Petrillo, *Jean-Philippe Toussaint et le malaise de l'homme contemporain*, *op. cit.*, p. 80.

temporelle reste marquée par une grande complexité. Dès le second tome, il est entendu que l'ordre de lecture ne correspondra pas à celui des événements racontés : *Faire l'amour* s'ouvre sur un hiver à Tokyo, *Fuir* relate un épisode antérieur (l'été précédent en Chine), *La Vérité sur Marie* reprend à Paris juste après *Faire l'amour*, avant d'opérer un retour en arrière, tandis que *Nue* revient sur l'île d'Elbe, déjà théâtre du dénouement de *Fuir*. Ce montage éclaté induit un effet de boucle et de superposition, où les lignes temporelles se croisent, se dédoublent, se contredisent parfois. Laurent Demoulin parle d'une structure « étrangement circulaire », décelant une tension récurrente entre déplacement et immobilité, déjà présente dans *La Salle de bain*, et qu'il rapproche d'un paradoxe à la Zénon.

> Dans la tétralogie, d'un côté, les voyages et les péripéties secondaires se multiplient, et de l'autre, en ce qui concerne l'intrigue principale, il ne se passe (presque) rien. En effet, la trame de fond est constituée par la lente rupture ou par les perpétuelles retrouvailles (il est difficile de trancher) du narrateur et de Marie. Cette indécision est présente dès les premières pages de *M. M. M. M.* : « Mais combien de fois avions-nous fait l'amour pour la dernière fois ? » (*4M*, p. 20), se demande en effet le narrateur à Tokyo. Et elle se retrouve dans la toute dernière phrase du cycle : « Mais, tu m'aimes, alors ? » (*4M*, p. 694). Il s'agit d'une question posée par Marie et qui demeure sans réponse : au lecteur d'imaginer celle-ci[100].

Cette relative immobilité de la trame principale ouvre la voie à une lecture souple, non linéaire : « manquer un épisode, écrit Demoulin, est sans conséquence puisque les personnages en sont restés, fondamentalement, au même point[101] ». L'unité du *Cycle* repose alors sur une continuité dramatique resserrée, mais sur une série d'épisodes qui peuvent presque se lire isolément. Les péripéties secondaires sont chacune contenues dans un volume, parfois sur quelques pages seulement, et fonctionnent comme autant de séquences autonomes. Chaque roman comporte ainsi ses séquences spectaculaires, ses « pages d'anthologie » comme l'écrit Demoulin, sans que ces pics narratifs rompent le fil discret d'une modulation affective plus lente, celle qui lie Marie et le je-narrateur au long cours.

[100] Laurent Demoulin, « La fragmentation partielle de M. M. M. M. », *Roman 20-50*, vol. 72, nº 3, section Littérature, Société Roman 20-50, 2021, p. 17.
[101] *Ibid*.

Cette instabilité fragmentaire se retrouve également à l'intérieur des quatre livres. Frank Wagner observe ainsi que la deuxième partie de *La Vérité sur Marie*, consacrée aux événements survenus au *Tokyo Racecourse* repose sur une série d'analepses enchâssées[102], qui troublent la linéarité du récit et reconfigurent sans cesse le rapport entre narration et événement. On assiste ainsi à une démultiplication des points d'entrée dans le récit, des retours en arrière inattendus ou des anticipations discrètes qui suspendent le déroulement linéaire. Plus remarquables encore, certains segments narratifs acquièrent même, au sein du *Cycle*, un statut quasiment autonome. Demoulin signale ainsi l'existence dans *Nue* d'un « chapitre flottant, à la fois *autonome et autonomisé* par rapport à toutes les autres parties du texte[103] » : l'épisode de la robe en miel. Ce *récit dans le récit* est indépendant pour deux raisons. D'abord, il n'interfère aucunement avec les autres chapitres ni avec l'histoire d'amour de Marie et du je-narrateur (ce dernier reste spectateur extérieur). Ensuite, sa portée dépasse la simple anecdote : à travers le défilé de Marie, le texte esquisse une forme d'art poétique, affirmé dans les dernières lignes de l'épisode, où la réflexion de Marie sur le fiasco créatif célèbre les vertus du hasard et de l'imprévu en art. Le texte se conclut d'ailleurs sur deux notions que nous retrouverons pareillement accolées dans *Made in China*, le *fatal* et le *fortuit* : « La conclusion inattendue du défilé du *Spiral* lui fit alors prendre conscience que, dans cette dualité inhérente à la création — ce qu'on contrôle, ce qui échappe —, il est également possible d'agir sur ce qui échappe, et qu'il y a place, dans la création artistique, pour accueillir le hasard, l'involontaire, l'inconscient, le fatal et le fortuit[104] » (N 25).

---

[102] Frank Wagner, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité », *loc. cit.*, p. 27.
[103] Laurent Demoulin, « La fragmentation partielle de M. M. M. M. », *loc. cit.*, p. 20.
[104] *Made in China* prolonge cette réflexion en intégrant une sortie métaleptique du récit, déclenchée par un événement fortuit : le passage de motos dans le village où l'auteur-narrateur est en train d'écrire (MIC 70-2). Ce surgissement du réel interrompt la narration et en révèle, rétrospectivement, un principe plus profond. Quelques pages plus loin, l'auteur-narrateur explicite l'enjeu de ce basculement : « Si le tracé du chemin, l'itinéraire qu'on aura suivi, relève du fortuit, la nécessité de la sortie est du ressort du fatal. […] En somme, la fatalité que l'œuvre porte en elle est irréductible à la somme des hasards qui la composent. » (MIC 79-80) Cette réflexion s'inscrit dans un questionnement plus ancien, semble-t-il, l'auteur-narrateur évoquant quarante pages plus loin un projet d'essai resté inabouti — *Le Fatal et le Fortuit* — amorcé avant son départ pour la Chine, et auquel le journal de tournage qui est censé composé le récit devait se mêler (MIC 123-4).

L'instabilité du récit ne tient pas uniquement à la discontinuité du temps : elle passe aussi par une dispersion géographique marquée, où chaque lieu porte en lui ses propres rythmes, ses propres temporalités. Tokyo, Paris, Kyoto, Pékin, l'île d'Elbe — autant d'espaces qui ne servent pas seulement de décor, mais qui deviennent des foyers narratifs autonomes, accueillant des séquences simultanées ou disjointes. À rebours d'une géographie soumise à un temps homogène, Toussaint construit une narration où le lieu devient opérateur de montage, point de bascule entre différentes strates temporelles. Christophe Meurée éclaire cette configuration en montrant comment l'événement inaugural — la rupture entre Marie et le je-narrateur — se propage à l'échelle du monde « du Japon à la Corse, à travers les effets de la simultanéité incompossible qu'autorise le monde contemporain[105] ». Ce que cette logique met en lumière, c'est une tension continue entre les dimensions du temps et de l'espace : le passé, le présent et le futur ne se succèdent pas, mais coexistent, se croisent, se rejouent. Le je-narrateur ne relate pas l'événement comme un souvenir figé, mais comme une scène instable, toujours en mouvement, que l'écriture réactive non pour la refermer, mais pour en raviver l'éclat.

1.3.3. Le visible, l'image et le hors-champ

Alice Richir a bien montré comment les romans de Toussaint, tout en empruntant aux technologies visuelles issues du cinéma, de la photographie ou de la télévision, tendent à détourner les promesses mimétiques de ces dispositifs. Écrans, objectifs, surfaces vitrées ne sont jamais considérés comme de simples transmetteurs d'images : ils apparaissent au contraire comme des médiations problématiques, souvent mises à distance, biaisées ou rendues inopérantes, comme pour mieux souligner leur artificialité, voire leur impuissance à capter l'essence du réel. Ainsi, dans *L'Appareil-photo*, le je-narrateur tente de produire une

[105] Christophe Meurée, « Le temps à l'épreuve du "désastre infinitésimal" », dans Stéphane Chaudier (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 203-4.

photographie hors des codes du visible : « une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière » (AP 112). Cette volonté de cadrer l'absence, de capter un hors-champ, témoigne à la fois d'un désir d'effacement de soi et d'une tentative pour rejoindre un réel qui ne se donnerait que dans le retrait ou le silence. Mais cette photographie n'advient pas : « aucune des photos que j'avais prises moi-même cette nuit-là n'avait été tirée […], la pellicule était uniformément sous-exposée, avec çà et là quelques ombres informes comme d'imperceptibles traces de mon absence » (AP 116). Or, l'échec du dispositif devient le déclencheur du fantasme : c'est précisément parce que l'image n'existe pas que le je-narrateur peut en élaborer la description, et avec elle une représentation singulière de sa propre fuite. « Le texte est hanté par une photographie virtuelle, écrit Richir, une photographie qui ne se laisse pas voir autrement que sur la scène imaginaire[106] ». Toussaint donne à lire une image absente, dont l'écriture devient la seule trace possible. Le dispositif, mis en échec, suscite une image fantasmatique où « le narrateur donne à voir "l'élan furieux" qu'il dit savoir porter en lui, ainsi que "l'impossibilité qui le suivrait", une tension entre accélération et permanence, entre "présence" et "absence", entre vie et mort[107] ». L'image, ici, n'est plus ce qui capte ou reproduit, mais ce qui manque et appelle le récit. Ce glissement de la photographie vers l'écriture semble esquisser en creux une poétique de l'œuvre tout entière : une tentative pour approcher l'insaisissable, non en le représentant frontalement, mais en aménageant un espace de suspension, de latence, où l'absence devient le lieu même d'une présence possible.

Comment, dès lors, l'écriture parvient-elle à faire apparaître ce qui échappe au regard ? Pour répondre à cette question, Claire Olivier s'est attachée à analyser la fabrique de l'image dans les romans de Toussaint, en s'intéressant tout particulièrement à la manière dont le texte suscite des images mentales chez le lecteur. Son travail propose plusieurs outils conceptuels

[106] Alice Richir, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel*, p. 195.
[107] *Ibid*., p. 196.

pour penser cette dimension visuelle de l'écriture, en considérant notamment l'œuvre de Toussaint comme un *essai-image* : une forme souple, hybride, traversée par une subjectivité active, qui cherche à interroger le contemporain par la construction de figures visuelles — tout en problématisant en retour les conditions mêmes de leur visibilité. Ainsi, le passage de *Nue* consacré aux deux « Annonciations » (N 155-8) offre une illustration exemplaire de ce que Claire Olivier nomme un *composé eidétique*. Le je-narrateur reconfigure deux scènes avec Marie — l'une au café de la place Saint-Sulpice, l'autre à l'île d'Elbe — en les plaçant sous le signe de l'iconographie chrétienne, tout en y mêlant la photographie contemporaine (Nan Goldin) et la peinture renaissante (les *Annonciations* italiennes, *Noli me tangere*). L'image devient alors un palimpseste visuel où se combinent différentes strates culturelles, affectives et perceptives, autrement dit, un « alliage entre l'expérience vécue et sa représentation[108] ». L'image ainsi produite n'est ni photographique ni picturale au sens strict : elle relève d'une écriture qui *donne à voir* en fusionnant sensations, souvenirs et références esthétiques — autrement dit, d'un travail de fiction visuelle authentiquement littéraire.

Claire Olivier propose également la notion de *chimères eidétiques* pour désigner un prolongement du travail de composition visuelle chez Toussaint, qui intègre cette fois une part d'altération ou de déformation du réel. Il ne s'agit plus uniquement d'assembler des éléments existants, mais de produire des figures instables, souvent issues du rêve ou du fantasme, et qui conjuguent visible et invisible, souvenir et invention, présence et absence. Claire Olivier souligne ainsi que « la matière toussaintienne […] se plaît tout autant à exhiber l'improbable, l'inconcevable, le monstrueux[109] », à travers « un processus d'hybridation où domine la puissance du langage capable de rendre visible ce qui ne saurait exister que dans ce champ spécifique de l'imaginaire[110] ». L'image n'est plus seulement composée, elle devient

[108] Claire Olivier, *Les écritures de l'image par Jean-Philippe Toussaint*, *op. cit.*, p. 149.
[109] *Ibid*., p. 171.
[110] *Ibid*.

formellement impossible, relevant d'un *processus de déréalisation* où l'évidence du réel se trouve troublée par des glissements, des superpositions ou encore des entorses à la logique diégétique. Les chimères eidétiques viennent ainsi éprouver les limites du réel, sans jamais les refermer sur un sens univoque. Elles incarnent, selon Olivier, « une présence libérée de l'existence[111] », à la fois concrète dans sa forme et fuyante dans sa signification.

Un exemple particulièrement éclairant se trouve dans *Fuir*, lors de la course-poursuite à moto. Ce passage met en scène trois personnages présentés comme une seule entité : « trois corps inclinés qui semblaient n'appartenir qu'à une seule créature tricéphale affolée et fuyante » (F 104). Cette vision monstrueuse — au sens mythologique du terme — est explicitement qualifiée de « chimère » et s'inscrit dans une atmosphère saturée d'effets visuels et sonores : lumières rouges, sirènes, ombres mouvantes composent une perception instable, quasi hallucinée. La narration bascule alors dans une hypotypose, où la description prend une intensité telle qu'elle désoriente les repères sensoriels, tout en conjuguant registre symbolique, condensation perceptive et surgissement de l'imaginaire. Ainsi, les chimères eidétiques sont autant des révélateurs du réel qu'elles en sont des échappées : elles incarnent une vision intérieure, un « monde idéal façonné à la main » (N 59), dont le statut ambigu (entre description et hallucination) met en crise les frontières entre fiction et représentation. En cela, elles constituent une réponse artistique à ce que Toussaint nomme la « quintessence du réel » (LVSM 166) — une réalité rendue à sa dimension sensible, mouvante et incertaine.

Enfin, citons l'*anamorphose*, qui, dans l'œuvre de Toussaint, désigne moins une figure ponctuelle qu'un principe d'écriture structurant, où l'altération, le décalage du regard et la réversibilité jouent un rôle central. Comme le rappelle Claire Olivier, l'anamorphose est une « forme qui revient », « une projection des formes hors d'elles-mêmes[112] » qu'il faut saisir de biais, dans un rapport indirect au réel. Ce n'est donc pas une métamorphose linéaire, mais un

[111] *Ibid*., p. 191.
[112] *Ibid*., p. 201.

processus de transformation instable qui engage une pluralité de points de vue et une inquiétude liée à notre finitude. Elle suppose ainsi « un regard oblique[113] » et une « diagonale[114] » du sens, où « l'un est déjà l'autre » — formule deleuzienne que Claire Olivier réemploie pour désigner le lien indissociable entre altérité et identité dans l'œuvre toussanctienne. La nouvelle *L'Île des anamorphoses*[115] fonctionne comme un laboratoire de ce principe. Le titre lui-même, volontairement trompeur, semble d'abord renvoyer à une dégénérescence végétale — une « dégénérescence morbide » des plantes, selon la justification du personnage Bruyas — mais cette explication botanique, trop insistante pour être crédible, apparaît vite comme un leurre. Elle dissimule un fonctionnement du texte fondé sur l'ironie, la réversibilité et l'instabilité herméneutique. Le rejet explicite de toute lecture picturale, notamment de la référence aux *Ambassadeurs* de Holbein, ne fait que mieux convoquer cette image emblématique de l'anamorphose, « symbole de notre finitude[116] ». De manière performative, le texte se reconfigure sans cesse, se « *dé-dit*[117] » pour ouvrir « un infini de possibles et de conjectures autonomes [118]», dans un mouvement hélicoïdal où le réel se dérobe. Ce principe se manifeste aussi dans la figure d'Alfred Bruyas, personnage instable qui cristallise les *altérations du moi*. En tant qu'instance double, voire triple — à la fois personnage, narrateur, et potentiellement auteur — il matérialise une fonction anamorphique du langage. Bruyas est tour à tour « je » et « il », dans un jeu de renvois où s'efface toute frontière nette entre les instances narratives. Cette fluidité identitaire rejoint les réflexions deleuziennes sur la littérature comme création

[113] *Ibid*., p. 206.
[114] *Ibid*., p. 204.
[115] *L'Île des anamorphoses* est une nouvelle fictive attribuée à Jorge Luis Borges, mentionnée par Jean-Philippe Toussaint dans son roman *La Vérité sur Marie*. Dans ce passage, Toussaint évoque « L'île des anamorphoses, cette nouvelle apocryphe de Borges, où l'écrivain qui invente la troisième personne en littérature finit, au terme d'un long processus de dépérissement solipsiste, déprimé et vaincu, par renoncer à son invention et se remet à écrire à la première personne » (LVSM 168). Cette référence a donné naissance au *Borges Projet*, une initiative lancée par Toussaint sur son site officiel. Il y invite auteurs et autrices à écrire leur propre version de cette nouvelle imaginaire, explorant ainsi les thèmes de la narration, de l'identité et de la perception. Plus d'une centaine de contributions ont été recueillies, offrant une diversité d'interprétations et de styles. Toussaint a lui-même proposé sa propre version de *L'Île des anamorphoses*, qui sert ici de point d'appui pour notre analyse.
[116] Claire Olivier, *Les écritures de l'image par Jean-Philippe Toussaint*, *op. cit.*, p. 203.
[117] *Ibid*.
[118] *Ibid*., p. 204.

d'un « il » impersonnel. Le je-narrateur, en convoquant cette figure, échappe au solipsisme et se voit à travers des figures toujours déjà autres, dans un processus d'« in-citation[119] » qui caractérise toute la nouvelle.

Ainsi se dessine, à travers le jeu des images manquantes, des figures composites ou des dispositifs optiques détournés, une poétique du visible toujours en tension, fondée sur l'écart, le biais, la suggestion. L'image, chez Toussaint, ne révèle jamais pleinement : elle diffracte, elle déplace, elle trouble. C'est dans cette opacité travaillée — entre perception, langage et imagination — que l'écriture trouve sa juste place : non comme restitution fidèle du monde, mais comme espace d'élaboration sensible, où voir consiste à penser l'invisible.

Ce chapitre n'avait pas pour ambition de circonscrire l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint dans son ensemble ni d'en épuiser les tensions internes. Il s'est construit à partir d'un parti pris méthodologique : celui d'une approche transversale, partielle, revendiquée comme telle. En choisissant d'interroger le nom d'auteur, il s'agissait moins de poser un cadre définitif que d'ouvrir un espace de problématisation, apte à accueillir les complexités et les évolutions de cette œuvre en mouvement. Loin de toute prétention à l'exhaustivité, nous avons proposé un parcours en trois temps — depuis les premiers romans jusqu'aux dispositifs d'image et de perception — qui permet de faire émerger quelques lignes de force : une esthétique du retrait et de la fragmentation, une attention au sensible, un usage discret de l'humour, et, en arrière-plan, une inquiétude existentielle liée à l'effacement et à la distance. Ce geste critique, partant de la figure de l'auteur pour cerner une constellation de formes et de postures, vise à installer des repères opératoires plutôt qu'à dresser une carte figée.

[119] *Ibid*., p. 205.

Depuis les années 80, la critique toussanctienne s'est progressivement constituée et ne cesse depuis de se ramifier. Les premières décennies ont vu émerger des lectures majoritairement formalistes, attentives aux enjeux de style, de composition et de procédés narratifs. Des chercheurs comme Laurent Demoulin, Fieke Schoots ou Olivier Bessard-Banquy ont par ailleurs souligné les proximités littéraires de Toussaint avec d'autres écrivains de la « nouvelle génération Minuit » — parfois regroupés sous l'étiquette très discutable de « roman impassible ». Ces premières analyses ont permis de situer Toussaint dans le paysage du renouveau esthétique de la fin du XXe siècle, prolongeant certains acquis du Nouveau Roman tout en s'en démarquant : on y lit une volonté de réinvestir la fiction à partir d'un rapport distancié au réel, dans un style souvent ironique, fragmentaire, ou volontairement effacé. À partir des années 2000, la critique se transforme sensiblement. Le champ de réception s'élargit, accueillant des lectures multiples — sociologiques, psychanalytiques, narratologiques, intermédiales — qui viennent compléter les approches esthétiques initiales. Cette dynamique s'est accompagnée d'une reconnaissance accrue dans les espaces académiques, comme en témoignent plusieurs volumes collectifs, des revues comme *Textyles*, *Roman 20-50*, ainsi que plusieurs colloques internationaux, témoignant d'une diffusion de l'œuvre au-delà du champ francophone. Parallèlement, les travaux récents, comme ceux d'Alice Richir, Claire Olivier, Morgane Kieffer ou Maria Giovanna Petrillo ont ouvert de nouveaux axes de lecture, en croisant les dimensions formelles avec des questionnements portant sur la perception, la visualité, la projection fantasmatique ou les formes contemporaines de subjectivation. Ces inflexions récentes ont permis de mieux accompagner les évolutions de l'œuvre, en particulier dans ses manifestations les plus récentes, tout en éclairant d'un jour nouveau les tensions durables qui la traversent.

Notre étude s'inscrit par conséquent dans le sillage d'une histoire critique déjà dense et bien établie. En posant une question aussi large que « De quoi Toussaint est-il le nom ? », nous

avons pris le parti d'une lecture oblique nous permettant d'articuler plusieurs dimensions : figure d'auteur, style, motifs récurrents, gestes formels. Nous souhaitions ainsi faire apparaître une cohérence souterraine, à la fois structurante et mouvante, qui traverse l'œuvre dans son ensemble sans en figer les contours. Dans cette perspective, il s'agit moins de trancher que de composer entre fidélité aux acquis critiques et ouverture à de nouveaux régimes d'interprétation. Cela implique des choix, des priorités : certaines thématiques, comme la construction du temps, les réseaux intertextuels ou les motifs spécifiques tels que l'eau ou la disparition, n'ont été qu'évoquées pour l'instant, mais seront reprises plus en profondeur ailleurs. Plus largement, le présent chapitre avait pour vocation d'engager une réflexion sur ce que signifie écrire sur Jean-Philippe Toussaint en 2025 — soit quarante ans après *La Salle de bain*. Avec une vingtaine d'ouvrages publiés et une reconnaissance académique établie, l'auteur occupe aujourd'hui une place importante dans le paysage littéraire contemporain : celle d'un écrivain consacré, que certains qualifieront déjà de « classique vivant ». Une telle position, toutefois, invite à une certaine vigilance : nous avons affaire à une œuvre en cours, qui requiert une lecture évolutive. Écrire sur Toussaint en 2025, c'est accepter l'inachèvement du corpus et l'ouverture des possibles. Notre démarche repose donc sur un pari critique : celui d'une cohérence non statique, mais modulable, que de futurs romans, essais ou objets hybrides viendront peut-être infléchir sans nécessairement la démentir. Si Toussaint devait emprunter de nouveaux chemins — en explorant d'autres genres, d'autres supports, d'autres formes —, le cadre que nous esquissons ici se veut assez souple pour accompagner ces bifurcations, en interrogeant ce qu'elles prolongent, déplacent ou rejouent.

En posant la question « de quoi Toussaint est-il le nom ? », nous avons ainsi souhaité proposer une hypothèse de lecture — ni totalisante ni définitive — qui ouvre la voie à d'autres investigations. Notre conclusion ne clôt pas l'analyse : elle en dessine plutôt l'horizon, en

signalant un faisceau de tensions fécondes — autant d'élans à prolonger, autant d'invitations à penser plus loin.

Chapitre 2

Dialectique de la durée

Avant d'entrer dans une analyse approfondie de la temporalité dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, il nous semble important de délimiter plus précisément notre champ d'investigation, afin de montrer comment et pourquoi, dans le cadre d'une démarche marquée par l'interdisciplinarité, la poétique entend croiser la philosophie. Dans cette perspective, nous avons choisi de restreindre notre étude à la question de la *durée*, notion qui se présente sous un double aspect, selon qu'on l'aborde comme phénomène vécu ou comme catégorie conceptuelle. Ce choix implique de reconnaître d'emblée une certaine indétermination attachée au mot « durée », qui ne relève pas tant d'un mauvais usage que d'une polysémie ordinaire. Sans prétendre trancher dans ce flou — qui fait partie intégrante du matériau même de la pensée —, nous souhaitons en préciser l'emploi afin d'en renforcer la portée heuristique, et de mieux l'articuler à la notion plus englobante de *temps*. Cela implique de revenir brièvement sur la distinction entre *temps* et *durée*, telle qu'elle se déploie dans le langage commun, avant d'esquisser quelques repères dans l'histoire de la philosophie du temps. Il s'agit moins, ici, de poser un cadre doctrinal, que d'inscrire notre lecture dans un réseau de tensions conceptuelles plus large. Car si notre approche s'appuie principalement sur la pensée de Bergson, elle ne cherche pas à rabattre l'esthétique du temps chez Toussaint sur une simple déclinaison littéraire de la durée bergsonienne.

Le titre du chapitre, emprunté à une formule de Gaston Bachelard[120], nous semble à cet égard particulièrement approprié : il condense, en quelques mots, la complexité des définitions et des positions théoriques que nous nous apprêtons à explorer. Cependant, la référence fonctionne ici moins comme une adhésion qu'un déplacement : nous reprenons la formule tout

[120] Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1989, 150 p.

en élargissant sa portée, en l'ouvrant à un réseau de problématiques qui dépasse le cadre initial du raisonnement bachelardien. Dans un premier temps, nous proposerons un ensemble de définitions générales, en partant du questionnement inaugural de saint Augustin — interrogation fondatrice sur ce que signifie « penser » le temps — pour aller vers les tentatives de le mesurer, chez Aristote notamment, et les tensions que suscite cette entreprise dans la pensée rationaliste, chez Descartes et Spinoza. Nous nous attacherons ensuite à ce que nous appelons ici le temps métaphysique, c'est-à-dire une série de conceptualisations où le temps ne se réduit ni à un objet mesurable ni à une construction sociale, mais désigne une forme d'expérience intérieure ou une condition de possibilité plus fondamentale. Cette section permettra de traverser les perspectives de saint Augustin, de Kant, puis de la phénoménologie du XXe siècle (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty), en suivant le fil d'une subjectivation progressive du temps. Enfin, la troisième partie portera sur la notion de durée telle que la conçoit Bergson. Nous en retracerons les fondements, les principales caractéristiques (hétérogénéité, continuité), puis nous ouvrirons un dialogue critique avec la pensée de l'instant chez Bachelard, qui vient en interroger certaines prémisses.

Ce parcours, nécessairement partiel, vise à établir un socle théorique pour éclairer les formes d'inscription du temps — et plus spécifiquement de la durée — dans l'écriture de Jean-Philippe Toussaint, que nous aborderons dans les chapitres suivants.

2.1. Définitions générales

2.1.1. « *Quid est enim tempus ?* »

Si personne ne nous le demande, nous le savons ; s'il s'agit de l'expliquer, nous ne le savons plus. Telle est l'aporie soulevée par saint Augustin dans le livre XI des *Confessions*, qui se conçoit et s'énonce si clairement qu'elle continue d'inaugurer, après plus de quinze siècles

de réflexion philosophique, un grand nombre de travaux sur la nature du temps. Et pour cause, elle touche en effet à une difficulté qui ne tient pas tant à un défaut de connaissance qu'aux limites mêmes du langage. « Définir, écrit Étienne Klein, c'est avant tout ramener une conception donnée à une autre plus fondamentale. Mais qu'y a-t-il de plus fondamental que ce qui est déjà fondamental ?[121] » De manière voisine, Pascal soulignait l'impossibilité — et l'inutilité — de définir le mot *temps*, justement parce qu'aucune notion plus primitive ne permettrait d'en éclairer le sens[122]. « Ce sont paroles évidentes et d'un usage courant, et cependant elles sont pleines d'obscurité, et les comprendre serait une découverte[123] », écrit saint Augustin. Car le temps n'est perceptible par aucun de nos cinq sens. Il n'est pas visible, ni tangible, ni mesurable en soi. D'où une tension persistante entre deux attitudes : d'un côté, un doute sceptique quant à son existence[124] — puisque le futur n'est pas encore, que le passé n'est plus, et que le présent s'évanouit à mesure qu'on le nomme — ; de l'autre, une certitude intuitive que le temps *est*, puisque nous en faisons l'expérience. « Dès la question posée, résume Paul Ricœur, tous les embarras anciens sur l'être et le non-être du temps surgissent.[125] »

L'aporie augustinienne, loin d'invalider toute pensée du temps, nous indique peut-être alors quelque chose de sa nature : nous en faisons l'épreuve, sans pouvoir en rendre compte. Pourtant, Augustin ne s'abandonne pas au doute. Sa confiance dans le langage, fondée sur la foi, lui permet de résister à l'argument sceptique. Si Dieu a créé le monde par le Verbe, alors ce même Verbe est aussi ce par quoi l'esprit humain peut en comprendre l'ordre. Dès lors que

[121] Étienne Klein, *L'unité de la physique*, Paris, PUF, 2000, p. 261.
[122] Blaise Pascal, *Les Provinciales, Pensées et opuscules divers,* Paris, Le Livre de poche / Classiques Garnier, 2004, p. 116. « On voit assez de là qu'il y a des mots incapables d'être définis ; et si la nature n'avait suppléé à ce défaut par une idée pareille qu'elle a donnée à tous les hommes, toutes nos expressions seraient confuses ; au lieu qu'on en use avec la même assurance et la même certitude que s'ils étaient expliqués d'une manière parfaitement exempte d'équivoques ; parce que la nature nous en a elle-même donné, sans paroles, une intelligence plus nette que celle que l'art nous acquiert par nos explications. Ce n'est pas que tous les hommes aient la même idée de l'essence des choses que je dis qu'il est impossible et inutile de définir. Car, par exemple, le temps est de cette sorte. Qui le pourra définir ? Et pourquoi l'entreprendre, puisque tous les hommes conçoivent ce qu'on veut dire en parlant de temps, sans qu'on le désigne davantage ? »
[123] Saint Augustin, *Les Confessions*, trad. Joseph Trabucco, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 271.
[124] Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, III, § 143-6.
[125] Paul Ricœur, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 22.

nous disons : « les choses à venir seront », « les choses passées ont été », ou « les choses présentes passent », nous posons, par l'usage même du langage, l'existence du temps. Autrement dit, parler du temps, c'est déjà en faire l'expérience partagée (« Quand nous en parlons, nous comprenons sans doute ce que nous disons ; nous comprenons aussi, si nous entendons un autre en parler[126] »).

Aussi, la difficulté que pose la notion de temps tient peut-être, et avant tout, à ceci que nous appelons du même nom des réalités de nature très différente. Nous savons, par exemple, que le grec ancien offrait déjà une partition claire de la pensée temporelle, notamment à travers trois notions bien distinctes : *chronos*, temps mesurable, linéaire, assignable aux horloges ; *kairos*, moment décisif, qualité d'un instant propice, chargé d'un basculement possible ; *aiôn*, temps cyclique ou éternel, associé à la destinée, au retour des saisons, à la biologie des corps[127]. En français, à l'inverse, le mot *temps* concentre à lui seul une pluralité d'usages qui vont du plus concret au plus abstrait. Il désigne aussi bien le temps historique (« le temps d'avant ») que le temps disponible (« temps libre »), le climat (« la pluie et le beau temps ») que la grammaire des verbes (« la concordance des temps »), le temps de travail (« temps partiel ») que celui du repos ou des repas (« temps de midi »). Il peut se mesurer (« temps de parole »), mais aussi se dérober (« la fuite du temps »). À cette prolifération s'ajoute un vaste réseau de notions connexes — *instant*, *durée*, *rythme*, *succession*, *vieillissement*, *attente*, *urgence*, *vitesse* — qui gravitent autour du temps, s'y substituent parfois, sans que l'on puisse trancher : sont-ils dérivés de lui ? le contiennent-ils ? ou bien est-ce le temps lui-même qui émerge d'eux ? La polysémie ici n'est pas seulement lexicale, elle touche à la structure même de notre rapport au monde.

[126] Saint Augustin, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 264.
[127] Il ne s'agit ici que des trois principaux concepts du temps. Le vocabulaire pour désigner les phénomènes temporels dans la langue grecque classique est considérablement plus étendu. Voir notamment G. E. R. Lloyd, « Le temps dans la pensée grecque », in *Les Cultures et le temps*, Paris, Payot, Les Presses de l'Unesco, 1975., pp. 135-65.

Dans le *Dictionnaire des concepts philosophiques*, l'article « Temps » résume l'*équivocité* à « la collusion de deux conceptions différentes du temps, fondées chacune sur des aspects fondamentaux et distincts de celui-ci, mais irréductibles », à savoir que le temps « est à la fois une grandeur physique symbolisée par le paramètre "t", constitutive de la plupart des lois physiques et la "dimension intérieure" de notre conscience, où se déroule le cours même de notre existence, tandis qu'apparaît processivement le flux de nos vécus[128] ». Autrement dit, le terme *temps* recouvre au moins deux usages, difficilement compatibles. Le premier, privilégié par la science, postule un temps objectif, mesurable, indépendant du sujet percevant. C'est le temps des horloges et des modèles physiques, supposé linéaire, continu, et universel. Le second relève de l'expérience humaine : il est inscrit dans la subjectivité, variable selon les états de conscience, les affects, les situations. Dans la suite de notre propos, nous distinguerons ces deux registres par les termes de *temps objectif* et *temps subjectif*, afin de clarifier les glissements sémantiques et les enjeux théoriques qu'ils sous-tendent.

2.1.2. La mesure du temps

Henri Bergson met en évidence une confusion largement répandue, qu'il résume ainsi : « quand nous parlons du temps, nous pensons à la mesure de la durée, et non pas à la durée même[129] ». Ce glissement, qu'il identifie avec justesse, révèle un trait fondamental de notre manière d'appréhender à la fois le temps et la durée : leur association spontanée à des catégories de mesure, de nombre, de quantité. Lorsque nous demandons combien dure un film, nous n'attendons qu'un chiffre, une donnée chronométrique. Le temps tend alors à être envisagé comme un système quantifiable, structuré par des unités abstraites — heures, minutes, secondes

[128] Michel Blay (dir.), art. « Temps », in *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse, CNRS éd., 2006, pp. 784-5
[129] Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 2013, p. 4.

—, qui décomposent une totalité homogène en segments mesurés. De la même manière, *Littré* met en avant le rôle central du nombre dans la distinction du temps et de la durée :

> La durée ne présente d'autre idée que celle d'une persistance. Le temps y ajoute l'idée du nombre ; c'est une persistance ou une durée évaluée ; et de là vient que, quand on passe à l'éternité qui est infinie, on supprime bien l'idée du temps, mais on ne peut pas supprimer celle de la durée. En d'autres termes, les choses auraient une durée, quand même nous ne saurions la rapporter à aucune unité ; mais le temps proprement dit n'y serait pas, puisqu'il serait impossible de nombrer cette durée.[130]

Entre les lignes, c'est la définition aristotélicienne du temps qui se dessine ici : « le nombre du mouvement selon l'antérieur et le postérieur[131] ». Pour Aristote, si le temps n'est pas le mouvement lui-même, il en est néanmoins inséparable, dans la mesure où nous sommes capables d'en percevoir les articulations : c'est en observant le mouvement que nous accédons à la conscience du temps. Le temps, en ce sens, est *quelque chose* du mouvement — non son double, mais son corrélat intelligible. Et pour cause, depuis les premières civilisations, cette liaison entre temps et mouvement a trouvé une traduction pratique dans les instruments de mesure. Dès l'époque sumérienne, on s'est appuyé sur les alternances naturelles — jours et nuits, saisons, cycles lunaires ou solaires — pour quantifier le passage du temps. Chez les Égyptiens, les heures nocturnes étaient comptées à partir de l'apparition successive des décans dans le ciel ; le jour, lui, était divisé en douze parties, analogues à celles de la nuit, à partir de l'ombre projetée sur les premiers cadrans solaires[132]. Aujourd'hui encore, nos calendriers sont définis par rapport aux mouvements du soleil et de la lune. Force est alors de reconnaître que notre représentation du temps reste profondément ancrée dans l'observation du mouvement — qu'il s'agisse des révolutions célestes ou du discret glissement d'une trotteuse sur un cadran.

Revenons à présent à notre analyse des *Confessions*. Nous avions évoqué, plus haut, l'idée selon laquelle le langage porte en lui les traces de notre expérience du temps. Cette

[130] « Durée », in *Littré : Dictionnaire de la langue française* [en ligne], URL : littre.org/definition/durée [consulté le 5 juin 2025]
[131] Aristote, *La Physique*, IV, 11, 219 b 1-2.
[132] Cf. François Fédier, *Le temps et le monde : de Heidegger à Aristote*, Paris, Pocket, 2010, pp. 42-5.

intuition se prolonge au chapitre 23, où Augustin interroge plus directement le lien entre temps et mouvement :

> J'ai entendu dire à un docte que le temps c'est proprement le mouvement du soleil, de la lune et des astres. Je ne suis pas de son avis. Pourquoi, à ce compte, le temps ne serait-il pas plutôt le mouvement de tous les corps ? Si les astres du ciel s'arrêtaient, et que la roue du potier continuât de tourner, est-ce qu'il n'y aurait plus de temps pour en mesurer les tours, pour nous permettre de dire qu'ils s'accomplissent à des intervalles égaux, ou tantôt plus lentement, tantôt plus rapidement, que les uns durent davantage, les autres moins ? Et en disant cela, ne parlerions-nous pas dans le temps ? N'y aurait-il pas dans nos paroles des syllabes les unes longues, les autres brèves pour cette raison que les unes résonnent plus longtemps, les autres moins longtemps.[133]

Nous sommes tenté de reconnaître dans l'argumentation de saint Augustin une réfutation par l'absurde de la doctrine aristotélicienne. En effet, si l'on fait du mouvement des astres l'essence du temps, pourquoi exclure celui des autres corps ? Et si ces mouvements célestes venaient à cesser, serait-on pour autant privés de toute mesure temporelle ? N'y aurait-il plus de temps pour mesurer les tours de la roue du potier ? Autrement dit, ce que saint Augustin met en question ici, c'est la déconnexion du temps et de la mesure du changement : le temps n'est pas le mouvement, dit-il, précisément parce qu'il en permet l'évaluation. On mesure une rotation, un intervalle, un déplacement, *à condition* qu'il y ait du temps et qu'en lui-même il offre l'écart qui rende cette mesure possible. Le temps, en ce sens, se distingue du mouvement en ce qu'il en constitue le repère latent : il n'est pas ce qui change, mais ce qui rend le changement mesurable.

La démonstration de saint Augustin nous conduit à recentrer la réflexion sur l'idée que le temps possède une forme de *dimension*. Nous verrons plus loin comment la dialectique des trois présents lui permet de répondre à cette question. Avant cela, nous voudrions nous arrêter sur un aspect souvent moins commenté, l'analogie spatiale qui sous-tend son argumentation :

> Mais d'où vient, par où passe, où va le temps, lorsqu'on le mesure ? D'où vient-il, sinon de l'avenir ? Par où passe-t-il, sinon par le présent ? Où va-t-il, sinon vers le passé ? De ce qui n'est pas encore, à travers ce qui est sans étendue, il court vers ce qui n'est plus. Cependant que mesurons-nous, si ce n'est le temps dans un certain espace ? Lorsque nous disons d'un temps qu'il est simple, double, triple, égal, ou que nous formulons quelque autre rapport de

[133] Saint Augustin, *Les Confessions*, traduit par Joseph Trabucco, Paris, GF Flammarion, 1964, pp. 271-2.

> ce genre, nous ne faisons que mesurer des espaces de temps ? Dans quel espace mesurons-nous donc le temps au moment où il passe ?[134]

Tout le raisonnement d'Augustin repose ici sur une rhétorique de l'espace : « d'où », « par où », « vers », « à travers », « dans » — autant d'expressions spatiales qui suggèrent que notre appréhension du temps ne se détache jamais tout à fait d'une représentation spatiale. Le temps, même conçu comme flux ou passage, continue d'être pensé à partir du mouvement : il se déplace du futur au passé en traversant le présent, qui n'a d'existence que ponctuelle, voire évanescente. Mais de quel espace parle-t-on ? La topologie du temps, nous dit Étienne Klein, « n'offre que deux variantes, la ligne et le cercle, c'est-à-dire le temps linéaire, qui va de l'avant, et le temps cyclique, qui fait des boucles[135] ». Depuis Newton, le modèle dominant est celui du temps linéaire, conçu comme un axe infini, homogène et orienté, jalonné de points de repère permettant de dater et de mesurer. Le linguiste cognitiviste Ray Jackendoff appelle cette représentation du temps le *pseudo-espace unidimensionnel.* Plus largement, les travaux de Jackendoff s'inscrivent dans une hypothèse dite *localiste*, selon laquelle la cognition de l'espace précède celle du temps. L'esprit ne produirait pas des concepts abstraits à partir de rien, mais recyclerait des schèmes perceptifs déjà opérationnels sur le plan évolutif. Ainsi, pour penser le temps — qui ne se donne jamais à voir ou à toucher — nous recourons à des structures sémantiques et grammaticales issues de notre rapport au monde spatial. Autrement dit, l'espace servirait de matrice cognitive à notre conceptualisation du temps[136].

Penser le temps comme un axe revient à réduire ses trois dimensions (passé, présent, avenir) à une seule, susceptible d'être parcourue, mesurée, coordonnée. Cette linéarisation autorise une formalisation algébrique du temps — un gain de clarté et d'efficacité pour le calcul, mais au prix d'un certain refoulement des difficultés philosophiques que soulève l'expérience du temps. « Quoi de plus simple en effet, écrit Klein, qu'un point glissant sur une ligne droite ?

---

[134] *Ibid*., p. 270.
[135] Étienne Klein, *Le Temps*, Paris, Flammarion, 1995, p. 21
[136] Cf. Ray Jackendoff, *Semantics and Cognition*, Cambridge, The MIT Press 1985, p. 188.

En réalité, les ennuis ne font ici que commencer.[137] » Car mathématiser le temps, c'est lui conférer une objectivité, une forme manipulable, mesurable, réductible à une grandeur. C'est ce que nous faisons, dans le langage courant, chaque fois que nous confondons temps et mesure de la durée, ou durée et mesure du temps. Cette confusion n'est pas anodine : elle tient à ce que la mesure fournisse au temps une forme de prise perceptuelle, une manière de le rendre réel. Comme l'écrivait déjà saint Augustin, « il est impossible de mesurer ce qui n'est pas[138] ». Est-ce à dire que la perception du temps est indissociable de sa mesure ? Il semble en tout cas que la chose l'exige, ou du moins le permette, « par la conscience que nous en prenons[139] » : la mesure s'effectue pendant que le temps passe, dans un acte où le sentir et le compter se superposent. Le temps est mesuré dans la conscience même de son écoulement.

Reste que la mesure, si elle nous aide à penser le temps, n'est pas le temps lui-même. Elle en propose une traduction intelligible, manipulable, mais au prix d'un déplacement conceptuel. Comme le souligne François Fédier, « toute mesure suppose un étalon de mesure », et « le fait même de choisir tel ou tel étalon présente un caractère de convention, dont l'objectivité peut être très grande[140] ». Autrement dit, même lorsqu'elle semble aller de soi, la mesure repose sur un accord préalable, une forme de codification admise collectivement. Or, ajoute-t-il, « quand à l'aide d'un étalon on mesure quelque chose, il est clair que l'étalon d'une part, et la chose à mesurer d'autre part, ne peuvent être considérés en même temps et sous le même rapport[141] ». Mesurer suppose une extériorité : on ne peut à la fois être dans le temps vécu et dans l'acte de sa mesure sans changer de perspective. La mesure, en ce sens, ne donne pas accès à la nature du temps, mais à un dispositif de repérage, à une abstraction utile. Elle rend pensable, représentable, découpable ce qui, dans l'expérience, se manifeste d'abord

[137] Étienne Klein, *Le Temps*, *op. cit.* p. 20.
[138] Saint Augustin, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 270.
[139] *Ibid*., p. 266.
[140] François Fédier, *Le temps et le monde*, *op. cit.*, p. 38-9.
[141] *Ibid*., p. 39.

comme un flux continu, insaisissable. C'est pourquoi nous pouvons nous demander si elle ne nous détourne pas, en définitive, de ce que le temps — ou la durée — a de plus propre : son caractère qualitatif, mouvant, irréductible à des unités fixes.

Cette critique trouve un écho dans la pensée de Spinoza, qui met déjà en évidence les paradoxes engendrés par la confusion entre durée et temps mesuré. Il écrit :

> […] dès que l'on aura conçu la Durée, et que, la confondant avec le Temps, on aura commencé à la diviser en parties, il deviendra impossible de comprendre, par exemple, comme une heure peut passer. Pour qu'elle passe, en effet, il sera nécessaire que la moitié passe d'abord, puis la moitié du reste et ensuite la moitié de ce nouveau reste, et retranchant ainsi à l'infini la moitié du reste, on ne pourra jamais arriver à la fin de l'heure. […] Car il revient au même de composer la Durée d'instants, et de vouloir former un nombre en ajoutant des zéros[142] .

En filigrane, on reconnaît ici une variante du paradoxe de Zénon — plus précisément celui d'Achille et de la tortue — selon lequel aucun mouvement n'atteint jamais son terme s'il doit passer par une infinité de divisions intermédiaires. Transposé à l'ordre du temps, l'argument montre que si l'on réduit la durée à une série d'instants mesurables, autrement dit à une somme de points temporels, alors le passage du temps devient impensable. Une heure ne peut « passer » que si l'on admet la continuité indivisible de son écoulement ; la diviser à l'infini, c'est en dissoudre le mouvement même. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir sur cette problématique dans notre analyse de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, où le paradoxe de Zénon est repris et investi dans une perspective littéraire (cf. 4.1.2).

Dès lors, une question demeure : si l'on retire toute mesure de notre définition de la durée, que reste-t-il ? Autrement dit, que devient la durée une fois soustraite aux opérations de découpe et de quantification ? C'est à cette perspective, et à sa mise en tension avec la pensée de Descartes, que nous allons à présent nous consacrer.

[142] Baruch Spinoza, *Œuvres IV : Traité politique, Lettres*, Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 160.

2.1.3. Temps *vs* durée (Descartes, Spinoza)

Les définitions du *temps* et de la *durée* se présentent comme les deux faces opposées d'une même pièce : « Continuité indéfinie du temps, du devenir[143] », lit-on pour la durée ; « Durée indéterminée et continue[144] », lit-on pour le temps. Or, si nous avons besoin du temps pour définir la durée et de la durée pour définir le temps, les deux notions ne sont-elles pas, en dernière analyse, équivalentes ? Lorsqu'on affirme, par exemple, qu'« il lui a fallu énormément de temps pour terminer sa thèse », ne parle-t-on pas d'une durée ? Et à l'inverse, n'évoque-t-on pas le temps lorsqu'on affirme qu'« une histoire d'amour ne se construit que dans la durée » ? Qu'est-ce qui distingue alors l'une de l'autre ? Si les dictionnaires de synonymes semblent traiter les deux termes comme largement interchangeables, l'équivalence est loin d'être acquise en philosophie.

Dans la période dite « moderne », certains philosophes comme Leibniz ou Hume considèrent le temps comme dépendant de l'esprit, conçu à partir de la succession de nos perceptions ou de nos représentations. À l'inverse, la tradition scolastique envisageait la durée comme un genre englobant trois régimes temporels distincts : le temps (propre aux choses sensibles), l'*aevum* (la durée des anges), et l'éternité (la durée divine) — une tripartition que Spinoza reprendra d'abord, avant de la reconfigurer. Chez Descartes, la distinction entre durée et temps est nette et formulée de manière explicite. Dans *Les Principes de la philosophie* (1644), il définit la durée comme « un mode ou une façon dont nous considérons [une chose] en tant qu'elle continue d'être[145] ». En d'autres termes, la durée est inhérente à la chose même : elle exprime la continuité de son existence. Il précise, dans l'article suivant (principe 56), qu'exister et durer sont des attributs des êtres créés (« en la chose qui existe et qui dure, [je] le nomme

[143] « Durée », in *Centre national de ressources textuelles et lexicales* [en ligne], URL : cnrtl.fr/definition/durée [consulté le 6 juin 2025]
[144] « Temps », in *Centre national de ressources textuelles et lexicales* [en ligne], URL : cnrtl.fr/definition/temps [consulté le 6 juin 2025]
[145] René Descartes, *Œuvres philosophiques*, Desrez, Paris, 1838, p. 299.

attribut, et non pas mode ou qualité[146] »). Le temps, en revanche, n'a pour Descartes aucune réalité en soi : il est radicalement externe aux choses. Il ne se trouve ni dans les objets ni dans le monde, mais seulement dans l'esprit humain. Le principe 57 le formule sans ambiguïté : « ainsi le temps, […] que nous disons être le nombre du mouvement, n'est rien qu'une certaine façon dont nous pensons à cette durée[147] ». Autrement dit, le temps n'est qu'un *être de raison* — une entité purement conceptuelle, issue de l'activité de l'entendement, qui permet de quantifier et d'ordonner les successions. Cette définition prolonge celle d'Aristote, pour qui le temps est le nombre du mouvement selon l'antérieur et le postérieur. Chez Descartes, cependant, ce *nombre* ne réside plus dans la réalité physique : il est entièrement produit par l'esprit.

Spinoza reprend la doctrine cartésienne du temps et de la durée, tout en l'approfondissant et en s'en détachant sur plusieurs points. Dans son *Appendice aux Principes de Descartes*, il examine les notions de durée et de temps à partir du cadre posé par Descartes, et en reprend d'abord la définition fondamentale. Ainsi, dans l'*Éthique*, il affirme que la durée est « la continuation indéfinie de l'existence[148] » — formulation qui prolonge directement l'idée cartésienne selon laquelle la durée exprime la persistance d'une chose, indépendamment de toute opération de mesure. Mais Spinoza va plus loin dans la systématisation. Il rejette totalement les catégories temporelles héritées de la scolastique, qui subordonnaient le temps, l'*aevum* et l'éternité à une notion générique de durée. Dans son *Appendice*, il opère une clarification décisive : l'*aevum* disparaît de son champ de pensée, la durée devient le seul cadre générique pour penser l'existence des choses finies, aux côtés de l'éternité qui relève, elle, de l'essence divine. Quant au temps, il est relégué au rang de simple *mode de penser*, destiné à exprimer et à organiser la durée selon des repères fixes. En ce sens, Spinoza prolonge le geste

[146] *Ibid*.
[147] *Ibid*.
[148] Baruch Spinoza, *Éthique*, Paris, Charpentier, 1861, p. 50.

cartésien en refusant au temps tout statut d'attribut réel. Comme chez Descartes, il s'agit d'un *être de raison*, c'est-à-dire d'une entité conceptuelle produite par l'esprit pour comparer, ordonner et mesurer les durées (un « être de raison[149] »). Le chapitre IV de l'*Appendice* métaphysique le confirme explicitement : le temps n'a d'existence ni dans les choses ni dans Dieu ; il appartient à l'ordre des représentations utiles, mais non à celui de l'être.

Bergson s'inscrit dans la lignée critique de Spinoza à l'égard du temps *calculé*, tout en élaborant une conception profondément originale, centrée sur l'expérience subjective de la durée vécue. À l'instar de Spinoza, il identifie le *temps homogène* — celui des horloges, de la chronologie, des mathématiques — à une construction de l'intellect, inadéquate pour penser la réalité vivante. Dans *L'Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Bergson analyse comment l'intelligence tend à spatialiser la durée. Prenant l'exemple de l'oscillation d'un pendule, il montre que nous nous représentons le temps comme une succession d'instants juxtaposés dans une sorte de « quatrième dimension de l'espace ». Il écrit ainsi : « nous créons pour [ces oscillations] une quatrième dimension de l'espace, que nous appelons le temps homogène[150] ». Cette dimension n'est pas donnée dans l'expérience, mais ajoutée par l'esprit : elle constitue un *être de raison*, au sens où Spinoza l'entendait déjà — une construction mentale destinée à rendre la succession intelligible. Mais la *durée réelle*, telle qu'elle est vécue par la conscience, est d'une tout autre nature. Bergson insiste sur cette distinction fondamentale : il existe, dit-il, « un espace réel, sans durée » et « une durée réelle, dont les moments hétérogènes se pénètrent[151] ». La durée n'est pas une série de points isolables, mais un flux continu, dans lequel les instants s'interpénètrent et se transforment les uns par les autres. Grâce à la mémoire, la conscience n'enregistre pas mécaniquement les coups du pendule ; elle les retient, les relie, les prolonge qualitativement. Le temps mesuré, dans cette perspective, est une reconstruction a

[149] Baruch Spinoza, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954, p. 258.
[150] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Félix Alcan, 1908, p. 84.
[151] *Ibid*., p. 83.

posteriori : un schéma commode, certes, mais qui masque la dynamique propre du vécu. Bergson le résume d'une formule claire : « la durée prend ainsi la forme illusoire d'un milieu homogène[152] ». En d'autres termes, le temps mathématique n'est qu'une symbolisation, une abstraction qui trahit la nature foncièrement qualitative et continue de la durée.

En somme, la distinction entre temps et durée, telle qu'elle se dégage des auteurs étudiés, oppose deux ordres de pensée : d'un côté, le temps conçu comme cadre abstrait, mesurable, propre à l'intelligence et à la représentation spatialisée ; de l'autre, la durée, saisie comme expérience continue, qualitative, enracinée dans la conscience. Descartes et Spinoza posent les jalons de cette dissociation en définissant le temps comme un *mode de penser*, un *être de raison*, et la durée comme un *attribut* lié à l'existence des choses. Bergson en radicalise les termes en plaçant la durée au centre de la vie intérieure, contre le temps homogène qu'il réduit à un outil de l'intellect, comparable au dispositif spinoziste, mais critiqué pour son inadéquation à l'expérience vécue. Ainsi, si le langage ordinaire tend à confondre les deux termes, la philosophie les distingue avec constance : le temps relève de la mesure extérieure, la durée de l'expérience immanente. Ces deux registres ne s'excluent pas, mais appartiennent à des logiques complémentaires qu'il importe de ne pas confondre.

Ces définitions, bien qu'éclairantes, ne rendent pleinement compte de la complexité du temps qu'à condition d'être replacées dans une perspective plus large, où le temps cesse d'être un simple objet de mesure ou de représentation. Une telle opération suppose un déplacement du regard : il ne s'agit plus de mesurer un phénomène extérieur, mais de reconnaître dans le temps une dimension constitutive de l'expérience elle-même. Nous abordons ici ce que nous nommons, à défaut de mieux, *le temps métaphysique* : non un temps mesuré, mais un temps vécu, intériorisé, éprouvé à la racine même de la conscience.

[152] *Ibid*., p. 84.

2.2. Le temps métaphysique

2.2.1. « Une espèce de distension de l'âme » (saint Augustin)

Avant que la philosophie moderne ne tente de penser le temps en termes de structure transcendantale ou d'horizon phénoménologique, saint Augustin en avait déjà saisi, avec des mots d'une étonnante acuité, la nature fuyante. Le chapitre 16 des *Confessions* se clôt ainsi sur une remarque qui cristallise le paradoxe du temps : « Ainsi lorsque le temps passe, il peut être perçu par la conscience et mesuré. Mais quand il est passé, il n'est point mesurable, car il n'est plus[153] ». Le temps, nous dit-il, n'est mesurable qu'au présent — et pourtant, ce présent, sitôt nommé, s'efface. Il semble que seul l'esprit ait le pouvoir de retenir ce qui n'est plus et de pressentir ce qui n'est pas encore. Augustin pose alors une question décisive : si exister, c'est être présent, où sont le passé et le futur ? Pour y répondre, il mobilise deux exemples, deux expériences incarnées du temps : le souvenir d'enfance, d'une part, et l'observation de l'aurore, d'autre part. Le souvenir permet de reconnaître une présence du passé dans la *mémoire* : « c'est dans le présent que je vois son image, car cette image est encore dans ma mémoire[154] ». Le passé n'est donc pas simplement aboli : il survit dans la conscience comme trace, comme image persistante. Le second exemple met en scène une perception tournée vers l'avenir :

> Je regarde l'aurore, j'annonce le proche lever du soleil. Ce que j'ai sous les yeux est présent, ce que j'annonce est futur : non point le soleil qui est déjà, mais son lever qui n'est pas encore. Pourtant si je n'avais pas une image mentale de ce lever même, comme à cet instant où j'en parle, il me serait impossible de le prédire. Mais cette aurore que j'aperçois dans le ciel n'est pas le lever du soleil, bien qu'elle le précède ; pas davantage ne l'est l'image que je porte dans mon esprit : seulement toutes les deux sont présentes, je les vois et ainsi je puis dire d'avance ce qui va se passer.[155]

Si le futur n'est pas encore, saint Augustin soutient néanmoins qu'on peut en avoir une image présente, une image mentale, une *pré*-méditation au sens d'un rapport avec ce qui n'est

[153] Saint Augustin, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 267.
[154] *Ibid*., p. 268.
[155] *Ibid*., pp. 268-9.

pas encore. C'est cette capacité de la conscience à faire advenir le non-encore dans le champ du pensable que saint Augustin nomme *arcana praesensio futurorum*. Notre édition propose la traduction « mystérieux pressentiment de l'avenir[156] », mais Jean-Luc Marion préfère quant à lui « le secret de la sensation anticipatrice des choses futures[157] ». En ce sens, *praesensio* est à entendre comme *pré*-senti, soit une perception anticipée, une saisie par la conscience d'un temps qui n'a pas encore eu lieu. « Faudrait-il en conclure à un double présent — celui (en fait, inatteignable à la limite) de la chose en présence et celui aussi du sentir originel qui accueille non seulement la présence, mais surtout l'absence passée et future ?[158] » Le chapitre XX tire les conclusions de ces analyses :

> Ce qui m'apparaît maintenant avec la clarté de l'évidence, c'est que ni l'avenir ni le passé n'existent. Ce n'est pas user de termes propres que de dire : « Il y a trois temps, le passé, le présent et l'avenir. » Peut-être dirait-on plus justement : « Il y a trois temps : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur. » Car ces trois sortes de temps existent dans notre esprit et je ne les vois pas ailleurs. Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est l'intuition directe ; le présent de l'avenir, c'est l'attente.[159]

Si, dans un premier temps, on peut s'étonner de l'idée que le présent ne possède aucune étendue, c'est que saint Augustin nous parle d'un tout autre présent, « lui aussi devenu adjectif pluriel (*praesentia*), aligné sur *praeterita* et *futura*, et prêt à accueillir une multiplicité interne[160] », souligne Paul Ricœur. Ainsi compris, passé, présent et futur seraient en réalité trois modes distincts du présent. Cette convergence paradoxale est rendue possible par l'activité même de l'âme, simultanément orientée vers ce qui n'est plus — par la mémoire — et vers ce qui n'est pas encore — par l'attente. La réponse à l'énigme de la mesure du temps ne réside donc plus dans son rapport avec le mouvement extérieur, mais dans cette tension interne, cet écartèlement de l'âme que saint Augustin nomme *distensio animi*. Car c'est précisément cette distension intérieure, permettant la coexistence de directions temporelles divergentes, qui rend

[156] *Ibid*., p. 268.
[157] Jean-Luc Marion, *Au lieu de soi*, Paris, PUF, 2008, p. 283.
[158] Jean-Luc Marion, *Au lieu de soi*, *op. cit.* p. 284.
[159] Saint Augustin, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 269.
[160] Paul Ricœur, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 26.

perceptible l'expérience même de la durée. Dès lors, le présent acquiert une signification tout autre : ce n'est plus simplement l'instant ponctuel où le temps est immédiatement saisissable, mais bien le temps vécu de l'esprit lui-même, ouvert à la fois sur le passé, sur l'avenir, et sur son propre devenir présent.

Mais la mise au jour d'un « présent de second degré[161] » dépend avant tout du fait qu'on ne perçoit le temps, ou plutôt la durée d'un phénomène, que par la mémoire. Saint Augustin illustre cette idée par un exemple concret, la récitation du vers latin *Deus creator omnium*, composé de huit syllabes, alternant quatre longues et quatre brèves :

> Pour autant que ce témoignage est digne de foi, je mesure une longue par une brève et je vois bien qu'elle la contient deux fois. Mais une syllabe ne se faisant entendre qu'après une autre, si la brève vient la première et que la longue la suive, comment retiendrai-je la brève, comment l'appliquerai-je à la longue pour la mesure et trouver que celle-ci contient celle-là deux fois, étant donné que la longue ne commence à vibrer que lorsque la brève a fini de le faire ? La longue elle-même, m'est-il possible de la mesurer tandis qu'elle est présente, puisque je ne saurais la mesurer que lorsqu'elle a fini de résonner ?[162]

Si syllabes brèves et syllabes longues ne sont considérées comme telles que par comparaison, comment est-il possible de *retenir* la brève pour l'*appliquer* sur la longue ? Le problème se résout dès lors que nous ne considérons plus les syllabes en elles-mêmes, qui n'existent plus ou pas encore, mais leur empreinte intérieure, l'*affectio*, cette trace que la perception laisse dans l'esprit. Augustin conclut : « Ce n'est donc pas elles que je mesure, puisqu'elles ne sont plus, mais quelque chose qui demeure gravé dans ma mémoire[163] ». La mesure du temps est par conséquent tributaire de la mémoire. « En outre nous avons trouvé, dans l'esprit lui-même, l'élément fixe qui permet de comparer les temps longs et les temps courts : avec l'image-empreinte, le verbe important n'est plus passer (*transire*), mais demeurer (*manet*).[164] » En outre, la possibilité même d'une mesure du temps tient au fait que le temps est un mouvement de l'âme, une distension, c'est-à-dire une tension interne continuellement

[161] Jean-Luc Marion, *Au lieu de soi*, *op. cit.*, p. 289.
[162] Saint Augustin, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 277.
[163] *Ibid*.
[164] Paul Ricœur, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 37.

appelée à se dissoudre dans le passé. Ainsi, « ce qui reste retentira, et de la sorte il s'accomplit, l'attention présente faisant passer l'avenir dans le passé, et le passé s'enrichissant de ce que perd l'avenir, jusqu'à ce que par l'épuisement de l'avenir, tout ne soit que passé.[165] » La *distensio animi* apparaît donc comme une activité de l'esprit par laquelle le futur se vide progressivement tandis que le passé s'accumule, à la manière d'un sablier dont le contenu s'écoule inexorablement d'un compartiment à l'autre. « Mais comment l'avenir, qui n'est pas encore, peut-il s'amoindrir et s'épuiser ? Comment le passé, qui n'est plus, peut-il s'accroître, si ce n'est parce que dans l'esprit, auteur de ces transformations, il s'accomplit trois actes : l'esprit attend, il est attentif et il se souvient.[166] » La distension est en effet essentiellement une intention, une tension vers : l'esprit attire ce qui est à venir, l'accueille momentanément dans son présent, et le fait passer dans la mémoire. Ainsi, dans l'âme, il y a *déjà* expectation des choses futures, *encore* mémoire des choses passées ; et attention persistante qui assure la continuité et la cohérence de l'expérience temporelle (*« perdurat attentio, per quam pergat…*[167] »).

2.2.2. Le temps *a priori* (Kant)

Prolongeons la voie de l'intuition en examinant à présent la thèse d'Emmanuel Kant. Pour Kant, l'intuition constitue le mode premier par lequel l'objet nous est donné directement, de manière spontanée. Selon Deleuze, elle est « représentation singulière qui se rapporte immédiatement à un objet d'expérience, et qui a sa source dans la *sensibilité*[168] ». C'est

[165] Saint Augustin, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 278.
[166] *Ibid*.
[167] « En cinq mots, nous retrouvons trois fois *per*. Voyons le sens Il dépend de la compréhension du verbe *pergo*. Les Latins, comme le rappelle Ernout et Meillet, entendaient « populairement » *pergo* à partir de *expergiscor* (éveiller). Le mot en réalité vient de *rego* (parent de la racine **reg*-, d'où est issu le latin *rex*, et qui donne l'idée de direction, de mouvement ligne droite), sous la forme de *per-rego*. Le sens est donc : diriger jusqu'au bout, mener à son terme. *Pergo* vient ici, à la voix active, compléter ce que disait le *peragitur* cité plus haut. » François Fédier, *op. cit.*, p. 61.
[168] Cf. Gilles Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, Paris, PUF, 2004, p. 14.

précisément cette primauté de la sensibilité dans la constitution de l'objet qui fonde la « révolution copernicienne » opérée par Kant en philosophie : de même que la Terre ne tourne plus autour du Soleil, mais l'inverse, ce n'est plus notre intuition qui doit se conformer aux objets, mais les objets qui doivent se régler sur notre pouvoir d'intuition. Cela signifie que tout objet de connaissance se présente à nous à travers les formes *a priori* de notre sensibilité : le temps et l'espace. Ces deux formes ne procèdent pas de l'expérience, mais en sont la condition de possibilité : « L'idée du temps ne nait pas des sens, mais est supposée par eux[169] », écrit Kant. Le temps et l'espace sont donc des structures formelles de l'esprit, des cadres vides qui accueillent et organisent les données de la sensation sans en provenir. L'espace est la forme du sens externe, nous permettant de situer les objets hors de nous ; le temps, lui, est la forme du sens interne, par laquelle la conscience saisit ses propres états. Autrement dit, tout objet extérieur est situé dans l'espace, tandis que nos états intérieurs s'ordonnent dans le temps. Nous percevons les objets dans leur disposition spatiale, et nos vécus dans leur succession temporelle. Kant le formule clairement : « le temps ne peut pas être intuitionné extérieurement, pas plus que l'espace ne peut l'être comme quelque chose en nous[170] ».

Encore une fois, cela soulève la question *qu'est-ce que le temps ?* — pour Kant. Doit-on, à la manière de Newton, le considérer comme une réalité absolue, indépendante et objective, ou bien, avec Leibniz, comme une simple relation entre phénomènes, un ordre de succession ? Kant rejette ces deux perspectives. Il affirme que le temps (comme l'espace) n'est ni chose en soi ni simple relation : il est une forme pure de notre intuition, une condition subjective, mais nécessaire à toute expérience. Nous ne pouvons percevoir la simultanéité ou la succession qu'en vertu d'une représentation préalable du temps. Cette représentation ne peut donc venir de l'expérience, car celle-ci la présuppose. C'est pourquoi les principes relatifs au temps, tels que

[169] Emmanuel Kant, *Dissertation de 1770*, Paris, J. Vrin, 2007, p. 105.
[170] Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. Alexandre J.-L. Delamarre, François Marty et Jules Barni, Paris, Gallimard, 1990, p. 90.

l'affirmation selon laquelle deux instants distincts ne peuvent être simultanés, ont une valeur apodictique : ils sont nécessaires et universels, et fondent l'expérience possible. Le temps est une intuition pure, infinie, continue, qui permet de représenter des grandeurs temporelles comme des parties d'un tout unique : « L'infinité du temps ne signifie rien de plus, sinon que toute grandeur déterminée du temps n'est possible que par des limitations d'un temps unique qui lui sert de fondement[171] ».

Ainsi, le temps est la condition transcendantale de tout devenir. Sans lui, il serait impossible de concevoir le changement, le mouvement ou la succession. Les concepts[172] de mouvement et de changement ne sont possibles que par et dans la représentation du temps. Mais le temps n'est pas une chose : il n'est ni substance ni propriété objective.

> Le temps n'est pas quelque chose qui subsisterait pour soi-même ou qui serait inhérent aux choses comme une détermination objective et qui, par conséquent, demeurerait, quand on fait abstraction de toutes les conditions subjectives de leur intuition. […] Le temps n'est autre chose que la forme du sens interne, c'est-à-dire de l'intuition de nous-mêmes et de notre état intérieur.[173]

Mais s'il n'existe que par et pour le sujet, le temps n'en est pas moins le cadre à l'intérieur duquel nous saisissons toutes choses. Il exerce ainsi une sorte de primauté : si les objets nous sont donnés dans l'espace, c'est toujours dans le temps que nous en prenons conscience. Kant l'exprime ainsi : « le temps est une condition *a priori* de tout phénomène en général, et, à dire vrai, la condition immédiate des phénomènes internes (de notre âme), et, par là même, la condition médiate de tous les phénomènes externes[174] ». En ce sens, le temps n'a pas d'existence en soi, mais il est la condition transcendantale de toute expérience sensible.

Le rôle du temps dans la théorie kantienne de la connaissance est donc fondamental. Il précède les données sensibles et leur confère une forme, un ordre dans lequel elles nous sont

---

[171] *Ibid*., p. 99.
[172] Il faut ici entendre *concept* au sens kantien : « représentation qui se rapporte médiatement à un objet d'expérience, par l'intermédiaire d'autres représentations, et qui a sa source dans l'*entendement* ». Cf. Gilles Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, *op. cit.*, p. 14.
[173] Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 100.
[174] *Ibid*., p. 101.

toujours déjà données. Il rend ainsi possible l'expérience, que celle-ci concerne des objets extérieurs ou qu'elle concerne la seule activité de l'esprit, telle l'imagination par exemple. Et pour cause, « l'imagination est la faculté de se représenter dans l'intuition un objet même *sans sa présence*[175] ». Elle permet de refigurer le passé, de figurer le présent, d'anticiper l'avenir, et ainsi de relier sensibilité et entendement, concepts et intuitions. C'est par elle que se manifestent les trois grandes modalités du temps, que sont la *permanence*, la *succession* et la *simultanéité*[176]. Ces dernières structurent l'ensemble des rapports temporels entre phénomènes. Elles fondent, en amont de toute expérience, des règles permettant de déterminer l'existence des objets par rapport à l'unité du temps. Ces règles ne dérivent pas de l'expérience, mais la rendent possible. Il ne faut donc pas penser que le temps s'écoule : ce sont les phénomènes qui changent en lui. Le temps lui-même est stable, immobile, invariable. Déterminer des phénomènes comme étant successifs ou simultanés n'est possible que s'il y a quelque chose qui demeure, qui persiste :

> C'est par le permanent seul que l'*existence* reçoit dans les diverses parties successives de la série du temps une grandeur que l'on nomme *durée*. Car dans la simple succession, l'existence va toujours disparaissant et commençant, sans jamais avoir la moindre grandeur. Sans ce quelque chose de permanent, il n'y a donc pas de rapport de temps.[177]

Autrement dit, la durée est impossible s'il ne règne qu'apparitions et disparitions de phénomènes. Pour qu'il y ait durée, il est nécessaire qu'il y ait permanence et succession. Seul le permanent peut accueillir en lui le changement.

En somme, le temps, chez Kant, n'est ni une substance objective ni une simple relation entre objets. Il est de nature intuitive : une forme pure de la sensibilité. Il ne relève ni de l'expérience empirique ni d'un concept de l'entendement, mais il découle de la structure même de notre subjectivité. Il est idéal, transcendantal, a priori — et conditionne la possibilité même de la connaissance. Non pas en déterminant les choses en elles-mêmes, mais en rendant possible l'apparaître des phénomènes. C'est cette articulation entre l'objectivité du donné et l'activité

[175] *Ibid*., p. 173.
[176] Cf. *Ibid*., p. 221.
[177] *Ibid*., p. 226.

formatrice du sujet qui prépare la voie à la phénoménologie, telle qu'elle sera élaborée par Edmund Husserl.

2.2.3. Le temps phénoménologique (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty)

En reconduisant le temps à la structure même du sujet, Kant a ouvert la voie à une réflexion plus radicale sur les conditions de l'apparaître. C'est dans ce sillage que s'inscrit la phénoménologie husserlienne, qui reprend cette exigence de fond — penser le temps non comme une réalité extérieure ou empirique, mais à partir de l'expérience qu'en a la conscience —, tout en déplaçant l'accent. Là où Kant posait le temps comme condition formelle universelle, Husserl cherche à décrire le mode concret selon lequel le temps se donne à la conscience dans sa factualité vécue. Autrement dit, la question n'est plus de définir ce que le temps *doit être* pour qu'il y ait expérience, mais d'examiner *comment* le temps apparaît dans l'expérience elle-même, en tant que phénomène pour une conscience. La phénoménologie engage ainsi un changement de perspective. Elle ne part pas d'un cadre transcendantal présupposé, mais s'attache à décrire rigoureusement les modalités par lesquelles le temps se constitue dans le vécu de la conscience. Cela suppose alors « la mise hors circuit du temps objectif » au profit de ce que Husserl appelle une « analyse phénoménologique de la conscience du temps[178] » . Cependant, précise-t-il, « la phénoménologie exclut le temps objectif en tant que prémisse dont elle partirait et ferait usage, mais le retient en tant que phénomène qu'elle analysera dans sa corrélation aux déroulements de la conscience dont l'existence est garantie par leur donation[179] ». Le temps objectif n'est donc pas nié : il est interrogé à partir de son mode de donation, reconduit à l'acte même de la conscience qui en fait l'expérience.

[178] Edmund Husserl, *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps, 1893-1917*, Grenoble, Jérôme Millon, 2003, p. 98.
[179] Jan Patočka, *Introduction à la phénoménologie de Husserl*, Editions Jérôme Millon, 1992, p. 144.

Pour illustrer ce déplacement, Husserl prend l'exemple d'un objet temporel simple : un son qui dure. Ce qu'il montre, c'est que la perception du son n'est pas un instant figé, mais un acte qui se déploie dans le temps. Nous percevons le son dans son *maintenant*, et percevons en même temps les *maintenant* passés du même son. La conscience présente ne se limite pas à l'impression du présent immédiat : elle intègre, en son cœur, la mémoire du passé tout proche. Elle conserve la trace de ce qui vient tout juste de s'écouler. C'est ce que Husserl nomme la *rétention*, ou *souvenir primaire*, qu'il décrit comme « la queue de comète » accrochée à notre perception du présent (par opposition au *souvenir secondaire* qui suppose une remémoration volontaire rendue présente par l'imagination). Mais cette analyse appelle une précision supplémentaire : pour Husserl, ce que nous appelons *présent* n'est jamais qu'une limite, une frontière mouvante entre ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore. L'instant, dès qu'il est perçu, appartient déjà au passé. Ce n'est donc que parce que nous saisissons, avec le présent, une part de passé immédiatement adjacent que la perception est possible. Ainsi, entendre un son suppose qu'il dure, qu'il se maintienne, ne serait-ce qu'un instant : il faut un *avant* et un *après* pour qu'une note soit entendue comme note. Le présent ne s'éprouve que dans l'épaisseur d'une durée, dans une continuité vécue qui lie ce qui vient de se produire à ce qui est en train de s'annoncer. À ce titre, Husserl affirme que « Toute perception a son halo rétentionnel et protentionnel[180] ». À la rétention — ce qui reste du passé immédiat — répond symétriquement la *protention*, anticipation du moment à venir. Celle-ci pénètre tout le champ de la conscience : parfois sous la forme d'une attente vague encore incomplètement déterminée, parfois comme une attente en voie de s'accomplir dans le présent, ou même comme une attente réactivée au sein des rétentions elles-mêmes. La conscience n'est donc jamais enfermée dans le pur présent : elle est toujours tendue entre ce qu'elle vient de vivre et ce qu'elle s'apprête à recevoir. La

[180] Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, 6e édition, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 2002, p. 15.

protention, en ce sens, n'est pas un simple prolongement de la perception : elle va à la rencontre de l'événement, elle ouvre l'horizon où il pourra advenir.

Ces deux modalités ne sont ni symétriques ni simplement juxtaposées : elles s'entrelacent au sein du flux de conscience, constituant ensemble la trame dynamique du temps vécu. C'est précisément cette structure fluide que vise à décrire l'analyse phénoménologique de Husserl — non pas un temps abstrait ou mesuré, mais le temps tel qu'il se donne dans l'épreuve d'un passage continu, d'une durée vécue. La comparaison entre le son et le temps est d'autant plus fondamentale que Husserl se figure parfois la conscience comme une *voix*, laquelle serait la matière pure de la conscience. Dans cette perspective, la rétention donne au présent une profondeur, lui permet de rayonner de part et d'autre de lui-même. Elle ouvre le présent à ses bords, le déploie en une extase qui rappelle les trois dimensions du temps de l'âme chez saint Augustin — le passé comme mémoire, le futur comme attente, et le présent comme attention —, mais désormais vécues non comme des entités séparées, mais comme une co-présence continue, une durée fluide. Ce que nous percevons n'est donc jamais un instant isolé, un point figé dans le temps, mais un instant qui dure : notre conscience est prise dans un déroulement qui, quand il perçoit, tient ensemble et à proximité un passé, un présent et un futur. L'instant est ainsi retenu et c'est cette rétention qui permet la perception du temps. Nous passons dès lors de l'idée de l'instant-point à l'instant-flux, soit une unité temporelle qui intègre le passage en elle-même. L'instant n'est plus un seuil discret entre deux états, mais un moment en tension, déjà traversé par ce qui vient et ce qui s'efface. Il devient une forme cohérente avec la nature même du temps, non pas succession d'atomes temporels, mais continuité vécue.

Dans le prolongement de la phénoménologie husserlienne, l'œuvre de Martin Heidegger opère un déplacement décisif dans la manière de penser le temps. Si Husserl cherchait à décrire le temps tel qu'il se constitue dans le flux de la conscience, Heidegger, quant à lui, élargit la

perspective en inscrivant la question du temps dans une interrogation plus fondamentale sur le sens de l'être. *Être et Temps* marque à ce titre une rupture dans la tradition philosophique, en redéfinissant le temps non plus comme un objet d'expérience ou de représentation, mais comme une dimension constitutive de l'existence humaine elle-même. François Vezin résume l'originalité de cette démarche en évoquant deux « coups de génie[181] » qui orientent le projet heideggérien. Le premier consiste à diagnostiquer que la philosophie occidentale, depuis l'Antiquité grecque, repose sur une conception déterminée du temps, largement héritée du modèle aristotélicien — un temps conçu comme mesure du mouvement, étalonné en unités mesurables, fondé sur la succession des « maintenant ». Le second consiste à montrer que notre représentation courante du temps — celle que nous utilisons dans nos rapports pratiques au monde, pour organiser la vie sociale, gérer les calendriers, ou *gagner du temps* — « appauvrit en le réduisant à un schéma un phénomène dont la richesse, la profondeur et le caractère énigmatique ne sont jamais autant méconnus que lorsqu'on se polarise sur la condamnation de l'instant au passage et à la perte[182] ».

C'est à partir de cette critique que Heidegger reformule la question :

> Pourquoi disons-nous : le temps *passe* et ne disons-nous pas avec une égale insistance : le temps *arrive* ? À regarder la pure suite des maintenant, il est tout aussi justifié de dire l'un que l'autre. Parlant du temps qui *passe*, le Dasein en entend finalement plus du temps qu'il n'en voudrait convenir, car la *temporellité* dans laquelle se tempore le temps au monde n'est, quelque dissimulée qu'elle soit, *pas complètement bouchée à sa vue*. Parler du temps qui passe, c'est exprimer cette « expérience » : il ne se laisse pas arrêter.[183]

C'est à partir de cette quotidienneté que Heidegger entreprend de remonter vers une compréhension plus originaire du temps. Il distingue, à cette fin, deux niveaux : le temps dit « vulgaire » — celui qui structure notre rapport pratique au monde, mesuré, découpé, organisé — et un temps plus fondamental, qu'il nomme *temporalité* (*Temporalität*), c'est-à-dire le mode

[181] François Vezin, « Temps », in Philippe Arjakovsky, François Fédier et Hadrien France-Lanord (dir.), *Le Dictionnaire Heidegger*, Paris, les Éditions du Cerf, 2013, p. 1281.
[182] *Ibid*., p. 1282.
[183] Martin Heidegger, *Être et temps*, trad. François Vezin, Paris, Gallimard, 1986, p. 493.

d'être temporel propre au *Dasein*. Pour Heidegger, ce temps originaire est la clé d'intelligibilité du temps mondain, celui qu'il appelle aussi *Zeitlichkeit*, ou « temporellité ». Comme le résume François Fédier, « la temporellité, c'est tout simplement la manière qu'a l'être humain d'être temporel[184] ». À travers cette distinction, Heidegger cherche à dégager une conception du temps qui ne soit ni objective (comme dans la tradition physique issue d'Aristote), ni subjective (comme dans les approches psychologiques du vécu temporel), mais plus fondamentale : un temps existential, qui devient la clé herméneutique de notre compréhension de l'Être. À ce titre, Heidegger entend restituer au temps une autonomie ontologique, indépendante du mouvement, en le pensant comme ce qui jaillit de la structure de temporalisation propre à l'être humain. Le temps devient alors une modalité de l'être-là — *Dasein*, littéralement « être-le-là » — en tant qu'il est ouvert au monde, toujours déjà situé, impliqué, concerné. Comme le souligne Paul Ricœur, « [l]'opposition entre Augustin et Aristote paraît ainsi bien dépassée par la nouvelle problématique de l'être-là qui bouleverse les notions reçues de physique et de psychique[185] ».

L'un des grands apports de Heidegger à la question du temps est d'avoir su mettre au jour la structure fondamentale du *Souci* (*Die Sorge*). Celui-ci ne désigne pas simplement une disposition psychologique tournée vers les incertitudes de l'avenir ou la précarité de la vie. Il constitue au contraire le mode d'être premier du *Dasein* dans son rapport au monde. Le Souci n'est pas un affect secondaire : il est le noyau de l'existence humaine, en tant qu'elle est toujours en avant d'elle-même, projetée vers ce qu'elle n'est pas encore. Heidegger le formule ainsi : « l'être-en-avant-de-soi ». En ce sens, le Souci n'est pensable qu'à partir de ce qui a déjà été : il est ouverture à l'avenir, certes, mais à un avenir qui ne prend sens qu'à travers une reprise du passé. « C'est seulement parce que le souci se fonde sur l'être-été que le Dasein, en tant que l'étant jeté qu'il est, peut exister », écrit Heidegger. La temporalité propre du *Dasein* se constitue donc dans cette tension entre projection et reprise — entre avenir ouvert et passé

[184] François Fédier, *Le temps et le monde*, *op. cit.*, p. 198.
[185] Paul Ricœur, *Temps et récit III : Le temps raconté*, Paris, Éd. du Seuil, 1985, p. 93.

assumé. Cette reprise, ou répétition, est constitutive, pour le dire avec les mots de Heidegger, de la *temporellité* dans laquelle l'être humain se *tempore*[186] par rapport à l'avenir et au passé. Le présent, dans cette perspective, n'est plus un point neutre, mais le lieu même où cette double orientation se joue : il est le moment d'un mûrissement, d'une configuration active, d'un projet qui se constitue à travers ce qui a déjà été. Par là, Heidegger déplace les analyses de ses prédécesseurs. Selon Ricœur, il entend aller « au-delà de l'analyse augustinienne du triple présent », mais aussi « plus loin que l'analyse husserlienne de la rétention et de la protention[187] ». Et pour cela, il fait du *Souci* le lieu même où se joue la pluralité du temps. C'est en lui que se noue le lien entre passé, présent et avenir. En résultera « la promotion du futur à la place occupée jusque-là par le présent, et une réorientation entière des rapports entre les trois dimensions du temps[188] ». Dès lors, le temps n'est plus une série de moments juxtaposés, mais une dynamique existentielle, où chaque dimension temporelle prend sens à partir du projet, de l'horizon, de ce qui reste à faire.

Le Dasein se définit ainsi par l'unité synthétique des trois dimensions du temps que Heidegger nomme *ekstases*. Le terme, forgé de son étymon grec, renvoie littéralement à un *hors-de-soi* : il désigne ici le fait que l'existence humaine est toujours projetée au-delà d'elle-même — vers l'avenir qu'elle anticipe, vers le passé qu'elle reprend, et dans le présent où elle assume ces deux orientations. Le *Dasein* existe dans l'ouverture de ces trois directions temporelles : faire mûrir l'avenir (attendre), faire revivre le passé (garder en mémoire) et être présent. Heidegger formule ainsi ce mouvement fondamental : « *La temporellité est l'« hors-*

[186] Notons la pluralité des néologismes créés par Heidegger (ou par son traducteur) à partir du mot « temps » : « temporer », « temporellité », « temporation ». Le verbe « temporer » s'entend ici comme l'action de faire agir le temps sur l'être des choses, synonyme de « mûrir » ou « faire éclore ». « La musique, qui a tellement affaire avec le temps, ne le confond pas avec le tic-tac de l'horloge. Au contraire, elle le « tempore » en lui imprimant son tempo », écrit en note François Vezin, *in* Martin Heidegger, *Être et temps*, *op. cit.*, p. 573. « Le radical de ces mots allemands est évidemment *Zeit*, le temps, mais il est à entendre dans un sens voisin de saison (le « temps » des cerises) puisque *zeitigen* équivaut à *reifen*, mûrir. Il faut penser à des expressions comme « temps (allemand : *Wetter*) de saison », « fruits de saison », « morte-saison » mais aussi « il est saison de » (il est temps de...). *Ibid*.
[187] Paul Ricœur, *Temps et récit III : Le temps raconté*, *op. cit.*, p. 102.
[188] *Ibid*., p. 103.

de-soi » original en et pour soi-même. C'est pourquoi nous nommons les phénomènes ainsi caractérisés de l'avenir, de l'être-été et du présent les *ekstases* de la temporellité.[189] » Les trois ekstases dessinent donc des *temporations*, c'est-à-dire « la manière qu'a le Dasein d'être dans le temps : ambition, impatience, rancune, insouciance — attendre son heure…[190] » — autant de modalités existentielles dans lesquelles le temps se vit et se forme. Pour Fédier encore, « [l]a temporation est la manière dont le temps se tempore, c'est-à-dire la manière dont le passé est passé, dont le présent est présent et le futur est futur[191] ». Ainsi, le temps n'est pas un contenant homogène dans lequel le Dasein se déplace ; il est cette dynamique même dans laquelle l'existence humaine se constitue comme un être temporel, toujours déjà engagé dans un monde, tendu vers ce qu'il n'est pas encore, et héritier de ce qu'il a été.

Assez naturellement, nous souhaiterions à présent évoquer la pensée de Maurice Merleau-Ponty, d'une part parce qu'elle fut influencée par celle de Husserl et Heidegger[192], d'autre part parce qu'elle nous semble constituer un véritable apport et faire lien avec la pensée de Bergson. En effet, là où Husserl pensait le temps à partir d'un point de vue transcendantal, situé dans un « lieu de contemplation absolue[193] », Merleau-Ponty déplace l'analyse vers une compréhension du temps enracinée dans notre rapport corporel au monde. Il ne s'agit plus de remonter à une source constitutive hors du monde, mais de partir de notre « participation intime » à ce monde, dans et par le corps. Comme chez Heidegger, on retrouve chez Merleau-Ponty la volonté de dépasser l'opposition héritée entre le temps physique, pensé depuis Aristote, et le temps de l'âme, selon Augustin, pour tenter de comprendre comment il est possible

[189] Martin Heidegger, *Être et temps*, *op. cit.*, p. 389.
[190] Note de François Vezin, *ibid*., p. 573.
[191] François Fédier, *op. cit.*, p. 198. Il ajoute par ailleurs : « Il sera toujours éclairant de se rappeler que *temporation* est fait sur le modèle de *maturation* ».
[192] Selon Ingrid Auriol, Maurice Merleau-Ponty aurait commencé à véritablement s'intéresser à Heidegger que vers 1958. La citation d'*Être et Temps* en ouverture du chapitre « La temporalité » de *Phénoménologie de la perception* n'aurait pour intérêt que de corroborer la théorie husserlienne. Cf. Philippe Arjakovsky, François Fédier et Hadrien France-Lanord (dir.), *Dictionnaire Martin Heidegger*, *op. cit.*, p. 837.
[193] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 262.

d'affirmer à la fois que « le monde […] est le noyau du temps[194] » et que « la subjectivité est le temps lui-même[195] ». L'enjeu est alors de montrer que ni la conception réaliste du temps, qui l'objective et le projette hors de la conscience, ni l'approche idéaliste, qui le réduit à une forme de subjectivité, ne peuvent rendre compte de la manière dont le temps se donne effectivement. L'une et l'autre échouent du fait qu'elles considèrent le temps *unilatéralement*, c'est-à-dire en oblitérant l'une ou l'autre des deux polarités impliquées dans son essence, celle du sujet pour le réalisme, et celle du monde pour l'idéalisme. Merleau-Ponty cherche au contraire à penser le temps comme appartenant à la fois à la subjectivité et au monde — non pas comme deux domaines distincts, mais comme les deux faces d'une même expérience. Il ne s'agit pas, comme chez Heidegger, d'assigner au temps une autonomie ontologique, mais de souligner son appartenance indivise à l'être incarné.

Le changement de perspective s'accomplit dans *Phénoménologie de la perception* avec l'introduction d'un « temps naturel[196] » — « celui de la nature avec laquelle nous coexistons[197] » et « celui de nos fonctions corporelles qui sont cycliques comme lui[198] ». Il ne s'agit pas d'un temps objectif, mais plutôt d'un temps du monde et du *corps anonyme*, autonome vis-à-vis de notre existence personnelle et réflexive[199]. Dans cette optique, corps et monde sont synchronisés, nous dit Merleau-Ponty, au sens où ils ont en partage un même temps, un même rythme, un même plan d'engendrement. Ils sont co-appartenants à un « temps naturel » qui ne dépend pas de la subjectivité individuelle. À l'inverse, corps anonyme et moi personnel

[194] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 383.
[195] *Ibid*., p. 278.
[196] *Ibid*., p. 399.
[197] *Ibid*., p. 517.
[198] *Ibid*.
[199] Merleau-Ponty parle de « corps anonyme » par opposition au moi personnel qui dit « Je », prend des décisions et crée des situations par des actes conscients. Ainsi, le corps anonyme est « quelqu'un » que Je trouve déjà là en avance sur moi, déjà engagé dans le monde et prenant son parti. Voir *Ibid*., p. 249 :« Je devrais dire qu'*on* perçoit en moi et non pas que je perçois. Toute sensation comporte un germe de rêve ou de dépersonnalisation comme nous l'éprouvons par cette sorte de stupeur où elle nous met quand nous vivons vraiment à son niveau. […] Cette activité se déroule à la périphérie de mon être, je n'ai pas plus conscience d'être le vrai sujet de ma sensation que de ma naissance ou de ma mort. »

habitent des temporalités distinctes qui empiètent l'une sur l'autre sans jamais coïncider. Dans une section du texte significativement intitulée « Entrelacement du temps naturel et du temps historique », Merleau-Ponty décrit la difficulté qu'a le sujet à produire un récit continu de sa propre histoire. Le moi, en quête de compréhension de lui-même, se heurte à une temporalité qui lui échappe toujours partiellement :

> Mes prises sur le passé et sur l'avenir sont glissantes, la possession par moi de mon temps est toujours différée jusqu'au moment où je me comprendrais entièrement, et ce moment-là ne peut pas arriver, puisque ce serait un moment encore, bordé par un horizon d'avenir, et qui aurait à son tour besoin de développements pour être compris. Ma vie volontaire et rationnelle se sait donc mêlée à une autre puissance qui l'empêche de s'accomplir et lui donne toujours l'air d'une ébauche. Le temps naturel est toujours là. La transcendance des moments du temps fonde et compromet à la fois la rationalité de mon histoire : elle la fonde puisqu'elle m'ouvre un avenir absolument neuf où je pourrai réfléchir sur ce qu'il a d'opaque dans mon présent, elle la compromet puisque, de cet avenir, je ne pourrai jamais saisir le présent que je vis avec une certitude, apodictique, qu'ainsi le vécu n'est jamais tout à fait compréhensible, ce que je comprends ne rejoint jamais exactement ma vie, et qu'enfin je ne fais jamais un avec moi-même[200].

Ainsi, temps naturel et temps historique entretiennent l'un avec l'autre un rapport de fondation réciproque : le temps naturel est le *sol* du temps historique, il « demeure au centre de [notre] histoire[201] », et le corps percevant est le lieu de nature où le temps naturel vire au temps historique ; réciproquement, le temps historique fonde le temps naturel au sens où il est la condition de son apparaître : « le temps objectif qui s'écoule et existe partie par partie ne serait pas même soupçonné s'il n'était enveloppé dans un temps historique qui se projette du présent vivant vers un passé et vers un avenir[202] ». C'est donc la *perception* qui constitue la charnière entre ces deux temporalités : « elle est déjà dans l'ordre de l'histoire et pourtant encore dans l'ordre de la nature[203] ». D De ce point de vue, la perception est à la fois mémoire d'un fond archaïque et ouverture sur un avenir possible. Elle est une *préhistoire*, selon l'expression de Merleau-Ponty, en ce qu'elle porte en elle une temporalité qui vient de plus loin qu'elle, mais

[200] *Ibid*., pp. 398-9.
[201] *Ibid*., p. 280.
[202] *Ibid*., p. 384.
[203] Pascal Dupond, *Dictionnaire Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses, 2007, p. 207.

qui la prolonge aussi vers une histoire, vers une signification. En cela, elle articule une dialectique du temps constitué et du temps constituant.

Nous touchons donc, avec Merleau-Ponty, à l'idée d'un sujet percevant, « à la fois naturant et naturé, fini et infini[204] ». Cette double appartenance du sujet peut être pensée, dans le prolongement de Husserl, à partir de la notion de « synthèse passive[205] » : un mode d'être où l'*agir* et la *passivité* s'entrelacent. L'agir suppose que le sujet n'est pas soumis au temps comme une chose intratemporelle : au contraire, il « prend possession du temps, il fait exister un passé et un avenir pour un présent, […] il fait le temps au lieu de le subir[206] ». Mais cet agir n'est jamais pur : il est lui-même traversé par une passivité plus originaire, car « toute synthèse est à la fois distendue et refaite par le temps qui, d'un seul mouvement, la met en question et la confirme parce qu'il produit un nouveau présent qui retient le passé[207] ». En résumé, nous pourrions dire que le sujet percevant est *naturant* en raison de la solidarité des *ekstases* du temps, et *naturé* en ce qu'il subit la pression d'un monde qui s'ouvre à lui, dans une forme de « déhiscence », terme par lequel Merleau-Ponty désigne l'ouverture du monde et la persistance du temps naturel sous le temps historique. Le temps, chez lui, ne se pense donc pas à partir d'une polarité, mais dans un entrelacement, un chiasme : celui du monde et du sujet, du corps et de la perception, de la nature et de l'histoire.

À l'issue de ce parcours, nous avons tenté de faire apparaître la manière dont la pensée moderne et contemporaine s'est progressivement détournée d'une conception linéaire et objective du temps, pour en interroger les conditions de possibilité à partir de la conscience, de l'existence, ou encore de l'expérience corporelle. De saint Augustin à Merleau-Ponty, le temps

[204] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 419.
[205] Voir Edmund Husserl, *De la synthèse passive : logique transcendantale et constitutions originaires*, traduit par Bruce Bégout, Jean Kessler, Natalie Depraz et Marc Richir, Grenoble, Jérôme Millon, 1998.
[206] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 277.
[207] *Ibid*., p. 278.

n'est plus seulement défini comme mesure d'un mouvement ou succession d'instants, mais comme tension, distension, flux, ouverture. Chacun, selon sa méthode et son point de vue, cherche à décrire ce qui se joue dans l'expérience du temps : non pas tant ce qu'est le temps en soi, que la manière dont il nous affecte, se donne à nous, se forme en nous.

Saint Augustin, en s'interrogeant sur la possibilité de mesurer ce qui n'est plus ou n'est pas encore, met au jour une structure interne de l'âme qui seule rend possible l'expérience du temps : une *distensio animi*, où mémoire, attention et attente constituent les trois visages d'un présent élargi. Kant, quant à lui, déplace la réflexion vers les conditions transcendantales de l'expérience : le temps n'est plus une réalité extérieure, mais une forme pure de la sensibilité, qui structure *a priori* notre rapport à tout phénomène. Husserl reprend cette idée d'un temps non empirique, mais en l'inscrivant dans le champ du vécu : ce n'est plus une forme statique de la sensibilité, mais un flux de conscience où passé et avenir sont toujours déjà présents, sous la forme d'une rétention et d'une protention qui constituent ensemble le tissu du temps. Heidegger, à son tour, radicalise ce déplacement en liant le temps à l'être même du Dasein : le temps n'est plus seulement ce que la conscience vit, mais ce qui structure en profondeur son existence projetée, concernée, toujours déjà engagée dans un monde. Enfin, Merleau-Ponty revient à l'expérience incarnée, pour montrer que le temps n'est ni pure subjectivité, ni extériorité objective, mais ce qui se forme dans l'entrelacement du monde et du corps, du naturel et de l'historique, dans une articulation vivante entre passivité et pouvoir de synthèse.

Dans chacun de ces déplacements, le temps apparaît moins comme un objet de connaissance que comme une structure d'expérience ; moins comme une chose mesurable que comme une modalité d'être. Pourtant, en dépit de ces différences, un certain fil semble se maintenir : tous s'efforcent, sous des formes diverses, de saisir le temps comme une unité complexe, irréductible aux catégories logiques ou scientifiques ordinaires. À ce titre, la phénoménologie du temps, telle qu'elle s'est développée de Husserl à Merleau-Ponty, a permis

de réinscrire le temps dans la texture même du sujet, en le concevant non comme un simple cadre, mais comme une dynamique vécue, charnelle, problématique.

Ce constat ouvre un point de bascule : si, de saint Augustin à Merleau-Ponty, le temps est sans cesse approché à partir de ses effets sur la conscience, qu'en serait-il d'une pensée qui choisirait de ne pas partir du sujet, mais de la durée elle-même ? C'est précisément dans cette direction que s'engage Henri Bergson, dont la réflexion propose une inflexion radicale : non plus penser la conscience à partir du temps, ni même penser le temps à partir de la conscience, mais faire l'épreuve directe de la durée comme mouvement pur — comme rythme, comme continuité qualitative, comme élan de vie. Il ne s'agira plus, dès lors, de décrire le temps tel qu'il est vécu par un sujet, mais de penser le vivant lui-même comme temporalité. C'est à cette intuition que nous souhaitons à présent consacrer notre étude.

2.3. La durée bergsonienne

2.3.1. Bergson et la philosophie de la conscience

Dans la préface qu'il consacre au livre de Marlène Zarader, *Heidegger et les paroles de l'origine*, Emmanuel Levinas s'interroge : « Les extases de la temporalité heideggérienne seraient-elles possibles sans Henri Bergson ? Il retrouvait dans la durée la nouveauté du jaillissement libre ou créateur, le matin ou le printemps de la vie, un arrachement aux formes figées, un avenir toujours inouï[208] ». Il peut sembler étonnant, en effet, que Bergson ait été si peu intégré au corpus de la phénoménologie, alors même que certains de ses textes partagent avec Husserl une même volonté de revenir à l'expérience dans sa donation la plus immédiate.

[208] Emmanuel Levinas, préface à Marlène Zarader, *Heidegger et les paroles de l'origine*, Paris, J. Vrin, 1986, p. 10.

De part et d'autre du tournant du XXe siècle[209], les deux penseurs entendent rompre avec les abstractions du positivisme et reconduire l'analyse à la vie de la conscience elle-même. Mais cette convergence apparente masque une divergence plus profonde, que plusieurs commentateurs ont soulignée. Pour Frédéric Worms, c'est justement dans leur manière respective de penser la conscience que s'opère la séparation :

> La radicalité de Husserl, loin de les unir, semble bien tenir justement à la coupure qu'il maintient, même dans le « flux » pur des vécus, entre ces vécus et la conscience qui les « vise » ; celle de Bergson, au contraire, à l'immersion de la conscience dans la vie temporelle, non seulement intérieure et psychologique, mais organique et même cosmique[210].

Notre propos ici n'est pas de comparer systématiquement les deux doctrines, mais de situer la conception bergsonienne de la conscience dans le champ que nous avons commencé à parcourir. Là où la phénoménologie s'attache à décrire la conscience comme intentionnalité, comme structure orientée vers un apparaître, Bergson propose une approche tout autre : il pense une conscience en-deçà de toute objectivation, enracinée dans une réalité vécue, qualitative, et irréductible à la visée. Ce que Bergson appelle durée ne renvoie pas à une condition de l'apparaître, mais « à une réalité *antérieure* au regard et à l'apparaître, et même en un sens *contradictoire* avec lui[211] ». Cette réalité, précise Worms, n'est pourtant pas étrangère à la conscience : « la réalité antérieure au regard ou à l'apparaître relève encore de la conscience et de l'expérience, c'est-à-dire de l'expérience ou des données *sensibles*, d'un côté, et d'un acte *subjectif*, de l'autre, dont ces données sont indissociables, ce qui interdit *doublement* d'en faire une *chose* indépendante de nous ![212] »

La durée ne se laisse donc pas penser à partir d'un point de vue qui la surplomberait, mais seulement depuis un engagement immanent. Toute tentative de spatialisation — c'est-à-

[209] Une logique historique voit même coïncider en l'année 1900 la parution du premier tome des *Recherches Logiques* de Husserl et la nomination de Bergson au Collège de France.
[210] Frédéric Worms, « La conscience ou la vie », in *Annales bergsoniennes*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 191.
[211] *Ibid*., p. 194.
[212] *Ibid*., p. 195.

dire de disposer la succession des données dans un cadre représentatif — conduit à en perdre le mouvement propre. Dans *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson écrit : « la vie consciente se présente sous un double aspect, selon qu'on l'aperçoit directement ou par réfraction à travers l'espace. — Considérés en eux-mêmes, les états de conscience profonds n'ont aucun rapport avec la quantité ; ils sont qualité pure[213] ». Dès lors, la durée ne se donne jamais que dans une conscience, « présente en elle comme un acte et un sens[214] », mais distincte par ailleurs du regard, de la visée, qui définissent une autre forme de conscience, comme apparaître ou comme voir.

La conscience recouvre donc une notion essentielle dans la philosophie de Bergson : elle n'est pas un rapport pur à l'objet, ou un pur « apparaître » comme nous avons pu le voir avec Kant et Husserl, mais elle suppose une activité réelle, inscrite dans le temps, et qui ne se manifeste qu'à travers lui. C'est dans *Matière et mémoire*, publié en 1896, que Bergson revient plus longuement sur cette notion, afin de préciser une conception de la conscience parfois mal interprétée à la suite de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*. Il y pose une question décisive : qu'est-ce que le présent ? Ou plus précisément : qu'est-ce que « la marque concrète, acceptée par la conscience, de la réalité présente[215] » ?

> […] il ne peut être question ici d'un instant mathématique. Sans doute il y a un présent idéal, purement conçu, limite indivisible qui séparerait le passé de l'avenir. Mais le présent réel, concret, vécu, celui dont je parle quand je parle de ma perception présente, celui-là occupe nécessairement une durée[216].

Le philosophe distingue alors deux présents : un présent idéal, purement conceptuel, qui se définit comme l'instant limite entre passé et avenir ; et un présent réel, concret, celui que nous éprouvons dans notre perception immédiate. Ce dernier, souligne-t-il, « occupe nécessairement une durée » : il ne peut être un point sans épaisseur. La conscience n'est jamais

[213] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 104.
[214] Frédéric Worms, « La conscience ou la vie », *op. cit.*, p. 195.
[215] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1929, p. 148.
[216] *Ibid*.

instantanée, car elle suppose toujours une continuité, aussi brève soit-elle, entre ce qui vient d'être et ce qui advient. C'est pourquoi, à la question : *où est donc située cette durée ?* Bergson répond : « en deçà et au-delà[217] », empiétant à la fois sur le passé et l'avenir. Plus précisément, le présent est le prolongement continu du passé dans l'avenir, dynamisé par un rapport immédiat aux sensations reçues et aux actions à venir : « D'où je conclus que mon présent consiste dans un système combiné de sensations et de mouvements. Mon présent est, par essence, sensori-moteur[218]. »

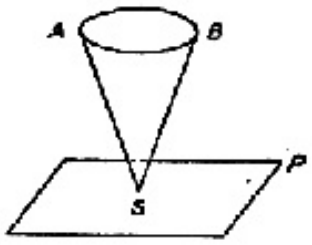
Cela étant, le présent ainsi défini n'est qu'un niveau d'existence parmi d'autres. Il traduit ce que Bergson nomme « la matérialité même de notre existence, c'est-à-dire un ensemble de sensations et de mouvements[219] ». Cependant, notre existence ne se réduit pas à ce présent d'action : elle peut se détourner de lui, se rapporter à un passé lointain par le souvenir, ou anticiper l'avenir par la prévision. Ce dépassement du présent immédiat marque l'entrée dans une sphère plus intérieure, que Bergson identifie à l'*esprit*. Ce dernier ne se laisse pas définir comme une entité abstraite, mais comme mémoire, c'est-à-dire comme pouvoir de contracter le temps en une durée vécue. Ainsi, comme nous le rappelle Arnaud François, il faut entendre le titre de l'ouvrage *Matière et mémoire* comme l'opposition entre matière et esprit :

> Mais précisément, Bergson ne dit pas « matière et esprit » parce qu'il découvre, dans ce livre, que la détermination fondamentale de l'esprit est d'être mémoire ; et nous sommes ainsi ramenés, d'un coup, au cœur du bergsonisme, puisque définir l'esprit en termes de mémoire, c'est le définir en termes de temps[220].

Bergson se représente la structure dynamique de la conscience comme un cône renversé, dont la base (AB) serait la mémoire pure, entendue comme ce plan profond où tous les éléments de l'expérience passée s'enregistrent et se conservent, jusqu'à s'enfoncer dans les strates les plus obscures de l'inconscient, et dont le sommet (S) figure la mémoire immédiate, point mobile

[217] *Ibid*.
[218] *Ibid*., p. 149.
[219] *Ibid*., p. 150.
[220] Arnaud François, *Bergson*, Paris, Ellipses, DL 2008, 2008, p. 31.

qui s'insère continuellement dans le plan du présent (P), c'est-à-dire dans le champ de notre interaction actuelle avec le monde : « En S se concentre l'image du corps ; et, faisant partie du plan P, cette image se borne à recevoir et à rendre les actions émanées de toutes les images dont le plan se compose[221] ». La mémoire immédiate est la synthèse qui définit le présent épais de la durée ; elle fait communiquer la mémoire pure et la mémoire de l'habitude en inscrivant le passé dans l'action présente, et les mécanismes purement instantanés du corps dans une conscience et une histoire individuelle. La durée émerge précisément de ce mouvement d'échange constant entre l'intériorité spirituelle et l'extériorité sensible : elle est cette dynamique par laquelle l'existence se recompose sans cesse, à partir d'une mémoire vivante qui ne cesse de s'enraciner dans le passé tout en ouvrant une perspective sur l'avenir. Plus la conscience descend dans la profondeur du cône — c'est-à-dire dans la mémoire — plus elle élargit son horizon temporel et sa capacité à anticiper. Or, c'est peut-être dans cette capacité de la conscience à se projeter en arrière d'elle-même, pour mieux accueillir ce qui vient, qu'Emmanuel Levinas a pu percevoir, rétrospectivement, un écho possible aux « extases de la temporalité heideggérienne ». En tout cas, le schéma bergsonien nous permet de penser ensemble la continuité du corps et de l'esprit, de la matière et de la mémoire, sans reconduire leurs oppositions classiques. À ce niveau d'analyse, la durée cesse d'être une simple notion chronologique : elle devient la forme même du vécu, dans ce qu'il a de fluide, de mouvant et de créateur.



[221] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 165.

2.3.2. Caractéristiques de la durée

C'est à cette profondeur que nous pouvons désormais nous attacher à déployer plus précisément les caractéristiques de la durée, telle que Bergson l'élabore dans ses premiers textes. Car si la durée permet de dépasser les découpages figés du temps, elle exige en retour qu'on en distingue les contours avec rigueur. Le point de départ de cette caractérisation est l'opposition fondatrice entre durée et espace — distinction que Bergson érige en principe critique à l'égard de la tradition métaphysique, et à partir de laquelle s'organiseront toutes les autres divisions, tous les autres dualismes qui fondent sa pensée (qualité/quantité, hétérogène/homogène, continu/discontinu, simultanéité/succession, etc.). Cette opposition intervient dès le premier ouvrage, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, et plus précisément au travers d'une réflexion sur le mouvement. Là où la tradition le conçoit sur le modèle d'un parcours dans l'espace — succession de positions mesurables, points sur une trajectoire —, Bergson invite à le penser autrement, « de l'intérieur », comme un *acte*[222]. En réaffirmant ainsi la réalité absolue du mouvement, présent aussi bien dans les choses que dans la conscience, il conteste frontalement la lecture spatialisée issue de la métaphysique classique, en particulier des paradoxes de Zénon :

> En tenant le mouvement pour divisible comme sa trajectoire le sens commun exprime simplement les deux faits qui seuls importent dans la vie pratique : 1° que tout mouvement décrit un espace ; 2° qu'en chaque point de cet espace le mobile pourrait s'arrêter. Mais le philosophe qui raisonne sur la nature intime du mouvement est tenu de lui restituer la mobilité qui en est l'essence, et c'est ce que ne fait pas Zénon[223].

En son essence, nous dit Bergson, le mouvement est davantage qu'une somme de points : il constitue une unité intérieure, un tout indivisible, c'est-à-dire qu'il doit son existence à la non-séparation du passé et du présent. C'est cette continuité que Bergson appelle *durée*,

[222] Il faut entendre *acte* comme une forme donnée au monde par la volonté ou la simple saisie de la conscience.
[223] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 211.

qu'il définit comme « la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs[224] ». C'est dire que la durée est à la fois *succession*, *continuation* et *constitution* d'un tout ; elle s'oppose entièrement à la notion d'espace, définie comme *homogène* (aucune partie ne diffère des autres en nature) et *discontinue* (chacune des parties que nous y découpons est extérieure aux autres). À l'inverse, dans la continuité du mouvement comme de la durée, il est impossible de distinguer des états isolés : « si c'est pourtant le cas, il s'agit toujours de l'ingérence de l'espace dans le temps[225] », souligne Pavel Kouba.

> Cela vaut aussi pour le contraire : partout où la fusion et l'interpénétration des parties différentes ont lieu, il y a de la durée *temporelle* dans le sens d'une synthèse mentale basée sur la mémoire dont le résultat est une qualité unique et hétérogène. Le mouvement au sens de la durée temporelle n'a pas de réalité en dehors de notre conscience ; c'est ce que dit l'*Essai*[226].

Les phénomènes temporels et spatiaux de notre expérience quotidienne présentent le plus souvent un entrelacement : notre durée se projette dans l'espace, tout comme l'espace surgit au sein même de notre durée. Et pour cause, l'espace n'est pas un simple cadre neutre, mais une forme d'organisation nécessaire à la vie pratique ; il assure une fonction d'articulation entre perception et action, au cœur de la structure de la connaissance humaine. L'effort philosophique, selon Bergson, consiste alors à dépasser l'illusion pratique de l'espace, de manière à retrouver l'*acte* qui assure la conservation réelle des moments du temps, qui fait de toute succession une continuité, et qui est la *durée* de chacun. De fait, la notion de *durée* « ne désigne plus seulement ici l'étendue du temps, comme la "*duratio*" des classiques, mais l'*acte* de la continuation, l'acte de se maintenir dans et à travers le temps, cette dureté, cette endurance, cette solidité que l'on *entend* dans la "durée" même[227] », note Frédéric Worms. En tant qu'acte, la durée engage une individuation : elle ne se donne jamais qu'à la première personne. Elle

[224] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 76.
[225] Pavel Kouba, « Le mouvement entre temps et espace », *Annales bergsoniennes*, *op. cit.*, p. 209.
[226] *Ibid*.
[227] Frédéric Worms, *Bergson ou les deux sens de la vie*, Paris, PUF, 2004, p. 10.

s'oppose ainsi à la notion de temps, telle que la manipule la science ou le sens commun, entendue comme cadre abstrait, universel et quantifiable. Bergson entrevoit ainsi une pluralité de durées, qui est à la fois une pluralité d'actes, portant en leur sein différents degrés et différents rythmes. « [O]n peut imaginer bien des rythmes différents, écrit-il, qui, plus lents ou plus rapides, mesureraient le degré de tension ou de relâchement des consciences, et, par là, fixeraient leurs places respectives dans la série des êtres[228]. » De la durée tendue à la durée relâchée, du niveau de conscience le plus élevé à l'inertie quasi matérielle, il est possible de concevoir une infinité de gradations. L'un des exemples les plus suggestifs chez Bergson est celui du sucre plongé dans un verre d'eau :

> Si je veux me préparer un verre d'eau sucrée, j'ai beau faire, je dois attendre que le sucre fonde. Ce petit fait est gros d'enseignements. Car le temps que j'ai à attendre n'est plus ce temps mathématique qui s'appliquerait aussi bien le long de l'histoire entière du monde matériel, lors même qu'elle serait étalée tout d'un coup dans l'espace. Il coïncide avec mon impatience, c'est-à-dire avec une certaine portion de ma durée à moi, qui n'est pas allongeable ni rétrécissable à volonté. Ce n'est plus du pensé, c'est du vécu. Ce n'est plus une relation, c'est de l'absolu. Qu'est-ce à dire, sinon que le verre d'eau, le sucre, et le processus de dissolution du sucre dans l'eau sont sans doute des abstractions, et que le Tout dans lequel ils ont été découpés par mes sens et mon entendement progresse peut-être à la manière d'une conscience ?[229]

Ainsi, pour que le sucre fonde, nous dit Bergson, il faut du temps, un temps déterminé par la qualité : l'altération que subit la matière ne fait qu'un avec l'essence ou la substance de la chose ; elle nous révèle ainsi une durée, et cette durée est irréductible et indépendante de notre volonté. Deleuze commente ainsi la formule désormais célèbre *je dois attendre que le sucre fonde* : « Elle signifie que ma propre durée, telle que je la vis par exemple dans l'impatience de mes attentes, sert de révélateur à d'autres durées qui battent sur d'autres rythmes, qui diffèrent en nature de la mienne[230] ». Dans *Durée et simultanéité*, Bergson approfondit cette perspective en évoquant l'expérience d'un observateur assis au bord de l'eau : « Quand nous sommes assis au bord de l'eau, l'écoulement de l'eau, le glissement d'un bateau

[228] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 231.
[229] Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1908, p. 10.
[230] Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1997, p. 24.

ou le vol d'un oiseau, le murmure ininterrompu de notre vie profonde sont pour nous trois choses différentes ou une seule, à volonté.[231] » Ici, l'écoulement de l'eau, le vol de l'oiseau, le murmure de la vie profonde forment pour lui autant de flux. Ces flux peuvent être perçus séparément ou comme une seule et même chose, selon que la conscience les tient ensemble dans sa propre durée. « Telle est notre première idée de la simultanéité, écrit Bergson. Nous appelons alors simultanés deux flux extérieurs qui occupent la même durée parce qu'ils tiennent l'un et l'autre dans la durée d'un même troisième, le nôtre[232] ». Ainsi, deux flux sont dits simultanés lorsqu'ils sont saisis dans une même durée qui les contient, en l'occurrence la nôtre. Comme le note Deleuze, « il y a donc une triplicité fondamentale des flux[233] », où toute durée peut en révéler une autre, l'englober, ou s'englober elle-même à l'infini. Plus encore, en remontant la division des flux, nous aboutissons à un Temps unique, un Temps universel contenant chaque durée dans sa différence de nature et sa différence de tension :

> Le même raisonnement pouvant se répéter de proche en proche, une même durée va ramasser le long de sa route les événements de la totalité du monde matériel ; et nous pourrons alors éliminer les consciences humaines que nous avions d'abord disposées de loin en loin comme autant de relais pour le mouvement de notre pensée : il n'y aura plus que le temps impersonnel où s'écouleront toutes choses.[234]

La notion de durée constitue ainsi le cœur vivant de l'œuvre de Bergson. Elle est à la fois acte, expérience et mouvement ; elle n'a pas d'être propre, mais se définit par son intensité, sa tension, son rythme. À partir de notre durée intérieure, vécue et irréductible, nous pouvons concevoir une pluralité de durées, distribuées selon les degrés de l'être. Pourtant, cette pluralité ne dissout pas l'unité : toutes les durées s'inscrivent dans l'horizon d'un même Temps, non comme des points juxtaposés, mais comme des variations qualitatives d'un devenir commun.

[231] Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, Paris, Félix Alcan, 1923, p. 67.
[232] *Ibid*., p. 68.
[233] Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, *op. cit.*, p. 81.
[234] Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, *op. cit.*, p. 59.

2.3.3. Discussion de la théorie bergsonienne (Bachelard)

Si la théorie bergsonienne de la durée semble parfois correspondre avec justesse à certaines expériences intimes du temps, telles que nous les décrirons plus loin, notre objectif n'est pas pour autant de limiter la lecture de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint à un cadre exclusivement bergsonien. Alors que nous approchons de la fin de ce chapitre, il nous semble nécessaire d'ouvrir la réflexion en confrontant la pensée de Bergson à quelques positions critiques, et plus précisément à celle de Gaston Bachelard, dont deux ouvrages majeurs — *L'Intuition de l'instant* (1932) et *La Dialectique de la durée* (1936) — proposent une alternative conceptuelle aussi tranchée que stimulante.

Le point de dissension émerge d'une thèse que Bachelard relève dans le *Siloë* de Gaston Roupnel : « *Le temps n'a qu'une réalité, celle de l'instant*[235] ». Contre l'idée que la durée serait la trame même du temps, Bachelard soutient une vision du temps comme « une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants[236] ». Autrement dit, la durée n'est pas une donnée originaire, mais une construction secondaire, opérée par la mémoire, dont la fonction n'est plus de comprendre, mais de raviver, d'imaginer, de projeter en rêve ce qui a été. Il écrit ainsi :

> Pour M. Roupnel, la vraie réalité du temps, c'est l'instant ; la durée n'est qu'une construction, sans aucune réalité absolue. Elle est faite de l'extérieur, par la mémoire, puissance d'imagination par excellence, qui veut rêver et revivre, mais non pas comprendre. Nous représenterions donc assez bien le temps roupnelien par une droite blanche, tout entière en puissance, en possibilité, où soudain, comme un accident imprévisible, viendrait s'inscrire un point noir, symbole d'une opaque réalité[237].

L'opposition entre les deux philosophes apparaît alors radicale. Gaspare Polizzi, historien de la philosophie et des sciences, la résume ainsi : « […] la temporalité est définie par Bergson par la succession des changements qualitatifs qui s'entrelacent sans aucune distinction, tandis qu'elle est définie par Bachelard par la distinction originaire et "pensée" des instants

[235] Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992, p. 13.
[236] *Ibid*.
[237] *Ibid*., p. 25.

discontinus[238] ». En d'autres termes, la durée bergsonienne est solidaire d'un continu absolu où les instants marquent des coupures artificielles ; chez Bachelard, au contraire, le temps est vu comme discontinu, c'est-à-dire constitué d'instants distincts dont les intervalles sont vides. Dans cette perspective, l'instant n'est pas une découpe arbitraire dans une durée continue, mais le fondement même de toute temporalité possible. Il constitue le moment d'un contact effectif entre un sujet pensant et un événement, dans un acte de saisie ou de décision. Un des arguments majeurs avancés contre Bergson est l'indistinction entre la pensée et la vie dans la théorie de la durée : la pensée comme phénomène mental est en effet considérée sur le même plan que les états d'âme, les émotions et les sensations. Dans l'*Évolution créatrice*, nous lisons par exemple : « J'éprouve une sensation ou une émotion, je conçois une idée, je prends une résolution ; ma conscience perçoit ces faits qui sont autant de *présences*, et il n'y a pas de moment où des faits de ce genre ne me soient présents[239] ». Or, selon Bachelard, la pensée ne s'insère pas dans le temps vécu seulement par accident, aux côtés des autres faits de conscience, mais possède une autonomie propre qui lui permet de se dresser verticalement au-dessus du temps vécu :

> Comme notre pensée exprime des actions aussi bien virtuelles que réelles, elle trouve son point culminant dans le moment même de la décision. […] Le resserrement d'une action sur l'instant décisif constitue donc à la fois l'unité et l'absolu de cette action. Le geste s'achèvera comme il pourra, confié qu'il est à des mécanismes subalternes non surveillés ; l'essentiel pour le comportement temporel est de commencer le geste — mieux, de lui permettre de commencer. Toute action est nôtre par cette permission. Or cette permission, reflet d'action, tout entière conçue comme la réalisation d'une possibilité, se développe dans une atmosphère plus légère que l'action réelle. […] Il y a donc, au-dessus du temps vécu, le temps pensé. Ce temps pensé est plus aérien, plus libre, plus facilement rompu et repris. C'est dans ce temps mathématisé que sont les inventions de l'Être. C'est dans ce temps qu'un fait devient un facteur. On qualifie mal ce temps en disant qu'il est abstrait, car c'est dans ce temps que la pensée agit et prépare les concrétisations de l'Être[240].

La *décision*, selon Bachelard, est une permission d'agir, et, en tant que telle, nait d'un instant singulier et ne procède pas d'une organisation progressive du temps, mais d'une rupture

[238] Gaspare Polizzi, « Rythme et durée : la philosophie du temps chez Bergson et Bachelard », Frédéric Worms et Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *Bachelard et Bergson : Continuité et discontinuité ?*, Paris, PUF, 2008, p. 58.
[239] Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, *op. cit.*, p. 306.
[240] Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, *op. cit.*, p. 17.

dans son cours. Dans *L'Intuition de l'instant*, Bachelard place déjà l'instant comme lieu de la volonté en tant qu'intentionnalité : « Nous devons souligner au passage la place de l'acte d'attention dans l'expérience de l'*instant*. C'est qu'en effet il n'y a vraiment évidence que dans la volonté, dans la conscience qui se tend jusqu'à décider un acte[241]. » La vie mentale, dès lors, ne s'offre pas à nous comme un fil continu, mais comme une série d'instants intensifs, marqués chacun par un engagement ou un choix. L'histoire personnelle, dans cette optique, ne se compose pas d'une durée homogène, mais d'actions disjointes que seule une rationalisation seconde tente de raccorder (« Notre histoire personnelle n'est donc que le récit de nos actions décousues et, en la racontant, c'est par des raisons, non par de la durée, que nous prétendons lui donner de la continuité[242] »).

Bachelard déplace ainsi l'axe métaphysique vers la discontinuité, et propose de penser « la notion de rythme comme notion temporelle fondamentale[243] ». Le rythme devient la condition d'une durée structurée, voire la forme élémentaire d'une vie ordonnée : « Pour durer, il faut donc se confier à des rythmes, c'est-à-dire à des systèmes d'instants. […] Sans harmonie, sans dialectique réglée, sans rythme, une vie et une pensée ne peuvent être stables et sûres : le repos est une vibration heureuse[244]. » À travers cette grille rythmique, la conscience perçoit le présent, le passé et le futur comme des différenciations internes à une série d'événements. L'instant ne s'oppose donc pas à toute durée, mais l'oriente, la modèle et parfois la suspend. Bachelard illustre ce point par une image musicale :

[241] Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, *op. cit.*, p. 21.
[242] Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, *op. cit.*, p. 34.
[243] *Ibid*., p. IX.
[244] *Ibid*.

> Or en écoutant la symphonie des instants, on sent des phrases qui meurent, des phrases qui tombent et qui sont emportées vers le passé. Mais cette fuite vers le passé, par le fait même qu'elle est une apparence seconde, est toute relative. Un rythme s'éteint relativement à une autre partition de la symphonie qui continue. On représenterait assez bien cette décroissance relative par le schéma suivant :
>
> ⋮ ⋮ ⋮
>
> ····· ····· ····· ·····
>
> Du trois pour cinq devient du deux pour cinq, puis de l'un pour cinq, puis c'est le silence d'un être qui nous quitte alors que tout autour, le monde continue de résonner.
>
> […] Un rythme qui continue inchangé est un présent qui a une durée ; ce présent qui dure est fait de multiples instants qui, à un point de vue particulier, sont assurés d'une parfaite monotonie. C'est avec de telles monotonies que sont faits les sentiments durables qui déterminent l'individualité d'une âme particulière[245].

Le présent, pour Bachelard, se déploie comme la persistance d'un rythme dans la conscience ; le passé, quant à lui, se compose des rythmes évanouis ; le futur s'ouvre dans la capacité de l'esprit à rompre avec les rythmes établis pour accueillir de nouvelles formes temporelles. L'être se définit ainsi comme un lieu de résonance : « l'être est un lieu de résonance pour les rythmes des instants et, comme tel, on pourrait dire qu'il a un passé comme un écho a une voix[246] ». Le futur de l'esprit tient à la liberté de se désynchroniser des rythmes préexistants, à sortir des cadres rythmiques antérieurs : « c'est le retour à la liberté du possible, à ces résonances multiples nées de la solitude de l'être[247] » ; mais il suppose tout autant la capacité à intégrer de nouveaux rythmes, par lesquels une forme de progrès se laisse pressentir : « Les instants sont distincts parce qu'ils sont féconds. Et ils ne sont pas féconds par la vertu des souvenirs qu'ils peuvent actualiser, mais bien par le fait que s'y ajoute une nouveauté temporelle convenablement adaptée au rythme d'un progrès.[248] »

C'est dans le prolongement de cette réflexion que Bachelard, dans le dernier chapitre de *La Dialectique de la durée*, entreprend de rapprocher la dynamique dialectique de la

[245] Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, *op. cit.*, p. 49-50.
[246] *Ibid*., p. 52.
[247] *Ibid*., p. 67.
[248] *Ibid*., p. 86.

rythmanalyse proposée par Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos. Plus précisément, la rythmanalyse se conçoit comme une forme de « phénoménologie rythmique[249] » — soit une manière de percevoir et d'accorder entre elles les temporalités hétérogènes qui composent l'expérience et la pensée. Or, si pour Bachelard, la dialectique est « le mouvement inductif qui réorganise le savoir en élargissant ses bases, où la négation des concepts et des axiomes n'est qu'un aspect de leur généralisation[250] », la rythmanalyse prolonge ce geste en redistribuant ces temporalités selon des accords rythmiques, comme si l'esprit devait composer avec ses propres tempos. En outre, en intitulant son essai *Dialectique de la durée* et en déportant l'intuition sur l'instant, Bachelard propose un renversement méthodologique de la pensée bergsonienne. Ce que l'un appelait « intuition » dans la durée, l'autre le pense depuis la fulgurance de l'instant ; et ce que l'un envisageait comme dialectique dans l'instant, l'autre le projette dans le devenir de la durée.

> Ce qui frappe plus encore, c'est la volonté de manifester entre ces deux pensées, au-delà de leur simple opposition, une sorte de *chiasme*, qui préserve les enjeux principaux en tant que tels, même s'il convient de les redistribuer : il y a encore une intuition, il y a encore de la durée, on ne se dispensera ni de ces catégories ni de ces questions[251].

Comme le soulignent plusieurs commentateurs[252], et comme l'avoue Bachelard lui-même dans *La Poétique de l'espace* (1957), l'opposition à Bergson est surtout une opposition au « bergsonisme tel que l'enseignement le simplifie[253] ». Ce que Bachelard formule en négatif apparaît ainsi, en filigrane, comme une manière de réaccentuer certains aspects de la pensée bergsonienne, moins pour les réfuter que pour en prolonger la portée. Lorsqu'il écrit : « Il nous semble impossible qu'on ne reconnaisse pas la nécessité de fonder la vie complexe sur une

[249] Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, *op. cit.*, p. 129.
[250] Georges Canguilhem, « Dialectique et Philosophie du non chez Gaston Bachelard », *Revue internationale de philosophie,* 1963, p. 441.
[251] Frédéric Worms, « La rupture de Bachelard avec Bergson comme point d'unité de la philosophie du XXe siècle en France », *in* Frédéric Worms et Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *Bachelard et Bergson, continuité et discontinuité ?*, *op. cit.*, p. 40.
[252] « Bachelard devait retoucher Bergson pour être lui-même Bachelard », cf. Henri Goutier, « Discussion », *in* Pierre Sauvanet et Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *Rythmes et philosophie*, Paris, Kimé, 1996. Voir aussi l'article de Marie Cariou, « Continuité ou discontinuité. Un faux problème ? », *in* Frédéric Worms (dir.), *op. cit.*, p. 3-24.
[253] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1974, p. 81.

pluralité de durées qui n'ont ni le même rythme, ni la même solidité d'enchaînement, ni la même puissance de continu[254] » il ne contredit pas tant Bergson qu'il en reformule, à sa manière, l'intuition fondamentale. Et pour cause, Bergson, dans *Matière et mémoire*, a défini la durée comme une multiplicité qualitative, une hétérogénéité pure (« Il n'y a pas un rythme unique de la durée ; on peut imaginer bien des rythmes différents[255] »). On opposera par ailleurs que Bergson n'a jamais parlé de *continuité* sans adjoindre le complément pluriel « de durées » ou, plus encore, « ininterrompue d'imprévisible nouveauté », autorisant Marie Cariou à parler d'une « continuité de discontinuités[256] ».

Il reste que la pensée de Bachelard dépasse le dualisme méthodologique de Bergson ; elle s'ingénie bien au-delà à multiplier les processus de temporalisation et à créer des dialectiques à plusieurs niveaux. « Les vraies dialectiques ne sont pas pour lui linéaires, mais en quelque sorte centrifuges, écrit Marie Cariou. Elles pratiquent la désintégration totale des noyaux et poussent les notions jusqu'au surgissement de leur propre vertige. On ne saurait donc les réduire à deux termes[257]. » De la même manière, l'idée de verticalité lui permet d'entrevoir une stratigraphie de temps : « […] le temps a plusieurs dimensions ; le temps a une épaisseur. Il n'apparaît continu que sous une certaine épaisseur, grâce à la superposition de plusieurs temps indépendants[258]. » D'où, finalement, la vision d'une temporalité verticale qui comprend le rythme et la durée comme des variables dépendantes d'un instant complexe, ontologique, qui porte en lui la marque de la discontinuité, mais aussi de la création, de la nouveauté, de la décision et de la liberté tant chérie par Bergson.

---

[254] Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, *op. cit.*, p. VIII.
[255] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 231.
[256] Marie Cariou, « Continuité ou discontinuité. Un faux problème ? », *in* Frédéric Worms et Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *Bachelard et Bergson, continuité et discontinuité ?*, *op. cit.*, p. 11.
[257] *Ibid*., p. 8.
[258] Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, *op. cit.*, p. 92.

Ce chapitre a abordé la question du temps dans sa diversité conceptuelle : à la croisée de l'objectivité physique et de l'expérience intime, il s'est agi de montrer combien la temporalité déborde toute définition univoque. Des distinctions antiques (*chronos*, *kairos*, *aiôn*) aux oppositions modernes entre temps de la conscience et durée vécue, l'expérience humaine du temps se révèle fondamentalement plurielle. Cette pluralité ne résulte pas d'un flou terminologique, mais reflète la nature même de notre rapport au monde : toujours situé, incarné, traversé de rythmes hétérogènes. Le temps, dès lors, n'est pas un simple objet d'analyse, mais une tension constante entre des régimes d'intelligibilité — tension que nous avons tenté de cartographier à travers une série de dialogues philosophiques.

L'orientation du chapitre s'inscrit dans une filiation clairement bergsonienne : la notion de durée y a fonctionné comme point d'ancrage critique. Chez Bergson, la durée n'est pas un objet quantifiable, mais un mouvement qualitatif, un acte continu de la conscience. Cette conception a guidé notre lecture, sans exclure d'autres perspectives. En convoquant Aristote et Augustin, nous avons vu naître une opposition structurante : temps du monde et temps de l'âme. Kant, en internalisant le temps comme forme *a priori* de la sensibilité, a tenté une synthèse : le temps devient alors à la fois subjectif et universel. Mais c'est en creux que Bergson en proposera la critique, en réaffirmant la dimension singulière et non homogène de la durée vécue. Cette réflexion a été prolongée par la phénoménologie : chez Husserl, le temps est la structure même de la conscience, tissé de rétentions et de protentions ; chez Heidegger, il devient le mode d'être du Dasein, dépassant la scission entre subjectif et objectif ; chez Merleau-Ponty enfin, il s'incarne dans l'existence corporelle, entre perception et monde partagé. À travers ces figures, la question de la durée a permis de problématiser les catégories traditionnelles du temps — continuité et discontinuité, intériorité et extériorité, mesure et expérience.

Ce parcours a permis d'élucider plusieurs dimensions théoriques de la durée : elle ne se confond ni avec une simple mesure (*duratio*), ni avec une abstraction pure, mais renvoie à un

acte de liaison et de conservation au sein même du changement. C'est en cela qu'elle constitue une alternative à la fragmentation du temps en instants isolés. De Bergson à Merleau-Ponty, en passant par Husserl, nous avons vu se dessiner l'idée d'une pluralité de durées, variables en intensité, parfois synchrones, parfois dissonantes — mais toujours vécues. Cette approche a également montré comment la durée perturbe la frontière entre le subjectif et l'objectif : elle échappe à la mesure, sans pour autant relever du pur ineffable. Nous avons aussi mis en lumière une dynamique dialectique : entre instant et continuité, entre flux et coupure. La durée apparaît alors non pas comme le contraire de l'instant, mais comme ce qui l'intègre sans s'y dissoudre. Elle permet d'imaginer un temps relationnel, tissé de tensions, mais aussi de cohérences possibles — entre la durée propre du sujet, celle du monde, et celle des autres.

Cette exploration conceptuelle prépare une transition vers un autre versant de notre recherche : celui de la poétique. Si la philosophie de la durée s'attache à saisir la structure du temps vécu, il reste à interroger comment cette expérience trouve forme dans la littérature, et notamment dans le récit. Le prochain chapitre prolongera cette réflexion en explorant comment la durée peut être figurée, recomposée ou intensifiée dans les œuvres narratives. La lecture de *Temps et récit* de Paul Ricœur nous servira ici de guide : selon lui, c'est par la mise en intrigue que le temps devient temps humain. Le récit permet de configurer l'expérience temporelle en une forme intelligible, en articulant passé, présent et avenir selon des logiques qui ne sont ni purement subjectives ni strictement objectives. Gérard Genette, de son côté, fournit les outils techniques d'une telle configuration : en distinguant les vitesses narratives (pause, scène, sommaire, ellipse), il met en évidence la plasticité du temps littéraire — une durée qui se module selon les besoins du récit.

En somme, notre réflexion se poursuivra en examinant comment la littérature, loin de simplement refléter une durée préexistante, invente des rythmes, produit des temporalités propres. Nous verrons comment cette création narrative entre en résonance avec la conception

philosophique de la durée — et peut-être, en retour, l'enrichir. Le passage de la philosophie à la poétique ne constitue donc pas une rupture, mais un élargissement du champ : penser la durée, c'est aussi chercher comment elle se fait sentir, comment elle s'écrit.

Chapitre 3

Poétique de la durée

S'il faut que la littérature porte en elle des effets de durée, répondant aux différentes définitions esquissées au chapitre précédent, à quel niveau d'organisation convient-il d'en situer l'analyse ? Faut-il en interroger les manifestations rythmiques, les agencements linguistiques, les structures narratives, ou encore les conditions herméneutiques ? Le « Discours du récit » de Gérard Genette, et plus précisément le chapitre consacré à la durée, constituera notre point de départ. Il s'agit, en effet, du premier grand texte de théorie littéraire qui aborde de front la question de la durée. Nous en discutons le fond et tâchons de montrer en quoi il produit une réplique inversée de la durée bergsonienne. À cette réflexion sur la théorie narratologique qui forme la première strate de ce chapitre, se superposera une réflexion plus proprement herméneutique au sein de laquelle il s'agit d'appréhender *l'arc des opérations* par lesquelles l'expérience temporelle se donne à travers l'œuvre littéraire, de l'auteur au lecteur. Nous accordons une importance particulière à *Temps et récit* de Paul Ricœur, et plus particulièrement à sa théorie des trois mimèsis. L'enjeu est de montrer que le lecteur est l'opérateur par excellence qui assume par l'acte de lecture le parcours refiguratif de la durée.

Nos deux dernières parties privilégieront la dimension stylistique de la question. Dans un premier temps, nous envisagerons la durée comme phénomène linguistique, encore mal défini, relevant de la partie *obscure* du verbe. Notre démonstration reprendra plus précisément la théorie guillaumienne de la chronogénèse et du temps impliqué, reprise et développée par Jacques Bres, mais également, dans une perspective plus narratologique, les travaux d'Emile Benveniste, Harald Weinrich et Marcel Vuillaume sur la relation des verbes entre récit et discours. Enfin, c'est à la critique du rythme que nous donnerons le mot de la fin : nous commencerons par lever les ambiguïtés propres à chaque notion en lien avec le temps, avant

d'envisager avec Henri Meschonnic, Jean-Paul Goux et Isabelle Serça le rythme sous différents aspects — accentuation, mouvement, tension, liaison, ponctuation, etc.

3.1. La durée du récit : approche narratologique

3.1.1. Une approche structurale

Avant d'entreprendre le parcours qui permettra de dégager notre modèle d'analyse, il nous semble important de préciser la démarche théorique dans laquelle s'inscrit Gérard Genette lorsqu'il écrit « Discours du récit ». S'inspirant en grande partie de la linguistique structurale dont elle cherche à suivre une homologie implicite ou explicite, la critique structuraliste vise à dégager des principes communs et universels de composition du récit. Elle se distingue autrement dit d'une approche critique « transcendante » (psychologique, sociologique, philosophique, etc.), et prétend à un niveau de sens en deçà du seuil de l'interprétation, de manière à constituer une assise solide aux autres champs. Poursuivant une continuité logique avec la linguistique, les structuralistes pensent le récit en tant que *discours*, organisé selon une grammaire spécifique :

> La langue générale du récit n'est évidemment que l'un des idiomes offerts à la linguistique du discours, et elle se soumet en conséquence à l'hypothèse homologique : structurellement, le récit participe de la phrase, sans pouvoir jamais se réduire à une somme de phrases : le récit est une grande phrase, comme toute phrase constative est, d'une certaine manière, l'ébauche d'un petit récit[259].

Le rapport homologique avec la linguistique structurale permet aux théoriciens du récit d'étendre des catégories grammaticales de la phrase à une échelle de discours infiniment supérieure, à l'instar de Tzvetan Todorov qui développe « Les catégories du récit[260] », déclinées selon les catégories du verbe (*le temps du récit, les aspects du récit* et *les modes du récit*), ou encore, de façon plus importante pour notre propos, à l'instar de Gérard Genette, qui s'inspirera

[259] Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, vol. 8 / 1, 1966, p. 8.
[260] Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *ibid.*, p. 125-151.

de l'article de Todorov pour fonder sa typologie du discours narratif, selon une répartition sensiblement différente, divisée entre le *temps*, le *mode* et l*'instance* (à laquelle il substituera le terme de *voix*)[261]. Cela nous permet de préciser par ailleurs un deuxième aspect qui doit être pris en compte pour notre étude du récit, celui de l'*histoire*. Cette distinction apparait déjà clairement dans l'article de Todorov qui propose d'étudier séparément le « récit comme discours », et le « récit comme histoire ». Cependant, Genette précisera son sens dans son introduction au « Discours du récit », en désintriquant les différentes valeurs que peut recouvrir le terme de *récit* dans le langage courant : l'histoire est pour le narratologue la suite d'événements et d'action rapportés par le discours d'un narrateur ; elle est à distinguer de la *narration* qui est « l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place[262] », et du *récit* dans son sens restreint, soit « le signifiant, l'énoncé, le discours ou le texte narratif[263] », dont la fonction est d'organiser les rapports entre l'histoire et la narration. L'auteur précise en note de bas de page que le terme *histoire* a pour lui le même sens que le terme *diégèse*.

Le discours narratif est donc à considérer selon une triple relation entre récit et histoire, récit et narration et histoire et narration. Rappelons ici que ces relations prennent forme au sein des trois catégories analytiques que nous avons citées plus haut : le *temps* comprend les relations temporelles entre récit et histoire, le *mode* les modalités de la représentation narrative, et la *voix* le degré d'implication de la narration à l'intérieur du récit. Plaçons-nous dès lors en face de la première catégorie : pour comprendre les relations temporelles entre récit et histoire, il nous faut commencer par démêler la temporalité de l'une et l'autre entité. Si nous prenons le cas du récit écrit, nous constatons qu'il est avant tout déterminé par la nature linéaire du signifiant linguistique : nous n'avons d'autres choix que de suivre l'ordre des mots dans

[261] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 75-6.
[262] *Ibid*., p. 72.
[263] *Ibid*.

l'espace de la page pour qu'apparaissent en esprit les lieux et les personnages de l'histoire. Jusqu'à un certain degré, la notion de texte est donc intimement liée à celle d'espace. Ainsi, Genette peut-il postuler que le récit écrit « existe dans l'espace et comme espace, et le temps qu'il faut pour le "consommer" est celui qu'il faut pour le *parcourir* ou le *traverser*, comme une route ou un champ ». Et de conclure : « Le texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture[264]. »

De l'autre côté, le temps de l'histoire, ou le temps raconté, est celui qui s'écoule fictivement dans le monde de l'œuvre. Il suit un ordre calendaire qui se mesure communément en heures, en jours, en mois ou en années, et c'est à travers lui que les jours passent, que les personnages vieillissent et se souviennent. Toutefois, si nous pouvons juger des variations du temps grâce à tel ou tel indice, implicite ou explicite, apparaissant dans le discours narratif, il est souvent impossible de situer aussi précisément qu'on le voudrait la succession des événements ou segments temporels dans l'histoire. Genette parle à ce sujet d'une « approximation statistique » concernant la superposition de nos deux temporalités : seule une étude au niveau macroscopique, « celui des grandes unités narratives[265] », peut dès lors démontrer une certaine pertinence.

3.1.2. Durée ou vitesse du récit ?

La temporalité narrative présente donc deux niveaux temporels, celui du récit et celui de l'histoire. Les relations entre les deux niveaux révèlent un certain nombre de phénomènes narratifs que Genette classe selon trois types : l'ordre, la durée et la fréquence. Or, si l'auteur a pu poser en termes concrets les relations d'ordre et de fréquence entre le temps de l'histoire et l'espace textuel, la question de la durée achoppe sur le fait que rien ne permet de fixer

[264] *Ibid*., p. 78.
[265] *Ibid*., p. 124.

structurellement une vitesse de lecture : il n'existe aucun point de référence, aucun *degré zéro*, qui permettrait d'établir une coïncidence exacte entre la progression temporelle du récit et celle de l'histoire. Pour prendre appui sur un référent stable, indépendant, quantifiable, et aboutir à un nouveau rapport entre histoire et récit, Genette propose de reporter la mesure de la durée sur le plan spatial. Par suite, il n'est plus question de durée, mais de vitesse :

> […] l'isochronisme d'un récit peut aussi se définir […] de manière en quelque sorte absolue et autonome, comme *constance de vitesse.* On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale […] : la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages[266].

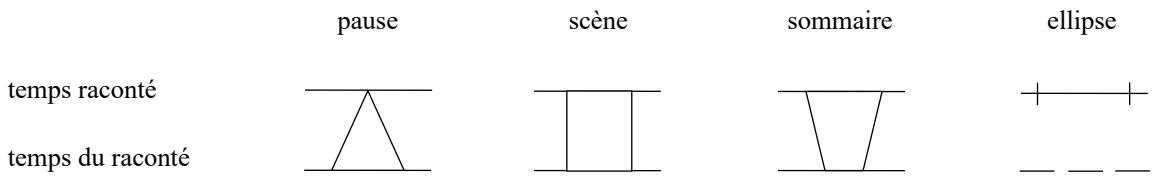
Le déplacement méthodologique opéré par Genette permet ainsi de postuler plusieurs régimes de vitesse, à commencer par un degré zéro de référence qui serait un récit « à vitesse égale, sans accélérations ni ralentissements, où le rapport durée d'histoire/longueur de récit resterait toujours constant.[267] » À noter qu'un tel point de référence n'existe que pour les besoins de la théorie, car aucun récit, précise Genette, ne peut prétendre avancer sans variations ou sans effets de rythme — ce qu'il nomme *anisochronie*.

Cependant, la notion de vitesse présente une double application, selon qu'on la considère d'un point de vue quantitatif, ou d'un point de vue qualitatif. Dans le premier cas, l'étude de la vitesse consiste dans l'évaluation d'une certaine longueur de l'action par une certaine quantité de texte : il s'agit, en d'autres mots, de comparaisons des différents régimes de vitesse d'une œuvre, soit en procédant à un découpage interne de l'action de sorte à confronter les capacités d'accélération et de décélération d'un récit, soit en reportant la mesure sur d'autres œuvres afin de confronter les vitesses de récit. Nous aboutissons ainsi à une représentation statistique de l'œuvre, qui permet à Genette d'établir par exemple, à partir d'*À la Recherche du temps perdu*, que sa vitesse « est en moyenne et grosso modo seize fois plus

[266] *Ibid*., p. 123.
[267] *Ibid*.

lente qu'*Eugénie Grandet*[268] », que « l'amplitude des variations […] va de 190 pages pour trois heures à 3 lignes pour 12 ans, soit (très grossièrement) d'une page pour une minute à une page pour un siècle[269] », ou encore que « [l]e récit proustien tend à devenir de plus en plus discontinu, syncopé, fait de scènes énormes séparées par d'immenses lacunes, et donc à s'écarter de plus en plus de la « norme » hypothétique de l'isochronie narrative[270] ».

Dans le second cas, il s'agit de considérer quatre rapports fondamentaux, « quatre formes canoniques du *tempo* romanesque[271] », que sont la pause (TR ∞ > TH), la scène (TR = TH), le sommaire (TR < TH) et l'ellipse (TR < ∞ TH)[272]. En se référant à cette typologie, Jacques Bres propose de figurer ainsi les quatre variations de tempo[273] :



Or, si cette distinction révèle de manière tranchée les différents jeux de vitesse mis en œuvre dans le récit traditionnel, nous aurions tort de leur attribuer une trop grande importance : Genette montre en effet que si « le sommaire est resté, jusqu'à la fin du XIXe siècle, la transition la plus ordinaire entre deux scènes[274] », le récit proustien prouve que les mouvements narratifs ainsi définis peuvent subir des altérations, voire se confondre sur la ligne de gradation continue qui va de la vitesse infinie de l'ellipse à la suspension totale du récit dans la pause. En somme, introduire les relations de vitesse dans l'analyse permet avant tout d'user d'un moyen commode pour aborder les anisochronies d'une œuvre et les comparer entre elles : ainsi, la scène

[268] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 23.
[269] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 127.
[270] *Ibid*., p. 128.
[271] *Ibid*., p. 129.
[272] Où TH désigne le temps d'histoire et TR le temps du récit.
[273] Jacques Bres, *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994, p. 129.
[274] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 131.

proustienne jouera-t-elle un rôle de « foyer temporel » à partir duquel le narrateur pourra déployer un nombre infini « de digressions de toutes sortes, rétrospections, anticipations, parenthèses itératives et descriptives, interventions didactiques du narrateur, etc.[275] »

3.1.3. Angles morts de la théorie

Avant de considérer comment la linguistique et l'étude du rythme peuvent nous aider à définir une poétique de la durée, relevons l'existence d'un certain nombre de points faibles, ou d'angles morts, dans l'approche narratologique que nous venons de détailler. Il va de soi que notre ambition n'est pas de nous opposer au concept, car l'approche de Gérard Genette ne prétend pas être autre chose que ce qu'elle est : une description structurale de typologie narrative, complémentaire à d'autres approches. Par ailleurs, la plupart des critiques que nous allons formuler ont déjà été avancées par le critique lui-même, que cela soit dans « Discours du récit » ou dans son commentaire publié dix ans plus tard, *Nouveau discours du récit*. Aussi bien, dans le cadre de notre étude, la question qui nous préoccupe est moins de critiquer la méthode de Genette que de savoir comment il nous est possible, en empruntant à la théorie bergsonienne, d'investir les zones d'ombre afin de proposer une évaluation plus approfondie de la notion de durée.

Une première remarque, que nous avons déjà effleurée, concerne l'idée que les travaux de Genette portent sur la vitesse du récit plutôt que sur la durée : l'auteur le confie dans *Nouveau discours du récit* : « […] je pense aujourd'hui que j'aurais dû intituler ce chapitre non *Durée*, mais *Vitesse*, ou peut-être — puisque aucun récit, je suppose, n'avance d'un pas absolument constant — *Vitesses*[276] ». Or, nous le savons :

[275] *Ibid*., p. 143.
[276] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 23.

> Mesurer la vitesse d'un mouvement […], c'est simplement constater une simultanéité ; introduire cette vitesse dans les calculs, c'est user d'un moyen commode pour prévoir une simultanéité. Aussi la mathématique reste-t-elle dans son rôle tant qu'elle s'occupe de déterminer les positions simultanées d'Achille et de la tortue à un moment donné, ou lorsqu'elle admet a priori la rencontre des deux mobiles en un point X, rencontre qui est elle-même une simultanéité. Mais elle dépasse ce rôle quand elle prétend reconstituer ce qui a lieu dans l'intervalle de deux simultanéités[277] […].

De la même manière, le théorème mathématique que met en place Genette se désintéresse de l'aspect qualitatif de la durée : le rapport entre une durée de l'histoire et une longueur de texte revient à noter l'instant précis où l'histoire commence, c'est-à-dire l'indice d'une limite temporelle, à noter de la même façon le moment où l'histoire termine, et à mesurer l'intervalle de texte parcouru pour relier les deux points. Il n'est donc pas question ici de durée, mais d'espace et de repères temporels. Aussi, la question qu'il faut nous poser sera : que reste-t-il de la durée du récit si nous décidons de soustraire la vitesse ? Et comment l'abordons-nous ? Il nous faut donc reprendre l'argumentation de Genette à l'idée que la durée du récit est indissociable de sa concrétisation : en effet, nous n'éprouvons aucune difficulté à mesurer la durée d'un récit oral puisqu'il nous est donné d'en apprécier la performance, mais il nous est en revanche impossible de mesurer la durée d'un récit écrit car celle-ci est relative à l'exécution de chaque lecteur. Et pour cause, rien ne nous permet de déterminer lorsque chacun choisira d'accélérer ou de ralentir le rythme de sa lecture, d'immobiliser un peu plus longtemps son regard sur tel ou tel mot, voire de relire ou de sauter certaines phrases ou certains passages[278]. Peut-être alors la difficulté du problème tient-elle surtout à ce que la méthode d'analyse de Genette nous invite d'abord à envisager la question de la durée sous l'aspect quantitatif, en réponse aux questions : depuis combien de temps ? pendant combien de temps ? dans combien de temps ? Or, si nous admettons que la réponse se trouve dans l'expérience illimitée de la lecture, ne disons-nous pas déjà quelque chose de la durée ?

---

[277] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 87.

[278] À cela s'ajoute la remise en question de la linéarité par certains modes de lecture, certes exceptionnels et à l'encontre de l'apprentissage, mais qui tendent à se vulgariser avec la diversification des supports textuels : lecture en diagonale, lecture rapide, lecture tabulaire, etc. Nous objecterons cependant que si ces modes de lecture déjouent en partie la linéarité du texte, le sens de l'histoire reste dépendant d'une diachronie de l'information, d'un déroulé linéaire, bien qu'irrégulier, que cela soit au niveau microsyntaxique ou macrosyntaxique.

Un deuxième point qu'il nous semble important de rappeler est que l'analyse de la durée chez Genette ne s'établit qu'à l'échelle *macroscopique* des *grandes unités narratives* ; et pour cause, « l'analyse détaillée de ces effets [de rythme] serait à la fois harassante et dépourvue de toute véritable rigueur, puisque le temps diégétique n'est presque jamais indiqué (ou inférable) avec la précision qui y serait nécessaire[279] ». De là, l'idée macroscopique d'une durée du récit homogène, se détournant des variations rythmiques, et dont la longueur serait dénombrée en fonction de la durée inférée par l'histoire. L'auteur a par ailleurs conscience des limites de la méthode qu'il qualifie tour à tour d'*approximative*, de *grossière* ou de *sommaire*[280] : l'intérêt n'est pas pour lui comme pour nous d'obtenir une mesure exacte, mais de montrer les variations de tempo narratif par comparaison interne ou externe. Cependant, les effets de rythme, qui rendent insaisissable la durée du récit à une échelle narrative réduite, du moins *quantitativement*, n'en demeurent pas moins constitutifs du « rythme particulier de durée qui caractérise notre conscience[281] ». Dans un article intitulé « La vitesse narrative du temps vécu », Xavier Le Brun met en évidence le problème de la lecture de Genette, qui en ne s'intéressant qu'au rapport temps du récit/temps de l'histoire, n'inclut pas les modifications de la vitesse narrative dans la mesure où « elles ne remettent pas en cause la classification de l'extrait comme scène[282] ». L'auteur cite l'exemple de la scène du dîner dans *Vers le phare* (1927) de Virginia Woolf, longue scène narrative et point culminant de l'œuvre, où l'on peut lire l'expérience subjective de plusieurs personnages présents autour de la table, principalement leurs pensées et leurs réactions au sujet de différentes conversations, rapportées par le monologue intérieur. De fait, si nous considérons être en présence d'une scène au sens genettien d'une isochronie

[279] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 123.
[280] *Ibid*., p. 124 : "pour chaque unité la mesure ne recouvre qu'une *approximation* statistique" et p. 127 : "ce relevé fort *sommaire*", "[…] qui va de 190 pages pour trois heures à 3 lignes pour 12 ans, soit (très *grossièrement*) d'une page pour une minute à une page pour un siècle"; Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.* p. 24 : « La mesure opérée dans *Figures III* pour *la Recherche*, si *grossière* soit-elle (et si *conjecturale* pour certaines de ses données) ». Nos italiques.
[281] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 63.
[282] Xavier Le Brun, « La vitesse narrative du temps vécu », *ATALA*, nº 17, 2014, p. 354.

conjecturale entre temps de l'histoire et temps du récit, nous manquons les « écarts dans la perception du temps par Lily Briscoe ou par Charles Tansley, pour qui la durée de l'échange dépend des impressions intérieures et changeantes que ce contact social fait naître en eux[283] ».

> […] dans le système de Genette, cette variation est minime, une simple oscillation dans le continuum de la scène narrative. Mais aussi négligeable soit-elle, cette oscillation existe néanmoins, ce qui fait toute la différence dans le cas de la représentation moderniste du temps : pour elle, il n'y a dans la scène narrative aucun changement de rythme à constater[284].

De fait, si les quatre vitesses, ou quatre grands mouvements narratifs nous permettent d'identifier plus sensiblement, voire plus *qualitativement*[285], les anisochronies du récit, il subsiste un problème dans le référentiel genettien : en s'efforçant de donner des mesures objectives au récit, la méthode de Genette ne prend pas en considération la spécificité narrative de bon nombre de textes modernistes, à savoir la perception subjective du temps.

> On voit ainsi que la scène narrative « traditionnelle » consiste en une adaptation variable et rarement exacte du temps du récit à celui de l'histoire, tandis que la scène narrative propre au modernisme se révèle être une véritable indexation du temps du récit sur le temps vécu[286].

Ces quelques remarques laissent déjà entendre que nous n'envisageons aucunement d'user du modèle genettien comme d'une norme exclusive pour la suite de notre étude. S'il ne demeure pas inapplicable au récit moderniste, il n'en décrit cependant que la surface objective ou, pour le dire avec une formule toute bergsonienne, « les signes superficiels de tendances plus profondes encore[287] ». Car il serait faux de penser que les romans comme *Vers le Phare* ou *À la recherche du temps perdu* n'intègrent pas la temporalité objective du monde : ils l'intègrent dans leur trame mais s'en écartent en esprit, au profit d'une conception de la durée comme expérience subjective. L'analyse de la durée dans le roman moderniste semble ainsi postuler une dialectique entre les vitesses narratologiques traditionnelles et une durée du récit qui

[283] *Ibid*., p. 355.
[284] *Ibid*.
[285] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 24 : « À ces considérations purement quantitatives doit s'adjoindre une étude plus qualitative, extrapolée de l'opposition classique entre sommaire et scène, auxquels j'ai proposé d'ajouter l'ellipse et la pause. »
[286] Xavier Le Brun, « La vitesse narrative du temps vécu », *loc. cit.*, p. 355.
[287] Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, *op. cit.*, p. 119.

équivaut au temps vécu. Dans cette perspective, *Temps et Récit* de Paul Ricœur s'avère une thèse incontournable pour notre étude, dans la mesure où elle associe « l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine[288] », affirmant, en d'autres mots, « *que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle*[289] ».

3.2. La médiation entre temps et récit : approche herméneutique

3.2.1. La concordance dans la discordance

Nous avons cerné, dans notre précédente partie, les résistances de la durée à une théorie structurale du récit. L'approche de Paul Ricœur, elle, est *herméneutique*. Elle se joue à l'articulation des frontières de l'expérience et du langage. À l'opposé donc du principe structuraliste, l'œuvre littéraire est posée non comme coupure mais comme lien — lien entre *temps* et *récit*, *esthétique* et *phénoménologie*, *lecture* et *refiguration temporelle*. Car l'intuition de Paul Ricœur est d'avoir su mettre en dialectique les difficultés aporétiques de saint Augustin et la solution poétique d'Aristote, selon une thèse que nous avons fait nôtre : « la spéculation sur le temps est une rumination inconclusive à laquelle seule réplique l'activité narrative[290] ». Il s'agit autrement dit de démontrer que le récit est concordance et qu'en tant que tel, il répond à l'aporétique temporelle posée par saint Augustin.

La démonstration se fait en travaillant les concepts de *muthos* (mise en intrigue) et de *mimèsis* (activité mimétique), deux concepts « qui doivent être tenus pour des opérations,

[288] Paul Ricœur, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 85.
[289] *Ibid*.
[290] *Ibid*., p. 21.

précise Ricœur, et non pour des structures[291] ». Le *muthos* est le terme qui recouvre la définition générale du récit, autrement dit : « Nous appelons récit très exactement ce qu'Aristote appelle *muthos*, c'est-à-dire l'agencement des faits[292] ». En ce sens, il est conçu comme un modèle de concordance, un principe d'ordre défini dans la tragédie selon la notion de « tout » (*holos*), soit : « […] ce qui a un commencement, un milieu et une fin[293] », une étendue que la mémoire puisse aisément saisir. N'entre alors aucune référence temporelle : la succession des faits s'établit selon une ordonnance *logique* plutôt que *chronologique*, motivée par des exigences de nécessité ou de probabilité. Ainsi, tout le poids des événements repose sur la connexion qui le maintient comme un tout total et complet, de sorte que « la structure de l'action repose sur le lien interne à l'action et non sur des accidents externes[294] ». La mise en intrigue se définit alors en dehors de tout caractère temporel : « Non seulement le temps n'est pas considéré, écrit Ricœur, mais il est exclu […][295] ». S'il est un temps, il n'est plus celui des événements, il est celui de l'œuvre, c'est-à-dire celui que construit le principe de nécessité mis en place à travers l'intrigue. Autrement dit, le tout configuré substitue au désordre du réel un ordre causal pour donner une signification aux faits racontés. C'est aussi pourquoi le *muthos* ne vise pas *ce qui a eu lieu*, l'effectif, le singulier, mais *ce qui pourrait avoir lieu*, le possible, l'universel. « Composer l'intrigue, résume Paul Ricœur, c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique[296] ».

À première vue, donc, le concept de *muthos* n'a pas grande différence avec une définition structurale du récit, dans la mesure où les deux modèles confèrent un statut *achronique* à la production. Cependant, le modèle aristotélicien, tel que repris par Ricœur, ne doit pas être compris comme un modèle de concordance absolu : il inclut un jeu de

[291] *Ibid*., p. 57.
[292] *Ibid*., p. 62.
[293] *Ibid*., p. 66.
[294] *Ibid*., p. 70.
[295] *Ibid*., p. 67.
[296] *Ibid*., p. 70.

discordances, d'incidents effrayants et pitoyables, de coups de théâtre et d'effets violents, qui « portent à leur plus haut degré de tension la fusion du "paradoxal" et de l'enchaînement "causal", de la surprise et de la nécessité[297] ». Nous évitons par conséquent l'impasse structuraliste qui privilégie l'aspect purement formel de l'œuvre et entrons dans la dimension référentielle du récit — à savoir, l'expérience intime du temps. Ricœur réinvestit alors un second concept, la *catharsis*, soit l'implication émotionnelle du spectateur (ou du lecteur) à travers la configuration poétique des faits : « La mise en intrigue […] répond à l'aporie spéculative par un faire poétique capable certes d'éclaircir (ce sera le sens majeur de la *catharsis* aristotélicienne) l'aporie, mais non de la résoudre théoriquement.[298] » En ce sens, la *catharsis* est d'abord considérée comme un moyen, une opération par laquelle l'intrigue nous engage à suivre le destin des personnages, à craindre ou espérer pour eux. La discordance nait autrement dit de l'incertitude que nous nourrissons quant au devenir de l'histoire et aux différents incidents « effrayants et pitoyables » qui pourraient *probablement* subvenir et menacer la cohérence de l'intrigue. Ainsi, à l'activité intellectuelle, ou noétique, de la configuration poétique, répond l'activité émotionnelle, pathétique ou thymique, de la *catharsis*. « C'est en incluant le discordant dans le concordant que l'intrigue inclut l'émouvant dans l'intelligible[299]. »

Le processus cathartique dépend de la structuration du *muthos*, mais également du second élément de l'équation, la *mimèsis*, en tant qu'elle assure une fonction de liaison entre le référent et le spectateur ou lecteur. Notre prochaine sous-partie s'attachera donc à décrire le mouvement de médiation, ou de transposition « métaphorique » de l'action en considérant de plus près les relations de l'activité mimétique avec le réel et l'imaginaire, en amont et en aval de la configuration poétique. C'est ce que Ricœur nomme la triple *mimèsis*.

[297] *Ibid*., p. 73.
[298] *Ibid*., p. 21.
[299] *Ibid*., p. 74.

3.2.2. La triple *mimèsis* du temps par le récit

Si nous traduisons généralement *mimèsis* par « imitation », il est nécessaire de préciser en quoi consiste cette imitation. D'abord, la *mimèsis* telle que l'entend Aristote n'est pas celle de Platon : là où ce dernier parlait d'imitation pour qualifier indifféremment tous les arts, discours, institutions, choses naturelles, en tant qu'ils copient à différentes échelles de ressemblances des modèles idéaux, Aristote restreint son usage au seul champ de la création poétique, là où il est question d'un « faire » : « Il ne saurait donc y avoir d'imitation dans la nature […], écrit Ricœur. Il ne saurait non plus y avoir imitation des idées […]. Parlant du *muthos* et de son unité de composition, Aristote remarque qu'« une imitation est toujours d'une seule chose » (1451 *a* 30-35).[300] » En ce sens, le terme aristotélicien de *mimèsis* peut être compris comme « l'imitation ou la représentation de l'action dans le médium du langage métrique, donc accompagné de rythmes[301] ».

Par ailleurs, Ricœur adjoint au concept de *mimèsis* celui de métaphore : « la *mimèsis* est le nom de la référence métaphorique », écrit-il dans *La Métaphore vive*. Le terme « métaphore » est à entendre ici comme « processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité[302] ». Autrement dit, la démarche herméneutique de l'auteur consiste à déplacer la question de l'imitation du côté de la *médiation* entre le stade de l'expérience pratique et le stade de la réception : il s'agit « de reconstruire l'ensemble des opérations par lesquelles une œuvre s'enlève sur le fond opaque du vivre, de l'agir et du souffrir, pour être donnée par un auteur à un lecteur qui la reçoit et ainsi change son agir[303] ». La *mimèsis* en tant que composition poétique, n'apparait dès lors que comme une étape, une étape pivot, entre l'expérience vive et sa refiguration par le récit dans l'imagination

[300] Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 54.
[301] Paul Ricœur, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 58.
[302] Paul Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 11.
[303] Paul Ricœur, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 86.

du lecteur. À cet arc des opérations, Ricœur assigne les noms *mimèsis* I, *mimèsis* II et *mimèsis* III : trois étapes, ou trois phases, d'un seul et même processus que le lecteur assume intégralement à travers l'acte de lecture.

> *Mimèsis* I désigne la précompréhension dans la vie quotidienne de ce qu'un auteur a bien nommé la qualité narrative de l'expérience ; en entendant par là le fait que la vie, et plus encore l'action, comme Hannah Arendt l'exprime brillamment, demandent à être racontées, *Mimèsis* II désigne l'auto-structuration du récit sur la base des codes narratifs internes au discours. À ce niveau, *Mimèsis* II et *muthos*, c'est-à-dire l'intrigue ou mieux la mise en intrigue, coïncident. Finalement, *Mimèsis* III désigne l'équivalent narratif de la refiguration du réel par la métaphore.[304]

Dès lors, qu'en est-il du temps ? Comment la triple *mimèsis* nous conduit-elle à suivre le destin d'un temps préfiguré (I) à un temps refiguré (III) par la médiation d'un temps configuré (II) ? Si la composition de l'intrigue est enracinée dans une compréhension du monde de l'action, cela suppose la capacité d'identifier ses traits structurels, ses ressources symboliques et son caractère temporel. Ainsi, *Mimèsis* I distingue le domaine de l'action de celui du mouvement physique, en ce sens que les actions impliquent des *buts*, des *motifs*, des *agents* et des *circonstances*. Chacun de ces termes peut être relié avec l'ensemble de l'action en fonction des questions canoniques sur le « quoi », le « pourquoi », le « qui », le « comment », le « avec » ou le « contre qui ». De la même façon, les ressources symboliques de l'action supposent que l'action peut être racontée parce qu'elle est déjà articulée dans des *signes*, des *règles*, des *normes* : en d'autres termes, l'action est sous-tendue par des symboles au sens que lui donne Cassirer dans sa *Philosophie des formes symboliques*, c'est-à-dire au sens médian où les formes symboliques — entre signe abrégé et expression à double sens selon le modèle de la métaphore, voire à significations cachées — sont des processus culturels qui articulent l'expérience entière. Par conséquent, l'idée de médiation symbolique met l'accent sur le *caractère public* ou universel de l'articulation ; mais c'est aussi en fonction de normes immanentes à une culture que les actions peuvent être estimées ou appréciées, renvoyant ainsi à la fonction éthique de la

[304] Paul Ricœur, « Mimèsis, référence et refiguration dans Temps et récit », *Études Phénoménologiques*, vol. 6, nº 11, octobre 1990, p. 32.

catharsis chez Aristote. Or, la compréhension de l'action ne se borne pas uniquement à une familiarité avec le réseau conceptuel de l'action et ses médiations symboliques : elle va jusqu'à reconnaitre dans l'action une structure pré-narrative de l'expérience temporelle, qui appelle la narration, au sens où l'on parle d'histoires qui nous arrivent, ou tout simplement d'histoire d'une vie. À ce stade de la réflexion, Ricœur convoque les notions heideggériennes d'intra-temporalité et de *Souci* dont nous avons déjà parlé dans notre précédent chapitre. En outre, l'analyse de l'intra-temporalité permet de jeter un pont entre l'ordre du récit et l'ordre du *Souci*, en ceci qu'ils rompent tous deux avec une représentation linéaire du temps, entendue comme simple succession de maintenant. Ainsi, imiter ou représenter l'action suppose une pré-compréhension de l'agir humain, une pré-compréhension commune au poète et au lecteur, à travers laquelle se fonde le récit.

« Avec *mimèsis* II s'ouvre le royaume du *comme si.*[305] » Nous l'avons dit, la mise en intrigue est l'opération par laquelle se fait la médiation entre *événements* et *histoire* : ainsi, un événement n'est plus une occurrence isolée, singulière, mais prend place au sein d'une chaîne de causalités. De ce point de vue, on distingue deux dimensions de la *mimèsis* II : la première, *épisodique*, tire le temps narratif du côté de la représentation linéaire, suivant l'ordre irréversible du temps des événements ; la seconde, *configurante*, « transforme la succession des événements en une totalité signifiante qui est le corrélat d'assembler les événements et fait que l'histoire se laisse suivre[306] ». Ainsi, l'acte configurant impose à la succession indéfinie des incidents « le sens du point final », ou, pour le dire autrement, l'acte de re-raconter permet d'appréhender les épisodes comme structurant la clôture de l'histoire. Une nouvelle qualité du temps émerge alors :

> Finalement, la reprise de l'histoire racontée, gouvernée en tant que totalité par sa manière de finir, constitue une alternative à la représentation du temps comme s'écoulant du passé vers le futur, selon la métaphore bien connue de la « flèche du temps ». C'est comme si la récollection inversait l'ordre dit « naturel » du temps. En lisant la fin dans le commencement

[305] Paul Ricœur, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 101.
[306] *Ibid*., p. 105.

> et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours, comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action dans ses conséquences terminales.
>
> Bref l'acte de raconter, réfléchi dans l'acte de suivre une histoire, rend productifs les paradoxes qui ont inquiété Augustin au point de le reconduire au silence[307].

Autrement dit, les apories de la *distentio animi* trouvent une résolution poétique au cœur de la *mimèsis* II. Cependant, il s'agira de comprendre comment cette médiation est confirmée dans un troisième temps par l'acte de lecture, ou comment l'action effective redéploie sa temporalité spécifique dans la *mimèsis* III. À première vue, il semble que nous revenions au point de départ avec la *mimèsis* III, puisque le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle. La circularité n'est cependant qu'apparente, le cercle herméneutique étant plutôt « une spirale sans fin qui fait passer la méditation plusieurs fois par le même point, mais à une altitude différente.[308] » La lecture, en outre, finalise l'œuvre écrite qui se donne comme une esquisse, ou ensemble d'instructions, comportant trous, lacunes, zones d'indétermination, mettant au défi la capacité du lecteur de refigurer le monde de l'action. C'est notamment à partir de l'acte de lecture qui opère la conjonction entre *mimèsis* II et III, que se fondent les théories de la lecture (cf. Wolfgang Iser) et les théories de la réception (cf. Robert Jauss). Le postulat sous-jacent à cette reconnaissance de la fonction de refiguration de l'œuvre poétique — postulat qui sera également le nôtre dans la suite de la thèse — est celui d'une herméneutique qui vise moins à restituer l'intention de l'auteur qu'à expliciter le mouvement par lequel un texte déploie un monde, une réalité augmentée de toutes ses significations :

> Je n'ai cessé, ces dernières années, de soutenir que, ce qui est interprété dans un texte, c'est la proposition d'un monde que je pourrais habiter et dans lequel je pourrais projeter mes pouvoirs les plus propres. Dans *la Métaphore vive*, j'ai soutenu que la poésie, par son *muthos*, re-décrit le monde. De la même manière, je dirai dans cet ouvrage que le faire narratif re-signifie le monde dans sa dimension temporelle, dans la mesure où raconter, réciter, c'est refaire l'action selon l'invite du poème[309].

[307] *Ibid*.
[308] *Ibid*., p. 111.
[309] *Ibid*., p. 122.

Temps et récit pose ainsi un cercle entre récit et temporalité : le temps devient temps pour l'homme par sa figuration narrative et le récit fait sens de ce qu'il figure l'expérience temporelle. Autrement dit, le récit de fiction est un chemin d'accès à la temporalité. Le présent de lecture n'est pas une coupe sans épaisseur dans la chronologie du récit : de façon assez similaire au temps phénoménologique, il prend en compte les informations du passé et les hypothèses du futur. Il est à la fois *rétention*, *attention* et *protention*, celles-ci se superposant et réagissant les unes sur les autres. Se déplie ainsi une durée interne qui s'épanouit dans la tension entre l'expérience brute et l'expérience esthétique. Notre prochaine sous-partie s'attache à montrer comment cette durée a été pensée par la narratologie post-classique.

3.2.3. Une reconception de la durée narrative (Baroni)

Si, au sein des trois volumes de *Temps et récit*, Paul Ricœur semble tourner autour de la notion de durée, évoquant, notamment, le concept de « longue durée » inventé par Fernand Braudel[310], évoquant aussi saint Augustin, Husserl et, de manière plus importante pour notre propos, la théorie structurale de Genette, il ne s'agit jamais, pour l'herméneute, d'aborder la durée d'un point de vue purement narratologique. Il nous faut donc observer, à la suite des travaux de Ricœur, la manière dont le concept a pu réapparaitre et intégrer progressivement les thèses post-structuralistes dans leur compréhension du récit. Notre approche visera plus particulièrement la dynamique de l'intrigue, c'est-à-dire la manière dont la tension narrative met en jeu la durée du récit, notamment à travers le retard d'une information importante concernant le passé, le présent ou le futur de l'histoire, qui oblige le lecteur à compenser ses incertitudes quant au développement par l'anticipation des scénarios possibles. En effet, l'acte

[310] *Ibid*., p. 146-59. Le concept de « longue durée » a été élaboré par Fernand Braudel pour penser une histoire sur le temps long, « une histoire quasi immobile, celle de l'homme de l'homme dans ses rapports avec le milieu qui l'entoure ». Cf. Fernand Braudel, « La longue durée », *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, Armand Colin, vol. 13, n°4, 1958, p. 725-53.

de lecture implique une diachronie de l'information, un déroulé linéaire mais irrégulier, que cela soit au niveau microsyntaxique ou macrosyntaxique. À cela s'ajoute l'importance de la mémoire : un énoncé se comprend du fait de relier entre elles les propositions lues et d'anticiper celles qui viendront. Il s'opère par conséquent une rétention du sens, d'autant plus sollicitée lorsque l'énoncé répond à une logique particulière de mise en attente, par ajout de propositions par exemple, comme il est souvent relevé chez Mallarmé ou Proust, avec pour effet de retarder l'effet totalisateur de fin de phrases. De fait, la lecture opère par débordement, ou, pour le dire autrement, par écartèlement ou par *distensio animi* : l'avenir s'invite de la même façon que le passé dans le présent afin d'établir, d'hypothèse en hypothèse, un horizon d'attente que la suite de l'énoncé confirmera ou infirmera.

Il convient par conséquent d'opérer un changement d'approche vis-à-vis du récit, de ne plus se placer dans une saisie rétrospective et totalisante de l'œuvre, mais de l'aborder plutôt de manière incomplète et dynamique, à travers l'acte de lecture. Notre réflexion s'élaborera essentiellement à partir des travaux de Raphaël Baroni qui a su mettre en évidence, à travers le concept de *tension narrative*[311], le phénomène d'attente qui survient lorsque le lecteur est encouragé narrativement à spéculer sur le dénouement de l'histoire. Dans un article intitulé « Réticence de l'intrigue », Raphaël Baroni conclut : « Si le récit est bien , comme l'avance Ricœur, le « gardien du temps », alors le moins que l'on puisse demander à une réflexion sur la séquentialité narrative, c'est de ne pas enterrer trop vite le temps sous la forme, c'est de ne pas convertir immédiatement en espace ce qui était d'abord vécu comme une expérience de la durée[312] » . Plus concrètement, Raphaël Baroni considère que « la séquence, en tant que schème mental […], représente ce qui faisait le plus défaut aux théories narratologiques "structuralistes", qui considéraient la séquence comme une propriété du texte, comme un

[311] Cf. Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.
[312] Baroni, Raphaël, « Réticence de l'intrigue », dans John Pier et Francis Berthelot (dir.), *Narratologies contemporaines: approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Archives contemporaines, 2010, p. 212.

signifié (l'histoire narrée) placé dans un rapport d'équivalence avec un *signifiant* (le texte narratif)[313] ». Il écrit ailleurs :

> La séquence narrative (et la structure actantielle afférente) n'existe sous la forme de schéma complet que pour le relecteur, mais pour le lecteur auquel s'adresse idéalement la narration, c'est plutôt un schéma incomplet qui a le pouvoir de l'intriguer. […] Quand on cherche à décrire les effets poétiques qui réclament une actualisation progressive du texte, le schéma n'est qu'un scénario possible et c'est sa sous-détermination qui donne naissance aux promenades inférentielles du lecteur, promenades dans lesquelles résident en grande partie le plaisir du texte et la valeur cognitive que nous lui prêtons[314].

La notion d'*intrigue* renoue ainsi avec le sens d'*intriguer*, puisqu'elle désigne désormais les stratégies narratives qui ont pour effet d'engager émotionnellement et intellectuellement le spectateur (ou le lecteur) dans son rapport cathartique avec l'œuvre. Entre la position structuraliste et la position post-structuraliste, nous retrouvons une opposition philosophique fondamentale déjà débattue dans notre précédent chapitre : d'un côté, il s'agit d'aborder la temporalité avec une approche *configurante*, spatiale, mathématique, de manière à surmonter l'aporie du temps et produire une synthèse « déchronologisée » ; de l'autre, d'explorer plus avant la *discordance* qui se déploie dans « la durée d'une histoire inachevée mais vivante[315] » et confère au temps une épaisseur. Ainsi, la jonction entre le passé, le présent et le futur change de régime et acquiert une nouvelle dimension : il ne s'agit plus d'un ordre causal rationalisant la temporalité du récit, mais d'une durée qui se noue dans la réticence, dans l'irréversibilité et l'incertitude de l'histoire passée et à venir.

> Cette analyse conduit à souligner la nécessité de différencier la *fonction configurante* de certains récits, dont la visée principale est de construire rétrospectivement une causalité et d'attribuer un sens aux événements passés, de la *fonction intrigante*, que l'on rencontre dans des narrations qui cherchent au contraire à brouiller le drame pour en éprouver la force ou la profondeur temporelle. Ces fonctions narratives contradictoires peuvent parfois alterner dans un même texte, elles entrent parfois en tension, mais elles ne sont pas identiques du point de vue intentionnel, elles ne reposent pas sur les mêmes phénomènes textuels, n'ont pas la même valeur pragmatique et ne sont pas *du même temps*[316].

[313] *Ibid*., p. 200.
[314] Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009, p. 15.
[315] *Ibid*., p. 16.
[316] *Ibid*., p. 16-7.

Le modèle théorique de Baroni entend donc rompre avec l'analyse structurale. Il s'agit au contraire de poursuivre une poétique de la discordance narrative, à l'intérieur de laquelle s'ouvre la *fonction intrigante* du récit. Plus précisément, en s'emparant du concept de *tension narrative*, Baroni développe l'idée selon laquelle la valeur et la force d'un récit s'incarnent dans sa nouveauté perpétuelle, dans sa capacité à résister aux schémas explicatifs et à déborder toute signification pour ouvrir le sens et la temporalité. Sur l'axe syntagmatique du développement textuel, la tension narrative se voit articuler trois phases importantes du récit, successivement actualisées par le lecteur : le *nœud*, le *retard* et le *dénouement*. Ces trois charnières s'emploient successivement à intriguer le lecteur par le biais d'un nœud dramatique suscitant des interrogations qui porteront sur le développement d'une action ou sur la compréhension d'une situation narrative provisoirement décrite de manière incomplète. Le questionnement est alors entretenu à travers diverses stratégies de retardement visant à différer la venue du dénouement qui proposera, en temps voulu, une résolution ou une non-résolution du *pronostic* ou *diagnostic* engagé par le lecteur au cours de sa lecture.

Par conséquent, la seconde phase, qui s'étend du moment où le questionnement surgit à l'instant de sa résolution, a pour vocation de drainer l'incertitude du lecteur vers l'anticipation du dénouement attendu. Elle semble, en d'autres mots, définir l'espace temporel durant lequel la tension narrative peut véritablement s'exprimer. Sans cette attente, sans ce retard, la tension narrative ne polarise pas le récit, n'oriente pas la temporalité du discours vers une réponse textuelle à venir. « C'est la dialectique de l'*incertitude* et de l'*anticipation* qui fonde la *tension narrative* dont la fonction essentielle est de structurer l'intrigue, de « rythmer » le récit, de maintenir l'adhésion de l'interprète et de relever l'intérêt du discours en produisant un affect généralement jugé agréable.[317] » Plus loin, l'auteur ajoute que le *retard* est la seule des trois phases « qui correspond nécessairement à une *durée sensible*, structurant et orientant la

[317] Raphaël Baroni, *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 123.

temporalité du récit[318] ». Cependant, Baroni n'en dit pas plus au sujet de la *durée sensible* ; mais il fait observer par ailleurs que

> […] le couple *incertitude/anticipation* qui connote la *tension narrative* prend […] une tonalité « affective » particulière du fait de l'homologie entre les situations épistémiques et temporelles de l'interprète et des personnages. Cette homologie, surtout lorsque le protagoniste incarne des valeurs qui correspondent aux « structures idéologiques » de l'interprète, provoque un phénomène d'identification ou de sympathie qui vient renforcer la tension narrative[319].

Les concepts de *sympathie* et d'*identification* dont parle Baroni sont directement hérités des théories de la réception. Il s'agit en outre de considérer les relations affectives que le lecteur entretient avec le narrateur ou les personnages d'un récit : spontanément, nous épousons un autre point de vue que le nôtre et nous mettons à vivre et à subir à travers lui les événements et les émotions qui traversent l'histoire. La tension narrative s'en trouve dès lors redoublée, nourrie par d'autres affections, par d'autres composantes thymiques qui participent par exemple à entretenir le suspense d'un texte. Cependant, c'est une autre voie que nous voudrions explorer : il nous semble en effet que le concept de *sympathie* peut être étendu à l'usage qu'en fait Henri Bergson lorsqu'il définit l'intuition. « Nous appelons ici intuition la *sympathie* par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable[320]. » Or, selon Bergson, « penser intuitivement est penser en durée[321] » ; plus précisément, l'intuition est l'acte par lequel nous rejoignons la durée réelle. En ce sens, la sympathie joue le rôle de complément indispensable de l'intuition : elle est l'intermédiaire, le mode de connaissance qui permet à la conscience de participer à un autre mouvement que le sien, de passer « à l'intérieur » des réalités pour en saisir la durée.

Ainsi, la notion de sympathie nous permet de mettre en lumière une homologie importante entre l'expérience (celle de l'intuition qui rejoint la durée réelle) et l'expérience

[318] *Ibid*., p. 124-5.
[319] *Ibid*., p. 271.
[320] Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, *op. cit.*, p. 181.
[321] *Ibid*., p. 30.

esthétique (celle qui découle de la narration) qui permet au lecteur de rejouer en lui la durée du récit et d'enrichir ainsi son existence. La suite de notre étude vise à mettre en évidence la manière dont certaines affections, ou modalités thymiques — non plus tournées vers l'incertitude ou l'anticipation, mais enracinées dans une expérience intime du temps — peuvent trouver dans la discordance narrative un lieu d'ancrage, et ainsi faire apparaître la durée de façon plus sensible.

3.3. Éléments pour une grammaire de la durée : approche linguistique

3.3.1. Temps et langage : la face « obscure » du verbe

Dans quelle mesure et comment l'expérience de la durée se traduit-elle dans le langage ? Selon Bergson, le langage exprime spontanément le temps en termes d'espace : « […] on emprunte nécessairement à l'espace, les images par lesquelles on décrit le sentiment que la conscience réfléchie a du temps et même de la succession[322] ». La méfiance de Bergson envers le langage s'explique avant tout par l'effort à l'origine de sa démarche philosophique d'aller chercher la durée pure, par-delà l'intelligence du langage abstrait, quotidien, ou scientifique. En tant que telle, la durée appartient à un champ intuitif sur lequel le langage n'a pas prise ; par conséquent, elle ne peut avoir d'expression propre et emprunte nécessairement à l'espace des structures organisatrices et séparatrices auxquelles échappent le vital, le changeant et le devenir. Du moins, c'est ce que semble dire Bergson, dont le dualisme, nous le savons, détermine une grande part de sa philosophie. Cependant, certains chercheurs[323] ont noté une brèche dans

[322] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 69.
[323] Cf. Ioulia Podoroga, « La grammaire de la durée : Henri Bergson et Gustave Guillaume », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 112, nº 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2014, p. 57.; Voir également Laurent Giroux, *Durée pure et temporalité : Bergson et Heidegger*, Tournai, Montréal, Desclée & Cie, Bellarmin, coll. « Recherches: Section de philosophie », nº 4, 1971, p. 28 : « Cette remarque, comme toutes les autres allusions au vocabulaire du temps dans l'œuvre de Bergson, ne tient aucun compte du rôle du verbe dans la phrase. Sans nous fournir une véritable *image* du temps, le verbe, grâce à la plasticité de ses formes, colle de beaucoup plus près à la réalité du temps que le substantif ou l'adjectif. »

l'argumentation de Bergson en ce qui concerne la catégorie du verbe. Plus précisément, dans un passage de *L'Évolution créatrice* où il est question de la cohérence entre les représentations de l'intelligence et les formes de leur expression dans le langage, on peut lire :

> Qu'il s'agisse de mouvement qualitatif ou de mouvement évolutif ou de mouvement extensif, l'esprit s'arrange pour prendre des vues stables sur l'instabilité. Et il aboutit ainsi […] à trois espèces de représentations : 1° les qualités, 2° les formes ou essences, 3° les actes.
>
> À ces trois manières de voir correspondent trois catégories de mots : les *adjectifs*, les *substantifs* et les *verbes*, qui sont les éléments primordiaux du langage. Adjectifs et substantifs symbolisent donc des *états*. Mais le verbe lui-même, si l'on s'en tient à la partie éclairée de la représentation qu'il évoque, n'exprime guère autre chose[324].

Or, qu'en est-il de la partie *obscure* du verbe ? En effet, si les substantifs et les adjectifs se rapportent à des états désignant, dans le premier cas, des formes et, dans le deuxième cas, des qualités, le verbe qui se réfère aux actions n'en exprime pas moins un état, du moins en ce qui concerne la représentation d'une action entièrement réalisée et donc susceptible d'être fixée en tant que telle, ce que Bergson désigne par *la partie éclairée de la représentation*. Cependant : « La clause introduite par le « si » suggère qu'à côté de la « partie éclairée » il existe une face obscure du verbe qui échappe à toute représentation[325] ». Autrement dit, la précaution prise par Bergson nous autorise à penser que le philosophe avait l'intuition que le verbe, en restant au plus près de l'action, pouvait receler un rapport plus privilégié avec le temps et sa durée.

Il nous semble alors que la théorie de Gustave Guillaume au sujet du *temps opératif* permet d'éclairer la partie sous-jacente au propos de Bergson. Sa thèse, plus particulièrement développée dans *Temps et verbe*[326] et *Langage et sciences du langage*[327], nous servira de point de départ à l'examen des rapports temps / langage. En effet, la radicale nouveauté de la théorie guillaumienne est de jeter un pont entre temps linguistique et temps psychologique afin de remonter des formes grammaticales vers un temps de la « pensée pensante », antérieur au

[324] Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, *op. cit.*, p. 328. Cité par Ioulia Podoroga, « La grammaire de la durée : Henri Bergson et Gustave Guillaume », *loc. cit.*, p. 57-8.
[325] Ioulia Podoroga, « La grammaire de la durée : Henri Bergson et Gustave Guillaume », *loc. cit.*, p. 58.
[326] Gustave Guillaume, *Temps et verbe : théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, Honoré Champion, 1970, 134 p.
[327] Gustave Guillaume, *Langage et science du langage*, Paris, Canada, Librairie A.-G. Nizet, 1964, 286 p.

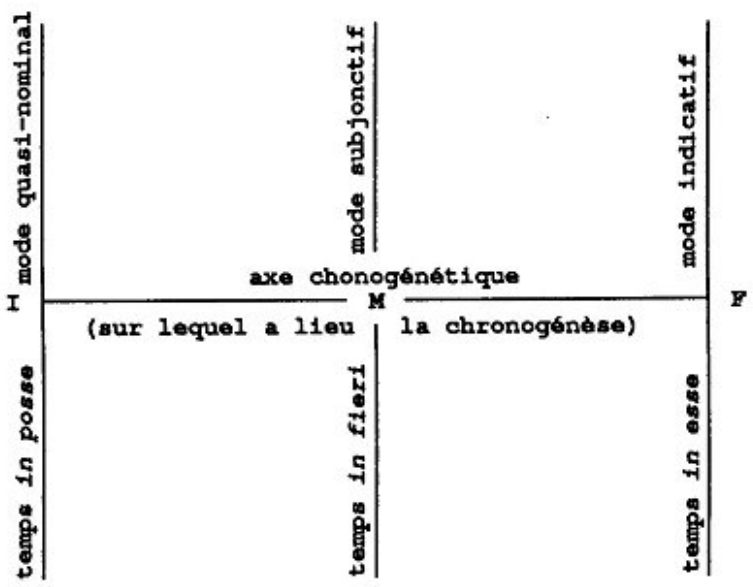
langage. Autrement dit, Guillaume propose de se détourner du plan fixe de la linguistique traditionnelle pour aller chercher les structures internes qui échappent à l'observation directe, mais qui sont en charge de réactiver constamment le lien temporel qui préside au déploiement du verbe dans le discours. « Pour qu'il y ait verbe […], il faut qu'il y ait genèse de la représentation du temps[328] », écrit Edmond Ortigues à propos de la théorie de Guillaume. Le concept de *temps opératif* correspond ainsi à l'engendrement de l'image-temps dans la pensée. Cette découverte capitale permet de dégager une temporalité propre au langage lui-même :

> […] une temporalité du langage qui met en cause non seulement la durée historique — ce que Saussure appelle la diachronie — mais aussi le contenu de chacun des instants en lesquels se décompose cette durée, c'est-à-dire la synchronie. L'axe des simultanéités dont parle Saussure devient ainsi à son tour un axe de successivités, de successivités qui ne sont toutefois plus celles de moments historiques se présentant dans la subséquence les uns des autres, mais celles de moments mentaux dont la suite ordonnée constitue la trame même de la pensée en opération dans le temps ou encore, si l'on préfère, son « programme[329] ».

Ainsi, si le concept de temps opératif a une réalité, il implique une opérativité générale du langage, qui ne saurait s'effectuer de manière intemporelle. « La synchronie est moins un *cadre d'analyse* propice à l'étude du système linguistique que le *lieu d'un procès* toujours recommencé[330] », écrit Jacques Bres. Par conséquent, le langage n'est possible que de l'existence — à l'état de virtualité — de formes linguistiques, mobilisables et actualisables à tout moment par le sujet parlant. « La langue ne sert donc pas seulement à l'expression du temps (« langage du temps ») ; par son fonctionnement, elle ouvre à une autre temporalité : « le temps du langage », temps opératif, qui se réalise dans l'instant d'opérativité […].[331] »

[328] Edmond Ortigues, *Le discours et le symbole*, Paris, Aubier-Montaigne, 1962, p. 131.
[329] Roch Valin, « Avant-propos », *in* Gustave Guillaume, *Temps et verbe : théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, Honoré Champion, 1970, p. XIV
[330] Jacques Bres, *La Narrativité*, *op. cit.*, p. 122.
[331] *Ibid*.

Revenons-en au verbe. La radicale nouveauté de l'explication guillaumienne tient à la façon dont elle rend compte, bien avant la simple chronologie des temps grammaticaux (passé, présent, futur) qui sont des temps déjà construits, déjà formés, de la représentation du temps par la pensée qui passe par les *modes* : nominaux, subjonctif, indicatif. Ils deviennent ainsi les étapes (*chronothèses*), le début, le milieu ou la fin du procès d'actualisation de l'image-temps (*chronogénèse*)[332]. Autrement dit, Guillaume en vient à introduire une échelle chronologique modale allant du virtuel à l'actuel. Par l'effet des coupes transversales que sont les chronothèses, l'opération de la pensée est interceptée à trois moments différents selon un échelonnement de réalisations modales de temps, d'autant mieux achevées que l'on avance en chronogénèse : « Ceci explique que le système des temps gagne en complétude au fur et à mesure que l'on progresse en chronogénèse, et qu'il soit au maximum avec le mode indicatif, dernier en position et dernier en chronogénèse[333] ». Pour le sujet, la langue n'est donc plus un être mais une *puissance* d'être qui s'opère dans le cheminement des trois chronothèses :



[332] Le schéma reproduit ci-dessus est extrait d'une leçon de mars 1939, précédé de la présentation suivante : « Les profils distincts que la pensée parvient à prendre de l'opération de pensée engagée sur cet axe, opération de pensée que je nomme chronogénèse, constituent des moments caractéristiques de la réalisation mentale du temps. Dans une langue comme le français, qui a beaucoup et clairement systématisé, ces profils sont exactement au nombre de trois : départ, milieu, arrivée. Ainsi la chronogénèse comporte dans la langue trois vues d'elle-même, initiale, médiane, finale. » Cf. Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume 1938-1939*, Laval, Canada, Lille, Les Presses de l'Université Laval et Lille, 1993, p. 165.

[333] Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume 1948-1949 : Structure sémiologique et structure psychique de la langue française I*, Québec, Canada, Presses de l'Université Laval, 1971, 269 p.

1) Le temps *in posse* (en puissance) auquel correspond le mode nominal (ou quasi nominal) : la construction de l'image temporelle est alors à peine amorcée, posée dans sa totalité virtuelle comme une ligne indéfinie ; le verbe diffère aussi peu que possible du nom.

2) Le temps *in fieri* (en devenir) auquel correspond le mode subjonctif. Il introduit la présence d'une personne, entraînant une double orientation du temps : temps ascendant vers l'avenir (« que j'aime ») ; temps descendant vers le passé (« que j'aimasse »). Il s'agit alors seulement d'une *orientation* et non d'une distinction des époques (passé, présent, futur).

3) Enfin, le temps *in esse* (en réalité) auquel correspond le monde indicatif, où l'actualité du présent introduit la distinction des époques passées et futures[334].

> Ainsi conçue dans son fonctionnement opératif, la langue n'est plus seulement neutralisation de la fluence temporelle mais son inversion active : le temps n'est pas éliminé dans l'instant d'opérativité mais il rend possible l'exercice de la parole par le sujet. C'est seulement dans cet exercice que le temps devient humain[335].

Or, la chronogénèse n'est que l'illustration du mouvement opératoire de la pensée à travers le temps ; cependant, à l'intérieur de chaque mode, l'image-temps se profile et se nuance différemment, selon les catégories sémantiques associées au verbe : aspects, modes, époques. *Temps et verbe* étudie la théorie des aspects en rapport avec le temps *in posse*, la théorie des modes avec le temps *in fieri* et la théorie des temps (ou époques) avec le temps *in esse*. En effet, selon Guillaume, le temps en puissance ne se réalise qu'à travers la différence des aspects, le temps en devenir n'advient qu'à travers la suspension modale propre au subjonctif et le temps effectif ne se caractérise que par le système complexe des structures temporelles dont la diversité est avant tout assurée par la complète réalisation des époques. Sans quitter la tradition guillaumienne, nous souhaiterions creuser plus loin la notion d'aspect en nous intéressant au concept de *temps impliqué* développé dans *Langage et science du langage*, au chapitre

[334] À noter que le système guillaumien fait du conditionnel un futur hypothétique appartenant au mode indicatif, et de l'impératif une forme allocutive sans morphème propre, empruntant à l'indicatif ou au subjonctif.
[335] Jacques Bres, *La Narrativité*, *op. cit.*, p. 123.

« Immanence et transcendance dans la catégorie du verbe[336] ». Nous nous référerons plus particulièrement à l'article de Jacques Bres, « Aspect grammatical et temps interne[337] », dans lequel est reprise la notion de *temps impliqué* afin d'expliquer le système aspectuel du verbe français.

3.3.2. Temps et aspect

En considérant le temps à travers la notion d'époques, ou de temps grammaticaux, nous n'aboutissons qu'à la saisie d'une localisation des événements les uns par rapport aux autres, soit un *temps situé*. Plus précisément, la notion de *temps* peut être définie comme la situation chronologique d'un événement par rapport à l'acte par lequel un locuteur énonce l'événement. Un événement antérieur est donné au *passé*, un événement prédit au *futur*. Ainsi, nous dit Gustave Guillaume, nous avons l'habitude de représenter le temps « une ligne infinie, recomposée de deux segments dans le prolongement l'un de l'autre, le passé et le futur, que distingue la coupure insérée entre eux, du présent[338] ». Soit :

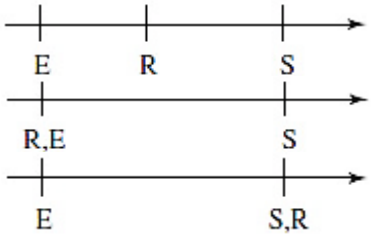
Passé **Présent** **Futur**

Un événement situé sur l'axe peut à son tour être pris pour point de référence chronologique à d'autres événements antérieurs ou postérieurs à lui. Reichenbach a ainsi pu proposer un modèle de représentation des temps verbaux visant à décrire les relations de

[336] Gustave Guillaume, *Langage et science du langage*, *op. cit.*, p. 46-58.
[337] Jacques Bres, « Aspect grammatical et temps interne », *SHS Web of Conferences*, vol. 78, EDP Sciences, 2020, 19 p.
[338] Gustave Guillaume, *Temps et verbe*, *op. cit.*, p. 7.

coïncidence, d'antériorité ou de postériorité entre le moment de l'énonciation (S), celui de l'événement (E), et celui de référence (R)[339]. Par exemple :

1) Je ne l'avais pas vu de la soirée.
2) Je ne le vis pas de la soirée.
3) Je ne l'ai pas vu de la soirée.



Ou, comme le montre le tableau suivant[340] :

Temps verbal	**Définition**
Présent	S, R, E
Passé composé	E-R, S
Passé simple, Imparfait	E, R-S
Plus-que-parfait	E-R-S
Futur simple	S-R, E
Futur antérieur	S-E-R ou E-S-R ou E, S-R
Futur proche	S, R-E

Le système reichenbachien a l'avantage de présenter une vue panoramique des temps verbaux à travers les relations d'antériorité et de postériorité qui les caractérisent. La position de E par rapport à S nous renseigne par ailleurs sur la temporalité de l'événement : si E est antérieur à S, il s'agit des temps du passé, si E est égal à S, il s'agit du présent, si E est postérieur à S, il s'agit des temps du futur. Or, nous le voyons avec l'exemple de l'imparfait et du passé simple, les coordonnées temporelles ne suffisent pas à rendre compte de certaines différences cruciales dans le système des temps verbaux en français. Nous sommes une nouvelle fois confronté à une limite d'ordre philosophique, dans la mesure où nous nous plaçons dans une

[339] Cf. Hans Reichenbach, *Elements of symbolic logic*, New York, The MacMillan Company, 1947, 444 p.
[340] On lit la virgule comme « est égal » et le tiret comme « précède ».

représentation extérieure, linéaire, spatiale et homogène du temps. Certes, une telle figuration a l'avantage d'offrir « une image autonome, aussi concrète que possible[341] » en vue d'appréhender de manière fonctionnelle l'ordre du temps, mais elle s'avère inopérante pour penser les rapports complexes de la durée : « Son défaut vient précisément de sa "perfection"[342] », écrit Guillaume.

L'aspect, quant à lui, se définit comme la manière dont une langue encode le déroulement d'une éventualité (c'est-à-dire, d'un état ou d'un événement). En ceci, il permet à l'énonciateur de montrer ou d'exposer une perspective temporelle qui participe à l'expression de sa subjectivité au sein d'un énoncé. Plus largement, tout ce qui dans la relation du verbe au temps ne relève pas de la localisation peut dès lors être envisagé sous la notion d'*aspect*. Les grammaires actuelles le définissent ainsi :

> **L'aspect :** d'un point de vue interne, le procès peut être envisagé en lui-même, « sous l'angle de son déroulement interne » (P. Imbs). En effet, indépendamment de toutes considérations chronologiques, tout processus implique en lui-même du temps, une durée plus ou moins longue pour se développer et se réaliser. On peut concevoir ce déroulement interne de façon globale ou l'analyser dans ses phases successives (de son début à sa fin) [343].

Il est intéressant de noter que dès les débuts de la théorisation dont elle a fait l'objet, la notion d'aspect a reçu une interprétation entièrement ou partiellement liée à la durée. Pour Jens Holt, « les aspects sont les manières diverses de concevoir l'écoulement du procès même[344] ». Le lien est encore plus marqué chez Joseph Vendryes : « On appelle du nom d'aspect la catégorie de la durée[345] ». Cependant, comme le note David Cohen, l'idée de durée n'est sans doute pas suffisante à constituer un discriminant aspectif :

> Le terme de *durée*, employé sans autre spécification, comporte par lui-même une part d'ambiguïté. Signifie-t-il, comme dans l'usage commun, le laps de temps plus ou moins étendu au cours duquel s'est manifesté le phénomène nommé par le verbe ? Désigne-t-il la

[341] Gustave Guillaume, *Temps et verbe*, *op. cit.*, p. 7.
[342] *Ibid*., p. 8.
[343] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 291.
[344] Jens Holt, *Acta Jutlandica* : *Études d'aspect*, Aarskrift for Aarhus Universitet, 1943, p. 6, cité par David Cohen, *L'aspect verbal*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1989, p. 16.
[345] Joseph Vendryes, *Le Langage*, Paris, La Renaissance du livre, 1923, p. 117, cité par David Cohen, *L'aspect verbal*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1989, p. 17.

> notion en soi pour en constater simplement l'existence comme caractéristique d'une forme verbale appartenant à l'aspect duratif, tandis que l'aspect opposé nommerait un phénomène dépourvu de durée, « instantané », « momentané », ou du moins dont la durée ne serait pas prise en considération[346] ?

Gustave Guillaume propose quant à lui la notion de *temps impliqué* :

> Le verbe est un sémantème qui *implique* et *explique* le temps. Le *temps impliqué* est celui que le verbe emporte avec soi, qui lui est inhérent, fait partie intégrante de sa substance et dont la notion est indissolublement liée à celle du verbe. Il suffit de prononcer le nom d'un verbe comme *marcher* pour que s'éveille dans l'esprit, avec l'idée d'un procès, celle du temps destiné à en porter la réalisation.
> Le *temps expliqué* est autre chose. Ce n'est pas le temps que le verbe retient en soi par définition, mais le temps divisible en moments distincts — passé, présent, futur, et leurs interprétations, que le discours lui attribue. Cette distinction du *temps impliqué* et du *temps expliqué* coïncide exactement avec la distinction de l'*aspect* et du *temps*[347].

Partant de la distinction guillaumienne, Bres propose de parler de *temps interne* pour la catégorie de l'*aspect* et de *temps externe* pour la catégorie du *temps*. Il définit également le *temps interne* comme réalisation de la *tension* de la phase processuelle depuis la tension initiale jusqu'à la détension terminale. Nous parlons alors d'aspect *tensif* lorsque le temps interne est saisi durant la phase processuelle, et d'aspect *extensif* ou *bi-extensif* (pour les formes surcomposées) lorsque le temps interne est saisi dans la phase post-processuelle. Bres propose par ailleurs de croiser l'aspect *tensif*, *extensif* ou *bi-extensif* avec l'aspect *global*, *cursif*, ou *neutre*, selon si le procès est saisi globalement (de la tension initiale à la détension terminale), cursivement (en un point de la phase processuelle) ou de manière non précisée. Il dresse ainsi le tableau suivant pour le procès du verbe *neiger* au mode indicatif[348] :

	Aspect tensif	**Aspect extensif**	**Aspect bi-extensif**
Aspect global	il neigea	il eut neigé	il eut eu neigé
Aspect cursif	il neigeait	il avait neigé	il avait eu neigé
Aspect neutre	il neige, il neigera, il neigerait	il a / aura / aurait neigé	il a / aura / aurait eu neigé

[346] *Ibid*., p. 73.
[347] Gustave Guillaume, *Langage et science du langage*, *op. cit.*, p. 47-8.
[348] Cf. Jacques Bres, « Aspect grammatical et temps interne », *loc. cit.*, p. 2.

Ajoutons que l'aspect ne dépend pas seulement des temps verbaux, ni des verbes eux-mêmes. Les linguistes séparent l'aspect *grammatical*, ou *verbal*, exprimé par la morphologie et la syntaxe (conjugaison des verbes, construction), l'aspect *lexical* (lexème adverbial ou co-verbal) et l'aspect *sémantique* (sens du verbe). La conjugaison du verbe sert par exemple à opposer deux couples d'aspects : d'une part la distinction *accompli* / *non accompli* marquée par l'opposition entre les formes composées et les formes simples ; d'autre part l'opposition entre aspects *sécant* et *non-sécant* qui concerne principalement le couple imparfait / passé simple ou imparfait / passé composé. Il en va de même pour les procédés de formation du vocabulaire qui peuvent constituer des séries aspectuelles, tels que le préfixe *re-* exprimant une itération (aspect *itératif*), ou le suffixe *-iser* qui signale un commencement (aspect *inchoatif*). Le sens du verbe peut également opérer une distinction entre le *perfectif* et l'*imperfectif* si l'on considère côte à côte des verbes comme *sortir* et *marcher*. Enfin, les semi-auxiliaires et les périphrases constituent un autre procédé linguistique pour exprimer l'*inchoatif* (« je commençai à… »), le *terminatif* (« il finit de… »), ou le *progressif* (« nous étions en train de… »).

3.3.3. Temps, verbe et récit

Si la représentation des temps verbaux par Reichenbach ne nous permet pas de décrire la durée du verbe, elle reste pertinente pour mettre en valeur les relations de temps dans le verbe. Nous pouvons par exemple déduire de la relation entre S et R le plan d'énonciation dans lequel nous nous situons, *histoire* ou *discours*, selon l'approche voulue par Benveniste : ainsi, lorsque S=R, le point de perspective est égal au moment de la parole, nous situant dans le *maintenant* du discours, avec pour temps fondamentaux le présent, le futur et le passé composé (« toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur[349] ») ; à l'inverse, lorsque S≠R, le point de

[349] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, 1966, p. 242.

perspective est différent, ne nous situant plus dans le maintenant mais dans le *alors* de l'histoire, avec pour temps fondamentaux le passé simple, l'imparfait et le plus-que-parfait (« […] présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit[350] »).

Co Vet ne propose pas autre chose lorsqu'il établit, avec un point de vue reichenbachien, que « le système temporel du français se compose de deux sous-systèmes, le premier centré autour d'un point de référence r_x qui coïncide avec le moment de la parole S, l'autre centré autour d'un point de référence, que nous désignerons également par le symbole r_x, et qui est antérieur à S[351] ». La distinction des deux sous-systèmes est également présente chez Harald Weinrich, qui corrige cependant l'hypothèse de Benveniste dans ce qu'elle peut avoir de trop tranché, constatant philologiquement que les temps des deux systèmes se trouvent à la fois dans ce qu'il appelle le « monde commenté » et le « monde raconté ». Weinrich est toutefois loin de donner tort à Benveniste, dans la mesure où ses enquêtes montrent que les « temps narratifs » sont effectivement plus fréquents que les « temps commentés » dans le récit, et qu'inversement les « temps commentés » sont sans conteste plus fréquents que les « temps narratifs » dans le « monde commenté ». Le récit ne peut donc se définir exclusivement par l'emploi d'un système plutôt que l'autre, bien qu'il privilégie fortement et significativement les « temps narratifs » aux « temps commentés ».

Weinrich délaisse par ailleurs la question de l'aspect, jugée trop étroite pour « être élargie en une théorie de linguistique textuelle, car les déroulements et les phases des procès varient d'un verbe à l'autre[352] », au profit d'une théorie de la *mise en relief*, en s'intéressant plus particulièrement à l'alternance narrative entre l'imparfait et le passé simple qu'il résume ainsi : « L'Imparfait est dans le récit le *temps de l'arrière-plan*, le Passé simple le *temps du*

[350] *Ibid*., p. 239.
[351] Co Vet, *Temps, aspects et adverbes de temps en français contemporain : Essai de sémantique formelle*, Genève, Suisse, Droz, 1980, p. 31-2.
[352] Harald Weinrich, *Le temps : le récit et le commentaire*, trad. Michèle Lacoste, Paris, Seuil, 1973, p. 108.

premier plan[353] ». Weinrich voit dans la distribution du récit entre premier plan et arrière-plan la composition d'un *tempo* narratif qui dépend « du genre du récit, mais aussi du tempérament de l'auteur. Tel s'attardera plus longuement à l'arrière-plan, tel autre se maintiendra plus volontiers au premier plan. Le récit en tire son *tempo* spécifique. Ce peut être le point de départ d'une typologie historique de la littérature narrative[354]. » En comparant le célèbre extrait de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert (« Il voyagea. / Il connut la mélancolie de paquebots, etc. ») et un extrait de *Candide* de Voltaire, Weinrich montre à quel point « une accumulation de Passés simples donne au lecteur l'impression d'un récit condensé, succinct, rapide[355] ». À l'opposé, les romans présentés comme réalistes ou naturalistes intègrent de manière prépondérante l'imparfait. Et pour cause, l'ambition du XIXe siècle dépasse l'intrigue éphémère du passé simple : il s'agit de donner de la société de l'époque une représentation plus large, sociologique et scientifiquement valable. Le recours à l'imparfait peut toutefois répondre à d'autres motifs : mélancolie, lenteur, ennui — autant de dispositions affectives qui orientent le récit, en contraste avec le passé simple, vers un tempo ralenti, plus diffus, parfois marqué par une certaine redondance.

Les thèses de Benveniste et Weinrich ont rencontré de nombreuses critiques[356]. Leur est reprochée une répartition hasardeuse, admettant trop de contradictions pour être valide. On notera qu'une des principales divergences entre les deux est le classement de l'imparfait : pour Weinrich, il appartient uniquement au récit, où il a la fonction d'un temps descriptif d'arrière-plan, tandis que Benveniste considère qu'il a sa place dans les deux séries. Le problème reste qu'il est souvent difficile de tracer la frontière entre la description et le commentaire : qu'en

[353] *Ibid*., p. 115.
[354] *Ibid*., p. 117.
[355] *Ibid*., p. 119.
[356] Marc Wilmet, « Récit et discours », *Le français moderne*, vol. 47, 1979, pp. 53-7; Carl Vetters, *Temps, aspect et narration*, Amsterdam, Pays-Bas, 1996, p. 180-3.; Jean-Michel Adam, Gilles Lugrin et Françoise Revaz, « Pour en finir avec le couple récit/discours: Les temps verbaux », *Pratiques*, nº 100, Metz, Pratiques, 1998, pp. 81-98.

est-il d'une phrase comme : « Il n'y *avait* pas le moindre bateau de plaisance ici[357] » ? Le narrateur fait-il une description du décor qui l'entoure, un commentaire à propos du port où il se trouve, ou les deux en même temps ? De la même manière, des événements au *passé simple* peuvent avoir fonction de commentaire, et non plus de premier plan, comme dans l'exemple suivant : « La guerre de Cent Ans — qui *dura* d'ailleurs 116 ans — fut surtout amenée par la rivalité entre Philippe VI et Edouard III[358]. » On peut également questionner la circularité du système proposé par Weinrich : d'une part, il est dit qu'on emploie l'imparfait et le passé simple parce qu'on est dans le récit, d'autre part, que l'imparfait et le passé simple signalent qu'il y a récit. On conclura avec Vetters qu'il s'agit avant tout de « distinguer deux attitudes de locution [359]», mais qu'il est inexact d'y associer une distribution exclusive des temps verbaux.

Nous voudrions cependant mentionner une thèse plus récente, développée dans *Grammaire temporelle des récits* de Marcel Vuillaume[360], qui suggère que les textes de fiction peuvent comporter plusieurs niveaux de repérage, rendant possible les combinaisons agrammaticales du genre *déictique + passé simple*. En effet, Marcel Vuillaume partant du constat qu'une phrase comme « *Aujourd'hui* personne ne lui adressa la parole[361] » existe en littérature mais demeure incorrecte du point de vue des grammaires, postule l'idée que le lecteur est doué d'ubiquité temporelle et devient ainsi le contemporain des événements narrés. Il précise par ailleurs que ce type d'exemple se trouve par milliers dans les romans : « Si on ne les remarque pas, écrit-il, c'est vraisemblablement parce qu'ils traduisent fidèlement notre expérience de lecteur et que nous n'avons pas spontanément conscience de leur aspect paradoxal[362] ». De la même manière, la phrase « *Au moment où nous entrons*, Chaverny,

[357] Vincent Almendros, *Un été*, Paris, Minuit, 2018, p. 10.
[358] Arie L. Molendijk, *Le Passé simple et l'imparfait: une approche reichenbachienne*, Amsterdam, Pays-Bas, Etats-Unis d'Amérique, 1990, p. 25, exemple cité par Carl Vetters, *op. cit.*, p. 182.
[359] Cf. Carl Vetters, *Temps, aspect et narration*, *op. cit.*, p. 183.
[360] Marcel Vuillaume, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit, 1990, 124 p.
[361] Stendhal, *Le Rouge et le noir*, exemple cité par *Ibid*., p. 9.
[362] *Ibid*., p. 11.

abusant de sa victoire, entassait des manteaux, des douilles, etc.[363] » soulève un problème semblable, à savoir que le présent *entrons* est agrammatical (on lui préférerait un temps du passé), mais qu'il est nécessaire pour exprimer ce que le narrateur veut dire : « Seul le présent (*entrons*) exprime effectivement ce que le narrateur veut dire, et ce qu'il veut dire, c'est que l'entrée, évidemment fictive, du narrateur et du lecteur (désignés conjointement par *nous*) est contemporaine du moment de la lecture des mots qui la décrivent[364] ». Cela implique donc que les textes de fictions, qui décrivent des événements du passé, ont la propriété de les reproduire : « Un texte de fiction évoque une réalité passée, c'est-à-dire antérieure au moment où il a été écrit et, par conséquent antérieure aussi au moment où on le lit. Mais en même temps, à la faveur de chaque lecture dont il fait l'objet, il ressuscite cette réalité[365]. »

La thèse de Vuillaume met donc en évidence l'idée qu'il existe plusieurs niveaux de repérage que le lecteur reconstitue de lui-même. Dans une fiction, les déictiques temporels comme *maintenant* ou *aujourd'hui* peuvent aussi bien renvoyer au moment de la lecture (« Tel était le préambule que nous devions à nos lecteurs ; *maintenant*, retrouvons nos personnages[366] ») qu'à un repère situé dans la chronologie des temps passés (« *Maintenant*, pour le physique, pour le moral et pour le civisme combinés, Maurice avait assisté à la prise de la Bastille[367] »). Ce paradoxe permet d'aborder les cas particuliers où le processus est évoqué explicitement, comme dans l'exemple suivant : « Nous avons raconté, détail par détail, comment Mina, d'enfant, était devenue jeune fille, comment Justin, de malheureux, était devenu heureux ; suivons-les tous les deux dans leur vie nouvelle.[368] » Nous abordons autrement dit l'espace d'une temporalité narrative dans laquelle le narrateur se présente comme témoin au côté du lecteur des événements qu'il raconte. L'un et l'autre deviennent les

[363] Paul Féval, *Le Bossu*, exemple cité par Marcel Vuillaume, *ibid*., p. 11.
[364] *Ibid*., p. 12.
[365] *Ibid*.
[366] Alexandre Dumas, *Le Collier de la reine*, exemple cité par Marcel Vuillaume, *op. cit*., p. 29.
[367] Alexandre Dumas, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, exemple cité par Marcel Vuillaume, *op. cit.*, p. 28.
[368] Alexandre Dumas, *Les Mohicans de Paris*, exemple cité par Marcel Vuillaume, *op. cit*., p. 59.

protagonistes d'une fiction secondaire, à l'écart de la fiction primaire (l'histoire racontée), sur laquelle ils gardent un regard sans que l'inverse soit possible. Cela peut donner lieu à des transgressions intéressantes, comme le relève Carl Vetters[369], où le narrateur joue à franchir la frontière entre les deux fictions, ou comme chez Diderot, dans *Jacques le fataliste*, où narrateur et narrataire peuvent entrer en discussion, voire où le narrataire reçoit la possibilité de choisir entre plusieurs variantes (« De ces deux versions, demain, après-demain, vous choisirez, à tête reposée, celle qui vous conviendra le mieux[370] »).

Ainsi, en partant de l'idée que les expressions temporelles ont une valeur spécifique dans les textes, les travaux de Vuillaume permettent d'introduire la notion de fiction secondaire et de distinguer deux niveaux de repérage temporel. Nous avons vu que cette thèse a l'avantage de rendre compte de phénomènes narratifs complexes et d'interroger la place du lecteur par rapport à la temporalité du récit. Il reste à présent, pour en avoir terminé avec la poétique de la durée, à traiter de la question du rythme.

3.4. La durée de la syntaxe : approche rythmique

3.4.1. Définition critique (Benveniste, Meschonnic)

En dehors des mesures régulières qui ont longtemps prévalu dans la poésie traditionnelle, il semble difficile, ou arbitraire, d'identifier à première vue les éléments qui auront statut de marques pour une critique du rythme. Car, si le rythme a longtemps été confondu avec le schéma métrique du vers[371] et qu'il continue de l'être aujourd'hui, restant

[369] Cf. Carl Vetters, *Temps, aspect et narration*, *op. cit.*, p. 189.
[370] Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, exemple cité par Carl Vetters, *op. cit*.
[371] Au point que certains ont cru déceler une étymologie commune avec le mot *rime*. Gérard Dessons et Henri Meschonnic cite notamment Du Bellay qui le premier, dans *La Deffence, et illustration de la Langue Françoyse*, livre II, chapitre VIII, emploie le mot *rythme* qu'il confond avec *rime* : « Parquoy improprement notz anciens ont astrainct [restreint] le nom du genre soulz l'espece, appelant « rythme » cette consonance de syllabes à la fin des vers, qui se devroit plus tost nommer *homoioteleuton* [fin identique], c'est-à-dire finissant de mesmes, l'une des especes du rythme » ; exemple cité par Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 11-2.

encore marginalisé dans les études littéraires, c'est qu'il semble appartenir à une réalité purement formelle, dépourvu de toute signification et de rigueur scientifique. Or, depuis le XIXe siècle et les recherches de l'abbé Rousselot, il est dit que le rythme, loin d'être une notion réservée à la poétique, constitue une réalité fondamentale du langage. Dessons et Meschonnic nous ont même montré que son analyse « repose sur une technique objective, précise, démontrable, issue pour l'essentiel des principes phonétiques de la langue française, dont le premier est l'accentuation de groupe[372] ».

Sans doute, l'une des difficultés que pose la notion de rythme réside dans la transdisciplinarité du mot. Chacun le sait, le rythme est partout : dans la langue, la physique, la biologie, l'anthropologie, la musique… Une récurrence qui nous incite très naturellement à voir dans le rythme un carrefour ou un lieu de passage par lequel les divers savoirs pourraient communiquer, un concept clé pour mieux vivre, ou, comme Bachelard, le secret philosophique du repos (cf. 2.3.3). Mais comment définir le rythme ? Ou, pour reprendre l'interrogation de Pierre Sauvanet : « Qu'y a-t-il au juste en commun entre les trois expressions suivantes : un *rythme ternaire*, un *rythme cardiaque*, un *rythme syncopé* ?[373] ». Après avoir retourné la notion sous divers angles (comme loi de fonctionnement, système, mouvement, régularité, etc.), Paul Valéry conclut : « J'ai lu ou j'ai forgé vingt "définitions" du *Rythme*, dont je n'adopte aucune…[374] »

Or, s'il nous faut entreprendre une définition critique du rythme, il est coutume de puiser les premiers éléments dans un article devenu fameux d'Émile Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique[375] », au sein duquel le linguiste revient sur l'étymologie du mot afin de mettre au jour les problèmes définitoires qui hantent notre appréhension du rythme.

---

[372] *Ibid*., p. 6.
[373] Pierre Sauvanet, *Le rythme et la raison*, Paris, Kimé, 2000, p. 147.
[374] Paul Valéry, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1957, p. 1289.
[375] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, 1*, *op. cit.*, p. 327-35.

> En grec même, où ῥυθμός désigne en effet le rythme, d'où dérive la notion et que signifie-t-elle proprement ? La réponse est donnée identiquement par tous les dictionnaires : ῥυθμός est l'abstrait de ῥεῖν, « couler », le sens du mot, dit Boisacq, ayant été emprunté aux mouvements réguliers des flots. C'est là ce qu'on enseignait voici plus d'un siècle, aux débuts de la grammaire comparée, et c'est ce qu'on répète encore. Et quoi, en effet, de plus simple et de plus satisfaisant ? L'homme a appris de la nature les principes des choses, le mouvement des flots a fait naître dans son esprit l'idée de rythme, et cette découverte primordiale est inscrite dans le terme même[376].

Or, l'argumentation d'Émile Benveniste fait valoir l'idée que l'étymologie présente dans les dictionnaires est, si ce n'est fausse, du moins inexacte : « Il suffit d'observer que ῥέω et tous ses dérivés nominaux […] indiquent exclusivement la notion de "couler", mais que la mer ne "coule" pas. Jamais ῥεῖν ne se dit de la mer, et d'ailleurs jamais ῥυθμός n'est employé pour le mouvement des flots.[377] » L'article montre plus largement que la reconnaissance du *principe cadentiel* est le fruit d'une « élaboration lente[378] », et non d'un apprentissage spontané du « principe des choses » à partir de la nature. Deux conceptions philosophiques se font ainsi face : la première envisage le rythme comme phénomène physique et physiologique sur lequel prendraient appui les activités humaines ; la seconde — défendue par Émile Benveniste — comme notion servant à « caractériser distinctivement les comportements humains, individuels et collectifs, dans la mesure où nous prenons conscience des durées et des successions qui les règlent, et aussi quand, par-delà l'ordre humain, nous projetons un rythme dans les choses et dans les événements[379] ».

La distinction entre les deux approches est capitale, car l'une et l'autre témoignent d'une attitude différente envers la poétique du rythme. Henri Meschonnic met ainsi en garde la critique littéraire qui serait tentée de voir dans la question du rythme une théorie universelle, confondant et amalgamant les faits culturel, historique et naturel :

> Il s'agit de débarrasser radicalement la théorie du rythme de son syncrétisme. De reconnaître et rejeter les éléments qui la rendent incapable de théoriser le rythme dans le discours, et qui la limitent au versifié, laissant le *reste* hors du théorisable, — d'où le bricolage stylistique avec des bonheurs divers.

[376] *Ibid*., p. 327.
[377] *Ibid*., p. 328.
[378] *Ibid*., p. 335.
[379] *Ibid*., p. 327.

> Une théorie du rythme dans le discours se sépare de la théorie traditionnelle. Celle-ci provenait de la musique, et s'en servait à ses propres fins. Une théorie commune ne se conçoit que comme théorie universelle du rythme, ou théorie du rythme universel. Elle met sur le même plan le langage et ce qui n'est pas langage. En quoi elle trouve alliance dans la sémiotique : toutes deux font le même travail. Une telle théorie est donc, à travers toutes ses variantes, une stratégie. […] C'est une haine de l'empirique. Celui-ci n'est jamais que source d'exceptions aux règles. Stratégie tournée contre le discours, contre l'historicité des discours. Théorie anticritique.
>
> La théorie du rythme dans le discours s'en sépare parce qu'elle est théorie du discours. […] Du rythme-sens-sujet. Ce qui n'a de sens et de validité que dans le langage, et spécifiquement selon les activités de langage[380].

La théorie universelle du rythme évacue inévitablement la question de l'historicité des formes poétiques, de même que les conduites subjectives et individuelles. Le deuxième effort critique est de mettre à distance la conception *métrique* du rythme en littérature, conception que nous retrouvons régulièrement reprise dans les dictionnaires : « Le rythme est un mouvement, non un compte, écrit Henri Meschonnic. Étymologiquement, un flux. […] C'est toute l'histoire de la notion de rythme qui explique la fusion, jusqu'à ne plus faire la différence entre ces deux notions distinctes, le rythme et sa mesure.[381] » La défiance du critique n'est pas sans nous rappeler ce que nous avons nous-même cherché à démontrer avec la durée (cf. 2.1.2). En ce sens, l'article de Benveniste montre qu'avant Platon, la notion de rythme désignait très généralement une « forme », ou une « configuration spatiale définie par l'arrangement et la proportion des éléments[382] », et s'appliquait aussi pour parler des signes d'écriture, d'une chaussure, d'institutions ou de caractères humains[383]. Avec Platon, cependant, le sens se précise comme « l'ordre dans le mouvement » :

> C'est Platon qui a précisé la notion de « rythme », en délimitant dans une acception nouvelle la valeur traditionnelle de ῥυθμός. […] Il innove en l'appliquant à la *forme du mouvement* que le corps accomplit dans la danse, et à la disposition des figures en lesquelles ce mouvement se résout. La circonstance décisive est là, dans la notion d'un ῥυθμός corporel associé au μέτρον et soumis à la loi des nombres : cette « forme » est désormais déterminée par une « mesure » et assujettie à un ordre[384].

[380] Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 139.
[381] Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, *op. cit.*, p. 24.
[382] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, 1*, *op. cit.*, p. 325.
[383] Voir les nombreux exemples cités par Benveniste, *ibid*., p. 329-30.
[384] *Ibid*., p. 333-4.

Le sens restreint donné par Platon prévaut encore à l'époque moderne. Or, entre les lignes, nous lisons les principes qui conduiront les études littéraires à confondre trop souvent le rythme et la métrique. À rebours, la critique de Meschonnic entend déborder de la tradition platonicienne, trop étroite pour embrasser la complexité du langage, et revenir à l'ancienne définition, celle qui courrait depuis Héraclite, et qui consistait en l'organisation de tout ce qui est en mouvement :

> Il suffit d'y penser pour voir immédiatement qu'elle convient spécifiquement au langage, envisagé comme *discours*, non comme *langue*. *Discours*, c'est-à-dire inscription de celui et de celle qui s'énonce, en parlant ou en écrivant. Car le discours est l'organisation de ce qui est en mouvement dans le langage. On peut alors redéfinir *le rythme dans le langage comme l'organisation du mouvement de la parole*, « parole » au sens de Saussure, d'activité individuelle, écrite autant qu'orale[385].

La définition proposée par Dessons et Meschonnic reconnait non seulement sa spécificité au langage par rapport à la musique, à l'architecture ou aux mouvements de la mer, mais oblige également à rendre compte de toutes les activités, littéraires ou non, au sein du langage. Par conséquent, si nous devions d'abord nous opposer à la représentation métrique du rythme, il nous faut, dans un second temps, l'inclure parmi les multiples variantes qui organisent le mouvement de la parole. Enfin, dernier élément que nous retiendrons ici, une critique du rythme se doit de prendre en compte l'énonciateur de la parole, le sujet parlant, par qui le mouvement est. Dans *Critique du rythme*, Meschonnic écrit : « Le rythme est une subjectivisation du temps, que le langage retient du corps[386] .» Dès lors, le rythme ne peut plus être une réalité uniquement formelle et dépourvue de sens :

> Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. […] Le sens se fait dans et par tous les éléments du discours. La hiérarchie des signifiés n'en est plus qu'une variable, selon les discours, les situations. Le rythme dans un discours peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens. […] Le sens n'est plus le signifié. Il n'y a plus de signifié. Il n'y a que des signifiants, participes présents du verbe signifier[387].

[385] Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, *op. cit.*, p. 26.
[386] Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 655.
[387] *Ibid*., p. 70.

3.4.2. Prose et prosodie (Meschonnic, Serça)

Nous définissons habituellement la prose en opposition au vers ou aux règles de versification : « Forme du discours écrit ou oral, qui n'est soumise à aucune des règles de la versification[388] », lit-on sur le site du CNRTL ; « Forme ordinaire du discours écrit ou parlé, non assujettie aux règles du rythme et de la musicalité, propres à la poésie[389] », sur celui du Larousse ; ou, pour le dire comme Monsieur Jourdain : « Tout ce qui n'est point Vers est Prose ». D'ailleurs, dans son *Art de la prose*, Gustave Lanson ne dit pas autrement : « La prose se définit négativement : c'est tout ce qui n'est pas vers[390] ». Nous savons cependant qu'une telle définition est problématique pour la simple raison qu'elle dépossède la prose des caractéristiques que l'on attribue au vers en général, et au rythme en particulier. Est-ce à dire que la prose est le langage qui va tout droit, sans règles et sans modification possible de l'ordre des mots, comme le veut l'étymologie du terme ? Évidemment, la question est éminemment moderne et impose de redéfinir la notion de prose au regard de l'histoire littéraire. Stéphanie Smadja et Gilles Philippe actent son « invention » au cours des décennies 1850-1870 : « cessant d'être définie de façon purement négative comme forme des discours non soumis à l'organisation versifiée, la prose ne s'oppose plus à la poésie mais fait front avec elle contre cet "autre" qu'est le discours non littéraire[391] ». La prose que l'on dit « moderne », « littéraire », « romanesque » ou « poétique » est une prose qui revendique alors une certaine autonomie vis-à-vis de la langue commune. La correspondance de Flaubert est caractéristique de la préoccupation nouvelle qui occupe peu à peu le milieu littéraire : « Une bonne phrase de prose

[388] « Prose », in *Centre national de ressources textuelles et lexicales* [en ligne], URL : cnrtl.fr/definition/prose [consulté le 17 juin 2025].
[389] « Prose », in *Larousse* [en ligne], URL : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/prose/64451 [consulté le 17 juin 2025].
[390] Gustave Lanson, *L'Art de la prose*, Paris, Nizet, 1968, p. 9.
[391] Stéphanie Smadja et Gilles Philippe, « L'invention de la prose », dans Julien Piat et Gilles Philippe (dir.), *La langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 323.

doit être comme un bon vers, *inchangeable*, aussi rythmée, aussi sonore. Voilà du moins mon ambition[392] […]. » La prose n'est alors plus un discours sans règle et linéaire, mais un idéal de style : « J'aime les phrases nettes et qui se tiennent droites, debout tout en courant, ce qui est presque une impossibilité[393]. » Les expressions « qui se tiennent droites » et « debout tout en courant » disent alors l'effort de verticalité que l'écrivain oppose à l'horizontalité de la prose, une verticalité maintenue par la cadence, la coupe et les chutes de phrases. Proust a commenté par ailleurs ce que ses clausules avaient de reconnaissable, annoncées par un « et », après une série de coupes :

> La conjonction « et » n'a nullement dans Flaubert l'objet que la grammaire lui assigne. Elle marque une pause dans la mesure rythmique et divise un tableau. En effet partout où on mettrait « et », Flaubert le supprime. […] En revanche là où personne n'aurait l'idée d'en user, Flaubert l'emploie. C'est comme l'indication qu'une autre partie du tableau commence, que la vague refluante, de nouveau, va se reformer[394].

À ce moment-là, la prose devient un juste travail de la syntaxe, des sonorités, des mots et des coupes, engageant à l'échelle de la phrase la conception et l'esthétique d'ensemble de l'œuvre. La question rythmique déborde alors des préoccupations *linguistiques*, *rhétoriques* et *culturelles* qui sont propres à chaque langue, à chaque époque, pour embrasser les *rythmes poétiques*, « non parce qu'ils seraient en vers, mais parce qu'ils sont propres à une œuvre, et partie constitutive de ce qui fait qu'on la reconnaît entre toutes, vers ou prose[395] ». Dans cette perspective, la ponctuation et l'accentuation jouent un rôle prépondérant dans l'édification de la prose et plus largement dans la *signifiance* du texte, c'est-à-dire, dans le processus de production de sens. Dessons distingue deux types d'accentuation : l'une intrinsèque au rythme du langage, dite « principale », l'autre liée à la spécificité du discours, dite « secondaire »[396].

---

[392] « Lettre à Louise Colet », 22 juillet 1852. Cf. Gustave Flaubert, *Correspondance (1847-1852)*, Paris, Louis Conard, 1926, p. 469.
[393] « Lettre à Louise Colet », 13 juin 1852. Cf. *Ibid*., p. 434.
[394] Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert », *La Nouvelle Revue Française*, nº XIV, 1920, p. 79.
[395] Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, *op. cit.*, p. 28.
[396] Cf. Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 132.

L'accentuation principale comprend les accents *syntaxiques* (ou accents de groupe) et *prosodiques*. Les accents syntaxiques se placent sur la dernière syllabe prononcée d'un groupe syntaxique : « Plus **tard**, en repens**ant** aux heures **sombres** de cette nuit canicu**laire**, je me suis rendu **compte** que nous avions fait l'a**mour** au même mo**ment**, Marie et **moi**, mais pas en**semble** » (LVSM 11). N'étant pas lié spécialement à tel ou tel mot, il peut frapper n'importe lequel en position terminale de groupe. Car le groupe peut être de sens, de souffle ou simplement phonologique. Il ne peut donc exister de *règles* d'accentuation strictes, au sens où il y a des règles de versification en poésie métrique. Les accents prosodiques, quant à eux, sont produits par la répétition d'un phonème consonantique en attaque (ouverture) de syllabe. Sur le même exemple : « […] nous avions fait l'a**mour** au **même** **moment**, **Ma**rie et **moi**, **mais** pas ensemble ». La répétition du son [m] en attaque de syllabe accentue chaque fois la syllabe concernée, et cela quelle que soit sa place dans le mot. De plus, l'intervalle qui sépare la réapparition du phonème engage différemment l'accentuation de celui-ci : il est cependant malaisé de dire à quelle distance doivent se trouver les deux phénomènes pour créer un effet accentuant ; *relativement proches*, écrivent Dessons et Meschonnic, avant de convenir que seule l'économie poétique du texte dicte son fonctionnement : « L'unité poétique étant en fait le texte entier, les séquences d'accentuation sont différentes selon chaque discours et "inventées" chaque fois spécifiquement par un système poétique particulier.[397] » Il faut également signaler le cas d'accentuation d'*attaque* qui frappe toute syllabe ouverte par une consonne située en début de groupe, soit en ouverture absolue (début de texte), soit après une pause forte signalée par une ponctuation. Ainsi, le début du poème « L'Étranger » de Charles Baudelaire : « **Qui** aimes-tu le mieux, homme énigmatique, **dis** ? **ton** père, **ta** mère, **ta** sœur ou ton frère[398] ? » Lorsqu'une voyelle se trouve en initiale de groupe, elle peut également être

[397] Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, *op. cit.*, p. 141.
[398] Charles Baudelaire, « L'Étranger », *Petits poèmes en proses*, Paris, Michel Lévy Frères, 1869, p. 7 ; exemple cité par Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *ibid*. On notera ici l'accentuation du syntagme « dis » cumulant un accent d'attaque consonantique et un accent de groupe.

accentuée par un phénomène que les phonéticiens décrivent comme une occlusion glottale, autrement nommée « coup de glotte ». Cependant, il ne s'agit pas d'un phénomène proprement phonologique, mais de nature articulatoire : il participe à la prosodie, induisant des effets de signification, mais reste difficilement repérable dans un texte, n'étant représenté par aucune marque spécifique. Il s'agira donc de prendre en considération l'environnement du syntagme, notamment les marques de ponctuation, pour déterminer une démarcation de nature accentuelle, comme dans l'exemple suivant : « Car la nuit dernière — **et** de cela j'étais sûr — Biaggi ne se trouvait pas chez lui » (R 72), où le tiret cadratin signale un décrochement énonciatif.

L'accentuation secondaire est liée aux représentations graphiques de la voix, autrement dit aux marques typographiques que sont l'alinéa, le blanc et le changement de caractères. À quelques rares exceptions près appartenant à la prose contemporaine, les deux premières marques sont réservées aux vers ; en revanche, le changement de caractères typographiques est un phénomène relativement courant dans la prose et contribue au renforcement énonciatif d'un mot ou d'une suite de mots. Par exemple : « Comment pourrions-nous *prédire* quelque chose qui n'existe pas encore ? » (USB 15) Ici, « prédire » se trouve accentué par la mise en italique pour marquer la valeur autonymique du verbe. Dans le cas où l'intervention typographique porte sur une suite de mots, l'ensemble de la séquence se trouve marqué, car d'un point de vue linguistique, nous avons affaire à une séquence tout à la fois rythmique, prosodique et sémantique ; cependant, d'un point de vue strictement accentuel, le renforcement porte sur la première syllabe du groupe, avec pour effet de produire une disjonction semblable à l'attaque d'une citation, comme une sorte d'arrêt dans le continu rythmique. Ce phénomène est appelé *joncture démarcative*, et est réalisé à l'oral par un changement de la courbe intonative.

À cet égard, nous n'avons fait qu'effleurer le rôle de la ponctuation dans les chaînes de *signifiance* déroulées par la prose. En effet, son évolution à travers l'histoire montre qu'elle a partie liée avec l'oral, aidant à la compréhension autant qu'à la mise en voix, mais qu'elle s'est

progressivement dégagée de la référence orale, à mesure que l'écrit et la lecture silencieuse se sont répandus dans la société[399]. « De nos jours, écrit Isabelle Serça, bien que la tradition orale de la ponctuation soit défendue par les écrivains, l'omniprésence de l'écrit donne la première place à l'aspect visuel de la ponctuation, devant la fonction respiratoire. On passe alors directement de l'écrit au sens, sans l'intermédiaire de l'oral[400]. » La prépondérance de la question visuelle autorise d'ailleurs les linguistes à adopter aujourd'hui une conception plus large de la ponctuation, qui intègre la mise en page et la typographie : « La frontière entre la ponctuation et la typographie est en effet malaisée à définir : le choix des caractères d'imprimerie relève sans doute de la typographie, mais qu'en est-il de l'italique, dont certaines fonctions, comme celle de signaler une citation, peuvent être aussi assumées par les guillemets ?[401] » Ainsi, parle-t-on de *ponctuation de mot* pour les majuscules ou les apostrophes, de *ponctuation de phrase* pour les signes traditionnellement en usage, de *ponctuation de page* pour les questions de mise en page, et de *ponctuation d'œuvres* pour les découpes plus importantes, comme les chapitres d'un roman où les actes d'une pièce de théâtre. La correspondance avec l'oral parait alors caduque, n'appartenant plus qu'à une acception restreinte de la ponctuation qui pourrait montrer quelques correspondances avec la prosodie.

S'agit-il pour autant d'évacuer la question de l'oralité ? Sans doute non : si Henri Meschonnic déclare que « la ponctuation est l'insertion même de l'oral dans le visuel[402] », les approches contemporaines, comme celles menées par Ludmilla G. Védénina ou Nina Catach, se montrent en faveur d'un *parallélisme fonctionnel* entre l'oral et l'écrit, où les deux systèmes entretiennent des rapports privilégiés mais disposent de moyens d'expression autonomes et asymétriques. En d'autres mots, la ponctuation ne peut être tenue comme un calque de la

[399] Pour une histoire de la ponctuation, voir Nina Catach, *La ponctuation : histoire et système*, Paris, PUF, 1994, p. 11-47 ; Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, p. 35-56.
[400] Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, *op. cit.*, p. 56.
[401] *Ibid*., p. 65.
[402] Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 300.

prosodie : « Plus précisément, les deux systèmes fonctionnent de façon partiellement parallèle, mais sont structurellement différents[403] ». D'un côté, la prosodie avance de manière synchrone avec le message linguistique, combinant plusieurs éléments (variation mélodique, durée, intensité), de l'autre, le signe de ponctuation est nécessairement différé (placé *avant* ou *après* ou les deux dans le cas des signes doubles), mais jamais en même temps (sauf dans le cas des topogrammes liés comme l'italique), et n'admet que peu de variation : « Le système de la ponctuation est en effet comparable au système informatique qui ne connaît qu'un code binaire. Une virgule par exemple peut commuter avec son absence et un point d'interrogation avec un point d'exclamation.[404] » Dès lors, nous sommes autorisés à établir les critères définitoires suivants pour chacun des deux systèmes : la prosodie se manifeste à l'oral, dans le déroulement de la chaîne parlée, elle est donc du côté du continuum, du vivant et du *temps* ; la ponctuation se manifeste à l'écrit, dans la matérialité de la page, elle est donc du côté du figé, de l'inerte et de l'*espace*. Est-ce à dire que nous retombons dans l'impasse formaliste de la durée genetienne, où le temps n'est qu'une donnée de l'espace ? Isabelle Serça répond : « Ceci vaut pour la présentation, si ce n'est scientifique, du moins linguistique, de la ponctuation en tant que système. Or les écrivains créent leur propre ponctuation, partie prenante de leur style, en transgressant les règles du code — les règles, comme chacun sait, étant faites pour cela[405] […]. »

3.4.3. Rythme et durée : une poétique du continu (Goux, Serça)

« Si l'on admet l'existence d'une langue littéraire, poursuit Isabelle Serça, on conviendra qu'elle fonctionne de façon parallèle à la parole, mais n'en procède pas : il en va de même, on l'a vu, d'un strict point de vue linguistique, pour la ponctuation et la prosodie[406]. »

[403] Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, *op. cit.*, p. 70-1.
[404] *Ibid*., p. 71.
[405] *Ibid*.
[406] *Ibid*., p. 121.

Ceci étant, il s'agit de retrouver ce qui dans l'écrit fait écho à la parole, ou comment la langue littéraire rejoint l'oralité — car l'oralité est une caractéristique du discours et n'a pas besoin de l'oral pour être entendue. « L'oralité, écrit Paul Zumthor, n'est pas plus l'absence d'écriture que celle-ci n'est l'absence de voix[407] ». Elle se conçoit, selon Meschonnic, comme « le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole[408] ». Il s'agit par conséquent de distinguer l'oralité de l'oral et de « cesser, comme l'écrit Jean-Paul Goux, de confondre la vive voix, la parole, et la voix dans l'écriture, et cesser de considérer que l'écriture de la voix puisse être une question de transcription d'un code oral à un code écrit[409] ». L'oralité et le rythme participent ainsi à la création d'une *voix* — non celle qui fait résonner physiquement les paroles, mais « la voix jamais ouïe[410] » de la prose, la « secrète voix de l'œil » selon la formulation de Louis Marin[411]. « La voix dans l'écriture est cette activité du corps dans le langage que constituent l'oralité et son rythme ; elle est marque de la subjectivité, et elle est une fonction continue dans le discontinu de la langue[412]. » Par la voix, le sujet entre dans la subjectivité du langage, il fait corps avec le corps de l'écriture :

> C'est parce qu'elle est une peau, où sont en friction le corps et le langage, que la voix est en même temps une coulée, une poussée dynamique ; elle fascine par ses propriétés inconciliables : une peau qui est en même temps une énergie… Elle fascine par ce qu'en reliant elle est mouvement. En elle, fusionnent la liaison et le mouvement[413].

Le champ lexical que mobilise Jean-Paul Goux n'est pas sans rappeler celui que nous avons vu pour la durée. Plus précisément, la voix est donnée comme un flux, c'est-à-dire comme un écoulement dynamique, continu, où l'énergie se propage de proche en proche. Ainsi mise en mouvement, la prose n'est plus assujettie au champ spatial comme le voudrait l'opposition oral/écrit que nous avons décrite précédemment : l'oralité de la voix déplie une nouvelle

[407] Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 521.
[408] Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, *op. cit.*, p. 46.
[409] Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu : essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 145.
[410] *Ibid*., p. 157.
[411] Cité par Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, *op. cit.*, p. 122.
[412] Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu*, *op. cit.*, p. 147.
[413] *Ibid*., p. 155.

dimension, la dimension du temps, et dame le pion à l'immobilité supposée de l'écriture. Pour Jean-Paul Goux, la poétique du continu est au cœur de la temporalisation de la prose romanesque : « La poétique du continu est une poétique du mouvement, écrit-il, elle est soucieuse de ce qui fait du roman une œuvre *avec* le temps : le roman fabrique de l'allant, il est orienté, il va de l'avant, il fait fond sur cette tension, ce dynamisme, cette énergie du *mouvement temporel* […].[414] » Il faut alors entendre *continu* au sens bachelardien de superposition de temps indépendants qui confère au temps une épaisseur assurant la continuité des durées (cf. 2.3.3) : « la continuité de la durée est une œuvre, écrit-il, travaillée par la tension du continu et du discontinu, c'est une dialectique du continu et du discontinu, une rythmique du plein et du vide, de l'homogène et de l'hétérogène[415] ». Du point de vue de l'activité poétique, cela se traduit par la capacité du roman à relier et à homogénéiser les fragments disparates de l'existence en un seul et même temps : le temps de l'œuvre. Ici, le rythme agit comme structure dynamique donnant au roman sa temporalité : plus qu'une forme dans le temps, il est une *force* qui impulse l'énergie romanesque. « Une forme est une force, ou un processus, écrit Jean-Yves Tadié. Toute structure est donc en mouvement, comme l'écriture et la lecture elles-mêmes ; mais ce mouvement, la critique doit le prouver.[416] » Pour cela, Goux invite à fonder l'analyse du rythme sur un principe au cœur de la tradition grégorienne, principe fondé « sur la cadence dynamique d'une tension et d'une détente, l'*arsis* et la *thesis*, l'élan et le posé[417] ». Ainsi, l'élément de base du rythme s'articule autour de deux mouvements distincts, mais complémentaires, puisque l'élan a besoin du posé pour renaître :

> Cette dynamique est en même temps temporelle, elle articule dans la durée deux cadences rythmiques dans une « succession qui est à la fois distincte et continue » : continue parce que l'élan et le posé sont inséparables, distincte parce qu'ils alternent, et suivie (en tant que succession) parce que la *thesis* d'une première cadence sert l'*arsis* d'une nouvelle. De ce moment d'articulation des deux cadences rythmiques, celui où « la retombée de l'élan précédent devient appui pour l'élan suivant », et traditionnellement nommé *ictus*, Dom J.

[414] *Ibid*., p. 9-10.
[415] *Ibid*., p. 18.
[416] Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 117.
[417] Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu*, *op. cit.*, p. 90.

> Gajard, que cite Raymond Court, indique qu'il « est le point de soudure des rythmes, la cheville ouvrière qui seule permet la continuité du mouvement[418] ».

L'*ictus* n'est pas un temps mort, pas une pause, mais l'instant précis où l'élan prend appui sur le posé pour bondir en avant. Il est la *liaison* entre deux cadences, il engendre autrement dit l'ordre du temps. Raymond Court définit l'*ictus* comme l'« instant véritablement métaphysique où se noue la dialectique concrète d'où jaillissent les trois dimensions temporelles fondamentales : passé, présent et avenir[419] ». La poétique du continu procède ainsi de la liaison dynamique avec le discontinu, c'est-à-dire dans la tension exercée entre deux cadences, entre un avant et un après, une attente et un souvenir. Or, de quelle manière les liaisons s'opèrent-elle ? Comment le roman s'y prend-il pour fabriquer du continu ? « Par sa composition, a-t-on dit pour commencer. C'était envisager ma question dans sa plus large extension ; il faut maintenant descendre un à un les paliers de la fabrique du continu, passer par divers intermédiaires de l'ensemble à l'unité, du tout à la partie, du livre à la phrase[420]. » Il nous parait alors intéressant de parachever la descente heuristique proposée par Jean-Paul Goux en abordant, en dernière instance, le rôle de la ponctuation de phrase dans la fabrique du continu et l'instauration d'un ordre syntaxique.

« Plus qu'avec les modulations de la voix, écrit Isabelle Serça, la ponctuation joue avec les frontières de la syntaxe, tout particulièrement avec les notions de linéarité et de continuité, contraintes linguistiques auxquelles la ponctuation est liée de façon nécessaire[421]. » La question de l'ordre des mots et la façon de les relier est en effet au cœur de la syntaxe : il est dit que la phrase canonique suit l'ordre sujet-verbe-complément et les grands traités de rhétorique nous invitent par ailleurs à ne pas nous écarter d'une telle ligne, à nous défier des constructions complexes ou trop longues, obscurcies par l'enchevêtrement de propositions subordonnées et

[418] *Ibid*., p. 93. Les citations entre guillemets proviennent de Raymond Court, « Rythme, tempo, mesure », *Revue d'Esthétique*, n°2, 1974, pp. 144-6.
[419] Raymond Court, *op. cit*., cité par Jean-Paul Goux, *Ibid*., p. 94.
[420] *Ibid*., p. 34.
[421] Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, *op. cit.*, p. 124.

de parenthèses intercalées, et à préférer le clair, le concis, le « facile à lire et à dire[422] ». Or, une seule virgule et l'ordre des mots peut être bouleversé. C'est que « la ponctuation aide à passer d'un ordre des mots canonique à un ordre des mots actualisé[423] » ; elle est un des outils de l'écrivain pour miner l'ordre linéaire de la phrase et, en bout de course, l'ordre linéaire des événements. « Perturber l'ordre des mots, c'est ainsi tenter de déjouer l'inéluctable linéarité de la langue, voire celle du temps[424]. » À cet égard, la parenthèse oppose une véritable verticalité à la fuite horizontale des mots. Ainsi, dans la phrase suivante extraite de *L'Appareil photo* : « Pendant que la jeune femme était partie chercher du Nescafé (prenez des croissants aussi, dis-je, tant que vous y êtes), je demeurai seul dans les bureaux de l'école de conduite […] », les parenthèses s'ajoutent à la proposition subordonnée circonstancielle de temps, qui a valeur de simultanéité avec la principale, pour introduire un discours direct. Or, il est intéressant de noter que le discours direct, présent entre parenthèses et signalé par le passé simple « dis-je », déplace après coup le point de référence chronologique à partir duquel envisager le plus-que-parfait « était partie », ne le faisant plus seulement dépendre du passé simple de la proposition principale « je demeurai », mais également du passé simple de la parenthèse « dis-je », antérieure à l'action.

> La parenthèse déroule alors, par opposition à l'axe horizontal — ou syntagmatique — de l'ordre des mots dans la phrase, l'axe vertical — l'axe paradigmatique des corrections et des substitutions. Cette troisième dimension qu'elle déploie dans le texte donne un volume, une épaisseur à la prose romanesque[425] […].

C'est bien cette image d'un temps polyphonique, d'une épaisseur des durées superposées, qui constitue la poétique du continu de Jean-Paul Goux. Signalons par ailleurs que nous avons seulement fait état de la ponctuation de phrase, mais que l'ouvrage d'Isabelle Serça montre également la manière dont la ponctuation de page et la ponctuation d'œuvre contribuent

[422] Aristote, *Rhétorique*, III, 5, 21 (1407b).
[423] Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, *op. cit.*, p. 125.
[424] *Ibid*., p. 129.
[425] *Ibid*., p. 121.

à des échelles différentes à délinéariser le roman et à assurer le rôle de séparation et de continuité responsable de l'énergie motrice du roman : « Linéarité et (dis)continuité sont en effet deux notions liées, que met en œuvre la ponctuation[426] ». De son côté, Jean-Paul Goux nous invite à considérer le rôle intermédiaire de tout ce qui fait transition dans un roman, tout ce qui conduit et favorise le passage du mouvement, autant du point de vue des unités macrostructurales que microstructurales. Une attention particulière est accordée aux séries thématiques qui tissent un réseau de correspondance à travers le roman et participent ainsi à son épaisseur. Cela peut d'ailleurs dépasser le simple cadre du roman, comme dans le cycle de Marie où les différentes intrigues se superposent et s'entrecroisent dans un même espace romanesque, avec une perception du temps dilaté pour le lecteur : d'un tome à l'autre, des personnages que nous avons vu mourir reprennent vie, des lieux sont revisités, et des pièces s'ajoutent à la chronologie des événements. Dans une interview réalisée à l'occasion de la parution de *Nue*, Jean-Philippe Toussaint fournit quelques explications à ce sujet :

> Le fait que des thèmes, des lieux reviennent induit un rapport particulier au temps. J'ai eu envie, par exemple, de jouer consciemment avec la perception du temps par le lecteur. Ceux qui ont lu *Faire l'amour* en 2002 quand il est paru et qui lisent *Nue*, aujourd'hui, lisent, onze ans plus tard, des événements qui se produisent trois jours après ce qu'ils ont lu, onze ans plus tôt, dans *Faire l'amour*. Cela donne, il me semble une densité au temps… Je me sers du temps réel, de la perception réelle du temps par le lecteur pour donner de l'épaisseur à mon temps romanesque[427].

D'un point de vue linguistique, les temps verbaux peuvent également servir d'instrument de liaison et de « nappage », induisant de manière imperceptible le mouvement du texte : « par leurs éléments homogènes, écrit Jean-Paul Goux, ils assurent la consistance du texte, sa cohésion, et par leurs éléments hétérogènes ils en assurent la dynamique progressive, le mouvement sans rupture ni à-coup[428] ». Mais pour Jean-Paul Goux, c'est avant tout le souci de la phrase et de la syntaxe qui constitue l'*anatomie du style*, faisant sienne la formule de Pierre

[426] *Ibid*., p. 137.
[427] Jean-Philippe Toussaint, « Jean-Philippe Toussaint, maître en jeux de piste » [en ligne], *Le Temps*, 2013, URL : https://www.letemps.ch/culture/livres/jeanphilippe-toussaint-maitre-jeux-piste? [consulté le 17 juin 2025].
[428] Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu*, *op. cit.*, p. 61. Voir également l'analyse de la scène de rêverie nocture, p. 61-2.

Alféri : « on peut définir la littérature par l'inquiétude de la syntaxe[429] ». Du fait de son rythme interne et de la solidité de ses liens articulatoires, la phrase synthétise l'espace et le temps pour mettre en mouvement le récit. Elle prend corps au cœur d'une tension qui place l'écrivain comme le lecteur dans un rapport existentiel au temps, « entre la finitude et l'infinitude, entre l'impensable achèvement qui clôt la vie et l'inachèvement propre à toute vie qui se maintient et continue[430] ». Laurent Jenny, dans un dernier chapitre précisément intitulé « La phrase et l'expérience du temps », montre que « dans l'*exercice* de la phrase s'éprouve la forme même du temps humain, tendu entre mémoire et anticipation[431] » ; par ailleurs : « Si la phrase […] peut décrire quelque chose de cette temporalité paradoxale de l'événement, c'est qu'elle en participe. Elle-même a dû se projeter comme une pure ouverture, ignorante de sa fin, avant de découvrir cette fin qu'elle présupposait depuis le début[432]. » Ainsi s'exerce dans la syntaxe de la phrase la tension d'un désir de résistance et de continuité qui est moteur du mouvement.

Pour résumer, la poétique du continu est une poétique du rythme et de la durée. En s'attachant à la syntaxe et à la solidité des liens articulatoires, elle pose le temps comme valeur centrale du roman et crée les conditions nécessaires à son émergence, à son mouvement et à sa continuité. « Il est donc bien vrai que le temps se mesure par l'intermédiaire du mouvement[433] », écrit Henri Bergson. Puis il ajoute, plus loin : « Sans le déroulement continu, il n'y aurait plus que l'espace, et un espace qui, ne sous-tendant plus une durée, ne représenterait plus du temps[434] ». Ainsi, en mettant en mouvement la prose et en assurant sa continuité dans l'espace de l'œuvre, en tissant, autrement dit, un réseau de transitions et de correspondances que le lecteur prolonge par le travail de la mémoire, le rythme, dans toutes ses acceptions, conçoit de

[429] Pierre Alféri, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 26.
[430] Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu*, *op. cit.*, p. 68.
[431] Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 169.
[432] *Ibid*., p. 179.
[433] Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, *op. cit.*, p. 64.
[434] *Ibid*., p. 65.

nouvelles trames, distinctes mais superposées à celle des faits et des événements, et donne au roman son épaisseur et sa durée.

Nous touchons ici à la conclusion de notre troisième chapitre. Si notre démarche s'inscrit prioritairement dans la recherche bergsonienne de la durée, la confrontation avec la théorie structurale de Genette nous incite, dans une certaine mesure, à conserver les deux modèles d'analyse : au-delà de constituer deux approches complémentaires, il nous semble que la poétique de la durée se joue dans la friction entre les deux ; plus précisément, il nous semble qu'elle est un dépassement, une force résistante née de l'interaction entre les structures froides du langage et le psychisme remuant du lecteur. Ceci étant, nous avons choisi de privilégier les approches dynamiques : nous nous sommes attaché à mettre au jour les jeux de discordance opérés dans la concordance de l'intrigue, à déceler la dimension temporelle dérobée sous la catégorie du verbe et à envisager la question du rythme au-delà des critères de périodicité, de répétition ou d'isochronie.

Car la poétique de la durée s'applique intensivement à chaque degré de l'œuvre. Elle est une poétique du récit qui découvre dans la variation d'un rythme, dans la tension ou la détente d'une scène, notre expérience intime du temps. Elle est la forme sensible que prend dans notre mémoire la succession des événements que nous lisons. Par son déroulement et son accroissement, elle est une poétique continuelle de nouveauté, un écoulement, un fleuve qui prend sa source dans notre pré-compréhension du monde et va grossissant entre les rives de l'intrigue, débordant de tous côtés.

Chapitre 4

Triangulation du champ critique :

Le temps dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint

Le moment est venu de relier les trois chapitres qui précèdent, afin, d'une part, d'éprouver notre hypothèse de départ, à savoir qu'il existe une *esthétique de la durée* chez Jean-Philippe Toussaint, et d'autre part, de dégager un modèle d'analyse qui nous permettra par la suite de lire et de comprendre les différentes figures de la durée qui affectent les œuvres de l'auteur. Autrement dit, le présent chapitre a pour ambition de faire ressortir les points de jonction entre nos différents axes. Nous commencerons par interroger les manières dont le je-narrateur se confronte au temps, et les stratégies qu'il met en place pour moduler, fuir ou accepter la perception de son écoulement. Trois postures principales seront distinguées, qui dessinent une typologie évolutive du je-narrateur toussanctien : celle du refus, marquée par des formes d'effacement ou de clôture ; celle de la révolte abstraite, où l'on voit se déployer un imaginaire géométrique du mouvement arrêté ; enfin, celle d'une acceptation fluide, où la pensée, les figures aquatiques et une certaine forme d'ataraxie permettent une autre relation à la durée.

Dans un deuxième temps, notre attention portera sur les tensions entre continuité et discontinuité à l'échelle du texte. L'enjeu sera ici d'examiner les rythmes internes du récit à travers ses modes de fragmentation, ses effets de ponctuation et ses choix verbaux. Ces éléments contribuent à construire une temporalité proprement littéraire, où le morcellement apparent donne parfois lieu à l'émergence d'une durée sensible, perceptible non comme linéarité mais comme modulation ou intensité. Enfin, nous nous intéresserons aux formes de mouvement qui traversent l'ensemble des récits : mouvement intérieur du je-narrateur, déplacement des scènes, dynamiques d'agencement. On cherchera à comprendre comment les tensions entre je-narré et

je-narrant configurent une conscience temporelle spécifique ; comment l'immobilité des lieux, les suspensions narratives, les ellipses ou les ralentissements participent d'un mouvement qui n'est jamais strictement linéaire, mais toujours en reconfiguration. Cette dernière section nous conduira à définir plus précisément ce que nous avons appelé la « scène toussanctienne », entendue comme une forme de condensation et de modulation temporelle, où se rejoue l'articulation de la partie et du tout.

4.1. Scénographie du je-narrateur face au temps

4.1.1. Repli et refus (*La Salle de bain*, *L'Appareil photo*)

Citant Mircea Eliade qui voyait dans le recours au mythe un moyen de « se guérir de l'œuvre du Temps », Burgos se demande si ce n'est pas « semblable guérison, selon les différentes modalités de structuration dictées par l'Imaginaire et qui apparaissent comme autant de réponses possibles à l'angoisse de l'homme devant le temps, que propose ou cherche à proposer la création poétique[435] ». Ces réponses, « illimitées dans leurs formulations », correspondent en réalité à trois types de solutions possibles devant l'angoisse liée au temps : la *révolte*, le *refus* et l'*acceptation détournée* ou la *ruse*.

> Si l'on se souvient que l'Imaginaire, qui se confond avec la dynamique de l'écriture et les potentialités qu'elle ouvre, est réponse cherchée dans l'espace aux angoisses de l'homme devant la temporalité, on ne sera pas surpris de voir se dessiner dans le langage poétique trois grandes modalités de structuration dynamique autour desquelles vont cristalliser les images : deux qui organisent un espace à l'abri du temps chronologique et de la dégradation qu'il opère, l'une en s'efforçant d'immobiliser le temps, l'autre en s'efforçant de s'y soustraire ; et une troisième qui utilise au contraire ce temps dans sa force vectorielle comme dans sa répétition cyclique pour occuper et ouvrir au mieux cet espace privilégié qu'est le texte[436].

Qu'en est-il dans les romans de Jean-Philippe Toussaint ? Dès la parution de *La Salle de bain*, les journalistes et critiques s'inquiétaient du sort de ce héros qui « veut se retirer

[435] Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 145.
[436] *Ibid*., p. 126.

entièrement du cours du temps qui coule trop vite, et estime que la baignoire est l'endroit idéal pour cette existence contemplative qui n'est faite que de réflexions et de rêves[437] ». Le temps occupe en effet une place prépondérante dans le premier roman de l'auteur : il tisse avec l'eau, autre thématique récurrente, une identité commune à laquelle s'affronte le je-narrateur. Le lien nous est donné dès la première phrase : « 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 » (SDB 11, nos italiques). Ainsi, les premières pages du roman nous présentent un je-narrateur organisant peu à peu son espace de repli : il médite, discute, plaisante avec Edmondsson (*Ibid.*), déménage sa bibliothèque (SDB 12), écoute la radio (SDB 13) et reçoit la visite de proches (SDB 13-4). La salle de bain, d'ailleurs, perd de son utilité première : la corde à linge est arrachée, les placards vidés, les étagères débarrassées, et les produits de toilette entassés « dans un grand sac-poubelle » (SDB 12). La baignoire elle-même ne remplit plus sa fonction dans la mesure où le je-narrateur nous dit y rester « habillé » (SDB 11), avec le robinet pour repose-pied (« […] je l'accueillis un livre à la main, allongé, les pieds croisés sur le robinet » (SDB 12)).

> [L]e refus du temps qui passe trouve ici réponse à l'angoisse dans la construction et l'aménagement de refuges, la quête de lieux clos, la délimitation progressive d'espaces dans l'espace, et de nouveaux espaces à l'intérieur de ceux-ci, comme si l'identification et le renforcement d'espaces privilégiés, de plus en plus réduits, devaient permettre enfin de se mettre à l'abri du temps dégradant des horloges.[438]

La salle de bain est surtout le lieu où l'eau, et par extension le temps, donnent l'illusion d'être maîtrisés. Le je-narrateur guette ainsi pendant des heures la progression d'une fissure sur le mur, comme une potentielle intrusion du temps ou du monde extérieur au sein de son espace ; mais rien n'y paraît. De la même façon, surveillant « la surface de [s]on visage dans un miroir de poche et, parallèlement, les déplacements de l'aiguille de [s]a montre » (SDB 12), il constate

[437] Benjamin Heinrichs, « Le cauchemar géométrique », *Die zeit*, traduit par John Lambert et Marie Teillet, 9 octobre 1987 ; Laurent Demoulin (dir.), *La Salle de bain (Revue de presse)*, Minuit, 2005, p. 16.
[438] Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 127.

que le temps n'a pas d'effet sur lui, du moins aucun effet directement perceptible. La menace survient finalement lorsque le je-narrateur prend la décision de sortir de la salle de bain (SDB 16). Aussitôt, un nom inconnu, aux consonances étrangères, fait irruption dans le récit sans aucune autre précaution narrative : « 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. » (*Ibid.*) L'espace personnel du je-narrateur se trouve ainsi fragilisé en même temps que celui du texte. La coquille se fissure. Mais c'est lorsqu'il commence à regarder la pluie tomber derrière la fenêtre que les angoisses se précisent véritablement :

> […] je me disais que les gens ne redoutaient pas la pluie ; certains, sortant de chez le coiffeur, la craignaient, mais nul n'avait vraiment peur qu'elle ne s'arrêtât plus jamais, écoulement continu faisant tout disparaître — abolissant tout. C'est moi qui, devant ma fenêtre, par une confusion que justifiait la crainte que m'avaient inspirée les divers mouvements qui se déroulaient devant mes yeux, pluie, déplacements des hommes et des voitures, avais eu soudain peur du mauvais temps, alors que c'était l'écoulement même du temps, une fois de plus, qui m'avait horrifié. (SDB 31)

Ici, l'homonymie du mot « temps » permet à l'auteur de nouer une nouvelle relation paralogique entre l'eau — la pluie — et le temps qui passe. L'hyperbate initiée par la conjonction « alors que » donne un double sens à l'expression météorologique « mauvais temps » : si nous le comprenons a priori comme une référence à la pluie, il est également possible d'entendre l'écho d'une syllepse, auréolant après coup l'adjectif « mauvais » d'un sens plus personnifiant, tel que « méchant », « malveillant » ou « pernicieux ». Enfin, le champ lexical de la peur irrigue l'ensemble du paragraphe : « redoutaient », « craignaient », « nul n'avait vraiment peur », « crainte », « avais eu soudain peur », « horrifié ». L'élément liquide recouvre dès lors le symbolisme du temps qu'il faut pouvoir maîtriser pour maîtriser son angoisse.

> La pérennité, inséparable des grandes tendances vitales, est cherchée cette fois non plus dans le temps, mais hors du temps chronologique, au terme de cheminements et d'aménagements toujours remis en cause. D'où les schèmes de fuite, d'intériorisation, de descente,

> d'enfoncement, d'ensevelissement, d'enfermement, de rétrécissement, voire d'effacement et de fusion[439].

Sans doute, pourrions-nous trouver chez Toussaint différentes illustrations des schèmes présentés par Burgos : le départ précipité pour Venise au début de la seconde partie (« Je partis brusquement, et sans prévenir personne. Je n'avais rien emporté. » (SDB 49)) est un des exemples de fuite du je-narrateur dans *La Salle de bain* ; mais nous pourrions également tourner le regard du côté d'autres œuvres, à commencer par le départ précipité du je-narrateur dans *Faire l'amour* (« Je quittai la chambre en début d'après-midi avec un sac de voyage qui contenait le minimum, deux chemises, quelques tee-shirts, ma trousse de toilette » (FA 130)) qui présente un écho certain avec celui que nous venons de voir, ou encore la fuite à moto dans *Fuir* ou celle du cheval Zahir sur les pistes de l'aéroport de Narita dans *La Vérité sur Marie*. De la même manière, nous pouvons reconnaître un schème de l'effacement dans *L'Appareil photo*, lorsque le je-narrateur confie avoir cherché quelques années plus tôt à « faire une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans [lui] et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière » (AP 112).

> C'était comme la photo de l'élan furieux que je portais en moi, et pourtant elle témoignait déjà de l'impossibilité qui le suivrait, du naufrage de ses retombées. Car on me verrait fuir sur la photo, je fuirais de toutes mes forces […], la photo serait floue, mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence ni mon absence, il y aurait là toute l'étendue de l'immobilité qui précède la vie et toute celle qui la suit, à peine plus lointaine que le ciel que j'avais sous les yeux. (AP 113)

Le je-narrateur de *L'Appareil photo* présente une certaine similitude avec celui de *La Salle de bain* dans son refus du temps et sa quête perpétuelle de lieux clos. Le roman donne notamment à voir différents types de cabines à l'intérieur desquelles le je-narrateur trouve refuge, pour une durée plus ou moins longue : cabines individuelles dans le salon de pédicure, cabines des toilettes dans la station-service, cabine du pompiste, cabine d'ascenseur, cabine du

[439] *Ibid*.

photomaton à côté des bureaux de la douane, cabine de l'avion, cabines téléphoniques, etc. Le commentaire de Sophie Bertho au sujet de *L'Appareil photo* rappelle d'ailleurs les propos de Burgos que nous venons de citer : « Il faut le hasard d'un cadrage et d'un *rétrécissement* de la réalité pour qu'advienne la connaissance[440] », écrit-elle. Et, plus loin, concernant le schème de l'intériorisation :

> La fin du récit se veut allégorie pascalienne, celle du recueillement : dans une campagne déserte, protégé du monde extérieur par les vitres d'une cabine téléphonique, le narrateur retrouve, pour reprendre la belle formule d'Henri Michaux, l'espace du dedans, qui est espace de soi, espace de la pensée. Mais cet espace chez Toussaint n'est pas comme chez le poète celui des combats et des monstres, c'est celui d'« une réalité tout autre, intérieure, et docile » d'où les frayeurs du dehors sont absentes, pour une vie qui peut s'imaginer soudain « sans blessure imaginable, sans agression, et sans douleur possible », une vie qui ne se fixe que dans « l'instant présent », dans la contemplation des choses essentielles[441].

4.1.2. La révolte de Zénon (*La Salle de bain*, *La Mélancolie de Zidane*)

Notre lecture de Bergson et de Bachelard dans les chapitres précédents nous incite à voir, dans la quête tragique du narrateur toussanctien, une figure inversée du bergsonisme. En effet, plutôt que de chercher à appréhender la réalité du temps à l'intérieur du mouvement, le je-narrateur se contente bien souvent de rester à sa surface dans l'intérêt de surprendre les signes de sa spatialisation. Sa position est stratégique : en investissant les lieux où l'eau — et par conséquent le temps — est contenue, il retourne le problème dialectique de Bergson et peut logiquement habiter l'espace pur de la géométrie. Il s'agit peu ou prou de la modalité de *révolte* que Burgos définit comme structuration dynamique de conquête :

> […] l'attitude de révolte devant le temps qui passe et la réponse à son angoisse se manifestent alors par le remplissement de l'espace, dans toutes ses dimensions et à tous ses niveaux, comme si cette occupation totale devait arrêter la chronologie, figer le temps en un éternel présent.[442]

[440] Sophie Bertho, « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique », dans Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1994, p. 20. Nos italiques.
[441] *Ibid*., p. 21.
[442] Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 126.

Tout l'effort du je-narrateur dans *La Salle de bain* consiste à trouver la formule qui lui permet, comme Mondrian, de remplir l'espace tout en voisinant avec l'immobilité (« Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c'est son immobilité. Aucun peintre n'a voisiné d'aussi près l'immobilité. » (SDB 84)). En ce sens, la prédilection du je-narrateur pour le peintre n'est pas sans raison : Mondrian est connu pour ses compositions géométriques et parfaitement structurées, présentant plusieurs rectangles remplis ou non d'aplats de couleurs primaires et séparées par des lignes noires horizontales et verticales qui semblent abolir toute perspective de mouvement sur la toile (« Chez Mondrian, l'immobilité est immobile. Peut-être est-ce pour cela qu'Edmondsson trouve que Mondrian est chiant. Moi, il me rassure. » (*Ibid.*)) ; de la même façon, « la quiétude [d'une] vie abstraite » (SDB 15 & 123) que le je-narrateur nous dit éprouver entre les murs de sa salle de bain peut dans une certaine mesure être rapprochée de « l'émotion sereine de l'universel[443] » que le peintre néerlandais souhaitait atteindre dans ses œuvres.

L'esthétique du roman semble d'ailleurs inspirée de l'œuvre géométrique de Mondrian. Le livre s'ouvre en effet sur une citation de Pythagore en épigraphe à laquelle répond le titre des trois parties (« Paris », « L'hypoténuse », « Paris »). Le roman est donc pensé d'après une forme géométrique qui lui confère une structure *en vase clos* où le je-narrateur est condamné à retourner indéfiniment au point de départ, « éternel retour, écrit Gil Delannoi, dans lequel le narrateur sort toujours de la salle de bain pour y rentrer un jour et en sortir de nouveau[444] ». À cela, s'ajoute la numérotation des paragraphes qui a pour ambition d'à la fois « freiner le flux de la lecture, en balisant chaque paragraphe avec un numéro, et en faciliter la fluidité, en travaillant les transitions[445] ». Le temps de l'histoire se trouve ainsi dénombré, géométrisé, « traduit alors sous forme d'un point mathématique, qu'un intervalle vide d'espace sépare du

[443] Nicolas Martin, *Mondrian l'architecte de la peinture*, Paris, Palette, 2010, p. 27. À noter que Piet Mondrian est également reconnu comme l'un des pionniers de l'abstraction en peinture.
[444] Gil Delannoi, « Cruel Zénon », *Critique*, nº 463, décembre 1985.
[445] Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, *op. cit.*, p. 94.

point suivant[446] ». Mais sans doute la prise à rebours du bergsonisme s'incarne-t-elle plus véritablement dans les ressemblances que le je-narrateur de *La Salle de bain* entretient avec la figure emblématique de Zénon d'Élée.

Le philosophe et mathématicien grec Zénon d'Élée est resté dans les mémoires en raison d'un ensemble de paradoxes qui avaient pour vocation de montrer que le mouvement était impossible ou qu'il n'était qu'une aberration des sens. Il appartient à une école de pensée ancienne, présocratique, selon laquelle le monde est géométriquement parfait et parfaitement immobile, et où se rencontrent des solides réguliers, des constantes absolues et des vérités éternelles. Les paradoxes de Zénon reposent ainsi sur l'idée que le mouvement correspond à une série de positions dans l'espace et qu'il est par conséquent possible de le diviser en une infinité de points. Nous nous attarderons ici sur deux paradoxes en particulier : le premier est celui cité par Gil Delannoi en introduction de son article « Cruel Zénon[447] », à savoir qu'une flèche en mouvement, avant d'atteindre sa cible, doit d'abord parcourir la moitié de la distance, puis la moitié de la distance suivante, et ainsi de suite, de sorte qu'il restera toujours une moitié de distance à parcourir et que la flèche n'atteindra jamais la cible ; le second est appelé « paradoxe de la flèche en vol », il est une variation du premier et stipule que si une chose mouvante occupe à chaque instant une position précise de l'espace, alors la flèche en vol est immobile à chaque instant de son déplacement.

À noter que l'auteur prétend ne pas avoir eu connaissance des paradoxes de Zénon lorsqu'il rédigeait *La Salle de bain*, contrairement à ses lecteurs pour qui le rapport semble immédiat : « Zénon, je ne le connaissais pas. C'est un ami, Gil Delannoi qui a écrit un article intitulé "Cruel Zénon" dans *Critique*. Je disais plus tard à Lindon que je n'y avais absolument

[446] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 63.
[447] Le titre de l'article est une référence au poème « Le Cimentière marin » de Paul Valéry : « […] Zénon ! Cruel Zénon ! Zénon d'Élée !/ M'as-tu percé de cette flèche ailée/ Qui vibre, vole, et qui ne vole pas !/ Le son m'enfante et la flèche me tue !/ Ah ! le soleil… Quelle ombre de tortue/ Pour l'âme, Achille immobile à grands pas ! » Paul Valéry, « Le Cimetière marin », *Œuvres de Paul Valéry*, III, Paris, N.R.F., 1933, p. 157-63.

pas pensé alors que Lindon avait vu le rapport tout de suite.[448] » Les rapprochements que nous nous apprêtons à faire émaneraient donc moins d'une *réminiscence* que d'une intuition guidée par un parti pris radicalement mathématique. En effet, malgré le fait qu'ils ne sont jamais mentionnés, les deux paradoxes que nous venons de citer semblent commander plus d'une décision prise par le je-narrateur. Nous serions même tenté d'interpréter le lancer de la fléchette sur Edmondsson[449] comme une manière d'éprouver sa foi en Zénon : théoriquement, la fléchette n'aurait jamais dû atteindre sa cible, puisqu'il aurait toujours dû lui rester une moitié de distance à parcourir — et le je-narrateur aurait ainsi pu se prouver que le temps n'existe pas. De la même manière, le paradoxe de la flèche en vol permet d'expliquer le comportement du je-narrateur dans *L'Appareil photo* lorsque celui-ci s'enfuit avec l'appareil qu'il vient de ramasser dans la salle de restaurant du navire et commence « à faire des photos en toute hâte pour terminer la pellicule, des photos au hasard, des marches et de [ses] pieds, tout en courant dans les escaliers l'appareil à la main, appuyant sur le déclencheur et réarmant aussitôt, appuyant et réarmant pour achever le plus vite possible le rouleau » (AP 103). Le dispositif photographique permet pour ainsi dire de découper le temps en instantanés : « la pellicule, en saisissant l'irrésistible mouvement du vivant, ne délivrera en fait que l'immobilité et la mort[450] », écrit Sophie Bertho. L'appareil photo *immortalise*, selon l'expression consacrée : lorsqu'il prend la fuite et cherche frénétiquement à terminer la pellicule, le je-narrateur expérimente en vérité une nouvelle stratégie pour figer le temps en saisissant entièrement l'espace, rendant ainsi compte de l'immobilité de chaque instant.

Enfin, de manière plus explicite, les paradoxes de Zénon se retrouvent dans *La Mélancolie de Zidane*, où ils deviennent, par glissement paronymique, « le paradoxe de Zidane ». L'ouvrage qui, rappelons-le, ne compte pas plus d'une dizaine de pages, entretient

[448] Michèle Ammouche-Kremers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », dans Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1994, p. 30.
[449] Cf. Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, Paris, Minuit, 1985, p. 88.
[450] Sophie Bertho, « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique », p. 20.

une forte relation intertextuelle avec *La Salle de bain* : il pourrait, dans une certaine mesure, en constituer le commentaire ou l'appendice. De nombreux liens sont en effet identifiables entre les deux œuvres, à commencer par deux citations explicites, placées comme autant d'indices sur la ligne du texte, semblant indiquer que le passage entre les œuvres est envisageable : « […] l'envie, irrépressible, de quitter brusquement le terrain et de rentrer aux vestiaires (*je partis brusquement et sans prévenir personne*), car la lassitude est là, etc. » (MZ 11) ; « Le monde devient opaque, les membres sont lourds, *les heures paraissent appesanties, semblent plus longues, plus lentes, interminables* » (MZ 12)[451]. Se tisse ainsi une intertextualité entre les mots de *La Salle de bain* et ceux de *La Mélancolie de Zidane*. L'angoisse étreint de la même manière les protagonistes et prépare dans l'ombre le surgissement du geste de révolte, du geste libérateur :

> Deux vastes courants souterrains ont dû le porter de très loin, le premier, de fond, large, silencieux, puissant, inexorable, qui ressortant autant de la pure mélancolie que de la perception douloureuse de l'écoulement du temps, est lié à la tristesse de la fin annoncée, à l'amertume du joueur qui dispute le dernier match de sa carrière et ne peut se résoudre à finir. (MZ 10)

Zidane, comme le je-narrateur de *La Salle de bain*, éprouve alors le même désir tragique d'aller contre le cours du temps, contre la fatalité de son mouvement. D'où le second courant qui se fait jour, un courant contradictoire, « l'envie, irrépressible, de quitter brusquement le terrain », désir de fuite ou de mort, « en sorte que l'acte de violence […] lui est nécessaire à fin de délivrance et de libération d'une tension devenue trop oppressante[452] ». *La Mélancolie de Zidane* formule pour ainsi dire les clés de lecture de *La Salle de bain*. Entre les lignes, on reconnaît les injonctions contradictoires et souterraines qui ont présidé au geste de violence du narrateur lorsqu'il a lancé la fléchette : « J'ai voulu voir le geste de Zidane comme irréductible,

[451] Les italiques dans les deux citations sont de l'auteur et renvoient à son roman *La Salle de bain* (SDB 49 & 55). Pour la seconde citation, la phrase complète est : « L'après-midi n'en finissait pas, comme toujours à l'étranger, où les heures, le premier jour, paraissent appesanties, semblent plus longues, plus lentes, interminables. »

[452] Emmanuel Samé, « Le paradoxe de Zidane », dans Stéphane Chaudier (dir.), *Les vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, p. 44.

expliquera plus tard Jean-Philippe Toussaint. Mais j'y ai vu aussi un écho au geste du narrateur de mon premier roman *La Salle de bain* […].[453] » L'auteur, qui était bel et bien présent au stade de Berlin au soir de la finale de la Coupe du monde de football de 2006, devient dès lors le dénominateur commun entre les différentes entités littéraires, entre les narrateurs et le personnage semi-fictionnel qu'est Zidane à ce moment-là : « La mélancolie de Zidane est ma mélancolie, écrit-il, je la sais, je l'ai nourrie et je l'éprouve » (MZ 12). C'est ainsi que le coup de tête de Zidane rappelle à l'auteur « la soudaineté et le délié d'un geste de calligraphie » (MZ 9) et qu'il trouvera son apogée dans la dernière phrase du livre, au sein d'une longue et amphigourique période qui fige comme un point d'orgue l'éternel présent dans lequel se déploie le geste du joueur :

> Non seulement le geste de Zidane n'a pas eu lieu, mais, quand bien même aurait-il eu lieu, quand bien même Zidane aurait-il eu la folle intention, le désir ou le fantasme, de donner un coup de tête à un de ses adversaires, la tête de Zidane n'aurait jamais dû atteindre son adversaire, car, chaque fois que la tête de Zidane aurait parcouru la moitié du chemin qui la séparait du torse de l'adversaire, il lui en serait resté encore une autre moitié à parcourir, puis une autre moitié, puis une autre moitié encore, et ainsi de suite éternellement, de sorte que la tête de Zidane, progressant toujours vers sa cible, mais ne l'atteignant jamais, comme dans un immense ralenti monté en boucle à l'infini, ne pourra pas, jamais, c'est physiquement et mathématiquement impossible (c'est le paradoxe de Zidane, si ce n'est celui de Zénon), entrer en contact avec le torse de l'adversaire — jamais, seule la fugitive pulsion qui a traversé l'esprit de Zidane a été visible aux yeux des téléspectateurs du monde entier. (MZ 17-8)

On retrouve ici les schèmes qu'énonce Burgos pour réaliser la conquête de la révolte, à savoir : « schèmes d'extension, d'expansion, d'ascension, d'agrandissement, d'accroissement, de multiplication, de rapt, de domination, et qui vont cristalliser toute une thématique d'opposition et de confrontation[454] ». La phrase de Toussaint se dresse contre le cours du temps, elle s'efforce de le ralentir, de le figer ou de le détourner en substituant à chaque segment un segment nouveau, justifiant ou complétant le précédent, de telle sorte que la phrase semble pouvoir s'enrouler ainsi indéfiniment, « comme un immense ralenti monté en boucle à

[453] Sylvain Bourmeau, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *Les Inrockuptibles*, 7 novembre 2006, cité par Laurent Demoulin (dir.), *La Mélancolie de Zidane (Revue de presse)*, jptoussaint.com, 2006, p. 1.
[454] Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 126-7.

l'infini », épousant à la fois, dans sa dimension mimétique, le geste de Zidane et le paradoxe de Zénon. Par son « geste décisif, brutal, prosaïque et romanesque » (MZ 9), Zidane s'avance en direction d'une verticalité du temps, une verticalité impulsée dans un instant que Bachelard aurait également pu qualifier de *décisif* : « Le resserrement d'une action sur l'instant décisif constitue […] à la fois l'unité et l'absolu de cette action. […] [L]'essentiel pour le comportement temporel est de commencer le geste — mieux, de lui permettre de commencer[455] ». La phrase de Toussaint se confond alors avec le *temps pensé* de Bachelard, un temps « mathématisé », « plus aérien, plus libre, plus facilement rompu et repris », et qui se dresse « au-dessus du temps vécu[456] ».

4.1.3. L'acceptation (*Faire l'amour*)

Si les deux premières tendances se présentent comme deux formes d'opposition, la troisième, nous dit Jean Burgos, « leur est foncièrement contraire[457] ». Il l'associe à l'idée de *progrès*, soit : « Insertion dans le sens même de la chronologie, acceptation de son déroulement inéluctable qui transcende l'angoisse première, elle tente de mettre la main sur le temps en se réconciliant ou plutôt en feignant de se réconcilier avec le temps lui-même.[458] » Laurent Demanze ne semble d'ailleurs pas dire autrement lorsqu'il analyse les stratégies des héros toussanctiens :

> […] face au courant de la temporalité, les personnages adoptent tour à tour deux stratégies contradictoires. Les uns tentent d'exorciser l'angoisse du temps en le figeant, ou du moins en faisant l'apologie de l'immobilité, en ménageant des pauses contemplatives. Les autres,

[455] Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, *op. cit.*, p. 17.
[456] *Ibid*.
[457] Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 127.
[458] *Ibid*., p. 127-8.

> au contraire, chercheraient à épouser le mouvement même du devenir, à se fondre dans le courant du temps.[459]

Une scène, souvent évoquée par les études toussanctiennes, vient immédiatement à l'esprit : la scène de la baignade nocturne au sommet d'un hôtel tokyoïte dans *Faire l'amour*. À la sortie du roman, Fabrice Gabriel pour *Les Inrockuptibles* la décrivait comme « un moment d'absolue sérénité métaphysique, baignade déjà anthologique dans une piscine au sommet d'un hôtel comme égaré dans le ciel de Tokyo[460] ». Elle intervient après une scène d'amour frustrée entre le narrateur et Marie : celui-ci déserte la chambre et se rend instinctivement au dernier étage de l'hôtel où se trouve un club de remise en forme. Il s'introduit clandestinement dans le club et erre un long moment à travers l'étage jusqu'à atteindre une piscine dont les baies vitrées font face à la ville :

> L'eau de la piscine était immobile dans la nuit, parcourue de lueurs fugaces et de reflets mouvants. Figée dans la pénombre, elle avait une apparence de plomb fondu, de mercure ou de lave, et semblait reposer là de toute éternité, à deux cents mètres au-dessus du niveau de la mer, traversée parfois d'infimes ondoiements spontanés, comme une peau qui frissonne. Il n'y avait pas un souffle d'air autour de moi, pas de clapotement d'eau contre les rebords du bassin. (FA 45)

Alors que la scène précédente révèle l'impossibilité tragique dans laquelle se trouve le couple de s'aimer (« […] mes efforts pour la consoler ne faisaient que la hérisser davantage, le simple contact de mes mains sur sa peau lui faisait horreur » (FA 36)), et que la présence du je-narrateur dans le club de remise en forme est irrégulière (« Me retournant de crainte d'avoir été surpris par quelqu'un qui eût remarqué quelque chose d'anormal à l'étage […] » (FA 44)), la description de la piscine est paradoxalement empreinte de paisibilité. L'eau est « immobile dans la nuit », « figée dans la pénombre », semblant « reposer là de toute éternité ». La lumière lui donne une matérialité particulière, une épaisseur, « une apparence de plomb fondu, de mercure ou de lave » qui ancre d'autant plus l'élément liquide dans la scène. Rien ne semble pouvoir

[459] Laurent Demanze, « "Pensivement" : le suspens mélancolique de Jean-Philippe Toussaint », dans Stéphane Chaudier (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 256-7.
[460] Fabrice Gabriel, « Instantanés d'amour », *Les Inrockuptibles*, 11 septembre 2002.

perturber le décor, ni le bruit ni le vent. Seuls des « lueurs fugaces », des « reflets mouvants » et « d'infimes ondoiements spontanés, comme une peau qui frissonne », nous indiquent que le temps n'a pas disparu. À cela s'ajoute la blancheur ou la lueur argentine que suppose l'idée du plomb ou du mercure, et qui rappelle plus largement la couleur du lait. Nous sommes alors tenté de faire un nouveau parallèle avec l'œuvre de Bachelard : « L'imagination de la surface verra blanc ce qui est jaune parce que l'image matérielle du lait est assez intense pour continuer au fond du cœur humain son doux progrès, pour achever de réaliser le calme du rêveur, pour donner une matière, une substance à une impression heureuse[461]. » La beauté lactée de l'eau apaise non seulement les tensions du roman, mais également celles du je-narrateur, lorsque celui-ci plonge entièrement nu dans le bassin de la piscine (« […] je me laissai glisser à la verticale dans le bassin — et le tourbillon de tensions et de fatigues que j'avais accumulées depuis mon départ de Paris parut se résoudre à l'instant dans le contact de l'eau tiède sur mon corps » (FA 42-3)).

Dans une certaine mesure, la piscine peut être considérée comme une reproduction à plus grande échelle de la salle de bain, soit un lieu où le je-narrateur a la possibilité de se retirer momentanément du monde pour penser librement : « Je restais allongé dans la baignoire tout l'après-midi, et je méditais là tranquillement, les yeux fermés, avec le sentiment de pertinence miraculeuse que procure la pensée qu'il n'est nul besoin d'exprimer » (SDB 130). Nous en trouvons de nombreux exemples dans l'œuvre de Toussaint et on remarque que l'eau n'est jamais très loin. Selon Olivier Bessard-Banquy : « L'eau est, si l'on peut dire, à la source des inspirations de l'auteur, elle baigne son imaginaire ; on ne s'étonnera pas ainsi que la salle de bain puisse lui apparaître comme un lieu privilégié de réflexion, de méditation, ni que Venise (ville d'eau s'il en est) soit pour lui comme un lieu de prédilection[462] ». « C'est dire que la

[461] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 164.
[462] Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, *op. cit.*, p. 58.

pensivité chez Jean-Philippe Toussaint a sans doute fortement partie liée à l'eau, ses flux, son cours[463] », écrit Laurent Demanze. Plus encore, la pensée procède elle-même du flux, du fluide ou du courant : elle est, selon le je-narrateur de *L'Appareil photo*, « un flux auquel il est bon de foutre la paix pour qu'il puisse s'épanouir dans l'ignorance de son propre écoulement et continuer d'affleurer naturellement en d'innombrables et merveilleuses ramifications qui finissent par converger mystérieusement vers un point immobile et fuyant » (AP 32). En retrouvant l'écoulement de la pensée, le je-narrateur accepte l'écoulement du temps, les deux semblant alors procéder du même flux. Or, c'est précisément ce que nous retrouvons dans la scène de la baignade nocturne que nous avons mentionnée plus haut :

> Je nageais comme en apesanteur dans le ciel, respirant doucement en laissant mes pensées se fondre dans l'harmonie de l'univers. J'avais fini par me déprendre de moi, mes pensées procédaient de l'eau qui m'entourait, elles en étaient l'émanation, elles en avaient l'évidence et la fluidité, elles s'écoulaient au gré du temps qui passe et coulaient sans objet dans l'ivresse de leur simple écoulement, la grandeur de leur cours, comme des pulsations sanguines inconscientes, rythmées, douces et régulières, et je pensais, mais c'est déjà trop dire, non, je ne pensais pas, je faisais maintenant corps avec l'infini des pensées, j'étais moi-même le mouvement de la pensée, j'étais le cours du temps. (FA 51-2)

L'eau, le temps et la pensée embrassent un seul et même mouvement, se fondent dans un seul et même flux. « Liquidité et liberté d'une énième scène de piscine se rejoignent dans une aspiration à la disparition de soi par fusion avec l'élément aquatique, écrit Morgane Kieffer, […] pour une "harmonie" qui supprime les frontières comme les proportions, et porte le Je à son point d'expansion paroxystique[464] ». Le je-narrateur semble alors se couler entièrement dans *le présent épais de la durée* décrit par Bergson, soit : la synthèse de la mémoire pure et de la mémoire de l'habitude, de tout ce qui arrive dans la conscience individuelle et les mécanismes corporels plus ou moins conscients de la répétition, en l'occurrence, la nage. À cela s'ajoute « le sentiment cosmique[465] » que procure l'ouverture de la baie vitrée sur le ciel illuminé de Tokyo, « le sentiment de nager au cœur même de l'univers », qui rappelle jusqu'à un certain

[463] Laurent Demanze, « "Pensivement" : le suspens mélancolique de Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 255-6.
[464] Morgane Kieffer, « One man show », *Roman 20-50*, vol. 72, 2022, p. 44.
[465] Alice Richir, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel*, Leiden, Pays-Bas, Etats-Unis, 2019, p. 219.

degré l'état d'ataraxie décrit par Monsieur dans le roman éponyme : « Respirant paisiblement, il parcourait toute la nuit de la pensée, toute, loin dans la mémoire de l'univers, jusqu'au rayonnement du fond du ciel. Atteignant là l'ataraxie, nulle pensée ne se mut plus alors dans l'esprit de Monsieur, mais son esprit était le monde – qu'il avait convoqué. » (M 96-7)

> L'infinitude est ici cherchée non plus dans un temps figé en éternel présent, ni dans un refuge hors du temps, mais dans l'œuvre même du temps dont la circularité est délibérément perçue comme créatrice et dont la vectorialité prend elle-même un sens, lequel devrait déboucher sur un terme ultime, une fin des Temps. Vont ici se rencontrer tous les schèmes de parcours, de retour, de progrès, de relation, de recension, de germination, de fructification, de périodicité, d'alternance, d'affrontement et de dépassement. D'où une thématique dramatique et progressiste, et qui ne sépare point, dans ses visées optimistes, les cheminements dans l'espace et les jalonnements du temps[466].

« La pensée, en intériorisant le mouvement fluide des éléments liquides, fait corps avec le cours même du temps[467] », écrit Laurent Demanze. Le je-narrateur devient autrement dit une pure pensée, c'est-à-dire une pensée qui s'écoule sous le langage, qui ne subit plus l'entrave des mots, et « qu'il n'est nul besoin d'exprimer » (SDB 122). « Il est bon de penser quand la pensée ne s'affronte ni au langage, ni au réel, écrit par ailleurs Laurent Demanze, mais qu'elle se développe dans son autonomie heureuse, poursuivant l'entropie de son propre mouvement sans se heurter au rempart des mots, d'autrui ou du réel.[468] »

Face au temps, les narrateurs et personnages toussanctiens adoptent donc trois stratégies qui sont trois types de relations possibles devant l'angoisse existentielle liée à la finitude. Les deux premières sont des stratégies d'opposition, le repli et la révolte, qui organisent des espaces de pensée à l'abri du cours du temps, d'une part en s'y soustrayant, en cherchant ailleurs des lieux où le temps n'aurait plus d'effet, d'autre part en l'annulant ou en s'efforçant de l'immobiliser par l'abstraction mathématique. La troisième est une stratégie de conquête et consiste à épouser le mouvement, à se fondre dans le flux de manière à harmoniser la diversité

[466] Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 128.
[467] Laurent Demanze, « "Pensivement" : le suspens mélancolique de Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 256.
[468] *Ibid*., p. 258.

temporelle de la vie et de la pensée. Par bien des aspects, l'écriture de Toussaint semble alors rejoindre l'intuition d'une « rythmique généralisée » conceptualisée par Bachelard et qui vise à ressaisir les différents plans de phénomènes temporels pour envisager leur corrélation, leur harmonie ou leur orchestration. Plus largement, il semble que les premières modalités tendent à s'effacer au fil des œuvres pour laisser place à des narrateurs et des espaces littéraires inscrits dans un déroulement temporel, à l'image de la réflexion que nous pouvons lire dans *Monsieur* :

> Auparavant, il aurait aisément pu se représenter deux entités distinctes, abstraites malheureusement, séparées en tous points, qui l'une, immobile, eût été lui, il avait toujours été assez pépère, et l'autre, le temps, en mouvement sur son corps, tandis qu'à présent se faisait jour en lui l'idée qu'il n'y avait pas deux entités, mais une seule, une vaste mort qui l'emportait maintenant sans résistance. (M 74)

4.2. Poétique du (dis)continu

4.2.1. Le blanc comme système : discontinuité formelle et rythme narratif

Pour définir le concept de minimalisme littéraire, Fieke Schoots s'appuie sur une grille de lecture empruntée à John Barth[469], développée à propos des écrivains minimalistes américains. Cette approche distingue trois niveaux narratifs : la forme, le style et le contenu. Selon cette perspective,

> Le « minimalisme » de forme touche la brièveté des mots, des phrases, des paragraphes, des récits et même des œuvres entières. Le « minimalisme » stylistique se manifeste par un ton impassible et le démantèlement du vocabulaire, de la syntaxe et de la rhétorique. Un troisième niveau concerne les matériaux de l'histoire, que l'on pourrait appeler, à l'instar de Genette, le contenu narratif : les personnages, l'exposition, la mise en scène, l'action et l'intrigue[470].

Or, à chacun de ces niveaux, Fieke Schoots observe la présence de discontinuités. Sur le plan formel, elle souligne le *morcellement* du texte et la « surabondance de blancs séparant les paragraphes ou fragments[471] » ; concernant le style, c'est la simplicité syntaxique qui est mise en avant, « basée sur la juxtaposition des propositions principales », et « la rareté des

[469] John Barth, "A Few Words About Minimalism", *The New York Times Book Review*, 28 décembre 1986.
[470] Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane*, *op. cit.*, p. 128.
[471] *Ibid*., p. 52.

conjonctions de subordination », ce qui tend à effacer « les rapports de causalité, de conséquence, de concession ou de but entre les éléments de la phrase[472] » ; quant au contenu narratif, il apparaît en grande partie comme une conséquence des deux premiers niveaux, dans la mesure où le traitement formel et stylistique influe directement sur la manière dont les éléments de l'histoire sont agencés, réduits ou fragmentés :

> La fragmentation formelle, le démantèlement syntaxique et l'exploration des possibilités langagières se répercutent sur ce que Barth appelle les matériaux du récit : l'intrigue, les personnages et le décor. […] L'intrigue n'a pas forcément récupéré sa structure traditionnelle avec introduction et fil conducteur. Sa cohésion ne dépend plus d'un dénouement explicatif. Pas plus que les éléments de la phrase, les différents événements de ces romans ne sont reliés entre eux selon un rapport de cause à effet. L'ordre y est avant tout consécutif : les événements se suivent sans que leurs rapports soient expliqués[473].

En somme, la discontinuité occupe une place centrale dans l'écriture minimaliste et, plus largement, dans l'esthétique postmoderne : plusieurs théoriciens soulignent que le passage de la modernité à la postmodernité se caractérise par un passage de la continuité à la discontinuité. Ainsi, Jean-François Lyotard associe le postmoderne à l'allégation de « l'imprésentable dans la présentation elle-même ; […] ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable[474] ». Olivier Bessard-Banquy ne semble par décrire autre chose lorsqu'il écrit à propos de *La Salle de bain* : « la construction même du livre – ou plutôt sa déconstruction – insiste presque de manière redondante sur la décomposition des événements. Morcelé, émietté, le récit décrit sans le dire la confettisation du quotidien, la fragmentation de l'existence.[475] » La discontinuité n'est cependant pas le seul fait du minimalisme ou de la postmodernité. On se souvient par exemple des mérites que Proust attribuait au style de Flaubert, et plus particulièrement au *blanc* :

> L'un de ceux qui me touchent le plus parce que j'y retrouve l'aboutissement des modestes recherches que j'ai faites, est qu'il sait donner avec maîtrise l'impression du Temps. À mon

[472] *Ibid*., p. 53. À noter que Fieke Schoots ajoute : « Le seul rapport exprimé régulièrement, celui du temps, marque la simultanéité plutôt que l'antériorité ou la postériorité ».
[473] *Ibid*., p. 54.
[474] Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *Critique*, vol. 38, n° 419, 1982, p. 366.
[475] Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, *op. cit.*, p. 166.

> avis la chose la plus belle de l'*Éducation Sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc. Flaubert vient de décrire, de rapporter pendant de longues pages, les actions les plus menues de Frédéric Moreau. Frédéric voit un agent marcher avec son épée sur un insurgé qui tombe mort. "Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal !" Ici un "blanc", un énorme "blanc" et, sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure, des années, des décades […].[476]

Or, si nous avons l'impression de sentir du temps passer dans les interstices du texte, n'est-ce pas que la forme nous invite à œuvrer dans ce sens ? Sans doute est-ce la raison pour laquelle Jean-Paul Goux dans *La Fabrique du continu* choisit de s'appuyer sur Bachelard plutôt que sur Bergson pour penser cette expérience : selon Bachelard, le temps est fondamentalement discontinu ; il ne nous apparaît comme continu que dans la mesure où nous en percevons la stratification, l'épaisseur de durées autonomes et superposées. Ainsi, « *la continuité psychique est, non pas une donnée, mais une œuvre*[477] », écrit Bachelard. De la même façon, et s'agissant de littérature, Jean-Paul Goux écrit : « l'expérience de la durée est tout le contraire d'une pure continuité associative, successive et linéaire ; la continuité de la durée est une *œuvre*, travaillée par la tension du continu et du discontinu[478] […] ». Cette tension éclaire certains aspects de l'écriture de Jean-Philippe Toussaint, depuis ses premiers romans auxquels on attribue souvent l'étiquette de minimalisme, jusqu'aux œuvres plus récentes. Reste alors à interroger la temporalité propre aux espaces de discontinuité, ces blancs interparagraphes ou ces silences de la narration, qui ne suspendent pas nécessairement le récit, mais le déplacent, l'ouvrent à d'autres régimes d'attention. C'est à partir de ces zones de retrait ou de transition que nous souhaitons analyser la manière dont le récit se reconfigure, entre interruption apparente et tension vers une forme de continuité recomposée.

Ce geste formel trouve une traduction matérielle marquante dans la mise en page même des romans de Toussaint, reconnaissables entre tous à l'usage systématique de blancs interparagraphes. Plutôt que de revenir à la ligne de manière classique, l'auteur opte pour des

[476] Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert », *loc. cit.*, p. 84.
[477] Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, *op. cit.*, p. VIII.
[478] Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu*, *op. cit.*, p. 18. Nos italiques.

espacements d'amplitude variable, qui interrompent visuellement le fil de la narration, parfois à contretemps de la continuité du récit. Ce choix, bien que distinctif, s'inscrit dans une tendance plus large de la littérature contemporaine : Pascal Quignard, en 1986, affirmait qu' « [o]n peut soutenir que de nos jours la cheville ou le poncif, c'est le blanc. La règle paraît être un texte comme haillonneux. Du moins dans l'art moderne, l'effet de discontinu s'est substitué à l'effet de liaison[479] ». Toutefois, la généralisation du procédé à l'ensemble de l'œuvre participe à en faire un élément structurant de l'écriture de Toussaint, marqueur d'une auctorialité, d'un rythme et d'un sens qu'il reste à définir. Sans doute aussi, la numérotation des paragraphes dans *La Salle de bain* a-t-elle eu pour conséquence d'attirer l'œil du lecteur et du critique sur la systématisation du procédé à l'ensemble de l'œuvre. Elle résultait par ailleurs d'une volonté pour l'auteur de travailler la tension du continu et du discontinu :

> La numérotation des paragraphes me permettait de traiter chaque paragraphe à la fois comme un ensemble verbal autonome et cohérent, et comme un élément dans un ensemble dynamique, c'est-à-dire dans ses relations avec le paragraphe qui précède et celui qui suit. Je voulais en quelque sorte à la fois freiner le flux de la lecture en balisant chaque paragraphe avec un numéro, et en faciliter la fluidité, en travaillant les transitions[480].

Les critiques de l'époque évoquent « une suite de petits tableaux numérotés, qui vont d'une ligne à une page[481] », ou encore à une « écriture cinématographique », « découpé[e] en courtes séquences numérotées, de quelques lignes le plus souvent, de deux ou trois pages parfois, qui sont comme les plans d'un scénario[482] ». D'un côté comme de l'autre, on semble retenir une structuration du récit qui laisse place à une subdivision de scènes ou de séquences narratives indépendantes, envisagées selon une unité temporelle définie et séparées par des ellipses d'amplitudes variables. Le blanc entre les paragraphes équivaut pour ainsi dire au noir entre les scènes au théâtre : il indique un changement de temps et/ou d'espace que le lecteur ou

[479] Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1986, p. 20.
[480] Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, *op. cit.*, p. 94.
[481] Jean-Pierre Salgas, « La très soutenable légèreté de l'être », dans Laurent Demoulin (dir.), *La Salle de bain (Revue de presse)*, 2005, p. 10.
[482] Michel Nurisdany, « Toussaint pour l'ouverture », dans Laurent Demoulin (dir.), *La Salle de bain (Revue de presse)*, 2005, p. 6.

le spectateur reconstitue. Le rapprochement a déjà été fait par Raymond Bellour au début de sa recension de *L'Appareil-photo* dans *Le Magazine littéraire* :

> Les blancs qui sont autant de trous dans le fil de l'histoire qu'ils n'empêchent jamais pourtant de se poursuivre sont là pour matérialiser ce qui se passe en réalité continuellement entre les phrases, entre les actes : comme une multitude de blancs invisibles, de trous d'air par où passe la vitesse du récit, mais qui sont autant de freins, de pauses infinitésimales, permettant des changements de vitesse, des virages, des dérives, des reprises ironiques.[483]

Mais sans doute est-ce dans *La Réticence*, roman marqué par les silences, les manques et les ellipses, que l'auteur joue le plus des blancs typographiques. Dans son ouvrage consacré à la nouvelle génération Minuit, Fieke Schoots écrit à propos de *La Réticence* : « les blancs sont littéralement des passages non-imprimés[484] ». Or, quelle incidence un tel dispositif a-t-il sur la narration ? *La Réticence* est un roman qui pose énormément de questions : le je-narrateur qui se rend à Sasuelo avec son fils éprouve soudainement une forte appréhension à l'idée de voir ses amis. Durant ses promenades et ses heures d'errance souvent nocturnes, il nourrit un grand nombre d'hypothèses et de fantasmes paranoïaques qui exaltent de faux mystères : qui a tué le chat dans le port ? Qui conduit la Mercedes qui semble le suivre partout ? Où se trouvent les Biaggi ? Sont-ils au courant que le narrateur se trouve à Sasuelo ? Les blancs « symbolisent l'absence de réponses aux questions, celles du protagoniste-narrateur et celles du lecteur[485] ». La réticence retrouve alors ici son sens premier d'« [o]mission volontaire de ce qui pourrait ou qui devrait être dit[486] ». Par ailleurs, Fieke Schoots use d'une analogie intéressante pour décrire le fonctionnement des blancs interparagraphes qui nous semble dépasser le simple cas de *La Réticence* : « De même que les acteurs se meuvent par secousses dans les vieux films où manquent certaines images, les blancs de *La Réticence* marquent les changements légers qui ont eu lieu dans la position physique et mentale du narrateur[487] ».

---

[483] Raymond Bellour, « La pensée photo », *Le Magazine littéraire*, février 1989.
[484] Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane*, *op. cit.*, p. 112.
[485] *Ibid*.
[486] « Réticence », in *Centre national de ressources textuelles et lexicales* [en ligne], URL : cnrtl.fr/definition/réticence [consulté le 28 juin 2025].
[487] Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane*, *op. cit.*, p. 112.

Ce système devient si rigoureux, si solidement institué au fil des œuvres, que ses rares perturbations acquièrent une valeur événementielle. Dans *L'Échiquier*, Toussaint lui-même en souligne l'exceptionnalité, lorsqu'il écrit : « Avais-je attrapé le covid ? Je ne sais pas, mais j'ai un peu le nez qui coule et je m'aperçois que, dans ce nouveau livre que je suis en train d'écrire, le virus est en train de détraquer complètement le système très rigoureux d'écriture par paragraphes que j'avais mis au point depuis *La Salle de bain* » (LE 52). Ce système d'espacement, bien loin de relever d'un simple choix de mise en page, s'impose ainsi comme un trait constitutif de l'identité littéraire de Toussaint. Il participe pleinement de ce que l'on nomme la ponctuation de la page (cf. 3.4.2), dans laquelle le blanc fonctionne à la fois comme opérateur de structuration narrative et comme unité signifiante, engageant un certain régime d'attention du lecteur. Il ne s'agit donc pas d'un geste périphérique, mais d'une modalité formelle à part entière, qui façonne la relation entre récit et espace textuel.

Nous voudrions à présent prolonger cette réflexion en nous intéressant à ce qui rejoue de la discontinuité à l'échelle de la phrase. Une tension entre linéarité et rupture semble s'y reformuler selon d'autres modalités, engageant des effets spécifiques de rythme, de fragmentation ou de suspension. C'est donc vers cette ponctuation phrastique, dans sa capacité à modeler le flux narratif, que se tourne désormais notre analyse.

4.2.2. Parenthèses, tirets, points-virgules : la syntaxe en tension

Cécile Narjoux observe, à propos de *Fuir*, une phrase « susceptible de s'allonger considérablement, mais sans jamais perdre la conscience de ses bornes, ni chercher à les estomper[488] ». Elle souligne que cet allongement syntaxique entretient un « lien étroit avec la

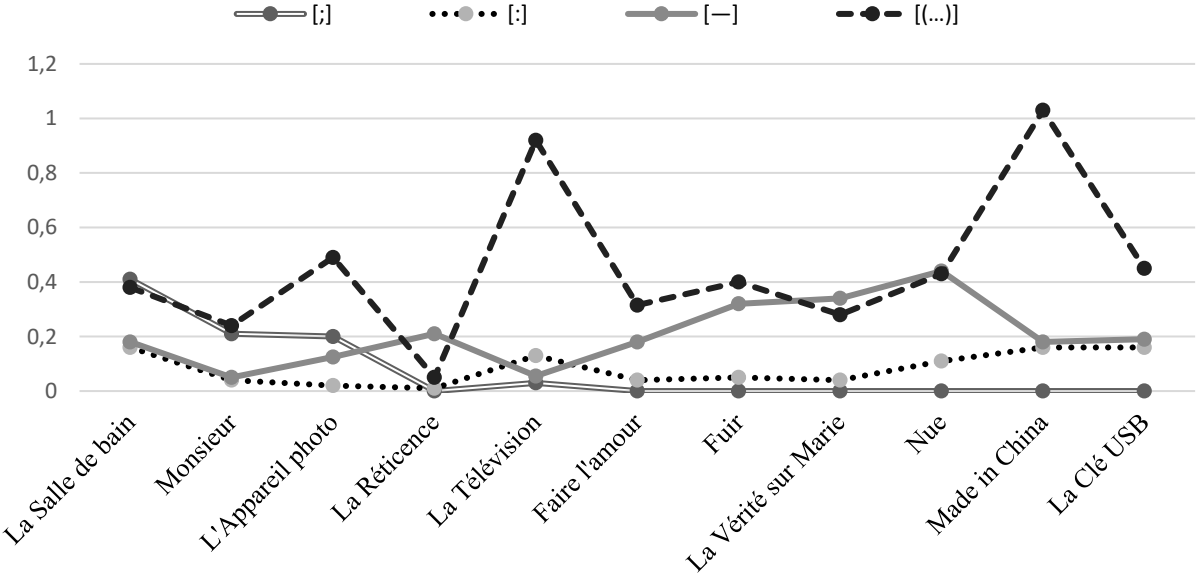
[488] Cécile Narjoux, *L'expérience du temps dans les récits de fiction contemporains: « un temps hors de l'histoire propice au songe »*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2022, p. 179.

fuite inacceptable du temps (et de Marie)[489] : il accompagne un mouvement de retenue, où le narrateur tente, par l'élan même de la phrase, de retenir quelque chose de l'instant qui se dérobe. Dans ce contexte, le point final n'apparaît pas comme une forme d'achèvement, mais comme un lieu de rupture : il marque la « conversation coupée », écrit Narjoux, le passage vers une solitude irréversible, où les mots se retrouvent « interrompus dans leur élan brisé entre les continents » (F 50). La phrase tendue, prolongée, devient ainsi un espace de sursis : elle retarde la séparation, prolonge l'adresse, cherche à suspendre l'irrévocable dans le mouvement même de la syntaxe. Cécile Narjoux inscrit cette pratique dans une constellation d'écrivains contemporains qui privilégient une syntaxe expansive : elle range ainsi Toussaint parmi « les écrivains de la phrase arborescente autour d'un noyau prédicatif », aux côtés de Proust, Rouaud ou Chevillard, mais également dans la catégorie de la « phrase close […] mais "infinitisée" en son centre[490] », qu'elle rapproche de Proust encore, mais aussi de Maylis de Kerangal. Il ne s'agit pas alors d'un simple goût pour la complexité phrastique, mais d'une manière d'habiter le temps à travers la langue — par reprises, ralentissements, bifurcations — où le récit s'éprouve dans la forme même de la phrase. Celle-ci manifeste une tension constante avec la clôture : elle explore les limites du dire, s'en approche sans toujours les franchir, suspendue parfois au bord du silence.

C'est dans la perspective de mieux saisir ce qui se joue à l'échelle de la phrase, entre prolongement et arrêt, que nous avions amorcé, lors du colloque de Bordeaux *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, une observation comparative portant sur quatre signes de ponctuation — le point-virgule, les deux-points, le tiret et la parenthèse[491]. L'enjeu n'était pas d'établir une typologie normative des usages, mais d'interroger, à travers leur répartition et leur

[489] *Ibid*.
[490] *Ibid*., p. 195.
[491] Jimmy Poulot-Cazajous, « Dans le combat entre toi et la phrase, sois décourageant », dans Jean-Michel Devésa (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Belgique, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 33-41.

évolution au fil des romans, certaines régularités ou déplacements stylistiques susceptibles d'éclairer une manière singulière d'inscrire le temps dans la syntaxe. Le relevé statistique ainsi constitué faisait apparaître des écarts notables d'un texte à l'autre. Ces écarts ne renvoient pas uniquement à des préférences graphiques ou des variations d'intensité ponctuelle : ils accompagnent, et peut-être orientent, des inflexions plus larges dans la construction narrative. À mesure que se modifie le rapport au temps — dans sa densité, sa fluidité ou sa discontinuité — certaines marques s'estompent tandis que d'autres se renforcent. Le graphique issu de cette étude rend visibles ces dynamiques, en traçant des lignes de tension qui permettent d'approcher, par contraste, ce qui se joue dans la relation propre à chaque roman entre continuité et rupture :



La ponctuation : de *La Salle de bain* à *La Clé USB*

Le cas du point-virgule est emblématique de cette évolution. Signe dominant dans *La Salle de bain*, il disparaît progressivement des romans suivants, jusqu'à s'effacer totalement à partir de *La Réticence*. Ce retrait signale une modification dans la manière de construire le temps phrastique. Dans *La Salle de bain*, le récit repose sur un temps mesuré, rythmé par les montres, les cadrans, les habitudes ritualisées. Le point-virgule y inscrit une ponctuation régulière, proche de la scansion mécanique, qui entre en résonance avec la numérotation des

paragraphes et la répétition des gestes. Il soutient une tentative de maîtrise temporelle dans un univers clos, où le narrateur cherche à neutraliser le passage du temps. Dès l'incipit, il marque une pause sans rupture : « 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 » (*SDB*, p. 11). La ponctuation découpe ici sans segmenter, comme pour retenir le fil d'une durée abstraite. Sa disparition dans les textes ultérieurs accompagne un glissement vers une temporalité moins cadrée, plus fluide, que la syntaxe ne cherche plus à ordonner mais à suivre, dans ses détours et ses déséquilibres.

Dans cette perspective, la parenthèse occupe une place importante. Présente dans l'ensemble de l'œuvre, elle montre des pics d'usage dans *La Télévision* et *Made in China*, où elle s'articule à une tonalité plus explicitement comique. Ce lien n'a rien d'accidentel : en tant que figure d'insertion, la parenthèse introduit un décalage, sans rompre la ligne énonciative. Elle ouvre un espace de commentaire ou de retrait, souvent propice à l'humour, à l'ironie discrète, à une forme d'adresse indirecte au lecteur. Dans *L'Appareil photo*, cette fonction est particulièrement marquée dans la première partie du récit, où l'ambiance reste légère. Leur disparition progressive ne suit pas une règle fixe, mais elle coïncide souvent avec un infléchissement vers une perception plus grave ou plus dense du temps. La ponctuation accompagne alors une modification d'allure, un changement de souffle, voire un repli de la voix narrative. Ainsi, dans *La Réticence*, où domine un registre plus grave, les parenthèses se raréfient et adoptent un tout autre rôle. Elles n'interviennent plus comme espaces digressifs, mais deviennent des marqueurs énonciatifs, à la jonction de deux niveaux de discours. Dans l'exemple suivant : « […] il irait pêcher demain, si je voulais le savoir (et, fort de cette information, je regagnai la place du village pour attendre le taxi) » (R 29), la parenthèse signale le retour du je-narrateur après une séquence qui relève du discours indirect libre. Le glissement vers la narration ne se fait pas par une ponctuation forte, ni par la clôture explicite d'un discours

direct entre guillemet, mais par l'ouverture d'un segment en retrait, un décrochage, que l'on peut interpréter comme une descente d'un niveau énonciatif.

L'analyse statistique révèle par ailleurs une alternance marquée entre parenthèses et tirets, comme si ces deux signes se distribuaient en miroir d'un roman à l'autre. Lorsque les premières se raréfient, les seconds gagnent en fréquence. Ce basculement ne relève pas d'un simple jeu de substitution, mais d'un réajustement des fonctions rythmiques et énonciatives à l'intérieur même de la ponctuation incidente. Si parenthèse et tiret peuvent l'une et l'autre introduire un relâchement ou une digression, elles le font selon des modalités distinctes. La parenthèse opère latéralement, comme un écart discret suivi d'un retour. Le tiret, de son côté, agit à l'intérieur même du syntagme : il infléchit la continuité, sans en interrompre le cours. Il ouvre un espace d'ajout ou de reprise, tout en prolongeant le souffle phrastique. Ce n'est pas un hasard si les tirets sont particulièrement présents dans *La Réticence*, roman construit autour du soupçon et de l'incertitude. Leur usage y contribue à faire émerger, dans la syntaxe, une tension latente, une hésitation inscrite au plus près de l'énonciation. On le voit, par exemple, dans la phrase suivante : « Ébloui par les phares, je ne parvins pas à distinguer qui se trouvait à l'intérieur, et je restai encore un instant accroupi dans la pénombre, écoutant le bruit de la Volkswagen qui s'éloignait, et qui, me semblait-il — mais je ne pouvais en être sûr —, prenait la direction du port. » (R 55). Le tiret intervient au sein d'une phrase déjà suspendu par une incise (« me semblait-il »), ajoutant ainsi une strate supplémentaire d'incertitude et de discontinuité. Dans d'autres passages, le même procédé s'associe à des effets de reprise, souvent à valeur de ressassement. Ainsi, les deux exemples suivants : « Se pouvait-il que Biaggi — car je songeai immédiatement à Biaggi — fût descendu prendre le petit déjeuner ce matin dans la salle à manger ? » (R 73) ; « C'était la voix de Biaggi qui résonnait ainsi devant moi — la voix de Biaggi —, vivante, toute proche et en même temps terriblement lointaine. » (R 121). Le tiret isole ici un fragment réitéré, le met en relief, en produit un effet d'écho. Il permet à la

phrase d'instaurer une temporalité seconde, marquée par la boucle, le retour, le dédoublement du signe.

Dans *Le Cycle de Marie*, la fonction du tiret se transforme. Elle s'éloigne de l'indécision inquiète pour accompagner un glissement affectif. Le tiret intervient alors fréquemment en fin de paragraphe, comme un dévoiement de la pensée ou un infléchissement discret du ton. On le voit, par exemple, dans *Faire l'amour* : « J'ai regardé la larme se dissiper sur sa joue, et j'ai fermé les yeux — en pensant que peut-être, en effet, je ne l'aimais plus. » (FA 32). Le segment postposé crée un effet de dérive, prolongeant la phrase au-delà de son point d'arrêt apparent. Il en déplace le centre de gravité, lui ajoute une dimension intérieure, une forme d'arrière-pensée qui réoriente le sens de la phrase. Certains cas amplifient encore ce fonctionnement. Le segment introduit par le tiret peut prendre une telle extension qu'il restructure entièrement l'énoncé. Exemples dans *Nue* : « Où — si ce n'est dans les limbes de ma propre conscience, affranchi des contingences de l'espace et du temps, à invoquer encore et toujours la figure de Marie ? » (N 61) ; « Il se mit à pleuvoir alors — et, dès l'instant où il se mit à pleuvoir, à la seconde, l'odeur nous revint à l'esprit, l'odeur qui s'était fait oublier un moment et que la pluie venait de réactiver, libérant ses arômes dans l'air, dégageant ses parfums, cette odeur de chocolat qui se mit soudain à se faire sentir autour de nous entre les marbres des tombeaux » (N 140). Dans ces deux exemples, le tiret pourrait être remplacé par une virgule, mais le choix de ce signe crée un effet de seuil : il détache le segment qui suit, l'investit d'une valeur d'irruption ou de débordement. La phrase bascule alors dans une expansion lyrique, où le développement affectif absorbe le point de départ, le recouvre, voire l'engloutit. Ce que permet le tiret, ici, c'est un glissement progressif vers une forme d'extériorité de la phrase à elle-même, comme si l'écriture suivait une poussée qui excède sa structure initiale.

Ainsi, chez Jean-Philippe Toussaint, la ponctuation participe pleinement d'un travail sur le temps, inscrit dans la matière même de la phrase. En suivant les inflexions de ses usages —

dans la distribution des signes, leurs disparitions progressives, leurs mutations rythmiques —, on voit se dessiner une poétique discrète de la durée, qui ne s'énonce pas, mais se donne à lire dans la forme. Parenthèses, tirets, points-virgules et juxtapositions multiples deviennent les vecteurs d'une temporalité en mouvement, à la fois perçue, pensée et différée. Dans cette syntaxe qui ménage des bifurcations, des suspensions, des dérives, la ponctuation agit comme une force souterraine pour moduler la manière dont le récit s'étire, se trouble ou se fragmente. Elle configure ainsi une expérience de lecture marquée par l'instabilité, par la relance, par le pli — autrement dit, par une temporalité qui ne se laisse pas enfermer dans la linéarité de la narration, mais circule dans les intervalles, les seuils et les ralentissements de la langue.

4.2.3. Les formes verbales : gestes d'une syntaxe mobile

Dans le prolongement de cette attention portée aux rythmes de la phrase, il importe à présent d'examiner un autre paramètre essentiel de la temporalité narrative : celui des formes verbales et le régime dans lequel elles s'inscrivent. Ancrés dans une première personne récurrente, les romans de Toussaint privilégient les formes passées — au premier rang desquelles le passé simple et l'imparfait — qui instaurent une temporalité d'apparence classique, tout en laissant affleurer des écarts ou des décalages ponctuels. Cependant, c'est avant tout le passé simple qui retient l'attention de la critique. Gianfranco Rubino affirme ainsi : « L'usage prédominant du passé simple caractérise de façon systématique les romans de Toussaint[492] ». Ce temps, associé de longue date à une narration homogène et ordonnée, semble ici reconduit pour sa valeur formelle, mais dans un contexte où ses effets habituels sont déplacés. Autrement dit, le passé simple devient le vecteur d'une « narrativité paradoxale » : en dépit de récits dépouillés, parfois presque inertes sur le plan de l'action, l'omniprésence de ce

[492] Gianfranco Rubino, « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale », dans Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 79.

temps confère au texte un effet de continuité, comme si la simple succession des phrases suffisait à faire advenir du narratif. Rubino le formule ainsi : « L'ubiquité de l'aoriste étend les caractères de la narrativité même aux matériaux qui semblent incompatibles avec elle[493] ». Il se passe donc toujours quelque chose « ne serait-ce que le temps qui passe[494] ».

Ce constat rejoint l'observation d'Olivier Bessard-Banquy sur le *jeu* avec le roman traditionnel : « Sa vision plate et apathique du monde transparaît dans son goût déraisonnable pour le passé simple, le temps de la narration pure par excellence, qui donne au texte ses allures naïves et surannées, constatives et démissionnaires[495] ». Loin d'être un simple hommage, le recours à ces formes verbales que d'aucuns qualifierait d'*antimodernes* — passé simple, parfois subjonctif imparfait — s'apparente à une mise à distance, presque ludique, des codes du roman réaliste. Mais aussi, et surtout, ce réinvestissement formel, à la fois assumé et légèrement décalé, permet à l'écriture de Toussaint d'articuler une temporalité singulière, où la continuité narrative se trouve sans cesse travaillée, infiltrée par une discontinuité plus sourde — celle d'un récit qui avance sans véritable progression, et qui laisse affleurer, dans le fil même des formes verbales, la sensation du temps qui passe.

Les autres temps verbaux apparaissent plus rarement, et c'est ce qui rend leurs occurrences d'autant plus signifiantes. Le présent, notamment, est quasi absent de l'ensemble du corpus, à l'exception notable de *La Disparition du paysage*, que nous commenterons plus en détail au chapitre 8. Cela s'explique par la distance temporelle qui sépare, dans la plupart des romans, le moment de l'énonciation du temps de l'histoire ; hors de quelques commentaires ou dialogues, le récit se tient à distance de toute coïncidence entre énoncé et événement. Le passé composé, lui aussi, demeure discret. Son emploi ponctuel dans un système dominé par le passé simple introduit alors une rupture marqué. « Comme l'usage du passé simple est

[493] *Ibid*., p. 80.
[494] *Ibid*.
[495] Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, *op. cit.*, p. 201.

prééminent dans les premiers romans, la présence d'un passé composé se veut nécessairement signifiante[496] », note Thea Rimini. Elle commente ainsi une séquence de *La Salle de bain*, où le je-narrateur entreprend soudain de vider la salle de bains. Les verbes s'enchaînent au passé composé : « Un matin, j'ai arraché la corde à linge. J'ai vidé tous les placards, débarrassé les étagères. […] j'ai commencé à déménager une partie de ma bibliothèque. […] Maman m'apporta des gâteaux. » (SDB 12-3). Cette série de formes accomplies traduit un emballement inattendu, une poussée d'activité qui crée un effet de présentification : le je-narrateur semble immergé dans le geste en train de se faire. Puis, brusquement, le retour au passé simple — « m'apporta » — vient casser cet élan. La mère entre dans la scène, et l'énergie du je-narrateur se trouve interrompue, ravalée. La cassure de rythme créée par ce retour au passé simple est frappante : « comme si l'énergie, le dynamisme, inhabituel, du narrateur occupé à déménager dans la salle de bain s'arrêtait, temporairement, à l'arrivée de la mère avec des gâteaux[497] », commente Rimini. Ce glissement aspectuel — du passé composé vers le passé simple — introduit une discontinuité rythmique dans un récit qui tend par ailleurs vers la neutralité. Il ne s'agit pas seulement d'un contraste grammatical, mais d'une variation temporelle sensible, qui fait affleurer une forme d'intensité passagère, aussitôt absorbée. Le passage au passé composé signale une incise, une brusque densification de l'expérience racontée, que le retour au passé simple remet à distance. Cette alternance, rare mais significative, illustre la manière dont Toussaint travaille le rythme du récit à travers les formes verbales elles-mêmes — non pour rompre la continuité narrative, mais pour y introduire des failles discrètes, des oscillations, où se rejoue la tension entre continuité et discontinuité.

Jean-Philippe Toussaint a lui-même précisé, lors d'un échange consacré à la traduction du *Cycle de Marie*, qu'il accorde une attention soutenue à la valeur des temps verbaux dans son

[496] Thea Rimini, « Une nouvelle traduction signifie-t-elle un nouveau livre ? La Salle de bain retraduite en Italien par Roberto Ferrucci », *mediAzioni*, vol. 45, 2024, p. 84.
[497] *Ibid*.

écriture. Il déclare ainsi avoir « une conscience très précise de la différence entre l'imparfait et le passé simple », mais admet en revanche que l'emploi du plus-que-parfait repose, chez lui, moins sur une règle formalisée que sur une forme de sensibilité rythmique ou perceptive : « un emploi très instinctif », dit-il, qui lui permet d'exprimer « un recul[498] ». Le plus-que-parfait fonctionne comme un opérateur d'éloignement temporel, souvent associé à une forme de retour en arrière. Ainsi, dans *Faire l'amour* ou *La Vérité sur Marie*, on observe que l'apparition du plus-que-parfait correspond à des moments où le je-narrateur revient sur des événements nettement antérieurs au présent de l'histoire — non pour en relater objectivement les faits, mais pour en faire sentir la distance, l'irréversibilité, voire la perte. Loin d'être neutre, l'usage du plus-que-parfait introduit alors une strate de temporalité secondarisée, qui module l'effet de souvenir par une coloration affective. Il ne désigne pas seulement ce qui a eu lieu auparavant, mais ce qui a eu lieu et ne reviendra plus — un *déjà accompli* porteur d'une transformation.

Cécile Narjoux a par ailleurs relevé comment le participe présent était une forme porteuse de *tension* régulièrement mobilisée par Jean-Philippe Toussaint. En tant que mode dit *nominal* selon la terminologie de Guillaume, le participe présent situe l'action dans « temps intérieur à l'image verbale » (cf. 3.3.1). Il donne ainsi une image du verbe en tension, qui porte en elle une dynamique inachevée : ni entièrement verbale ni tout à fait adjectivale, elle oscille entre procès et propriété, entre mouvement et état. Narjoux souligne que, là où l'infinitif propose une image de l'action en *devenir* pur, le participe présent donne à percevoir une action à la fois « "en devenir" et "en réalité"[499] ». Cette valeur d'*en-train-de* rend possible une sensation d'immersion, une impression d'action vécue en direct, qui se déploie sans être encore résolue. Sa souplesse syntaxique, qui permet des emplois aussi bien prédicatifs (comme noyau de proposition) qu'adjectivaux (en épithète ou en apposition), contribue à cette plasticité

[498] Jean-Philippe Toussaint, « L'utilisation du plus-que-parfait » [en ligne], *Youtube*, URL : https://youtu.be/vL4ufvQte-s?si=McLCUFDpNLHCc4CR [consulté le 22 juin 2025].
[499] Cécile Narjoux, *L'expérience du temps dans les récits de fiction contemporains*, *op. cit.*, p. 129.

sémantique. À cet égard, l'usage que Toussaint fait du participe présent n'est pas sans rappeler celui, plus systématique, qu'en proposait Claude Simon dans son œuvre. Ce dernier expliquait :

> J'étais hanté par deux choses : la discontinuité, l'aspect fragmentaire des émotions que l'on éprouve et qui ne sont jamais reliées les unes aux autres, et en même temps leur contiguïté dans la conscience. Ma phrase cherche à traduire cette contiguïté. L'emploi du participe présent me permet de me placer hors du temps conventionnel. Lorsqu'on dit : il alla à tel endroit, on donne l'impression d'une action qui a un commencement et une fin. Or il n'y a ni commencement ni fin dans le souvenir...[500]

Chez Toussaint, cette mise hors du temps conventionnel n'atteint sans doute pas le même degré d'intensité ou de généralisation que chez Simon, mais elle participe néanmoins d'une poétique de l'instant suspendu, d'un régime verbal en lisière, qui vient complexifier la linéarité narrative par des effets de superposition ou d'épaississement du présent. Cécile Narjoux commente ainsi un passage de *La Vérité sur Marie*, dans lequel le narrateur et Marie se croisent sur deux escalators inversés. En l'occurrence, les infinitifs « traduisent l'impuissance de Marie[501] » qui s'éloigne, malgré elle, emportée par le dispositif mécanique, incapable d'agir, retenue dans une virtualité désœuvrée (« incapable d'aller, […] de revenir […], de braver […] »). Le je-narrateur, quant à lui, est porté par une dynamique inverse, tendu vers elle, et c'est par les participes présents que se manifeste cet élan contrarié, « son aspiration, vaine, à lutter contre le cours des choses[502] » :

> […] et moi *ne la quittant pas* des yeux, *contournant* l'escalator et *marchant* à côté d'elle pour maintenir constante la distance qui nous séparait, mais la *sentant* irrémédiablement s'éloigner de moi, *continuant* de la suivre des yeux pour ne pas la laisser disparaître de ma vue, *sentant* qu'elle était en train de m'échapper à jamais, mais *ne tentant rien* non plus pour la rejoindre, *ne cherchant pas* à passer en force l'obstacle du tourniquet pour essayer de l'arracher à son destin […]. (LVSM 149, nos italiques)

Chaque personnage semble ainsi prisonnier de son mode verbal — l'une confinée dans la virtualité des infinitifs, l'autre suspendu dans l'élan inachevé des participes présents. À travers ce dispositif, Toussaint configure une scène de dissymétrie verbale qui rejoue, à

[500] Claude Simon, « Entretien avec Claude Sarraute », *Le Monde*, 8 octobre 1960.
[501] Cécile Narjoux, *L'expérience du temps dans les récits de fiction contemporains*, *op. cit.*, p. 131-2.
[502] *Ibid*., p. 132.

l’échelle microscopique de la phrase, la tension entre immobilité et mouvement, entre séparation et vaine tentative de réversibilité.

4.3. Écrire entre : formes de l'entrelacs narratif

4.3.1. Entre je-narré et je-narrant : tensions de la conscience

Dans le prolongement de notre attention portée aux rythmes phrastiques et aux formes verbales, il convient désormais de déplacer le regard vers une autre dimension du récit : celle du mouvement intérieur de la pensée. L'enjeu n'est plus seulement de suivre les modulations syntaxiques du temps, mais d'observer comment s'organise, au sein même de la narration, une dynamique de la conscience, « non seulement, comme le rappelle Dorrit Cohn, parce que le roman moderne privilégie les faits de conscience, mais aussi parce que la vie intérieure est, d'une manière générale, le domaine de prédilection du récit de fiction[503] ». Dès lors, comment Jean-Philippe Toussaint met-il en œuvre cette intériorité ? Quels procédés fictionnels mobilise-t-il pour rendre perceptible l'activité mentale du je-narrateur ? Les notions de *point de vue* et de *situation narrative* offrent des outils pertinents pour penser cette question. Les récits de Jean-Philippe Toussaint mettent en place une focalisation interne qui épouse de près le flux perceptif du narrateur. Cette intériorité s'exprime par une série d'impressions sensorielles précises, souvent fugaces, mais jamais gratuites : perceptions visuelles (« […] je vis soudain passer très fugitivement la silhouette du patron dans le couloir » (R 95)), auditives (« J'entendis la machinerie de l'ascenseur qui marqua un hoquet lorsque le treuil s'immobilisa […] » (E 125)), olfactives (« […] aussitôt je fus assailli par l'odeur de la Chine, cette odeur d'humidité et de poussière, de légumes bouillis et de légère transpiration qui imprègne l'air chaud de la nuit » (MIC 10)), tactiles (« Les yeux fermés, je sentais le soleil caresser mon visage et ma poitrine, mes cuisses brûlaient sous la toile surchauffée de mon pantalon […] » (T 59) ou gustatives (« J'avais un goût de train dans la bouche […] » (SDB 52)). Ces notations sensorielles traduisent une forme d'attention diffuse, une inscription du récit dans la continuité variable de

[503] Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981, p. 10.

la conscience. Ce n'est plus l'événement qui commande la narration, mais le flux d'une perception en mouvement, où se joue, là encore, une tension entre immersion et distance, entre présence au monde et retrait intérieur.

Il convient cependant de distinguer la focalisation interne d'un récit hétérodiégétique de celle qui opère dans un récit homodiégétique. Si l'on met à part *Monsieur*, seul roman de l'auteur entièrement sans intervention de la première personne, on observe que l'ensemble des textes de Jean-Philippe Toussaint relève de ce que Dorrit Cohn désigne comme des *auto-récits*, où le *je* qui raconte et le *je* qui est raconté se trouvent nettement dissociés :

> Comme le psycho-récit dans le roman à la troisième personne, l'« auto-récit » peut formuler des états de conscience non verbalisés, résumer des états psychologiques prolongés dans le temps, ainsi que leur lente évolution. Dans des circonstances particulières, un narrateur à la première personne peut même faire appel à des méthodes plus discrètes pour rendre compte de ses états de conscience antérieurs, en citant mot-à-mot ou narrativisant les pensées qui lui traversaient alors l'esprit.[504]

L'auto-récit met en place une rétrospection qui permet au je-narrant une vision « réelle » des états psychologiques du je-narré. Il a la mémoire de ce qu'il a déjà vécu et « a toute liberté de parcourir dans les deux sens l'axe temporel qui relie ces deux subjectivités[505] ». Cependant, la distance dans le temps implique également un échelonnement des degrés de conscience entre l'expérience vécue et le processus de remémoration qu'implique l'activité narrative. C'est, en d'autres termes, ce que le je-narrateur de *la Recherche* semble décrire ici : « On éprouve, mais ce qu'on a éprouvé est pareil à certains clichés qui ne montrent que du noir tant qu'on ne les a pas mis près d'une lampe, et qu'eux aussi il faut regarder à l'envers : on ne sait pas ce que c'est tant qu'on ne l'a pas approché de l'intelligence[506] ». La distinction entre l'émotion vive et le regard rétrospectif de l'intelligence est de l'ordre du *thymus* et de la *noèse*, de l'affectivité et de

[504] *Ibid*., p. 168.
[505] *Ibid*., p. 169-70.
[506] Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu : Le Temps retrouvé*, vol. IV, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989, p. 475.

l'analyse *a posteriori*. Cette polarisation de la vie psychique donne lieu à des tensions et à des ambiguïtés temporelles que Dorrit Cohn nomme *dissonance* et *consonance*.

Ainsi, chez Toussaint, la vie intérieure du je-narré semble la plupart du temps mise à distance : le je-narrant se contente très souvent de rapporter les actes qui conduisent l'histoire et le lecteur n'a pas accès à la pensée brute, spontanée, prise sur le vif de l'action et dans le désordre de son surgissement. De même, les sensations ne sont jamais données telles quelles, mais passent plus régulièrement par la médiation d'un verbe de perception[507]. Les récits de Jean-Philippe Toussaint présentent donc une tendance à la dissonance, où le je-narrant et le je-narré sont clairement dissociés. Elle est d'autant plus visible qu'elle est régulièrement soulignée par un autre trait stylistique de l'auteur : les parenthèses. La critique a commenté leur usage à plusieurs endroits[508], que ce fût dans le but de souligner un décalage comique comme cela peut être régulièrement le cas dans les premières œuvres de l'auteur, ou au contraire pour épouser une tonalité plus intimiste, plus fréquente dans le *Cycle de Marie*. Dans un cas comme dans l'autre, l'usage de la parenthèse se justifie avant tout « par le décalage énonciatif qu'elle crée vis-à-vis de la proposition principale qu'elle interrompt[509] ». Elle permet ainsi un décalage, voire un dédoublement du fil narratif où le je-narrant peut reprendre la main sur le temps romanesque : « cette distinction temporelle scinde l'identité du narrateur-personnage en deux entités autonomes, commente Alice Richir, correspondant chacune à un temps romanesque distinct[510] […]. »

Or, si la dissonance semble prendre le dessus sur la consonance, les lignes peuvent aussi bouger et les pensées du je-narré peuvent se confondre avec celle du je-narrant. Ainsi, les doutes

[507] Voir les exemples cités plus haut.
[508] Voir notamment Alice Richir, « L'intime entre parenthèses », *Poétique*, vol. 172, nº 4, Paris, Le Seuil, 2012, p. 469-79 ; Jimmy Poulot-Cazajous, « Dans le combat entre toi et la phrase, sois décourageant », dans Jean-Michel Devésa (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Belgique, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 33-41.
[509] Alice Richir, « L'intime entre parenthèses », *loc. cit.*, p. 470.
[510] *Ibid*., p. 471.

et interrogations qui assaillent le je-narrateur de *La Salle de bain* au sujet de l'invitation qu'il reçoit de la part de l'ambassade d'Autriche, appartiennent-ils au je-narré ou au je-narrant ?

> 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. (SDB 21)

Le discours indirect libre permet de brouiller les lignes et de ne plus savoir si nous sommes dans l'immédiat ou la rétrospection. Aucun signe typographique ne nous permet par ailleurs de déterminer si les pensées que nous lisons sont prononcées ou simplement imaginées. Et pour cause, les variations du discours répondent aux mêmes enjeux qu'Alice Richir notait à propos des parenthèses et paremboles, à savoir que « le véritable enjeu de ces figures n'est pas tant de faire intervenir la voix d'un je-narrateur, au cœur du temps de l'histoire que de jeter le doute sur le procès d'énonciation dans son ensemble, en rendant à la fois indécidables l'identité de l'instance qui en est en charge et le registre sur lequel il doit être interprété[511] ». Il est intéressant de noter par ailleurs que les guillemets n'ont fait leur apparition que progressivement dans les livres de Jean-Philippe Toussaint, commençant à apparaitre avec *La Télévision*, mais ne se limitant alors qu'à un usage citationnel ou autonymique :

> Déjà un début de phrase m'était venu en chemin en rentrant du parc. Je me répétai la phrase mentalement, mes doigts s'apprêtaient à la taper sur le clavier. « Quand Musset, abordant dans sa nouvelle... » Non, cela n'allait pas, « abordant » n'allait pas. Je levai la tête et regardai le plafond. « Evoquant », peut-être ? Non, « évoquant » n'allait pas non plus. « Quand », par contre, me semblait assez bon. « Quand » était irréprochable, je trouvais. Et « Musset » c'était Musset, je pouvais difficilement l'améliorer. Quand Musset, dis-je à voix basse. Oui, ce n'était pas mal. Je me relevai, fis quelques pas dans mon bureau, ouvris la porte du balcon et me rendis pensivement sur la terrasse. Quand Musset, répétai-je à voix basse. Non, rien à dire, c'était un bon début. Je le dis un peu plus fort. Quand Musset. Je m'accoudai à la balustrade du balcon et le gueulai un petit coup : Quand Musset ! Quand Musset ! répétais-je au balcon. Quand Musset ! Silence ! entendis-je soudain, silence, s'il vous plaît ! (T 84-5)

Dans cet extrait, Jean-Philippe Toussaint adopte tour à tour les points de vue du je-narrant et du je-narré de manière à créer un jeu de résonance et les confondre tout à fait. La transition s'opère précisément au moyen de l'énoncé placé entre guillemets, énoncé qui

[511] *Ibid*., p. 475-6.

présente autant une valeur citationnelle (le je-narrateur cite mot pour mot la phrase qui occupe sa pensée) qu'autonymique (la phrase est commentée dans les lignes qui suivent) : la pensée va et vient, s'interroge, se retourne sur elle-même, doute et bifurque. Par ailleurs, aucun guillemet, aucun signe typographique n'entoure les discours rapportés, que cela soit celui du narrateur ou celui du propriétaire de l'immeuble. Seuls les verbes « dire », « répéter » ou « entendre » signalent qu'il s'agit de paroles prononcées à voix haute tandis que la ponctuation forte, le point ou le point d'exclamation, délimitent le discours.

Avec *Faire l'amour* et *Le Cycle de Marie*, les guillemets commencent discrètement à encadrer le discours rapporté des personnages, mais seulement lorsque le discours a une valeur autonymique particulière (« Je finis par décrocher et, au bout d'un long moment, pendant lequel j'essayais de comprendre où je me trouvais, je dis "oui" à voix basse » (FA 97)). L'auteur isole ainsi des mots ou des bouts de conversation pour les faire résonner différemment à l'intérieur du discours narratif. Cécile Narjoux remarque que ce procédé intervient chaque fois qu'une parole échappe aux protagonistes — en l'occurrence au couple fusionnel formé par le je-narrateur et Marie —, qu'elle reste hors de portée de leur compréhension ou constitue pour eux une forme de menace. Dans ces cas-là, écrit-elle, « elle se voit alors isolée dans le texte, en est extériorisée par les guillemets, ou par l'italique[512] ». Plus largement, ces marques graphiques signalent selon elle « l'inadéquation des mots ou de l'intonation[513] » une sorte de désaccord fondamental entre langage et vécu — ce que Toussaint formule lui-même comme « la difficulté, voire l'impossibilité de recouvrir de mots ce qui avait été la vie même » (LVSM 61).

Cet usage gagne d'ailleurs du terrain au fil des publications, sans pour autant transformer la structure dialogique : les guillemets continuent de souligner des expressions singulières, détachées du reste, comme dans cette phrase extraite de *Made in China* : « Enfin, pour ôter toute incertitude à ceux qui en douteraient encore, je me souviens d'avoir un jour entendu

[512] Cécile Narjoux, *L'expérience du temps dans les récits de fiction contemporains*, *op. cit.*, p. 375.
[513] *Ibid*., p. 376.

quelqu'un, pour parler d'elle, utiliser l'expression, aussi explicite que peu protocolaire, "la copine de Chen Tong" » (MIC 32). Les dialogues proprement dits, eux, conservent la forme continue et non démarquée du récit, tout en occupant une place de plus en plus importante. Ainsi, dans *Les Émotions*, un échange entier est absorbé dans le flot narratif, sans rupture formelle :

> Avant d'être estonisé, vous savez ce qu'était mon nom ? me demanda-t-elle. Je la regardai. Je fis « non » de la tête, avec un sourire attendri, comment aurais-je pu le savoir ? C'est à peine croyable, me dit-elle. Vous savez comment je l'ai découvert ? Je fis encore « non » de la tête, curieux de connaître la suite. C'est par August Eelmäe, un acteur très connu en Estonie. Je me suis rendu compte, en faisant des recherches sur cet homonyme, que son nom d'origine, avant d'être Eelmäe, était Eiffel ! Comme Gustave Eiffel. Gustave Eiffel ? dis-je. Oui, Gustave Eiffel, de la tour Eiffel ! Ce n'est qu'en 1936 que les parents de cet acteur ont choisi de transformer Eiffel en Eelmäe. Et c'est sans doute la même chose qui a dû arriver à mon nom, je suis devenue Eelmäe, alors que, à l'origine, j'étais Eiffel. Vous avez donc devant vous une descendante putative du constructeur de la tour Eiffel ! me dit-elle en riant. (E 34-5)

Il est intéressant de noter que seul le mot *non*, accompagné d'un mouvement de tête, est encadré de guillemets (« Je fis "non" de la tête »). Ce choix, en apparence mineur, suggère une reconsidération de la hiérarchie ordinaire entre parole et geste. Ce n'est pas tant le contenu verbal qui est mis en avant que la portée interactionnelle de l'échange : isolé du reste, ce *non* vaut moins comme énoncé que comme signe situé, inscrit dans une dynamique relationnelle. Ce déplacement opère une forme de subversion discrète : ce qui se communique ne tient pas seulement dans ce qui est dit, mais dans ce qui se joue, sur le vif, entre les corps et les voix.

Plus largement, dans l'extrait ci-dessus, le discours direct est *intériorisé* par la narration, ou comme le suggère Narjoux à propos d'un passage de *Faire l'amour*, « dans ce qui semble être la recherche d'une fluidité narrative autant que phrastique et la promesse d'une compréhension totale à venir[514] ». En d'autres termes, les voix rapportées ne sont pas hiérarchisées ni isolées du récit principal : elles s'y inscrivent comme autant d'éléments de mémoire, indissociables du regard rétrospectif du narrateur. C'est ce qui rend peu opérante ici la distinction narratologique entre *je-narré* et *je-narrant*, tant les deux instances se trouvent

[514] *Ibid*., p. 377.

tressées dans une même voix — d'où l'idée que l'auto-récit ne peut que se heurter à une ambiguïté. Davantage que de *dissonance* ou de *consonance*, nous serions tenté de parler alors de *résonance* : la voix narrative oscille continuellement entre l'expérience immédiate du je-narré et le regard rétrospectif du je-narrant. Parenthèses et guillemets se situent alors aux extrémités du spectre énonciatif. Ce que ces marques laissent entrevoir, ce n'est pas une mémoire organisée selon un déroulement linéaire, mais un tissu de strates hétérogènes, traversé par un va-et-vient constant entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'événement perçu et le flux de conscience qui l'accueille ou le transforme. Le récit ne progresse pas seulement dans le temps, mais dans l'épaisseur d'un entrelacement, où les mouvements du monde rencontrent ceux de la pensée. Dans cette oscillation, la ponctuation devient le lieu discret d'un travail de déhiscence, pour reprendre une notion chère à Merleau-Ponty (cf. 2.3.3) : elle ouvre la langue à ce qui la déborde, fait affleurer une forme de réversibilité entre le dehors et le dedans, le visible et le vécu. La dynamique du récit intérieur se joue alors moins dans l'opposition que dans le nouage, dans le tressage de ces lignes, selon une logique plus chiasmatique que dialectique.

4.3.2. Le récit des espaces transitoires : immobilités en mouvement

Ce tressage entre flux intérieur et perception du monde extérieur n'est pas sans effet sur l'économie d'ensemble du récit. Il engage une relation complexe à la progression narrative, où l'avancée apparente peut dissimuler une forme de ressassement, voire de suspension. Ainsi, les structures narratives chez Toussaint semblent souvent traversées par une tension entre mouvement et immobilité, comme si le récit hésitait entre la dynamique d'un parcours et la fixation sur un point de fuite. Gil Delannoi propose à ce sujet une lecture intéressante de *La Salle de bain*, en montrant que l'ordre du récit peut s'interpréter de deux manières, selon qu'on le prenne comme linéaire ou qu'on décide que « la chronologie véritable commence avec la

seconde partie[515] ». Dans le premier cas, le récit se termine par un retour au point de départ, « éternel retour dans lequel le narrateur sort toujours de la salle de bain pour y rentrer un jour et en sortir de nouveau[516] » ; dans le second cas, « l'immobilité est l'apparence […] [et] aboutit à l'hypothèse d'une sortie définitive[517] ».

> Il faut alors conclure que J.-Ph. Toussaint a joué de la richesse des structures en les superposant et qu'il a brouillé les pistes en cachant l'ordre chronologique derrière un ordre d'exposition différent, qui a l'avantage de signaler les relations enchevêtrées du mobile et de l'immobile.[518]

De la même manière, la fin de *Monsieur* ou le début de *Made in China* jouent avec un grand nombre d'analepses et de prolepses dont l'amplitude et la portée ne sont pas toujours identifiables. Quant au *Cycle de Marie*, il présente une temporalité enchevêtrée sur quatre romans, certains chronotropes — comme l'exposition de haute couture à Tokyo, la mort du père de Marie ou l'incendie de l'île d'Elbe — assurant la continuité du récit et la cohérence des événements. La reconstruction de la chronologie n'en demeure pas moins compliquée : les indices spatio-temporels restent relativement rares et imprécis, le lecteur n'a alors d'autre choix que d'avancer de suppositions en suppositions au sein d'une temporalité kaléidoscopique. C'est précisément ce que relève Fieke Schoots dans *La Réticence* : « […] il faut parcourir les deux structures chronologique et répétitive, écrit-elle. […] Le récit n'est pas linéaire, mais procède par retours en arrière[519]. » Il nous faut dès lors (re)composer l'histoire à partir d'expressions vagues, telles que « de temps à autre », « çà et là », et de marqueurs temporels flous ou abstraits comme « ce matin », « ce matin-là », « la veille », « la veille au soir », « la veille du jour où », « le lendemain », « la nuit suivante », etc. « Dénuées de point de repère, ces précisions n'ont aucun sens », écrit Fieke Schoots, avant d'ajouter : « La reconstruction de la chronologie est

[515] Gil Delannoi, « Cruel Zénon », *loc. cit.*
[516] *Ibid*.
[517] *Ibid*.
[518] *Ibid*.
[519] Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane*, *op. cit.*, p. 113.

encore compliquée par la structure répétitive du roman[520] ». Le récit présente en effet une mosaïque de motifs et de lieux récurrents, tels que les bruits au sein de l'hôtel, le phare de l'île de Sasuelo ou la fenêtre à travers laquelle le je-narrateur observe ou se sent observé. La narration produit ainsi des effets de boucle à l'intérieur desquels le lecteur a le sentiment de tourner en rond, à la fois dans le temps et dans l'espace.

Sans doute la perte de repères est-elle encore renforcée par les déplacements fréquents du je-narrateur, régulièrement conduit à changer de lieu : « L'extrême mobilité du narrateur participe de même à la fragmentation du temps et de l'espace, écrit Hannes de Vriese. La géographie romanesque fait l'impasse sur les temps de trajets qui relient les lieux entre eux[521] ». Sans transition, ou si peu, le lecteur passe d'un lieu à l'autre sans que sa temporalité ait eu à être affectée du déplacement.

> Dans *Faire l'amour*, le narrateur part en train de Tokyo pour rejoindre un ami à Kyoto. Le contraste entre les deux lieux augmente l'impression de raccourci spatio-temporel : les images de Tokyo insistent sur le monde contemporain à travers l'hôtel et la salle d'exposition modernes, tandis que l'ami du narrateur habite à Kyoto « une maison japonaise traditionnelle, en bois » (*FA*, 115). Coexistent ainsi, non seulement deux lieux, mais également deux époques. Il en va de même dans *Fuir* où le narrateur, à bord du train qui relie Shanghai à Pékin, reçoit un coup de fil de Marie. Les images du trajet en train – lieu de l'entre-deux – se mêlent alors à l'évocation des salles du Louvre qu'arpente Marie. Là encore deux lieux et deux époques sont représentés le temps d'une conversation, à savoir la modernité de la Chine et le patrimoine classique français, visible dans les salles du Louvre[522].

Les romans de Toussaint sont souvent le lieu d'explorations géographiques entre l'Europe et l'Asie où le je-narrateur est amené à utiliser différentes voies de transport, à petite ou grande échelle, par les eaux, les airs ou la terre, offrant à chaque fois une variété de traitement par l'écrivain. Ces mobilités deviennent pour l'écrivain l'occasion de rejouer une tension récurrente de son œuvre, déjà relevée à propos de ses narrateurs, mais qui touche plus largement à l'organisation même du récit : la dialectique du mouvement et de l'immobilité. Annelies

[520] *Ibid*.
[521] Hannes de Vriese, « La trace de Marie : espace et discontinuité dans le "Cycle de Marie" de Jean-Philippe Toussaint », *Les Suds rêvés de Julien Green*, nº 76, « Littératures », 2017, p. 163-4.
[522] *Ibid*., p. 164.

Schulte Nordholt résume bien cet attrait lorsqu'elle écrit : « Ce qui fascine toujours Toussaint dans les moyens de locomotion, […] c'est que l'on s'y tient immobile tout en étant transporté ailleurs, lentement ou à grande vitesse[523]. » Cette ambivalence se donne à voir dès *La Salle de bain* :

> 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 ? (SDB 51)

Bien qu'ils ne soient pas explicitement liés, le mouvement tangible du train et le flux intangible du temps — ce temps qui « entraîne continûment les corps vers la mort » (SDB 36) — se trouvent associés dans la conscience du je-narrateur. Comme l'écrit Bertrand Westphal, « le corps se détruit au fil du mouvement intérieur et à mesure que le train porte à une autre destruction, celle d'une ville qui, en dépit d'une apparente immobilité, s'enfonce dans les eaux, se noie. L'axe du temps, chez Toussaint, ressemble à ce périple vénitien[524]. » Cette réflexion initiale sur « les lieux transitoires » (F 134) où le corps à la fois en mouvement et immobile donnera lieu à de nombreuses variations dans les romans ultérieurs, chacune approfondissant ce motif de manière singulière. Dans *Faire l'amour*, nous lisons par exemple : « Je regardais par la vitre sans penser à rien, témoin passif de cette compression de l'espace et du temps qui donne le sentiment que c'est à l'écoulement du temps qu'on assiste de la fenêtre des trains pendant que défile le paysage » (FA 134). L'image condense cette perception ambivalente du déplacement : si le corps voyage, c'est surtout l'expérience du temps qui devient visible, presque palpable.

[523] Annelies Schulte Nordholt, « "L'urgence et la patience", principes dynamiques de La Vérité sur Marie », dans Stéphane Chaudier (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 140.
[524] Bertrand Whestphal, « Le quadrillage de l'arène : Temps et histoire chez Jean-Philippe Toussaint », *Versants*, vol. 25, 1994, p. 123.

Le même je-narrateur, dans *Fuir*, racontera un épisode similaire au retour de Pékin. Dans ce passage, les sensations proustiennes s'imposent avec évidence : l'esprit semble dédoublé, partagé entre un passé immédiat et un avenir pressenti, tandis que le corps poursuit sa trajectoire : « le corps en mouvement semble progresser régulièrement d'un point géographique vers un autre […], mais où l'esprit […] est, lui, tout à la fois, encore en pensées dans le lieu qu'il vient de quitter et déjà en pensées dans le lieu vers lequel il se dirige » (F 133). Ce feuilletage des temporalités, perceptible depuis un espace clos et mobile, fait du déplacement un lieu d'intensification sensible, où se rejouent, à chaque variation, les coordonnées fragiles de la conscience :

> Tout au long du voyage, je fus donc à la fois encore à Pékin et déjà à l'île d'Elbe, mon esprit ne parvenant pas à passer fluidement de l'un à l'autre, à abandonner l'un pour se consacrer à l'autre, mais restant en permanence dans cet entre-deux provisoire du voyage, comme si cet état transitoire, extensible et élastique, pouvait être étiré à l'infini, et que, finalement, je n'étais, en pensées, plus nulle part, ni à Pékin ni à l'île d'Elbe, mais toujours à la surface de ces lieux transitoires que je traversais, à la fois arrêté et en mouvement, assis et somnolant avec toutes mes sensations en réserve que je pourrais réactiver ultérieurement, non seulement dans le bateau qui me menait à l'île d'Elbe, mais également, et simultanément, dans chacun des moyens de transport que j'avais empruntés depuis mon départ. C'était comme si ce voyage était la quintessence de tous les voyages de ma vie, des centaines d'heures passées dans des avions et dans des trains, dans des voitures et des bateaux, pour passer d'une terre à une autre, d'un pays à un autre, d'un continent à l'autre, où mon corps, immobile, se déplaçait dans l'espace, mais également, sans y paraître, de façon invisible et insidieuse, sournoise, continue, altérante et destructrice, dans le temps. Car je sentais le temps passer avec une acuité particulière depuis le début de ce voyage, les heures égales, semblables les unes aux autres, qui s'écoulaient dans le ronronnement continu des moteurs, le temps ample et fluide, qui m'emportait malgré mon immobilité, et dont la mort — et ses violentes griffures — était la mesure noire. (F 133-4)

L'expérience que décrit le je-narrateur tandis qu'il est sur le point d'arriver sur l'île d'Elbe en vue d'assister aux obsèques du père de Marie est rendue d'autant plus aigüe que les conditions de voyage relatées sont particulièrement éprouvantes, cumulant fatigue, manque de sommeil, escales et correspondances, heures de vol, de bateau, de taxis, de minibus et d'attente dans des zones transit (« Je n'avais pas dormi depuis quarante-huit heures, ou plutôt j'avais sommeillé en permanence pendant cette interminable durée brumeuse de voyage ininterrompu, où, dans des heures égales, les jours ne se différenciaient pas des nuits » (F 132)). La perte des repères extérieurs transforme alors l'expérience du voyage en un seul et même bloc temporel,

où l'esprit confond « le fil des jours, l'ordre des années et des mondes[525] », à la fois dans le souvenir récent de son séjour à Pékin et dans l'anticipation de son arrivée à Portoferraio, mais également dans la synthèse « de tous les voyages de [sa] vie ». Ainsi, en accueillant la coexistence de deux états antinomiques, l'immobilité et le mouvement, le je-narrateur fait l'expérience du temps dans sa verticalité — verticalité qui, comme la goutte de pluie, entraine une fois encore le corps vers la mort.

La narration de Jean-Philippe Toussaint stationne ainsi dans un état quantique entre deux espaces-temps : le je-narrateur et le lecteur avec lui sont à la fois ici et là-bas ou, comme la flèche de Zénon, à la fois immobile et en mouvement. Le phénomène prend encore une autre dimension lorsque le je-narrateur du *Cycle de Marie* relate avec force détails et durant de longues séquences narratives, des épisodes auxquels il n'a pas pu assister. Il en va ainsi de la scène de *Fuir* que nous commenterons dans notre chapitre 6, où le je-narrateur, qui se trouve à ce moment-là en Chine, suit Marie à travers le Louvre : s'il s'attache d'abord à retranscrire les bruits qu'il perçoit ou inflexions de la voix (« Marie, je le compris aux légers cahots qui se firent alors entendre dans le téléphone, s'était levée et elle quittait le Louvre » (F 47)), très rapidement des images apparaissent (« elle traversait les salles en direction de la sortie, silhouette vacillante, chancelante, ses doigts tremblaient et la lumière du soleil lui brûlait les yeux » (F 47-8)) et la perception auditive cède la place aux notations visuelles (« repartant de plus belle et traversant une succession de salles plus sombres, le salon Carré, la salle Duchâtel, la salle Percier et Fontaine, laissant derrière elle la pluie de soleil de la Grande Galerie et allant se réfugier dans l'ombre accueillante de la rotonde d'Apollon » (F 48)), si bien que nous quittons pour un temps la focalisation interne et transgressons allègrement le principe narratologique qui veut que les informations portées à la connaissance du lecteur, dans le cadre d'une narration homodiégétique, se limite à la sphère psychique du je-narrateur.

[525] Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu : Du côté de chez Swann*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1987, p. 5.

Nous avons déjà évoqué ces *paralepses* dans notre premier chapitre (cf. 1.2.3.). Or, si la reconfiguration romanesque est ici permise par la médiation du téléphone portable, il est des scènes plus amples où rien ne justifie l'altération du code focal, si ce n'est le pouvoir de l'imagination. Ainsi, la majeure partie de *La Vérité sur Marie* se déroule en l'absence du je-narrateur : dès le troisième paragraphe, la narration devient hétérodiégétique et le « je » s'efface au profit de la troisième personne. Qui plus est, la phrase qui introduit la scène d'intimité entre Marie et Jean-Christophe de G. et initie en même temps le changement de focale (« Il était un peu plus de minuit quand ils étaient rentrés dans l'appartement de la rue de La Vrillière » (LVSM 13)) n'est pas sans rappeler les conventions romanesques du réalisme du 19e siècle, que les surréalistes et les nouveaux romanciers avaient moqué par « La marquise sortit à cinq heures », ou l'objectivité voulue d'un rapport de police : les données rapportées sont strictement informatives et semblent annoncer un récit objectif des événements. En réalité, la troisième personne indique l'absence du je-narré, mais pas du je-narrant. Comme le note Pierre Bayard : « […] ce qui est au cœur de ces récits est moins, en plein, ce qu'ils racontent que, en creux, le fait que le narrateur n'est pas là, son absence étant comme l'énergie de ces textes[526] ». D'ailleurs, la première personne affleure quelquefois au détour d'une apposition — « Marie, ma pirate » — ou d'une parenthèse — « (nous l'avions, je le crains, les mêmes goûts) » (LVSM 14), pour rappeler sa présence et fragiliser le dispositif narratif. Finalement, la paralepse trouve une justification lorsque le narrateur est réintroduit dans l'espace diégétique, qu'il découvre la bouteille de grappa que Marie a bue avec Jean-Christophe de G. au cours de la soirée, et qu'à partir de ce détail, à la manière d'un enquêteur, il parvient à reconstituer le fil des événements :

> Elle avait immédiatement compris que cette bouteille de grappa était le détail tangible à partir duquel je pourrais imaginer ce qu'elle avait vécu, qu'à partir de ce détail, qu'à partir de cette seule bouteille de grappa, je pourrais reconstituer tout ce qui s'était passé entre eux dans la chambre — et jusqu'à leurs baisers, jusqu'au goût de grappa de leurs baisers —, comme dans les rêves, où un seul élément tiré de la vie réelle la plus intime peut engendrer un flux d'éléments imaginaires dont la réalité n'est pas moins contestable, et que, disposant

[526] Pierre Bayard et Jean-Philippe Toussaint, « L'auteur, le narrateur et le pur-sang : Une enquête de Pierre Bayard et Jean-Philippe Toussaint », *La Vérité sur Marie*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2013, p. 2013.

> désormais d'un repère tangible en amont (la bouteille de grappa) et d'un repère visuel en aval (la sortie du brancard dans la nuit dont j'avais été témoin), j'étais désormais en mesure de combler le vide de ce qui s'était passé cette nuit dans l'intervalle, et de reconstituer, de reconstruire ou d'inventer, ce que Marie avait vécu en mon absence. (LVSM 51-2)

À propos de *M.M.M.M.*, Frank Wagner conclut que « les propriétés anomiques de la tétralogie, que l'on considère chacun de ses volumes constitutifs ou l'ensemble qu'ils forment, représentent une forme de défi à l'analyse narratologique[527] ». Qu'il s'agisse des paralepses, de l'ordre du récit constamment bouleversé, ou de la dialectique du mouvement et de l'immobilité — voire de la synthèse des deux —, les récits toussanctiens empruntent différentes voies, différentes formes, avec pour effet de complexifier le tissage narratif et, par extension, de faire peser sensiblement la durée du récit dans l'expérience intime du lecteur. « […] [I]l n'y a là, de la part de Toussaint, écrit Frank Wagner, nulle perversion "gratuite" de la chronologie, plutôt une volonté de textualiser le feuilleté de notre appréhension du temps, selon le principe phénoménologique qui régissait déjà voix et mode[528] ».

4.3.3. La scène toussanctienne : du fragment à la recomposition narrative

Plusieurs études ont mis en évidence que, dans les premiers romans de Toussaint, la structure narrative tend à évacuer la scène au profit d'une continuité morcelée d'événements anodins. Autrement dit, le récit semble avancer non par séquences dramatiques mais par une série fragmentaire d'événements mineurs, souvent privés d'enjeu manifeste. En termes genettiens, on observe une prédominance du sommaire et de l'ellipse, tandis que les véritables scènes au sens classique — moments détaillés, dramatiques, dialogués — sont rares et souvent ironiques. Gianfranco Rubino parle à ce titre d'une « attitude minimaliste » de Toussaint, qui se manifeste par « la nature prosaïque et anti-romanesque des faits racontés » et « l'absence de

[527] Frank Wagner, « M. M. M. M. : La tétralogie à l'épreuve de la narratologie (et vice versa) », *Roman 20-50*, nº 72, 2022, p. 36.
[528] *Ibid*., p. 37.

subordination causale entre eux[529] ». Au lieu d'organiser le récit autour de quelques grandes scènes significatives, Toussaint juxtapose une multitude de petits événements sans hiérarchie. Dans ces conditions, « le décorticage d'un poulpe, la préparation d'une daurade et le découpage en tranches d'un aspic focalisent l'attention aussi bien qu'un voyage à Londres[530] », note Rubino dans son analyse. Autrement dit, les scènes dans les premiers romans de Toussaint peuvent porter sur des trivialités du quotidien décrites minutieusement, alors que parallèlement des événements potentiellement majeurs de l'intrigue sont souvent éludés ou réduits à presque rien. Rubino ajoute par exemple que dans *Monsieur*, « la rupture de ses fiançailles, qui pourrait constituer un événement, ne donne lieu à aucune expansion émotive ou narrative[531] ». Un tel anti-climax est significatif : une scène qui, dans un roman traditionnel, aurait été un moment fort (la séparation du protagoniste et de sa fiancée) est ici traitée sur le mode mineur, sans scène développée — à peine une mention, immédiatement suivie d'autres péripéties banales (Monsieur range des documents, prend un café…).

Dans son article « Le temps à l'épreuve du "désastre infinitésimal" », Christophe Meurée note que « Souvent, les textes de Jean-Philippe Toussaint débutent par l'exposition d'un moment qui fait événement (arrêter de regarder la télévision, découvrir un chat mort, rompre avec Marie, recevoir du courrier, etc.) ». Cet événement pourrait lancer l'intrigue, mais « est rapidement relégué au rang de toile de fond (parfois d'une importance capitale, comme la séparation dans le *Cycle de Marie*) pour laisser la place à un enchaînement d'anecdotes[532] ». Le récit se développe alors sur un mode allégé : plutôt que de construire des scènes dramatiques consécutives, Toussaint enchaîne de petites saynètes quotidiennes et digressives, volontiers dénuées d'enjeu apparent. C'est un procédé de *déflation narrative* : la tension dramatique potentielle s'évanouit aussitôt apparue, et le roman progresse par digressions, de façon presque

[529] Gianfranco Rubino, « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale », *op. cit.*, p. 73.
[530] *Ibid*.
[531] *Ibid*., p. 77.
[532] Christophe Meurée, « Le temps à l'épreuve du "désastre infinitésimal" », *op. cit.*, p. 201.

erratique. Cette esthétique du détour et de l'insignifiant s'accompagne d'une utilisation marquée de l'ellipse temporelle. Par exemple, les transitions spatio-temporelles sont fréquemment escamotées : « Le parcours Paris-Venise dans *La Salle de bain* n'inspire qu'un court paragraphe en flash-back, tandis que les voyages à Milan et à Londres dans *L'Appareil-photo* sont effacés par une ellipse qui les dépossède de toute durée[533] », souligne Rubino. Ces ellipses confèrent au récit une sorte de discontinuité assumée, où les blancs font alors partie intégrante de la structure.

Il serait toutefois erroné de penser qu'il n'y a aucune *scène* dans les premiers romans de Toussaint. Simplement, la valeur de la scène est subvertie : les scènes ne correspondent pas forcément aux moments attendus, et inversement les moments attendus ne sont pas forcément mis en scène. Rubino note ainsi que certains déplacements ne sont pas toujours effacés par des ellipse, à l'image du retour en car-ferry de Londres, qui s'étire en une longue scène introspective. Durant cette traversée, le je-narrateur se livre à une série de réflexions et de sensations existentielles, et c'est là qu'il se met à prendre frénétiquement des photographies — un acte clé qui donne son sens au titre du roman. Autrement dit, Toussaint choisit de scénographier des épisodes en apparence intermédiaires ou creux, parce qu'il peut y distiller la substance thématique qui l'intéresse. De même, dans *La Réticence*, roman à tonalité policière, de nombreuses micro-scènes détaillent les déplacements du je-narrateur (ses filatures nocturnes, son inspection d'une maison) tandis que la confrontation attendue avec les personnages qu'il est venu voir n'a jamais lieu. L'ellipse porte alors sur ce qui aurait été le dénouement (la rencontre avec les Biaggi est continuellement différée, puis annulée), et les scènes se concentrent sur le *suspense du rien*. Cette stratégie crée un effet d'ironie narrative et de faux suspense : le lecteur anticipe une révélation ou une confrontation (promesse générique du roman noir), mais ne reçoit qu'une série de scènes avortées ou déplacées, suivies d'une résolution plate

[533] Gianfranco Rubino, « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale », *op. cit.*, p. 74.

(la seule énigme tangible était un chat mort dans le port, expliquée à la fin de façon très banale). On peut y voir ce que Rubino appelle une « une technique qui valorise les détails en les rendant inquiétants et allusifs : même si la conclusion instaure un climat de normalité absolue grâce à l'explication de l'énigme du chat mort, l'hypothèse d'un danger ne découle pas seulement des exigences du lecteur mais aussi de la stratégie sélective du narrateur et de l'auteur[534] ». L'auteur refuse ainsi au lecteur toute scène culminante satisfaisante. Le résultat est une dynamique narrative où la scène sert moins à représenter l'action majeure qu'à créer une atmosphère (d'absurde, de mystère diffus, de contemplation) et à refléter l'état d'esprit du personnage (ennui, obsession maniaque du détail, etc.).

À partir du *Cycle de Marie*, la narration chez Toussaint semble connaître une inflexion sensible. Plusieurs études critiques, notamment celle de Morgane Kieffer, soulignent un déplacement progressif des formes narratives vers une dynamique plus dramatique, structurée autour de scènes fortes et clairement délimitées. Là où les premiers romans s'organisaient selon une logique de dispersion, de suspension et d'évitement — logique qui tendait à évider les nœuds narratifs ou à les rejeter en périphérie —, les romans du *Cycle de Marie* amorcent un retour plus affirmé à la scène au sens plein. Cette évolution ne s'opère pas selon une rupture brutale mais s'inscrit dans un réagencement progressif des usages narratifs. L'intrigue amoureuse, qui sert de fil conducteur à la tétralogie, joue ici un rôle charnière. Elle permet l'émergence d'une continuité plus fluide, faite de renvois internes et de rappels, construisant un réseau d'échos d'un volume à l'autre. Kieffer souligne que ces renvois ne relèvent plus d'un « souci presque formaliste de défection de la tension narrative », comme c'était le cas dans les premiers livres, mais participent désormais à une « relance narrative et dramatique[535] » conférant à l'ensemble des quatre romans une cohésion organique et une forme de résolution romanesque. Cette structure d'ensemble favorise une autre économie de la scène : les

[534] *Ibid*., p. 77.
[535] Morgane Kieffer, « One man show », *loc. cit.*, p. 40.

événements-clés ne sont plus évacués ou fragmentés, mais préparés en amont et pleinement assumés dans leur charge dramatique.

Dans cette perspective, la scène toussanctienne s'affirme comme un lieu d'intensité narrative, affective et formelle. Elle prend appui sur une tension accrue, des péripéties plus marquées, et produit des effets de rythme et d'attente qui soutiennent le mouvement général du récit. Kieffer parle à ce propos d'une recherche d'« énergie romanesque pure[536] », qui réoriente l'usage de la scène vers une fonction structurante : « Certaines scènes de la tétralogie ont d'ailleurs atteint un statut quasi-métonymique, au point qu'il suffit de citer l'une d'en elles pour que tout le roman apparaisse : la baignade au sommet d'un hôtel de Tokyo, dans *Faire l'amour* ; la fuite en moto dans *Fuir*[537] » etc. Ainsi, selon Kieffer, la scène toussanctienne

> allie les caractéristiques narratologiques de la « scène » genettienne (coïncidence du temps raconté et du temps vécu), les caractéristiques diégétiques de la tradition romanesque telle que la définit Jean-Marie Schaeffer (polarisation des affects et des personnages, inscription dans un système de foisonnement et d'enchaînement narratif, fût-ce par la négative dans les premiers romans), et les caractéristiques affectives du *punctum* barthésien (pour un fragment dont l'intensité le rend potentiellement autonome au sein de la progression romanesque, là encore au risque de la chute tonale — surtout dans les romans d'avant 2002)[538].

Autrement dit, ce qui distingue la scène mariale de la scène pré-mariale, selon Kieffer, tient à la fonction même que la narration lui assigne. Dans le *Cycle de Marie*, la scène n'est plus un îlot d'intensité isolé ou une poussée momentanée de tension ; elle devient un ressort dramatique à part entière, apte à relancer l'intrigue et à en structurer les grandes étapes. Plutôt que de fonctionner comme un point de tension momentanée ou une suspension flottante dans une trame lâche, la scène s'articule désormais à une dynamique d'ensemble plus continue, où les affects, les événements et les temporalités s'imbriquent dans un tissu plus resserré.

[536] Morgane Kieffer, « La scène comme lieu de l'énergie romanesque dans la tétralogie M. M. M. M. : autour de Zahir », dans Jean-Michel Devésa (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 316.
[537] *Ibid*.
[538] *Ibid*.

Le présent chapitre a permis d'articuler les différentes analyses autour d'un axe commun : l'hypothèse d'une esthétique littéraire de la durée chez Jean-Philippe Toussaint. En croisant les apports de la narratologie, de la stylistique et de la philosophie du temps, nous avons tenté de mettre au jour un réseau de stratégies d'écriture qui participent à configurer une temporalité propre à l'univers romanesque de Toussaint. Ces stratégies ne dessinent pas un modèle homogène mais un ensemble de tensions, de seuils et de modulations, à travers lesquelles le je-narrateur met en jeu une expérience singulière du temps.

Nous avons d'abord identifié trois grandes postures du *je-narrateur* face à l'écoulement du temps, qui paraissent structurer l'ensemble de l'œuvre : d'abord un *refus* du temps (repli sur des espaces clos, effacement du corps), ensuite une *révolte abstraite* (obsession pour les formes géométriques et l'immobilité de Mondrian ou de Zénon), enfin une *acceptation fluide* (imprégnation de motifs aquatiques et ataraxie). Ces tropes s'observent dans des récits aussi divers que *La Salle de bain*, *La Mélancolie de Zidane*, *Faire l'amour* ou *Fuir*, et suggèrent un rapport évolutif à la durée, vécu non comme linéarité, mais comme intensité variable. Le roman devient alors, pour Toussaint, un espace où le temps peut être reconfiguré, réfracté ou reconduit selon des logiques propres à l'écriture.

D'un point de vue stylistique et narratif, nous avons montré que cette poétique de la durée se construit à travers une série de choix formels marqués. Le je-narrateur toussanctien ne progresse pas selon une dynamique dramatique traditionnelle ; le récit ne s'ordonne pas autour de grandes scènes charnières, mais par une suite de micro-événements sans hiérarchie explicite. Cette esthétique du fragment, soulignée notamment par Gianfranco Rubino, repose sur ce qu'il appelle une *attitude minimaliste*, où le trivial et l'anecdotique acquièrent une valeur structurante. Dans cette perspective, la narration n'efface pas l'événement, mais le diffracte dans une texture continue de perceptions et d'incidents, modulée par une syntaxe instable. L'usage du passé simple — temps narratif par excellence — vient appuyer cette impression

d'écoulement non dramatique. À l'inverse, les rares incursions du passé composé introduisent des ruptures rythmiques qui signalent un vacillement dans l'économie verbale. La ponctuation, quant à elle, joue un rôle souterrain mais décisif : parenthèses, tirets, points-virgules créent des espaces d'hésitation ou de repli, révélant une temporalité tressée, marquée par la discontinuité. En cela, la phrase toussanctienne devient le lieu même d'un travail du temps : elle ne raconte pas simplement, elle configure un tempo, un rythme de perception. Ce que le lecteur expérimente, ce n'est pas une suite d'actions, mais une modulation : une durée sensible.

Du côté phénoménologique, cette modulation prend la forme d'un flux de conscience fragmentaire et sensoriel. La focalisation interne permet au je-narrateur de restituer une pluralité d'impressions perceptives — visuelles, auditives, olfactives, tactiles ou gustatives — qui tracent les contours d'un monde vécu de manière diffuse. Ces notations, en apparence secondaires, participent en réalité d'une inscription de la narration dans le fil mouvant de la pensée. L'écriture épouse le rythme de la conscience, au point que ce sont les inflexions de l'attention — ses suspensions, ses reprises, ses glissements — qui gouvernent l'ordre du récit. En ce sens, la durée dans les romans de Toussaint ne se mesure pas : elle se ressent, dans l'intervalle même entre les perceptions. La distinction proposée par Dorrit Cohn entre *je-narré* et *je-narrant* s'est révélée particulièrement féconde pour comprendre la dynamique de cette conscience narrative. La prédominance de la dissonance — c'est-à-dire la distance entre celui qui raconte et celui qui est raconté — confère à la narration une tension continue entre souvenir et expérience immédiate. Mais cette dissonance est régulièrement mise en crise par des phénomènes de brouillage, où les deux instances s'entrelacent : usage du discours indirect libre, flottement des marques d'énonciation, instabilité des pronoms. Le texte travaille moins à dissocier qu'à faire résonner ces deux voix, au point que la lecture se déroule dans un espace intermédiaire, où la conscience se donne comme stratifiée, dédoublée, rythmée par le va-et-vient de la remémoration.

C’est dans cette zone de frottement — entre texte et lecture, entre conscience vécue et dispositif narratif — que la notion de durée devient opératoire. Elle ne désigne pas seulement un contenu thématique, mais une manière de lire, de penser, d’écrire. D’un point de vue théorique, cela implique de tenir ensemble des dimensions souvent disjointes : le temps de la fiction (narratologie), le temps du langage (stylistique), le temps du sujet (phénoménologie), et le temps de l’expérience esthétique (réception). À cette intersection se forme une temporalité romanesque qui excède les catégories traditionnelles du récit, et engage une reconfiguration plus large de notre rapport à la narration. En ce sens, la durée n’est pas un thème, mais une forme.

Ce chapitre a donc tenté de circonscrire un espace de recherche où le temps, loin de se réduire à une ligne chronologique, se donne comme un réseau de tensions : entre stase et mouvement, entre discontinu et flux, entre scène et digression, entre je-narré et je-narrant. La « scène toussanctienne », telle que nous l’avons décrite, en constitue un des lieux privilégiés. Elle cristallise cette logique d’entrelacement, où la fragmentation n’empêche pas la recomposition, et où la moindre perception peut donner lieu à une architecture narrative souterraine. C’est dans la continuité de cette réflexion que nous proposerons, dans la seconde partie de ce travail, d’interroger ce que nous appellerons les figures de la durée — entendues comme des formes poétiques récurrentes, identifiables dans le tissu du discours, et porteuses d’un certain mode d’expérience temporelle. Nous nous attacherons plus précisément aux figures de l’attente, de l’urgence, de la réticence et du dernier instant vécu. L’enjeu sera de développer, pour chacune, une approche analytique attentive à la fois à sa construction formelle et à la charge phénoménologique ou psychologique qu’elle active dans la lecture. À partir de l’étude située de l’écriture de Jean-Philippe Toussaint, nous aboutirons ainsi à une description plus générale qui nous permettra d’offrir une compréhension plus systématique de la figure en question.

Conclusion de la première partie

Notre première partie s'est attachée à explorer, selon un triple parcours — philosophique, poétique et littéraire — les conditions de possibilité d'une théorie de la durée narrative. Il ne s'agissait pas d'en proposer une définition close, mais de dégager un espace de problématisation où la durée puisse se penser comme une configuration dynamique, traversée de tensions constitutives : entre rythme et récit, entre mesure et vécu, entre forme et perception. À l'issue de cette traversée, plusieurs acquis peuvent être formulés. L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, en premier lieu, abordée moins comme objet d'illustration que comme terrain d'élucidation, a permis d'éprouver certaines hypothèses critiques : la singularité du je-narrateur toussanctien, ses stratégies d'évitement ou de retrait face au temps qui passe, ont permis de formuler une première typologie où se donnent à lire les manières dont la littérature affronte, esquive ou recompose la temporalité. Ces pistes seront reprises et développées plus en détail dans la partie suivante.

Sur le plan conceptuel, la distinction introduite au deuxième chapitre entre temps mesuré et durée vécue a permis de poser les bases d'un cadre théorique à la fois structurant et ouvert. Nous avons, dans un premier temps, emprunté un cheminement à travers la philosophie du temps dans sa dimension métaphysique — de saint Augustin à Bergson, en passant par les élaborations phénoménologiques de Husserl, Heidegger et Ricœur — pour interroger les manières dont la pensée a cherché à saisir la consistance du temps en dehors de toute réduction à la mesure. En croisant les intuitions de Bergson, pour qui la durée est hétérogène, qualitative et continue, avec les analyses phénoménologiques du vécu temporel, nous avons tenté de penser une forme de durée qui ne se laisse pas rabattre sur la linéarité d'une droite, mais qui se constitue dans l'épaisseur de l'expérience. Ce travail s'est poursuivi par une confrontation entre différents

cadres d'analyse : les outils de la narratologie classique, notamment ceux élaborés par Genette, certaines relectures post-structuralistes proposées par Ricœur et Baroni, ainsi que les apports d'une stylistique du rythme — chez Meschonnic et Serça en particulier — complétés par les ressources de la grammaire verbale. Ce croisement a permis de mettre en évidence les limites d'une approche fondée exclusivement sur la mesure : si la vitesse du récit constitue un paramètre non négligeable, elle ne suffit pas à rendre compte de la variété des modulations temporelles à l'œuvre dans l'écriture narrative. Plus encore, c'est dans les déplacements internes du discours, dans les inflexions de la ponctuation, dans les variations que produit un verbe au sein de la phrase, que se façonne plus finement le présent de lecture — un présent sensible, traversé de rythmes, d'écarts, d'intensités discrètes.

C'est ainsi qu'une première définition opératoire a pu être esquissée : la durée narrative désigne l'ensemble des effets de temporalité produits par l'interaction entre la structure du récit, les choix langagiers et les processus interprétatifs du lecteur. Elle est relationnelle par nature. Elle se loge dans les distensions, dans les modulations, dans les jeux d'ajustement entre ce qui est raconté, la manière dont cela l'est, et la manière dont cela se lit. Elle suppose alors un lecteur actif, dont le *parcours refiguratif* — pour reprendre les termes de Ricœur — devient le lieu même où la durée prend forme, s'éprouve, s'interprète. Mais cette activité du lecteur ne peut être conçue comme une pure maîtrise ni comme une réception passive. Elle engage un régime d'expérience qui relève à la fois de l'agir et de la passivité, au sens où Merleau-Ponty, dans le prolongement de Husserl, la pense sous le mode d'une *synthèse passive* (cf. 2.2.3). Loin d'être un simple récepteur, le lecteur *prend possession du temps*, il fait exister un passé et un avenir pour un présent narratif ; mais cette opération reste elle-même traversée par une passivité originaire, puisque chaque actualisation du sens est soumise à la relance du temps qui, simultanément, la confirme et la déstabilise.

Cette tension constitutive se laisse également penser à partir des notions husserliennes de *rétention* et de *protention*, selon lesquelles toute conscience du présent est toujours prise dans un halo temporel : elle retient ce qui vient d'être lu et anticipe, de manière plus ou moins précise, ce qui est à venir. Il en résulte que la lecture, loin d'être un mouvement linéaire, repose sur un équilibre dynamique entre mémoire immédiate et attente, entre consolidation rétrospective et exploration prospective. Ainsi, la conscience n'est jamais enfermée dans le pur présent : elle est toujours tendue entre ce qu'elle vient de vivre et ce qu'elle s'apprête à recevoir. Cette idée se retrouve, transposée dans le champ de la théorie littéraire, chez Wolfgang Iser, qui fait de l'acte de lecture un processus fondé sur la dialectique de la *protention* et de la *rétention* :

> […] chacun des moments de la lecture est une dialectique de protention et de rétention : entre un horizon futur vide qui doit être rempli et un horizon déjà fait mais qui ne cesse de s'estomper, de sorte que grâce au point de vue mobile du lecteur, les deux horizons internes du texte ne cessent de s'ouvrir pour se fondre l'un dans l'autre. Il est impossible d'échapper à cette dynamique pour la raison [...] que nous ne pouvons saisir le texte dans son entièreté en un moment unique et instantané[539].

Le lecteur avance ainsi de façon discontinue, selon un point de vue mobile, ajustant sans cesse ses anticipations à l'aune de ses souvenirs, et ses souvenirs à la lumière de ses anticipations accomplies ou déjouées. Ce processus, loin d'être purement cognitif, engage une temporalité expérientielle, une manière d'habiter le récit comme un flux tendu, modulé par des stratégies narratives de relance, de suspens ou de retard. Cette dynamique rejoint, sous un autre angle, ce que Heidegger pense sous le concept de *Souci*, entendu non comme affect, mais comme structure existentielle fondamentale. Le Dasein, en tant qu'être jeté dans le monde, existe toujours en avant de lui-même, dans une projection vers ce qu'il n'est pas encore. Mais cette projection ne vaut que par la reprise de ce qui a été, dans un mouvement temporel fondé sur l'entrelacement du passé assumé et de l'avenir ouvert. Le sujet de la lecture se configure alors dans une structure analogue : tendu entre anticipation et remémoration, entre l'intrigue à

[539] Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Sprimont, Pierre Mardaga, 1976, p. 205.

venir et les strates déjà parcourues. De cette structure temporelle fondamentale dérive ce que Raphaël Baroni nomme la dialectique de l'incertitude et de l'anticipation :

> La dialectique de l'incertitude (dimension passive de l'interprétation) et de l'anticipation (dimension active), liée à la réticence stratégique du texte, permet par conséquent de fonder une véritable poétique de l'intrigue : la dimension téléologique de l'interprétation met en relation la portion déjà actualisée du récit - où se situe le nœud, qui agit comme une fonction cataphorique : un catalyseur de l'anticipation - avec un avenir possible, anticipé mais non encore survenu. En d'autres termes, le nœud, en provoquant un questionnement chez l'interprète, permet de marquer la borne initiale d'une séquence narrative dont l'aboutissement, situé dans l' « à-venir » du discours, est visé par l'anticipation incertaine de l'interprète, sous forme de pronostic ou de diagnostic de la situation narrative[540].

En outre, l'acte de lecture engage les mêmes mots, les mêmes notions, les mêmes dynamiques que notre perception phénoménologique du temps : rétention et protention, projection et reprise, passivité et activité, attente et remémoration. Lire, c'est anticiper, retenir, interpréter — non pas dans une séquence logique figée, mais dans une expérience temporelle incarnée, marquée par l'incertitude, l'ajustement, la reprise. En ce sens, la temporalité narrative se révèle comme une forme seconde mais homologue de la temporalité vécue : elle ne l'imite pas, elle la redéploie autrement, à travers les médiations spécifiques de la langue, du rythme, du récit.

Une difficulté demeure cependant. Si la première partie a permis de baliser des lignes de force théoriques de la durée narrative, elle laisse en suspens la question de leurs incarnations concrètes dans les œuvres. Car penser la durée ne suffit pas : encore faut-il en repérer les figures, en décrire les formes, en interpréter les intensités sensibles. C'est là qu'intervient la suite de notre travail. Notre deuxième partie se proposera en effet d'entrer au cœur des œuvres de Toussaint, pour y repérer, décrire et interpréter des *figures de la durée*. Il ne s'agira plus seulement de croiser des modèles théoriques, mais de suivre, dans les textes eux-mêmes, les manières dont la durée se laisse écrire — ou résiste à l'écriture. À travers ces figures, nous chercherons à comprendre comment l'écriture littéraire, loin de se limiter à une représentation

[540] Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 130.

du temps, en invente les rythmes, en module les contours, en propose des expériences alternatives.

II

FIGURES DE LA DUREE :

ANALYSES EMPIRIQUES

Introduction de la deuxième partie

Nous avons cherché, dans la première partie de ce travail, à cerner la notion de durée narrative en l'arrachant à toute définition exclusivement formelle ou purement quantitative. Ce faisant, nous nous sommes efforcé de déployer une conceptualisation plurielle de la durée, non comme simple mesure ou cadre de l'action, mais comme modalité d'expérience mise en forme par le récit. Le geste accompli ici prolonge ce premier effort. Il en radicalise la portée en posant une hypothèse plus circonscrite mais aussi plus exigeante : il serait possible de nommer certaines manifestations stables et repérables de la durée dans le texte narratif — autrement dit, d'en proposer une typologie raisonnée, ouverte, en nous efforçant de décrire ce que nous appellerons désormais des *figures de la durée*. Ces dernières ne constituent pas des modèles rigides ou des entités closes, mais des formes transitoires, des manières d'habiter le temps narratif, où s'articulent temporalité vécue, mise en intrigue et structure affective. Loin de relever d'une abstraction chronologique, elles donnent à lire l'épaisseur existentielle du temps dans une inflexion spécifique de la durée : une torsion, une contraction, une suspension, un retournement. À ce titre, les figures de la durée peuvent être comprises comme des expressions singulières de ce que Heidegger nomme la *temporation* — c'est-à-dire le processus originaire par lequel le temps se déploie dans l'existence humaine, non comme une série linéaire d'instants, mais comme une articulation co-originaire du passé, du présent et de l'avenir. Ce que le récit donne à lire, à travers ces figures, ce ne sont pas des moments temporels isolés, mais des modes d'apparaître du temps en tant que tel, dans son surgissement. La durée narrative ainsi comprise ne se réduit pas à un cadre ou à une séquence : elle devient le théâtre même de la *temporation*, et les figures que nous tenterons de décrire en sont les formes sensibles, textuelles, et parfois conflictuelles.

Une telle visée exige cependant de renoncer à toute approche unifiée. Les outils mobilisés ici procèdent de registres hétérogènes, volontairement articulés : analyse linguistique des temps verbaux, théories du rythme narratif et de la tension, logométrie, étude génétique, mais aussi lecture plus intuitive, sensible aux affects que la temporalité racontée suscite ou véhicule. Cette pluralité méthodologique n'est pas le symptôme d'un éclectisme, mais la condition d'un accès à un objet — la durée — qui résiste à la clôture conceptuelle comme à l'univocité interprétative.

Quatre figures ont été retenues, pour leur exemplarité autant que pour leur diversité : l'attente, l'urgence, la réticence et le dernier instant visible. Chacune incarne une tension spécifique du rapport au temps. *L'attente*, suspendue entre le manque et la projection, dilate le présent en l'ouvrant à un avenir indéfini. *L'urgence*, en contrepoint, condense le temps dans une intensité serrée, marquée par l'imminence de l'action ou la menace du danger. *La réticence* introduit une modalité plus ambivalente : elle marque un retrait, une temporisation de l'événement, où le récit progresse à contretemps, comme ralenti de l'intérieur par sa propre résistance. *Le dernier instant visible*, quant à lui, se distingue de ces figures par sa nature liminaire. Là où les autres modulent des façons d'habiter le temps, de l'éprouver à l'échelle de l'affect — désir, crainte, hésitation —, cette dernière figure engage une expérience proprement ontologique du temps, à la jonction de la conscience et de sa disparition. L'expression est directement reprise du texte de Jean-Philippe Toussaint (« ma dernière vision consciente, la dernière intuition, *le dernier instant visible* de ma vie qui s'achève » (DP 47, nos italiques)) — et son caractère terminal est essentiel : il ne s'agit plus ici d'un temps vécu dans la perspective d'un avenir ou d'un accomplissement différé, mais d'un point-limite, d'un seuil, où le récit concentre en un seul éclat la totalité d'une durée sur le point de s'éteindre.

L'adjectif *visible* mérite à lui seul une attention particulière. Il inscrit cette figure dans un régime perceptif spécifique — celui du regard — et rappelle la primauté du visuel dans la

construction du rapport au monde dans le texte de Toussaint. Ce n'est pas seulement la fin d'un temps qui s'y joue, mais la fin d'un monde visible, au sens fort : un basculement hors du sensible, hors de la représentation. L'ultime perception, ici, n'est pas seulement le dernier moment d'un sujet regardant ; elle est ce par quoi la durée elle-même se donne à voir une dernière fois, dans un éclair rétrospectif. Il n'est pas anodin que ce soit les yeux que l'on ferme chez un mort, comme si la vue concentrait le lien ultime entre soi et le réel — mais aussi, paradoxalement, entre le réel et son imaginaire.

En ce sens, *le dernier instant visible* ne prolonge pas simplement les trois figures précédentes ; il en déplace l'enjeu. Là où l'attente, l'urgence et la réticence articulent des régimes affectifs du temps, il propose une condensation extrême de la temporalité elle-même, une expérience-limite qui excède toute modulation psychologique. Cette figure engage moins une temporalité relationnelle qu'une perception du temps en train de se clore — non comme succession, mais comme seuil. C'est ce qui fait sa portée singulière au sein de cette série ouverte.

Ces figures ne forment pas une série close, ni un catalogue exhaustif. Elles doivent être comprises comme des vecteurs, des lignes de passage dans un champ mobile, traversé de tensions, de correspondances et d'asymétries. En ce sens, elles dessinent une cartographie mouvante de la durée narrative, dont cette seconde partie se propose d'explorer les lignes de force — non pour les stabiliser, mais pour en faire apparaître les mouvements internes, les inflexions sensibles, les puissances de variation.

Chapitre 5

L'attente

ESTRAGON : […] Allons-nous-en.
VLADIMIR : On ne peut pas.
ESTRAGON : Pourquoi ?
VLADIMIR : On attend Godot.
Samuel Beckett[541]

La première partie de *Nue*[542] s'ouvre sur une scène de séparation au cours de laquelle le je-narrateur se révèle incapable d'avouer ses sentiments à Marie (« Peut-être n'y eût-il pas eu de témoin à ce moment-là […], j'aurais pu laisser libre cours à l'émotion que je ressentais de devoir quitter Marie après les deux semaines heureuses que nous venions de passer ensemble à l'île d'Elbe » (N 29-30)). La scène a lieu dans un taxi, au retour de l'île d'Elbe, les deux amants sont sur le point de se quitter pour retrouver leurs appartements respectifs. En résulte un moment d'indécision durant lequel le narrateur tarde à agir (« Il y eut un léger moment de flottement » (N 30)) ; il avance finalement sa main vers Marie pour faire « légèrement pression sur son poignet en le caressant en même temps pour lui dire au revoir » (*Ibid.*). Marie répond à son geste en souriant et dit « avec une lueur de complicité amusée, d'une voix rêveuse, conquise, ensorceleuse : "Toi, dès que ta main m'effleure, mmmmhhh." » (*Ibid.*).

Nous prenons le temps de mentionner cette première scène, car elle nous semble nouer les prémisses de l'attente qui va suivre. En effet, à travers les motifs de l'immobilité, du silence, de l'expectative et des regrets, nous pouvons déjà entrevoir les enjeux émotionnels et psychologiques qui émergeront durant les deux mois et cinquante-sept pages qui vont suivre,

[541] Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 16.
[542] À noter que *Nue* présente la particularité de s'ouvrir sur un prologue de quatorze pages dédiées à la préparation et au défilé de la robe de miel conçue par Marie et présentée au *Spiral* de Tokyo. Il s'agit d'une particularité en ce sens que les romans de Jean-Philippe Toussaint depuis *Faire l'amour* se composent systématiquement de trois parties, sans prologue ni épilogue, signalées simplement par une page de titre portant uniquement le numéro de la partie en chiffres romains. Or, si ce fragment auquel il n'est donné aucun nom peut être rattaché à la chronologie des romans, il n'en demeure pas moins isolé de l'intrigue principale, en ce sens qu'il n'a ni cause ni conséquence dans la séparation avec Marie. La section que nous allons commenter prend place immédiatement après ce prologue, au commencement de la première partie.

mais qui, pour l'heure, ne se cristallisent qu'en une « interrogation muette » qui habite le regard de Marie, « comme si elle *attendait* quelque chose » (*Ibid.*, nos italiques). Dans le paragraphe suivant, le je-narrateur regagne son appartement, seul, et, dans l'attente anxieuse d'un coup de téléphone de Marie, entame un processus de remémoration des événements passés.

Or, comment s'organise cette attente ? Si l'on se réfère aux différentes étapes du tapuscrit présentées sur le site de Jean-Philippe Toussaint[543], nous constatons que le dispositif narratologique a subi une évolution significative avant que l'attente ne soit introduite dans le récit. Plus précisément, les premières versions[544] font état d'un projet de roman d'abord intitulé « La Robe en miel » : l'écriture se concentre alors sur ce qui deviendra le prologue[545] dans la version définitive, avant d'aborder les différents épisodes liés au vernissage de l'exposition au *Contempory Art Space* de Shinagawa, à savoir la présence invisible du je-narrateur derrière le hublot du toit et la rencontre de Marie avec Jean-Christophe de G. Ce n'est qu'à partir de la version de mars 2011 que nous lisons une mise en scène de l'attente et que le roman est titré « Nue ». Il est également intéressant de souligner que les épisodes liés au vernissage ne sont pas immédiatement intégrés à cette première attente, mais que dans une note datant du même mois[546], l'auteur songe à mettre en scène une seconde attente qui prendrait naissance dans le café de la place Saint-Sulpice où Marie donne rendez-vous au je-narrateur au début de la seconde partie. On lit alors :

> PLAN/ TRANSITION (voir variante introduction vernissage)
>
> Attente au café de la Mairie
>
> Je continuais d'attendre Marie dans ce café de la place Saint-Sulpice, et je songeais à l'année écoulée, à notre récent séjour à l'île d'Elbe et au voyage que nous avons fait ensemble au Japon au début de l'année. C'est là que tout avait commencé, au Japon, au début de cette

[543] Les tapuscrits de *Nue* sont présentés sous le bandeau « Manuscrit » sur la page consacré au roman. Les documents sont ensuite classés selon trois sous-parties : A. États du manuscrit, B. Plans, Variantes, Débris, C. Brouillons, Notes, Dessins. Pour consulter les tapuscrits de *Nue* : http://www.jptoussaint.com/nue.html [Consulté le 23 juin 2025].
[544] Cf. A. États du manuscrit : « Octobre 2008 », « Janvier 2010 », « Mars 2010 », « Mai 2010 ».
[545] Si nous nous référons à la note mentionnée à la fin du document « Octobre 2008 », les premières versions datent en réalité de « juillet 2007 ».
[546] Cf. B. Plans, Variantes, Débris : « Mars 2011 ».

année, c'est là que nous avions rompu, c'est dans cette chambre de ce grand hôtel de Shinjuku que nous nous étions vus pour la dernière fois, pendant notre séjour au Japon, mais je confonds peut-être, n'est-ce pas plutôt lors d'une de nos visites de repérage au Contemporary Art Space de Shinagawa que j'avais soudain disparu pour m'enfuir quelques heures plus tard à Kyoto sans la prévenir. Car, si nous étions partis ensemble à Tokyo lors de ce voyage, nous sommes rentrés séparément, Marie et moi, chacun pour soi, sans plus se parler, sans presque plus se faire signe. J'avais ensuite déménagé à mon retour à Paris et nous ne nous étions plus revus, ou à peine, de tout le printemps, jusqu'à cette nuit tragique de juin, la nuit de la mort de Jean-Christophe de G.

Mais ce que Marie ignorait — et qu'elle ignore toujours — c'est que j'étais présent, moi aussi, le soir du vernissage de son exposition au Contemporary Art Space de Shinagawa.

EPISODE DU VERNISSAGE A TOKYO

J'attendis Marie très longtemps au café de la Mairie de la place Saint-Suplice [*sic*] en ce jeudi soir de la fin octobre

Suite[547]

Ainsi, très tôt dans la conception du roman, l'attente joue un rôle de tissu narratif. Elle offre une structure où pourront se déployer les souvenirs de l'année passée. En dernière analyse, Jean-Philippe Toussaint choisira de rassembler l'ensemble des épisodes liés au vernissage dans la première partie du roman, déplaçant ainsi l'attente du café de la place Saint-Sulpice au petit deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas. L'attente s'étend alors sur toute la première partie et ne prend fin qu'au début de la seconde, page 87, lorsque le je-narrateur décide symboliquement de quitter la fenêtre (« À notre retour de l'île d'Elbe après le grand incendie de la fin de l'été, Marie ne me donna quasiment plus aucune nouvelle pendant deux mois — et je finis par quitter la fenêtre, où j'avais attendu en vain son coup de téléphone » (N 87)).

Dans ce chapitre, nous analyserons la configuration de l'attente au sein de notre corpus, en tâchant de mettre en lumière les éléments stylistiques et narratologiques qui la composent. Dans un premier temps, nous examinerons comment le sentiment amoureux détermine en grande partie les enjeux thymiques et noétiques de la narration. À cet égard, l'essai de Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, nous servira de lecture au second degré pour ses pages sur « L'attente » d'une part, mais aussi pour la description d'autres notions que nous pouvons retrouver dans *Nue*, telles que le « "Ça ne peut pas continuer" », « La loquèle » ou

[547] *Ibid.*, p. 2.

« L'absent ». Nous analyserons également comment Jean-Philippe Toussaint mobilise certains motifs amoureux au service de l'attente et accorderons une attention particulière au motif de la fenêtre, point de convergence entre le désir et sa réalisation, entre l'absence et la présence, révélant ainsi la tension paradoxale de l'attente amoureuse. Cette exploration du motif de la fenêtre nous permettra de mieux appréhender les subtilités de cette expérience, ainsi que les implications esthétiques et symboliques qui en découlent. La deuxième partie de notre chapitre se focalisera plus spécifiquement sur la forme pure du présent dans le processus d'attente. Il s'agira autrement dit de rendre compte de tous les éléments qui participent à la construction d'une durée singulière, dépourvue d'événements tangibles, où rien ne semble aller ou venir. Nous chercherons alors à élucider les modalités de représentation du temps, que cela soit du point de vue des temps verbaux ou des marqueurs temporels qui structurent le texte. Enfin, notre troisième partie s'immergera au cœur de la *distensio animi*, en montrant les différentes temporalités qui interagissent avec le présent que nous venons de décrire. Il sera alors intéressant de voir les libertés narratives que prend Jean-Philippe Toussaint pour enrichir l'expérience temporelle du lecteur. En conclusion, nous dresserons une synthèse des différents éléments que nous aurons rassemblés dans notre chapitre, afin de proposer une systématisation de la figure de l'attente.

5.1. L'attente amoureuse

« Suis-je amoureux ? – Oui, puisque j'attends. »
Roland Barthes[548]

5.1.1. Les contours de l'absence : une « distorsion singulière »

Le je-narrateur de *Nue* n'attend pas n'importe qui, il n'attend pas Godot ou quelque événement secondaire : il attend un coup de téléphone de Marie. L'information a son importance, car si Marie est l'amante du je-narrateur, elle est aussi la figure centrale de la tétralogie. Nous la connaissons, nous avons lu les précédents tomes du *Cycle de Marie*, nous savons quelle charge passionnelle représente son absence pour le je-narrateur (« Car, jusqu'à présent, quand elle n'était pas là, Marie me manquait immédiatement, rien n'aiguisait autant mon amour pour elle que son éloignement — alors que dire de son absence ? » (N 87)). Dans ses *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes donne l'argument suivant pour introduire la figure de « l'absent » : « *Tout épisode de langage qui met en scène l'absence de l'objet aimé – quelles qu'en soient la cause et la durée – et tend à transformer cette absence en épreuve d'abandon.*[549] » Au sein de l'extrait qui nous occupe, l'abandon se fait immédiatement ressentir : après la scène du taxi, le je-narrateur rejoint seul son appartement de la rue des Filles-Saint-Thomas et ressent instantanément un accablement moral, « comme [s'il] anticipai[t] déjà les jours de désœuvrement qui [l]'attendaient » (N 30). Ce passage nous semble important, décisif, dans la mesure où il marque la transition entre les moments heureux vécus à l'île d'Elbe auprès de Marie et le présent d'une attente qui se profile sur plusieurs jours, voire plusieurs mois. La séparation des deux amants est alors signifiée par un saut de ligne servant ici à distinguer l'espace-temps des deux scènes :

> […] Elle me sourit avec douceur et me dit, avec une lueur de complicité amusée, d'une voix rêveuse, conquise, ensorceleuse : « Toi, dès que ta main m'effleure, mmmmhhh. »

[548] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 49.
[549] *Ibid*., p. 19.

> Je l'ignorais sur le moment, mais ce fut peut-être là la dernière chose aimable qu'elle me dirait dans les deux mois à venir. En retrouvant le petit deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas dans la morne grisaille parisienne de ce début d'après-midi de septembre, je me suis senti immédiatement abattu, comme si j'anticipais déjà les jours de désœuvrement qui m'attendaient. (N 30)

D'une impression idyllique de « douceur », de « complicité amusée », d'une voix « rêveuse, conquise, ensorceleuse », voire d'une certaine éroticité (« Toi, dès que ta main m'effleure, mmmmhhh »), la tonalité de l'histoire change brusquement pour évoquer le sentiment d'abandon éprouvé par le je-narrateur, sentiment de « désœuvrement » qui se reflète dans « la morne grisaille de ce début d'après-midi de septembre ». La transition entre les deux états semble d'autant plus douloureuse que les derniers mots de Marie résonnent encore dans la première phrase du paragraphe comme étant « la dernière chose aimable qu'elle [lui] dirait dans les deux mois à venir ». « Dire l'absence, écrit Roland Barthes, c'est d'emblée poser que la place du sujet et la place de l'autre ne peuvent permuter ; c'est dire : "Je suis moins aimé que je n'aime."[550] » La description qui suit évoque alors un espace vide, abandonné, où le temps semble s'être arrêté. Le texte fait état de « caisses en carton » entreposées dans le couloir, d'une odeur de « renfermé dans les pièces sombres, un mélange d'humidité qui provenait du dehors et de vieille chaleur estivale accumulée » durant son absence, d'un lit qui n'est pas fait, de « draps froissés et emmêlés », d'un « pantalon de pyjama » qui traîne au sol et d'une « bouteille d'eau minérale » (N 30-1) restée sur le bureau. La description de l'appartement fait ainsi écho à l'abandon ressenti par le je-narrateur. Elle sert de caisse de résonance à la disparition de Marie, qui se matérialisera à la toute fin du paragraphe dans la dernière image du « taxi qui avait emporté Marie » (N 30).

« L'absence amoureuse va seulement dans un sens, et ne peut se dire qu'à partir de qui reste – et non de qui part[551] ». En ce sens, il n'est pas anodin que ce soit le je-narrateur qui soit descendu le premier du taxi : il est celui qui reste, Marie est celle qui part. L'attente amoureuse

[550] *Ibid*.
[551] *Ibid*.

se creuse ainsi dans l'absence de l'autre. Une dialectique se met alors en place pour tenter de maintenir l'autre dans le présent.

> Je tiens sans fin à l'absent le discours de son absence ; situation en somme inouïe ; l'autre est absent comme référent, présent comme allocutaire. De cette distorsion singulière, naît une sorte de présent insoutenable ; je suis coincé entre deux temps, le temps de la référence et le temps de l'allocution : tu es parti (de quoi je me plains), tu es là (puisque je m'adresse à toi). Je sais alors ce qu'est le présent, ce temps difficile : un pur morceau d'angoisse[552].

L'attente amoureuse est un exercice paradoxal, difficile — une « distorsion singulière » selon la formule de Roland Barthes — qui consiste à faire surgir son objet dans le présent, autrement dit, à faire vivre l'absent au présent. Deux temporalités coexistent alors : celle de la référence et celle de l'allocution, engendrant « une sorte de présent insoutenable », impossible — voire incompossible — si ce n'est par l'idée de *distensio animi*. *Le Cycle de Marie*, selon Christophe Meurée, tire largement parti de ces effets de simultanéité (et plus particulièrement les effets produits par le monde contemporain) permettant de faire coexister deux espaces-temps au sein d'un même présent : « À la simultanéité spatiale que met en scène le cycle romanesque s'adjoint une simultanéité des directions incompossibles du temps : le passé et le futur, conjugués dans le présent comme mode d'expression de la présence.[553] » La simultanéité n'est cependant pas permise par la technologie ici (celle-ci s'avère même inopérante : le téléphone ne sonne pas), mais par l'idée augustinienne de la *distensio animi* qui permet de rendre présent à l'esprit ce qui n'est plus ou ce qui n'est pas encore. Une certaine homologie existe par conséquent entre le sentiment amoureux et la distension de l'âme : les deux créent une distorsion dans le présent de manière à accueillir l'absent. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Roland Barthes parle de « distorsion » : le terme est repris dans le paragraphe suivant pour parler de « distorsion du temps ».

> L'absence dure, il me faut la supporter. Je vais donc la *manipuler* : transformer la distorsion du temps en va-et-vient, produire du rythme, ouvrir la scène du langage (le langage naît de l'absence : l'enfant s'est bricolé une bobine, la lance et la rattrape, mimant le départ et le

[552] *Ibid*., p. 21-2.
[553] Christophe Meurée, « Le temps à l'épreuve du "désastre infinitésimal" », dans Stéphane Chaudier (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 204.

> retour de la mère : un paradigme est créé). […] Manipuler l'absence, c'est allonger ce moment, retarder aussi longtemps que possible l'instant où l'autre pourrait basculer sèchement de l'absence dans la mort[554].

Pratique initialement passive, l'attente est ainsi transfigurée en une pratique active sur la scène du langage, par le biais de la création et de la recréation de la figure de l'absent. Dans les pages qui suivent son retour, à l'image de l'enfant qui lance et rattrape sa bobine, le je-narrateur devant sa fenêtre ne cesse de maintenir la présence de Marie, que cela soit en rappelant ses souvenirs de l'île d'Elbe (« Comme nous revenions de l'île d'Elbe, c'était ces images ensoleillées de Marie qui me revenaient à présent à l'esprit devant la fenêtre » (N 39)), en imaginant une interaction avec elle (« J'espérais même recevoir son coup de téléphone avant même d'avoir quitté la fenêtre […] pour pouvoir lui dire, en décrochant, avec une modestie amusée peut-être teintée d'un zeste de triomphe : "Déjà ?!" » (N 33)), ou en créant une fiction de toute pièce où le personnage central est joué par Jean-Christophe de G., le soir du vernissage de l'exposition au *Contemporary Art Space* de Shinagawa. Un passage se révèle particulièrement éloquent à ce sujet :

> J'ignore si Marie savait combien elle était vivante à ce moment-là dans mes pensées, comme si, à côté de la Marie réelle qui devait avoir rejoint à présent l'appartement de la rue de La Vrillière où le taxi avait dû la déposer, se trouvait une autre Marie, libre, autonome, indépendante d'elle-même, qui n'existait que dans mon esprit, où je la laissais se mouvoir et s'animer dans mes pensées, tandis qu'elle se mettait à nager nue dans mes souvenirs ou à s'incarner dans les jardins de la propriété de son père. Je la revoyais alors dans le petit jardin de l'île d'Elbe, cette Marie dédoublée, ma Marie personnelle, vêtue d'un simple maillot de bain, qu'elle avait abaissé et roulé à la taille parce qu'elle avait trop chaud (ou même sans maillot de bain du tout, tu parles). Je m'approchais d'elle mentalement avec précaution, et je devinais sa silhouette dénudée à travers les branchages du petit jardin qui frémissaient de brise légère, la peau de ses épaules ocellée de miroitements de soleil, accroupie au pied d'une jarre, malaxant le terreau à pleines mains et tassant, égalisant la terre autour de jeunes pousses qu'elle venait de replanter et qu'elle arrosait en regardant le jet maigrelet qui coulait du tuyau avec une extrême attention, une sorte de fixité méditative qui semblait absorber toute sa personne. Je lui effleurais l'épaule en la rejoignant dans le jardin et je lui disais incidemment qu'à défaut de maillot de bain, elle pourrait peut-être mettre un chapeau — ça se fait, lui disais-je, quand on est à poil (et elle haussait les épaules, ne répondait même pas). (N 39-41)

Ainsi, à « la Marie réelle », absente, s'oppose une « Marie dédoublée », une « Marie personnelle » aux côtés de laquelle le je-narrateur continue de vivre en pensées. Nous entrons

[554] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 22.

alors avec lui dans une sorte de rêve conscient, soutenu par un imparfait onirique[555] où le je-narrateur redevient acteur de ses souvenirs à l'île d'Elbe (« Je la revoyais alors dans le petit jardin de l'île d'Elbe », « Je m'approchais d'elle mentalement », « je devinais sa silhouette dénudée à travers les branchages », « Je lui effleurais l'épaule », « je lui disais incidemment »). La réalité s'estompe peu à peu, le récit laisse de plus en plus de place aux créations imaginaires du je-narrateur, qu'elles soient fictives ou mémorielles, qui s'interrompront de concert au début de la seconde partie, lorsque l'attente prendra fin.

5.1.2. Scénographie de l'attente

> ATTENTE. *Tumulte d'angoisse suscité par l'attente de l'être aimé, au gré de menus retards (rendez-vous, téléphones, lettres, retours).*
>
> **Roland Barthes**[556]

« Il y a une scénographie de l'attente, écrit Roland Barthes : je l'organise, je la manipule, je découpe un morceau de temps où je vais mimer la perte de l'objet aimé et provoquer tous les effets d'un petit deuil. Cela se joue donc comme une pièce de théâtre.[557] » Ici, nous l'avons dit, le décor représente l'intérieur d'un appartement, « le petit deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas », vide, où le je-narrateur vit seul depuis sa séparation avec Marie, où seulement quelques éléments triviaux semblent sortir de l'ombre et nous permettent d'imaginer la frugalité d'un mode de vie célibataire. Le Prologue commence lorsque le je-narrateur, après avoir fait le tour de l'appartement, se poste à la fenêtre de la chambre : « Dans le Prologue, seul acteur de la pièce (et pour cause), je constate, j'enregistre le retard de l'autre ; ce retard n'est encore qu'une entité mathématique, computable (je regarde ma montre plusieurs fois) ; le Prologue

[555] Selon Marc Wilmet, « un rêve raconté émerge naturellement du passé ». Il ajoute que l'aspect sécant de l'imparfait, en effaçant les limites des procès, contribue à « leur représentation flottante ». Il prend pour exemple la phrase de Proust : « j'étais à la campagne chez mon grand-père mort depuis bien des années » qui équivaut à « je rêvais que j'étais à la campagne ». Cf. Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, Belgique, Duculot, 2003, p. 415-9.
[556] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 47.
[557] *Ibid*.

finit sur un coup de tête : je décide de "me faire de la bile", je déclenche l'angoisse d'attente[558] ». De la même manière, le je-narrateur prend note du silence de Marie, d'abord en comptant les heures et les jours qui passent, puis en voyant son ressentiment grandir envers Marie :

> Dans les premiers instants, c'était encore la fièvre et l'impatience qui dominaient, le sentiment amoureux réactivé par les jours passés ensemble à l'île d'Elbe, le désir intact d'entendre sa voix au téléphone — sa voix peut-être intimidée, douce, enjouée, qui me proposerait de nous revoir dès le soir même —, puis, à mesure que les minutes passèrent, les heures, les jours et les semaines, et bientôt le mois de septembre en entier, sans que Marie se manifestât en aucune manière, mon impatience initiale fit place peu à peu au fatalisme et à la résignation. Mes sentiments à l'égard de Marie passèrent alors progressivement de la tendresse impatiente des premiers instants à une sorte d'agacement que j'essayais encore de contraindre. Le temps aidant, je ne retins plus rien et je finis par laisser libre cours à mon ressentiment. (N 33-4)

Le champ lexical de l'attente dépasse ici le seul souci du « Prologue ». Dans un premier temps, le je-narrateur nous parle de « fièvre » et d'« impatience », de « sentiment amoureux » et de « désir intact » à l'égard de Marie. Plus loin, nous retrouvons la même idée formulée dans les expressions « impatience initiale » et « tendresse impatiente » qui résument la tension paradoxale de l'attente amoureuse. L'impatience prime, celle-là même qui nourrit l'exaltation selon Roland Barthes (« L'*exaltation* est comme le profit secondaire de mon impatience ; je m'en nourris, je m'y vautre[559] »). Dans un second temps, il est au contraire question d'« agacement » et de « ressentiment ». Si le je-narrateur passe rapidement sur l'acte I, où celui qui attend « est occupé par des supputations[560] » (« sa voix peut-être intimidée, douce, enjouée, qui me proposerait de nous revoir dès le soir même » (N 34)), nous arrivons ainsi rapidement à l'acte II : « L'acte II est celui de la colère ; j'adresse des reproches violents à l'absent : "Tout de même, il (elle) aurait bien pu...", "Il (elle) sait bien..." Ah ! si elle (il) pouvait être là, pour que je puisse lui reprocher de n'être pas là[561] ! » Le ressentiment devient alors *re*-ssentiment : Marie est exaltée, ressuscitée par l'agacement qu'elle provoque chez le je-narrateur. La dernière

[558] *Ibid*.
[559] *Ibid*., p. 168.
[560] *Ibid*., p. 47. « s'il y avait un malentendu sur l'heure, sur le lieu ? J'essaye de me remémorer le moment où le rendez-vous a été pris, les précisions qui ont été données. Que faire (angoisse de conduite) ? Changer de café ? Téléphoner ? Mais si l'autre arrive pendant ces absences ? Ne me voyant pas, il risque de repartir, etc. »
[561] *Ibid*., p. 48.

phrase du paragraphe constitue en ce sens un reproche tout entier adressé à Marie, introduisant au passage un trait de sa personnalité qui sera développé dans le paragraphe suivant : « La dernière inconstance de Marie, de m'inviter ainsi à passer deux semaines avec elle à l'île d'Elbe pour me négliger ensuite et ne plus me faire aucun signe, n'était que l'ultime manifestation de sa radicale désinvolture » (N 33-4).

L'acte III, où se joue le deuil de la relation (« Dans l'acte III, j'atteins (j'obtiens ?) l'angoisse toute pure : celle de l'abandon ; je viens de passer en une seconde de l'absence à la mort ; l'autre est comme mort : explosion de deuil : je suis intérieurement *livide*[562] »), bien que présenté antérieurement à l'acte II, est également présent lorsque sont évoqués le « fatalisme » et la « résignation » auxquels a fait place l'impatience première. Le début d'une acceptation douloureuse semble ainsi faire son entrée dans la scénographie de l'attente. Nous la retrouverons accompagnée des autres étapes de l'attente dans le paragraphe suivant :

> Mais, ce qui était peut-être nouveau à présent, depuis notre retour de l'île d'Elbe, c'est que Marie réussissait l'exploit de m'agacer même quand elle n'était pas là. […] Cette irritation nouvelle, cet agacement plus foncier, qui était en train de prendre naissance là devant la fenêtre tandis que j'attendais son coup de téléphone, était peut-être le signe que j'étais en train de me préparer à notre séparation et que je commençais insensiblement à m'y résoudre — à ceci près, et la nuance est de taille, qu'il se pouvait très bien que, si Marie m'agaçait ainsi « quand » elle n'était pas là, c'était peut-être tout simplement « parce que » elle n'était pas là. Il y avait aussi ceci d'étrange et de constant dans mon amour pour Marie, c'est que, dès que quelqu'un s'avisait de la critiquer, fût-ce moi-même, et en toute pertinence, avec les meilleures intentions du monde, je ne pouvais m'empêcher de voler immédiatement à son secours, comme dans certains couples, où celui qui défend bec et ongles son conjoint est pourtant le mieux placé pour connaître l'étendue de ses défauts. [...] Je savais très bien que Marie était tuante. Je savais pertinemment, avec ses détracteurs, qui n'en savaient pas le quart, qu'elle était superficielle, légère, frivole et insouciante (et qu'elle ne fermait jamais les tiroirs), mais j'avais à peine effleuré mentalement cette litanie de qualificatifs dépréciatifs que je voyais aussitôt la face opposée de ces griefs, leur revers secret, dissimulé à la vue, comme la doublure précieuse et cachée aux regards d'une parure trop voyante. (N 34-6)

Nous sommes ici à un moment clé de l'attente : un sentiment nouveau est en train de naître au cœur de l'agacement du je-narrateur, qui déjoue ses pronostics et fait basculer l'intrigue amoureuse de l'acte II à l'acte III. Du moins, c'est ce qui semble se profiler : le sentiment d'angoisse ne dépasse cependant jamais le champ lexical du commencement déployé

[562] *Ibid*.

à travers les premières lignes du paragraphe (« nouveau », « était en train de prendre naissance », « j'étais en train de me préparer à », « je commençais insensiblement à »). Nous restons sur le seuil : le je-narrateur ne fait qu'envisager l'heure du deuil ou de la résignation, mais celle-ci ne demeure qu'à l'état de « signe », c'est-à-dire d'image présente du futur (« […] le signe que j'étais en train de me préparer à notre séparation et que je commençais insensiblement à m'y résoudre […] »). Et lorsqu'elle semble sur le point d'advenir, le tiret hyperbatique vient immédiatement contredire la pensée fataliste du je-narrateur (« […] — à ceci près, et la nuance est de taille […] ») et replace l'absence de Marie au centre de son agacement amoureux (« […] si Marie m'agaçait ainsi « quand » elle n'était pas là, c'était peut-être tout simplement « parce que » elle n'était pas là »). Ainsi, le je-narrateur éprouve un nouvel écartèlement, une nouvelle distorsion au sein de laquelle il se voit en finir avec Marie et ne peut à la fois s'empêcher de l'aimer toujours. Roland Barthes décrit ainsi la figure du « Ça ne peut pas continuer » :

> Imaginant une solution douloureuse (renoncer, partir, etc.), je fais retentir en moi le fantasme exalté de l'issue ; une gloire d'abnégation m'envahit (renoncer à l'amour, non à l'amitié, etc.) et j'oublie aussitôt ce qu'il faudrait alors sacrifier : tout simplement ma folie – qui, par statut, ne peut se constituer en objet de sacrifice : voit-on un fou « sacrifiant » sa folie à quelqu'un ? Pour le moment, je ne vois dans l'abnégation qu'une forme noble, théâtrale, ce qui est encore la retenir dans l'enceinte de mon Imaginaire[563].

L'attente, comme l'amour, est un sentiment douloureux et contradictoire, qu'on voudrait voir finir mais qui dure « sinon toujours, du moins longtemps[564] ». L'extrait que nous avons cité précédemment montre très bien la tension paradoxale entre les reproches qu'il voudrait adresser à Marie et le retournement amoureux. Cela se traduit notamment par des effets de retardement (disjonctions, propositions incidentes, incises) dans les dernières phrases de notre citation : le je-narrateur commence par exposer les défauts de Marie, les critiques qu'il pourrait lui faire (« Je savais pertinemment, avec ses détracteurs, qui n'en savaient pas le quart, qu'elle

[563] *Ibid*., p. 168.
[564] *Ibid*., p. 167.

était superficielle, légère, frivole et insouciante (et qu'elle ne fermait jamais les tiroirs) […] »), avant de revenir sur son propos et faire passer son amour en premier (« […] mais j'avais à peine effleuré mentalement cette litanie de qualificatifs dépréciatifs que je voyais aussitôt la face opposée de ces griefs, leur revers secret, dissimulé à la vue, comme la doublure précieuse et cachée aux regards d'une parure trop voyante »). S'en suit alors une longue description, souvent citée dans les études toussanctiennes, de la personnalité de Marie et de sa fameuse « *disposition océanique* ». Lui qui était plein de récriminations à son égard, dépeint une Marie alors en harmonie avec le monde, qui a la capacité de se fondre avec les éléments naturels et atteint instinctivement la dimension cosmique de l'existence.

Ainsi s'épanouit le drame de l'attente, dans l'écartèlement amoureux entre espoir et désillusion, entre exaltation, reproches et résignation : tantôt le je-narrateur reproche à Marie son absence, tantôt il se résigne à leur séparation, et tantôt il en ressuscite la flamme par le renfort de ses souvenirs. Nous retrouvons une nouvelle fois cette distorsion entre deux réalités (ou deux temporalités) à travers le motif de la fenêtre, qui offre un nouvel espace dialectique entre deux mondes, le dedans et le dehors, l'ici et l'ailleurs.

5.1.3. La fenêtre ou le seuil de l'attente

La fenêtre est, comme l'écrit Jean Starobinski, « […] le cadre, à la fois proche et distant, où le désir attend l'épiphanie de son objet[565] ». Topos de l'attente dans la poésie romantique et dans l'incipit zolien[566] (on se souvient par exemple de Roubaud, dans *La Bête humaine*, qui attend le retour de Séverine à la fenêtre, ou Gervaise, dans *L'Assommoir*, qui attend le retour de Lantier en observant le quartier de la Goutte d'or), la fenêtre joue, selon Andrea del Lungo,

[565] Jean Starobinski, « Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire) », dans *L'Idée de la ville*, sous la direction de François Guéry, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 179.
[566] Pour en savoir plus sur le schème descriptif des scènes liminaires chez Zola, voir l'ouvrage de Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 223-229.

un rôle d'échange dans la communication amoureuse, « au sein d'une dialectique entre le dedans et le dehors, ainsi qu'une relation entre l'espace domestique "féminin" et l'espace social "masculin"[567] » :

> […] la fenêtre devient ainsi le *lieu de matérialisation du désir* et d'une expérience de perception sensorielle qui relève aussi bien de l'attente du dévoilement que des obstacles qui en empêchent la réalisation. La littérature de toutes les époques a donné de nombreuses représentations d'un tel dualisme propre à la fenêtre, dont la fonction est à la fois de rapprocher et d'éloigner[568].

Dans l'extrait qui nous intéresse, la fenêtre représente avant tout le cadre indépassable séparant le je-narrateur de Marie. C'est à travers elle qu'il constate la séparation et l'éloignement physique (« Je m'avançai jusqu'à la fenêtre et je regardai dehors. La rue était déserte. Je portai le regard au loin, jusqu'à la Bourse, où venait de disparaitre le taxi qui avait emporté Marie » (N 31)), mais à travers elle aussi qu'il observe le monde (« Je me tenais debout à la fenêtre, et je regardais la rue mouillée en contrebas, les trottoirs luisants d'humidité » (*Ibid.*)) et espère que survienne le coup de téléphone qui le délivrera de son attente (« Je n'osais pas me l'avouer explicitement, mais ce que j'attendais dès maintenant à la fenêtre, c'était — déjà — un coup de téléphone de Marie » (N 33)). La fenêtre, en tant que frontière symbolique, agit comme un seuil où communique le monde extérieur et le monde intérieur du je-narrateur. L'introspection du je-narrateur s'écrit ainsi en miroir de la description de ce qu'il voit par la fenêtre. Et ce qu'il voit en premier, c'est la *rue déserte* où le taxi de Marie vient de disparaitre. Le vide répond au vide : la vacuité du monde est une manifestation extérieure de la vacuité intérieure ressentie par le je-narrateur. Le motif de la fenêtre est par ailleurs plusieurs fois rattaché à l'attente, l'auteur cherchant à ancrer une association étroite entre les deux thématiques. Ainsi, dans les lignes qui suivent, nous pouvons lire :

> J'*espérais* même recevoir son *coup de téléphone* avant même d'avoir quitté la *fenêtre*, avant même d'avoir eu le temps de faire quoi que ce soit dans l'appartement, ouvrir mon courrier ou défaire mes bagages, pour pouvoir lui dire, en décrochant, avec une modestie amusée peut-être teintée d'un zeste de triomphe : « Déjà ?! », et cette interminable demi-heure que

[567] Andrea Del Lungo, *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014, p. 26.
[568] *Ibid*., p. 26-7.

> je passai là *devant la fenêtre* à *attendre* vainement le *coup de téléphone* de Marie fut comme un condensé *des deux mois d'attente* que j'allais vivre en attendant un signe de sa part. (N 33, nos italiques)

Nous aurons l'occasion d'aborder plus loin (cf. 5.3.3) la poétique du ressassement que met en place Jean-Philippe Toussaint, mais il convient néanmoins de souligner ici la manière dont se met en place une tension dialectique entre la fenêtre et l'attente dont le terme est le coup de téléphone de Marie. D'autres occurrences apparaissent plus loin et serviront de fil conducteur au texte : « Cette irritation nouvelle, cet agacement plus foncier, qui était en train de prendre naissance là *devant la fenêtre tandis que j'attendais son coup de téléphone*, était peut-être le signe que j'étais en train de me préparer à notre séparation […] » (N 35, nos italiques) ; « […] n'étais-je pas à la fois au Japon et à Paris, à la fois à Tokyo sur le toit du *Contemporary Art Space* de Shinagawa […] et à Paris […] *debout à la fenêtre de ma chambre de la rue des Filles-Saint-Thomas à attendre le coup de téléphone de Marie* à mon retour de l'île d'Elbe ? » (N 60-1, nos italiques) ; « et je finis par quitter *la fenêtre, où j'avais attendu en vain son coup de téléphone* » (N 87, nos italiques). Ainsi, l'association systématique de l'attente et de la fenêtre crée les conditions implicites d'une analogie dans l'esprit du lecteur qui, lorsqu'il lira d'autres mentions de la fenêtre à d'autres endroits du texte, sera dialectiquement ramené au présent de l'attente.

Il est intéressant de noter que le motif de la fenêtre réapparait sous d'autres formes dans la suite du roman, notamment à travers les écrans de surveillance et le hublot aménagé dans le toit du *Contemporary Art Space* de Shinagawa. Le je-narrateur nous ramène alors plusieurs mois en arrière, à Tokyo, lors d'un épisode dont ni Marie ni le lecteur n'ont connaissance (« Car il y a beaucoup de choses que Marie ignorait encore sur la fin de mon séjour au Japon » (N 44)), à savoir sa présence au vernissage de l'exposition. Il se tient alors devant l'entrée du musée, lorsqu'il aperçoit la cabine vitrée de la salle de contrôle et les écrans de surveillance, visibles à travers la porte restée ouverte :

> Je m'approchai et me mis à passer les écrans en revue, je les scrutais les uns après les autres, détaillant leur surface avec soin, fouillant la trame électronique des moniteurs pour essayer de faire surgir la silhouette de Marie dans la foule — mais il n'y avait pas de trace de Marie sur les écrans. Où était-elle, Marie ? À quoi ressemblait-elle, Marie, ce soir ? Quelle était son expression ? Comment était-elle habillée ? Marie, sans visage. Marie, sans apparence. Marie, tellement absente ce soir. (N 51)

Ainsi, l'absence que nous avons commentée plus haut trouve un écho direct avec celle qu'il a ressentie à Tokyo le soir du vernissage. Au même titre que la fenêtre, les écrans de surveillance font figure de seuil entre l'espace privé de la salle de contrôle et l'espace public du musée. Un jeu de perspective se met par ailleurs en place dans la scène puisque le je-narrateur se trouve en réalité à l'extérieur de la cabine lorsqu'il observe les écrans : son regard pénètre donc depuis l'extérieur vers l'intérieur pour, en bout de course, observer le monde par le biais des moniteurs de contrôle. Le je-narrateur est par conséquent à la fois dissimulé et à découvert, observé et observateur[569]. Les écrans de surveillance occupent ainsi la même fonction symbolique que la fenêtre, ils sont un cadre qui permet de représenter et d'observer le monde, mais demeurent également un obstacle symbolique à la communication entre le je-narrateur et Marie. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le je-narrateur essaye « de faire surgir la silhouette de Marie dans la foule » : l'écran, si nous le considérons dans sa fonction symbolique de cadre visuel, de *petite lucarne*, constitue, au même titre que la fenêtre, « une *métaphore de la création*[570] » ; Andrea del Lungo ajoute : « La tradition du lyrisme, depuis Pétrarque, conçoit d'ailleurs la fenêtre comme un espace de contemplation, de repli du sujet poétique sur son intériorité […] ; au point que, au cours du XIXe siècle, la fenêtre permet une sorte d'exposition du sujet poétique, par la mise en scène de sa propre création, jusqu'à figurer de manière

[569] Le je-narrateur passe même de l'autre côté des écrans lorsque, quelques pages plus loin, il décide soudainement de redescendre l'allée et de se diriger vers la sortie : « J'avais relevé le col de mon manteau et j'accélérais le pas dans l'allée sans me retourner, croisant encore quelques invités attardés qui arrivaient au vernissage, que je bousculais de l'épaule, zigzaguant, me frayant un passage, quand j'aperçus soudain les deux points rouges luminescents des caméras de surveillance au sommet du portail métallique — et je sus alors d'instinct que j'étais toujours dans l'image des écrans de contrôle, que l'alerte avait été donnée et que plusieurs gardiens avaient dû se réunir dans la salle de surveillance pour étudier ma progression dans le parc en suivant ma silhouette des yeux d'écran en écran. » (N 53).

[570] Andrea Del Lungo, *La fenêtre*, *op. cit.*, p. 9.

symbolique l'espace de la page [571]». Ici, les écrans s'avèrent malheureusement insuffisants pour pallier l'absence de Marie, et recouvrent dès lors le symbole de leur séparation. Le paragraphe qui suit renforce cette idée et met en lumière cette frontière symbolique :

> Je sentais pourtant la présence invisible de Marie à quelques mètres de moi, très forte, puissante, attractive, je la sentais présente dans le musée, elle devait être là, physiquement, dans les salles d'exposition, de l'autre côté du hall auquel je n'avais pas accès, à m'attendre secrètement peut-être, à guetter mon arrivée, et je ne pouvais rien faire, je ne pouvais pas l'atteindre, je me trouvais arrêté par cette frontière symbolique, ce barrage virtuel que rien de rationnel, pourtant, n'aurait dû m'empêcher de franchir. Rien, si ce n'est, brûlante, l'anxiété qui ne me quittait pas. (N 52)

« [L]e roman moderne, écrit Andrea del Lungo, […] complique l'image [de la fenêtre] […], en lui assignant le rôle d'obstacle à la communication, seuil infranchissable sur lequel se condense alors le regard voyeuriste[572] ». Le je-narrateur est ainsi condamné à rester aux portes du musée, à ne jamais accéder aux lieux de l'exposition de Marie, à ne jamais franchir la frontière invisible qui les sépare. C'est alors qu'il prend la décision de rebrousser chemin, de se soustraire lui-même à l'œil des caméras à la recherche d'une solution, ou d'une échappatoire, convaincu d'avoir été reconnu par l'agent de sécurité. Il évolue un moment dans l'obscurité jusqu'à atteindre l'arrière du bâtiment, où il aperçoit « de la lumière sur les toits, des reflets de clarté diffuse qui provenaient sans doute de l'intérieur du musée » (N 54). Il repère un escalier de secours qui lui permet de se rapprocher de la source de lumière et parvient alors sur le toit où un petit hublot lui permet d'observer la salle d'exposition où a lieu le vernissage.

> Accroupi sur le toit, je me mis à chercher Marie des yeux dans la foule à travers le hublot, mais je ne la trouvais pas, je ne percevais qu'une masse indistincte de silhouettes incompréhensibles en dessous de moi. […] J'étais là, accroupi sur le toit, et je continuais de chercher Marie du regard à travers le hublot, impatient de la découvrir au plus vite, sachant que je ne devrais pas tarder à repartir, que je ne pourrais pas rester là indéfiniment. Le regard fixe, intense, tendu, je passais rapidement en revue les visages des femmes présentes au vernissage, j'écarquillais les yeux, je forçais la pupille. Parfois, un instant, je croyais apercevoir Marie dans la foule, persuadé que c'était elle, de dos, parmi un groupe d'invités, mais, quand elle se retournait, je devais me rendre à l'évidence en découvrant son visage, ce n'était pas Marie, c'était une inconnue, un leurre qui m'avait un instant abusé. (N 56-7)

[571] *Ibid*., p. 26.
[572] *Ibid*., p. 27.

Le « schéma voyeuriste » décrit par Andrea del Lungo, où le personnage peut voir sans être vu, trouve dans le dispositif du hublot aménagé dans le toit du *Contemporary Art Space* de Shinagawa, « le haut lieu d'une perception sensorielle ainsi que d'un investissement libidinal[573] ». En effet, le hublot offre au je-narrateur la possibilité d'observer la salle d'exposition où a lieu le vernissage, tout en restant à l'abri du regard des autres : le texte décrit avec précision l'effort du regard lorsque le je-narrateur passe en revue les personnes présentes, alors que Marie demeure invisible, inaccessible. L'attente, comme le regard, se révèle à la fois source d'espérance de frustration. Une tension psychologique importante est par ailleurs mise en place dans la scène, entre l'impatience du je-narrateur de reconnaître Marie à travers le hublot et la crainte latente d'être découvert. Le sentiment d'urgence alors éprouvé par le je-narrateur est une nouvelle fois contrarié par le réel qui résiste encore, ne faisant apparaitre Marie qu'en temps et heure, à savoir une vingtaine de pages plus loin, mise en attente par le récit de Jean-Christophe de G.

Ainsi, l'attente amoureuse est une activité affective complexe pour le je-narrateur, qui oscille entre sentiments et temporalités multiples. Et pour cause, ce que l'on voudrait dans le moment présent est retenu ailleurs, dans un autre espace-temps. L'attente amoureuse est donc un paradoxe, une « distorsion singulière » où l'absent devient présent, où l'ici fait place à l'ailleurs, où l'immobilité permet le mouvement. L'esprit, ou la faculté imaginative, rend ainsi possible l'impossibilité première qui donne lieu à l'attente, en recréant en pensées l'être absent par la voie des souvenirs, des projections ou des scénarios imaginés. En ce sens, le motif de la fenêtre est un symbole de cet entre-deux : tout en demeurant à l'intérieur, immobile, le regard et la pensée du je-narrateur sont tournés vers l'extérieur et suivent le mouvement du monde. Dès lors, la durée de l'attente se colore d'une gamme de sentiments pluriels, tels que l'abandon,

[573] *Ibid*., p. 8.

l'angoisse, l'agacement, le désir, la tendresse et l'espoir déchu, en constante tension avec la réalisation de l'événement attendu, à savoir l'avènement du coup de fil.

5.2. Le présent pur de l'attente : une durée sans repère

> Que perçoit la sentinelle qui a pris son tour de garde aux avant-postes, alors qu'il n'y a pas de lune et que la brume a dissous toutes formes ? Comme ainsi passent les heures, ainsi parfois passent aussi les jours et même les semaines : sans nulle intrusion qui vienne rompre cette silencieuse et opaque indifférenciation, quoique n'ayant rien à percevoir, la conscience toutefois n'est pas sans perception.
>
> **Nicolas Grimaldi**[574]

Que reste-t-il de l'attente lorsque nous nous efforçons de la penser de manière intransitive, détachée de son objet, de sorte qu'en arrivant à un rendez-vous où un ami est absent, nous ne disions pas : « je l'attends » ; mais : « j'attends » ? En d'autres termes, de quelle durée est fait le présent de l'attente une fois débarrassé de son devenir, de sa finalité, de l'événement dont dépend son achèvement ? C'est précisément l'expérience que nous faisons dans *En attendant Godot*, où le temps semble avoir disparu pour laisser place à une durée vide, absurde, qui fera dire à Estragon : « Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible[575]. » Dans la pièce de Samuel Beckett, le passage du temps est sans cesse dénié : que cela soit par la mauvaise foi d'Estragon, la confusion des jours de la semaine ou l'ascension soudaine de la lune à la fin des deux actes, l'auteur joue à effacer les repères temporels, à créer un espace éloigné de l'histoire où le drame de l'attente s'épanouit. En l'absence d'événements, dans l'attente de Godot, Vladimir et Estragon sont prisonniers d'une éternité, c'est-à-dire d'une durée qui n'a ni début ni fin. Cette durée est signalée dès le titre, *En attendant Godot*, un gérondif qui embrasse la totalité des deux actes et qui n'est soumis à aucun autre procès qui permettrait de le situer. L'attente ne se justifie que par elle-même, et devient ainsi le théâtre du

[574] Nicolas Grimaldi, *Ontologie du temps : l'attente et la rupture*, Paris, PUF, 1993, p. 37.
[575] Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 57-8.

non advenu, de l'inachevé ou de la suspension, un temps désarticulé de ses causes et de ses conséquences.

5.2.1. Un non-lieu

> Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu.
>
> **Marc Augé**[576]

S'il nous semble intéressant de considérer le présent de l'attente comme un non-lieu, en ce sens que l'événement dont il dépend n'a précisément pas lieu (nous parlions dans notre introduction d'un « *non-événement* »), les arguments que nous avons exposés plus haut nous incitent à considérer également le présent de l'attente comme un *non-lieu* selon la définition donnée par Marc Augé dans l'essai *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*[577], soit un espace sans signification, ou caractérisé par une absence de lien social, de mémoire collective et d'identité. Selon Marc Augé, les *non-lieux* comprennent aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, gares, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes (voitures, trains ou avions). En ce sens, le taxi qui ramène les deux amants de l'aéroport de Roissy est déjà un non-lieu. Marc Augé ajoute les grandes chaînes hôtelières, les supermarchés ou encore, différemment, les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète — autrement dit, tout espace de transit où les individus ne font que passer, où ne se crée aucun lien social, et qui s'oppose à l'idée de demeure, de résidence, ou de lieu de vie au sens commun du terme. Or, à bien y regarder, le présent où s'installe l'attente du je-narrateur dans la première partie de *Nue* s'apparente par bien des aspects au concept de non-lieu tel que nous venons de le

[576] Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 100.
[577] Marc Augé, *Non-lieux*, *op. cit.*

définir. Revenons à la présentation de l'appartement que fait le je-narrateur après la scène du taxi :

> En retrouvant *le petit deux-pièces* de la rue des Filles-Saint-Thomas dans la morne grisaille parisienne de ce début d'après-midi de septembre, je me suis senti immédiatement abattu, comme si j'anticipais déjà les jours de désœuvrement qui m'attendaient. J'ai posé mon sac de voyage dans *le vestibule*, et j'ai fait le tour de *l'appartement vide*. Ici et là, dans le *couloir*, reposaient encore des *caisses en carton* auxquelles je n'avais pas touché depuis mon déménagement. *Cela sentait le renfermé dans les pièces sombres, un mélange d'humidité qui provenait du dehors et de vieille chaleur estivale accumulée en mon absence*. *Le lit n'était pas fait dans la chambre, les draps froissés et emmêlés, qui s'étalaient en vaguelettes de coton blanc. Un pantalon de pyjama traînait par terre, et une bouteille d'eau minérale était restée sur le bureau.* Je m'avançai jusqu'à *la fenêtre* et je regardai dehors. *La rue était déserte.* Je portai le regard au loin, jusqu'à la Bourse, où venait de disparaitre le taxi qui avait emporté Marie. (N 30-1, nos italiques)

La description qui nous est donnée de l'appartement répond aux critères du *non-lieu* : impersonnel, sans histoire, il est par-dessus tout la matérialisation symbolique de la solitude du je-narrateur et de sa séparation avec Marie. Le champ lexical indique par ailleurs l'impersonnalité du décor : dans un premier temps, l'appartement est désigné par l'expression « petit deux-pièces » de manière à mettre l'accent sur la fonction utilitaire du logement plutôt que sur la description d'un espace de vie intime ; l'adjectif qualificatif antéposé « petit », loin de recouvrir une valeur hypocoristique, renforce au contraire l'idée d'inconfort, d'étroitesse ou de rudimentarité qui semble définir l'espace. À cela, il faut ajouter l'absence de caractérisation des pièces qui sont mentionnées (« le vestibule », « le couloir », « la chambre »), soulignant sans le souligner l'indifférence du je-narrateur envers les lieux. Plusieurs indices suggèrent par ailleurs que l'appartement est un espace transitoire bien plus qu'un endroit où le je-narrateur a l'ambition de s'installer, comme le fait que le sac de voyage est seulement déposé dans le vestibule et non pas défait, à l'image des « caisses en carton » qui sont restées dans le couloir depuis son déménagement. Notons au passage qu'il est fait mention de *déménagement* et non d'*emménagement* : le je-narrateur n'a jamais véritablement établi résidence dans le petit deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas. Plus encore, c'est l'absence du je-narrateur bien plus que sa présence qui imprègne les lieux, ainsi que nous en convainquent l'odeur (« Cela sentait le renfermé dans les pièces sombres, un mélange d'humidité qui provenait du dehors et de

vieille chaleur estivale accumulée en mon absence ») et les différents détails évoquant la disparition de l'occupant, comme le lit défait, le pantalon de pyjama qui traîne au sol ou la bouteille d'eau laissée sur le bureau. De même, il est intéressant de noter que la disparition s'incarne également dans la disparition des marques de première personne pour laisser place à une description impersonnelle de l'appartement. Le je-narrateur n'est plus qu'un fantôme errant dans l'éternité d'un appartement « vide » de toute présence, de la sienne et de celle de Marie qu'il regarde disparaitre par la fenêtre, emportée par le taxi.

Dans le paragraphe suivant, le décor s'enrichit du motif de la pluie et de la grisaille : « Je me tenais debout à la fenêtre, et je regardais la rue mouillée en contrebas, les trottoirs luisants d'humidité. Quelques passants s'éloignaient sous des parapluies, et cette image familière de Paris — Paris, la grisaille et la pluie — me parut particulièrement dépaysante […] » (N 31). Ici encore, nous pouvons relever la pensée de l'éloignement qui s'incarne dans la vision des passants sous leurs parapluies. Aussi, en plus de nous dépeindre un paysage mélancolique, la formule « Paris, la grisaille et la pluie » sonne comme une devise, un cliché, à la fois stéréotypé et intemporel, où s'incarne la désespérance du je-narrateur (« Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville[578] » ; etc.). Et pour cause, dans la tétralogie, les villes jouent un rôle important dans la représentation des thèmes narratifs : Tokyo est le territoire de la rupture, tandis que l'île d'Elbe est celui de la réconciliation ; à l'inverse, Paris est présentée comme le lieu où Marie et le je-narrateur sont séparés. Si nous remontons brièvement la tétralogie, nous remarquons que la ville n'est évoquée que succinctement dans les deux premiers romans : dans *Faire l'amour*, elle est mentionnée en toile de fond, l'intrigue se déroulant intégralement au Japon ; dans *Fuir*, Marie est à Paris quand le je-narrateur se trouve en Chine, *séparés* par plusieurs milliers de kilomètres (le je-narrateur n'y fera par ailleurs qu'une brève escale lorsqu'il se rendra sur l'île d'Elbe). Il faut attendre *La Vérité sur Marie*

[578] Paul Verlaine, « Il pleure dans mon cœur », in *Romances sans paroles*, Paris, Vanier, 1902, p. 155.

pour que Paris devienne le décor de l'intrigue dans la première partie du roman, alors que les deux amants vivent séparément, « dans des appartements distants à vol d'oiseau d'à peine un kilomètre » (LVSM 11), faisant l'amour « au même moment […], mais pas ensemble » (*Ibid.*).

Ainsi, Paris est un autre exemple de non-lieu de la tétralogie, une zone de transit d'une part, de désaffiliation de l'autre. Il n'est sans doute pas anodin que Paris n'apparaisse qu'au moment où la rupture est consommée, c'est-à-dire lorsque le je-narrateur se trouve privé des repères de sa vie partagée avec Marie. Cette idée est réaffirmée quelques pages plus loin dans la description d'une maison en travaux que le je-narrateur observe depuis sa fenêtre :

> Une des maisons, en face de moi, était en travaux. Au troisième étage, un appartement avait été entièrement désossé, la façade avait disparu et laissait les entrailles de l'immeuble à nu, comme après un ouragan ou un tremblement de terre. Trois ou quatre ouvriers casqués éclairés par des lampes de chantier allaient et venaient sur des bâches en plastique qui recouvraient le plancher de ce qui avait dû être un jour un salon. La scène avait quelque chose si ce n'est d'hallucinogène, de très peu parisien (ou je ne m'y connais pas), et semblait plutôt se dérouler dans une grande métropole asiatique, dans une lumière de néons et des éblouissements de fer à souder. (N 42-3)

L'appartement décrit par le je-narrateur est entièrement vidé et laissé à nu, « comme après un ouragan ou un tremblement de terre ». Or, l'absence de façade permet au je-narrateur de voir à l'intérieur de l'appartement et suggère une nouvelle dialectique entre le dedans et le dehors. Le champ lexical du corps (« désossé », « entrailles ») souligne par ailleurs la dimension métaphorique de la description : le décor qui nous est présenté est celui-là même qui habite le monde intérieur du je-narrateur. Plus encore, l'absence de façade dépossède l'édifice de son identité parisienne : le je-narrateur a soudainement l'impression de se trouver « dans une grande métropole asiatique ». La perte de repères dans l'espace urbain est une fois encore caractéristique des non-lieux, qui sont des espaces anonymes et interchangeables où les individus n'ont pas de sentiment d'appartenance ou de familiarité avec l'environnement qui les entoure.

5.2.2. Passé simple et passé composé

Les temps verbaux jouent également un rôle clé dans la perte de repères que vit le je-narrateur au début de la première partie. Bien que les temps du récit prédominent dans l'ensemble de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, ces derniers, à certains endroits du récit, présentent une certaine porosité aux temps du discours, et plus particulièrement au passé composé. Nous le retrouvons en effet régulièrement utilisé dans les passages de transition, où la narration bascule sur un nouvel épisode : c'est le cas dans les premières lignes de notre corpus, lorsque le je-narrateur et Marie reviennent de l'île d'Elbe :

> Au début du mois de septembre, au retour de l'île d'Elbe après le grand incendie de la fin de l'été, *nous sommes rentrés* à Paris chacun chez soi, Marie dans l'appartement de la rue de La Vrillière et moi dans le petit deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas où je m'étais installé depuis notre séparation. Au moment de descendre du taxi (nous avions pris le même taxi depuis Roissy pour rejoindre Paris), *je n'ai pas été capable* d'exprimer les sentiments que j'éprouvais envers Marie — mais *en ai-je jamais été capable* ? (N 29, nos italiques)

Dans ce passage, le passé composé opère une fonction d'ouverture. Il fournit des informations au lecteur susceptibles d'éclairer la situation initiale et d'avoir une incidence sur l'intrigue à venir. En outre, il permet au je-narrateur de contextualiser l'histoire dans une temporalité plus large en ramenant la narration au point de vue du je-narrant. Il opère la même fonction une quinzaine de pages plus loin, lorsque le je-narrateur revient sur l'épisode de Tokyo : « À mon retour à Tokyo — car *je suis repassé* à Tokyo après le bref passage que j'avais fait à Kyoto —, *j'ai pris une chambre* sans prévenir personne dans un petit hôtel de la chaîne Toibu, non loin de la station JR de Shinagawa » (N 44, nos italiques). La transition vers le passé simple peut alors être considérée comme un élément déclencheur, elle resserre la temporalité sur la perspective du je-narré et signale ainsi le commencement de l'histoire, l'entrée dans la tension narrative du roman : « Il y eut un léger moment de flottement » (N 30) ; « Lorsque mon visage fut de nouveau complet » (N 45).

> Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées, il fonctionne comme le signe algébrique d'une

> intention ; soutenant une équivoque entre temporalité et causalité, il appelle un déroulement, c'est-à-dire une intelligence du Récit[579].

Or, dans le paragraphe qui suit la scène du taxi, lorsque le je-narrateur se retrouve seul dans le petit deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas, nous retrouvons une nouvelle alternance entre le passé simple et le passé composé. Plus précisément, le paragraphe s'ouvre sur un imparfait, mais c'est l'apparition du passé simple dès la deuxième proposition qui en balise la structure (« Je l'ignorais sur le moment, mais ce *fut* peut-être là la dernière chose aimable qu'elle me dirait dans les deux mois à venir ») ; il réapparaît à la fin (« Je *m'avançai* jusqu'à la fenêtre et je *regardai* dehors » (N 30-1)), encadrant ainsi une brève incursion du passé composé au cœur du passage :

> En retrouvant le petit deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas dans la morne grisaille parisienne de ce début d'après-midi de septembre, *je me suis senti immédiatement abattu*, comme si j'anticipais déjà les jours de désœuvrement qui m'attendaient. *J'ai posé* mon sac de voyage dans le vestibule, et *j'ai fait* le tour de l'appartement vide. (*Ibid.*, nos italiques)

Davantage qu'une transition, le passé composé signale ici une rupture entre le moment où le je-narrateur est en présence de Marie et celui où il se retrouve seul. La bascule d'un système de temps verbal à l'autre a également pour effet de susciter un sentiment de déréalisation, de perte de sens et de familiarité avec l'environnement du récit. « [J]'attends, écrit Roland Barthes, et tout l'entour de mon attente est frappé d'irréalité[580] ». En quelques lignes, nous constatons trois occurrences du passé composé à l'intérieur du récit, un usage particulier, si ce n'est fautif au regard de la grammaire des temps verbaux, qui contribue à créer une impression de simultanéité ou de superposition des événements, comme si le sentiment d'abattement signalé dans un premier temps par le passé composé « je me suis senti immédiatement abattu » se diffusait dans les occurrences qui suivent. Le temps n'est alors plus à la chaîne causale, mais à la stagnation. À noter également que ces occurrences sont introduites et encadrées par le gérondif « En retrouvant », qui renforce ainsi l'idée de simultanéité entre les

[579] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 47.
[580] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 48.

différentes formes verbales. Le passage au passé composé marque ainsi une rupture narrative dans la chronologie linéaire du récit : nous quittons un instant l'univers de fiction créé par le passé simple pour renouer avec « les racines existentielles de l'expérience[581] ».

> […] lorsque à l'intérieur de la narration, le passé simple est remplacé par des formes moins ornementales, plus fraîches, plus denses et plus proches de la parole (le présent ou le passé composé), la Littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de sa signification. Séparés de l'Histoire, les actes ne le sont plus des personnes[582].

L'irruption du passé composé dans les temps du récit nous invite un instant à quitter le monde construit de la fiction pour entrer subrepticement dans un monde décomposé et offert, où les jours heureux auprès de Marie ne sont désormais qu'un lointain passé simple, à jamais révolu. À l'intérieur de ces quelques lignes, le je-narrateur est décentré de son histoire, isolé, sans plus d'emprise sur la chaîne causale que déroulent les temps du récit. « C'est pour accentuer la solitude de chaque unité phrastique que M. Camus a choisi de faire son récit au parfait composé[583] », écrivait Sartre à propos de *L'Étranger*. De la même façon, en inscrivant « je me suis senti immédiatement abattu », Jean-Philippe Toussaint ramène la réalité de la narration à un présent absurde, discontinu, dépourvu de logique et d'explication.

Si nous avons dit plus haut que le passé composé qui régit le passage à Tokyo correspond à un moment de transition dans le récit, il est également intéressant de noter qu'il se conjugue une nouvelle fois avec le sentiment de déréalisation ou de désœuvrement que le je-narrateur éprouve à ce moment-là :

> Car il y a beaucoup de choses que Marie ignorait encore sur la fin de mon séjour au Japon. À mon retour à Tokyo — car *je suis repassé* à Tokyo après le bref passage que j'avais fait à Kyoto —, *j'ai pris une chambre* sans prévenir personne dans un petit hôtel de la chaîne Toibu, non loin de la station JR de Shinagawa. *Je suis resté* là trois ou quatre jours seul à Tokyo, désœuvré, passant la plupart de mes après-midi allongé sur le lit de cette chambre d'hôtel. Comme je n'avais pas réussi à joindre Marie au téléphone le soir de mon retour, les choses s'étaient nouées inextricablement pour moi, et *je n'ai plus trouvé* la force, ou l'énergie, de la rappeler par la suite dans la chambre déserte du grand hôtel de Shinjuku où elle devait attendre de mes nouvelles. Mais, comme je connaissais la date du vernissage de

[581] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 46.
[582] *Ibid*., p. 50.
[583] Jean-Paul Sartre, *Situations : Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1947, p. 117.

> son exposition au *Contemporary Art Space* de Shinagawa, *j'ai résolu* de la retrouver là — sans la prévenir, pour lui faire la surprise en quelque sorte. (N 44, nos italiques)

Le paragraphe présente une nouvelle mise en scène de l'attente, au sein de laquelle le je-narrateur apparait comme épuisé, contraint de passer la plupart de ses après-midi « allongé sur le lit » de sa chambre d'hôtel, immobile, dans l'attente de la soirée de vernissage. Le vocabulaire employé dans le paragraphe résonne d'ailleurs parfaitement avec celui que nous avons analysé précédemment : l'adjectif « désœuvré » rappelle « les jours de désœuvrement » que le je-narrateur semblait anticiper alors, tandis que la mention de « la chambre déserte du grand hôtel de Shinjuku » évoque « la rue […] déserte » où le je-narrateur a vu le taxi de Marie disparaitre. Par ailleurs, la relation entre les deux amants semble une fois encore suspendue à un appel téléphonique qui n'arrive jamais. Ainsi, le choix de l'expression « je n'avais pas réussi à joindre Marie » est doublement signifiant, reflétant à la fois le manque de connexion qui les sépare et de la difficulté de rétablir le lien avec Marie. En plus de marquer une transition avec un nouvel épisode, le passé composé vient donc renforcer ici le sentiment d'impuissance et d'immobilisme qui caractérise le je-narrateur à ce moment-là du récit.

Le paragraphe qui suit montre de nouvelles occurrences du passé composé, principalement concentrées dans les deux premières phrases. Le je-narrateur nous relate sa préparation en vue du vernissage, et nous détaille plus précisément l'étape du rasage devant le miroir embué. Il est alors intéressant d'observer l'évolution des temps verbaux au fil du texte, où le passé simple émerge progressivement après une série de verbes à l'imparfait.

> Le soir du vernissage, je me suis préparé dans la petite chambre d'hôtel de Shinagawa. Je me suis douché, je me suis rasé avec soin dans l'étroit cabinet de toilette. De la buée recouvrait le miroir, et je devinais à peine mon visage dans la brume. À mesure que je détachais des rectangles de mousse de mes joues, de mon cou, j'avais le sentiment de me retrouver peu à peu, de refaire surface après une longue absence, une parenthèse douloureuse de ma vie, sentiment encore renforcé par le fait que, la buée se dissipant peu à peu, mon visage réapparaissait progressivement dans le miroir, se recomposait par fragments, comme un puzzle qui s'assemblait sous mes yeux, libérant d'abord le regard — l'inquiétude du bleu-gris de mes yeux —, le nez, puis la bouche, les lèvres, le menton. Lorsque mon visage fut de nouveau complet, rasé et comme entièrement reconstitué, je me mis à l'examiner. (N 44-5)

À mesure qu'il progresse dans son rasage, la buée sur le miroir se dissipe et le je-narrateur redécouvre son visage. En parallèle, la narration glisse progressivement du passé composé au passé simple, en passant par l'imparfait. La sortie de l'attente coïncide alors avec la lente émergence du brouillard temporel formé par l'imparfait et le passé composé, tandis que le passé simple suppose un renouveau, une renaissance (« Lorsque mon visage fut de nouveau complet, rasé et comme entièrement reconstitué, je me mis à l'examiner »). L'évolution subtile des temps verbaux permet ainsi de jouer avec les différents niveaux de conscience du je-narrateur jusqu'à ce que celui-ci reprenne possession de son image dans le miroir, et par extension, de son histoire. En ce sens, les paragraphes qui suivent, principalement conjugués au passé simple, seront plus dynamiques, plus en mouvement, et davantage resserrés sur l'action.

Le jeu d'alternance entre le passé simple et le passé composé permet ainsi de créer d'infimes modulations qui infléchissent discrètement la durée narrative. Le passé composé, comme le rappelle Gustave Guillaume, « s'emploie lorsqu'on évoque un fait passé en le rapportant à un temps qui dure encore, qui a encore présence[584] ». En ce sens, il convient parfaitement à l'impression diffuse, non bornée, que le je-narrateur éprouve durant l'attente. Plus généralement, le passé composé est perçu comme un temps qui échappe à toute forme de finalité, permettant ainsi à la narration de s'affranchir d'un temps historique et linéairement tendu, en lui opposant des faits énoncés indépendamment, librement organisés, « suivant un ordre qui ne tient compte que de leur propre pesée subjective[585] ».

[584] Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume 1938-1939*, Laval, Lille, Les Presses de l'Université Laval et Lille, 1993, p. 228.
[585] *Ibid*.

5.2.3. Les marqueurs temporels

Dans la perspective de saisir le degré d'incertitude et d'indétermination qui imprègne le présent de l'attente, il est également important de prêter attention aux indices temporels, et plus particulièrement les marqueurs qui structurent le texte. Comme observé précédemment à propos de la pièce de Beckett, le présent de l'attente est un temps qui n'a ni début ni fin, une durée vide, absurde, où se confondent les heures, les jours et les mois. Aussi, loin de jouer sur leur absence, Jean-Philippe Toussaint choisit au contraire de multiplier les indices dans l'intérêt de marquer la confusion du je-narrateur vis-à-vis du temps qui s'écoule devant la fenêtre à attendre le coup de fil de Marie :

> Je n'osais pas me l'avouer explicitement, mais ce que j'attendais *dès maintenant* à la fenêtre, c'était — déjà — un coup de téléphone de Marie. J'espérais même recevoir son coup de téléphone *avant même d'avoir quitté la fenêtre, avant même d'avoir eu le temps de faire quoi que ce soit* dans l'appartement, ouvrir mon courrier ou défaire mes bagages, pour pouvoir lui dire, en décrochant, avec une modestie amusée peut-être teintée d'un zeste de triomphe : « Déjà ?! », et *cette interminable demi-heure* que je passai là devant la fenêtre à attendre vainement le coup de téléphone de Marie fut comme un condensé *des deux mois d'attente* que j'allais vivre en attendant un signe de sa part. (N 33, nos italiques)

Nous laissons pour l'instant de côté l'adverbe « déjà » auquel nous consacrons une étude plus approfondie dans la suite de notre chapitre. Il nous intéresse ici de commenter les indices temporels qui encadrent le « dès maintenant » de l'attente : en effet, celui-ci semble circonscrit, ou « condensé », dans le temps passé devant la fenêtre, soit une « interminable demi-heure » qui équivaudrait en réalité aux « deux mois d'attente » qui vont suivre. Aussi, la « demi-heure » est elle-même toute relative si l'on prend en compte deux autres indices temporels présents dans le corpus, à savoir, d'une part « ce début d'après-midi de septembre » (N 30) et, d'autre part « le jour commençait à tomber dans la rue des Filles-Saint-Thomas » (N 42), qui laissent tous deux supposer une plage de temps plus vaste. Par ailleurs, l'adjectif « interminable », a priori antinomique avec le temps des horloges, appuie l'idée que le je-narrateur, à l'image de Vladimir et Estragon, se trouve prisonnier d'un temps paradoxal qui ouvre sur l'éternité. Le temps de l'attente nous est donc présenté comme une mesure relative, où chaque instant se confond avec

le suivant. Cette idée se retrouve dans l'épisode où le je-narrateur, installé sur le toit du musée à Tokyo, observe la salle d'exposition en contrebas, tentant vainement d'y distinguer la silhouette de Marie :

> Pendant longtemps, ce soir-là, quand j'étais arrivé sur les toits, je n'avais pas réussi à apercevoir Marie à travers le hublot. Pendant une minute, deux peut-être — une éternité —, je n'avais pas réussi à la repérer dans la foule. […] Au début, je ne pensais rester là qu'un instant, dix secondes, vingt secondes peut-être, le temps de l'apercevoir et de redescendre, mais je ne parvenais pas à trouver Marie dans la foule qui se pressait en contrebas et je m'impatientais, je craignais d'être repéré sur les toits par les gardiens du musée qui étaient peut-être toujours à ma recherche. (N 78-9)

Il est intéressant de noter que le je-narrateur sous-estime une fois de plus la durée de l'attente. Tout comme il pense recevoir un coup de téléphone de Marie avant de quitter la fenêtre, il pense ici n'en avoir que pour « un instant, dix secondes, vingt secondes peut-être » avant de l'apercevoir à travers le hublot. Cette sous-estimation réitère l'impatience du je-narrateur déçu dans ses pronostics. Par ailleurs, la deuxième phrase du paragraphe semble être une reformulation de la première : dans les deux cas, il nous est dit que le je-narrateur a cherché à retrouver Marie dans la salle d'exposition durant un certain moment, mais sans succès. Les deux phrases sont d'ailleurs construites sur un parallélisme, avec le marqueur de durée *pendant* placé en tête de phrase, ainsi que le verbe réussir à la forme négative et au plus-que-parfait. Cependant, les durées mentionnées diffèrent d'un énoncé à l'autre (« Pendant *longtemps* » vs. « Pendant *une minute* ») et même au sein du même énoncé (« Pendant *une minute, deux peut-être — une éternité —*, etc. »). Ainsi, à la question « Combien de temps le je-narrateur cherche-t-il à apercevoir Marie à travers le hublot ? », nous ne pouvons que répondre par « longtemps ».

Toutefois, si le temps mathématique échoue à rendre compte de l'attente, une progression n'en est pas moins ressentie par le je-narrateur. Elle ne se mesure cependant pas en minutes ou en heures, mais en degrés thymiques, l'impatience faisant place à l'agacement puis à la résignation, comme nous l'avons vu plus haut (cf. 5.1.2) :

> *Dans les premiers instants*, c'était *encore* la fièvre et l'impatience qui dominaient, le sentiment amoureux réactivé par les jours passés ensemble à l'île d'Elbe, le désir intact d'entendre sa voix au téléphone — sa voix peut-être intimidée, douce, enjouée, qui me

> proposerait de nous revoir *dès le soir même* —, puis, *à mesure que les minutes passèrent, les heures, les jours et les semaines, et bientôt le mois de septembre en entier,* sans que Marie se manifestât en aucune manière, mon impatience initiale fit place *peu à peu* au fatalisme et à la résignation. Mes sentiments à l'égard de Marie passèrent *alors progressivement* de la tendresse impatiente *des premiers instants* à une sorte d'agacement que j'essayais *encore* de contraindre. *Le temps aidant*, je ne retins plus rien et je finis par laisser libre cours à mon ressentiment. (N 33-4, nos italiques)

Le passage du temps s'interprète ici par un progrès qualitatif au sein duquel, à mesure qu'un sentiment devient visible, il en éclipse un autre. Les marqueurs de progression sont extrêmement présents (« à mesure que », « peu à peu », « progressivement ») et permettent de mettre en relation les différents états successifs par lesquels passe le narrateur. Il est par ailleurs intéressant de noter, alors que le je-narrateur semble avoir déployé l'éventail des heures et des mois passés à attendre un signe de Marie, que le paragraphe suivant ramène cette temporalité à un nouveau présent (« Mais, ce qui était peut-être nouveau à présent » (N 34)), un présent défini par son commencement (« depuis notre retour de l'île d'Elbe » (*Ibid.*)), mais dont l'étendue demeure une fois de plus indéterminée, ou relative à tous les instants de l'attente.

Ainsi, le présent de l'attente apparait comme un temps sans épaisseur, sans événement, sans frontière, où le temps passe sans laisser de traces. Dans une analogie avec l'espace, il correspond au *non-lieu* décrit par Marc Augé, une période de transit où les durées sont indifférenciées, où l'individu ne construit pas d'histoire. Paradoxalement, l'expérience de l'attente est décrite comme *interminable* par le je-narrateur, comme si dans le vide qui la caractérise se découvrait un abysse ouvrant sur l'éternité. Le sujet qui attend est ainsi suspendu au-dessus de ce paradoxe, éprouvant à la fois la gravité d'un temps qui ne passe pas et le vertige d'un temps passé trop vite. Le présent de l'attente est à la fois une neige éternelle et un premier flocon qui immédiatement se dissout.

5.3. Les « *ekstases* temporelles » au cœur de l'attente

Comme nous l'avons précédemment observé, l'attente se présente comme une toile narratologique sur laquelle se déploient les souvenirs du je-narrateur, ses projections et ses fictions. Dans cette perspective, il nous semble intéressant d'emprunter la terminologie de Martin Heidegger de manière à explorer des relations qui s'établissent entre le présent de l'attente et les autres dimensions du temps, en commençant par l'avenir qui en est la détermination première. Cependant, il convient également de souligner que l'attente ne se limite pas seulement à l'avenir, mais se tourne également vers le passé. Les réminiscences et les expériences antérieures qui lient le je-narrateur à Marie trouvent un écho dans l'attente, ajoutant une dimension rétrospective au palimpseste temporel du récit. À cet égard, Christophe Bouton note : « Les *ekstases* de la temporalité constituent, pour le *Dasein,* une perpétuelle sortie de lui-même, une projection vers l'avenir, un retour sur ce qu'il a été, et une rencontre auprès de l'étant.[586] » Sans plus entrer dans les détails, notre utilisation du concept d'*ekstase* se limitera à l'analyse de ces échappées du présent, nous permettant alors de mettre au jour les relations temporelles qui se jouent au cœur de l'attente.

5.3.1. Les marqueurs de l'anticipation

Comme mentionné précédemment, l'anticipation est une *ekstase* essentielle dans la structure de l'attente. Elle se caractérise par une projection vers l'avenir, une ouverture vers un possible qui n'est pas encore réalisé. Cette dynamique implique donc une mobilisation des ressources cognitives qui permettent de rendre présent à l'esprit des objets imaginaires. Nous nous intéresserons donc à tous les marqueurs de l'imagination et de la prospective qui illustrent la capacité du je-narrateur à se projeter mentalement dans les heures et les jours à venir, à

[586] Christophe Bouton, « À la source du temps », *Les Études philosophiques*, vol. 65, nº 2, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 263.

envisager différentes possibilités et à prévoir des événements futurs. C'est ainsi que l'adverbe *déjà* se trouve plusieurs fois repris dans les premières pages du corpus. En tant qu'adverbe de temps, il exprime « la précocité de survenance d'un procès[587] ». Selon Pierre Sadoulet, « Si l'on veut gloser l'effet de sens thymique […], on peut dire que "déjà" exprime une surprise[588] », en ce sens que *déjà* convoque en avance ce qui n'est pas encore et le fait entrer dans la durée. Il implique ainsi une tension avec l'avenir. Paul Ricœur commente également l'utilisation de l'adverbe dans le chapitre XI des *Confessions* :

> […] les images-signes sont dites « être déjà » (*jam sunt*) (*18*, 21). Mais « déjà » signifie deux choses : « ce qui est déjà, n'est pas futur mais présent » (*18*, 24) ; en ce sens on ne voit pas les choses futures elles-mêmes qui ne sont « pas encore » (*nondum*). Mais « déjà » marque, en même temps que l'existence présente du signe, son caractère d'anticipation : dire que les choses « sont déjà », c'est dire que par le signe, j'annonce des choses futures, que je peux les prédire ; ainsi le futur est « dit à l'avance » (*ante dicatur*). L'image anticipante n'est donc pas moins énigmatique que l'image vestigiale[589].

L'adverbe *déjà* tisse ainsi une double relation temporelle entre présent et futur, puisqu'il annonce à la fois la chose précocement présente et sa réalisation dans l'avenir. Ainsi, lorsque nous lisons : « […] je me suis senti immédiatement abattu, comme si j'anticipais *déjà* les jours de désœuvrement qui m'attendaient » (N 30, nos italiques), nous entrevoyons à la fois la perspective désolante de l'attente à venir et son commencement. Mais sans doute est-ce dans le paragraphe suivant que la pleine signification de l'adverbe est acquise :

> Je n'osais pas me l'avouer explicitement, mais ce que j'attendais dès maintenant à la fenêtre, c'était — déjà — un coup de téléphone de Marie. J'espérais même recevoir son coup de téléphone avant même d'avoir quitté la fenêtre, avant même d'avoir eu le temps de faire quoi que ce soit dans l'appartement, ouvrir mon courrier ou défaire mes bagages, pour pouvoir lui dire, en décrochant, avec une modestie amusée peut-être teintée d'un zeste de triomphe : « Déjà ?! », et cette interminable demi-heure que je passai là devant la fenêtre à attendre vainement le coup de téléphone de Marie fut comme un condensé des deux mois d'attente que j'allais vivre en attendant un signe de sa part. (N 33)

[587] « Déjà », in *Centre national de ressources textuelles et lexicales* [en ligne], URL : cnrtl.fr/definition/déjà [consulté le 28 juin 2025].
[588] Pierre Sadoulet, « Convocation du devenir, éclat du survenir et tension dramatique », *in* Jacques Fontanille (dir.), *Le Devenir*, Limoges, PULIM, 1995, p. 101.
[589] Paul Ricœur, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 28. Les notations entre parenthèses font référence au texte de saint Augustin.

L'auteur déploie ici un jeu de résonance entre les deux occurrences de l'adverbe, qu'il distingue visuellement du texte en usant des tirets cadratins dans un premier temps, puis des guillemets dans un second temps. Ce jeu d'écho nous semble d'autant plus intéressant que les deux occurrences de l'adverbe renvoient à des appréciations temporelles différentes. En effet, le premier *déjà* nous place dans les prémisses de l'attente, celle de l'appel téléphonique de Marie, que le je-narrateur ne comprend pas ou n'admet pas encore. Ainsi, l'attente démarre bien avant que le je-narrateur n'en ait conscience. La valeur inchoative de l'adverbe est par ailleurs renforcée par la locution adverbiale « dès maintenant » qui situe un peu plus le début de l'attente dans le procès. L'usage des tirets cadratins semble dès lors justifié par la volonté de l'auteur de souligner l'immédiateté du procès tout en traduisant l'ignorance ou le déni du je-narrateur quant aux tenants et aboutissants de la situation. La seconde occurrence de l'adverbe apparaît dans un discours direct encadré de guillemets, intégré à une projection imaginaire du je-narrateur. Isolé à la fin de la phrase, précédé de deux-points, de guillemets et d'une majuscule, le « Déjà ?! » reprend les codes typographiques classiques. Mais la combinaison du point d'interrogation et du point d'exclamation signale aussi un effet d'ironie : l'attente est si brève qu'elle semble à peine formulée, aussitôt annulée par la survenue du désir — comme si le je-narrateur s'étonnait lui-même de la précipitation de Marie. Et pour cause, nous sommes en présence d'un *déjà* fantasmé, un *déjà* que le je-narrateur imagine ironiquement sur le ton de la surprise, mais qui est en réalité traité par anticipation, pressentiment ou présupposition d'un manque mutuel entre les deux amants. Ainsi, engage-t-il en pensées le dialogue qui pourrait avoir lieu, jusqu'à entendre la voix de Marie (« sa voix peut-être intimidée, douce, enjouée, qui me proposerait de nous revoir dès le soir même » (N 34)), ainsi que le décrivait Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* : « Encore le téléphone : à chaque sonnerie, je décroche en hâte, je crois que c'est l'être aimé qui m'appelle (puisqu'il doit m'appeler) ; un effort de plus, et je "reconnais" sa voix, j'engage le dialogue, quitte à me retourner avec colère contre l'importun

qui me réveille de mon délire[590] ». En outre, la seconde occurrence dame pour ainsi dire le pion à la première dont l'attente est déniée par le coup de téléphone qui aurait pu intervenir sans délai.

Les verbes de cognition peuvent également jouer un rôle prépondérant dans l'écriture de l'*ekstase* anticipatrice, marquant dans le discours l'élaboration intellectuelle qui accompagne l'image à venir d'un ou plusieurs événements. Nous les retrouvons particulièrement présents lorsque le je-narrateur imagine ce qui s'en suivrait si le téléphone venait à sonner. Notons au passage que ce scénario s'établit en miroir de celui qui a réellement eu lieu quelques mois auparavant, illustrant ainsi l'idée heideggérienne selon laquelle nous envisageons l'avenir dans la reprise du passé :

> En réalité, *je pensais* que Marie me téléphonerait très vite après son retour. *J'imaginais* même, à ce moment-là, que, dans les prochains jours, Marie me proposerait de revenir habiter avec elle rue de La Vrillière. *Je savais bien* qu'elle ne l'exprimerait sans doute pas en ces termes, mais ce que j'*espérais* secrètement, c'est que les choses se feraient naturellement, et que, dans la foulée du séjour à l'île d'Elbe, nous nous reverrions tellement souvent dans les prochains jours, et avec tellement de plaisir implicite et de tendresse retrouvée, qu'un soir, naturellement, elle me proposerait de rentrer en sa compagnie rue de La Vrillière après un dîner au restaurant et que je passerais la nuit avec elle, pour ne repartir qu'au petit matin. Puis, l'expérience se renouvelant au fil des jours, je repartirais de plus en plus tard, pour ne plus repartir du tout et faire la jonction en quelque sorte, rapportant rue de La Vrillière, au gré de mes besoins, quelques affaires de la rue des Filles-Saint-Thomas, *rêvant* en somme d'un déménagement inverse de celui que j'avais effectué au début de l'année à mon retour du Japon, mais cette fois en douceur, par étapes, progressivement, vêtement par vêtement, livre par livre, un objet à la fois, et non pas toutes mes caisses ensemble, pour faire place nette et dégager, comme j'avais dû le faire dans la douleur au début de l'année, quand j'avais fait appel à une société de taxis camionnettes pour le déménagement. (N 32-3, nos italiques)

L'anticipation repose ici sur une série de verbes de cognition conjugués au passé — majoritairement à l'imparfait (« je pensais », « j'imaginais », « je savais bien », « j'espérais », « rêvant ») —, qui ouvrent sur des propositions complétives au conditionnel présent, assumant ainsi la valeur d'un futur du passé. L'échange entre les deux temps verbaux met en évidence la distension de l'attente, où le temps long de l'imparfait donne naissance au fait imaginaire du conditionnel, exprimant à la fois le souhait et l'espérance du je-narrateur. Il est par ailleurs

[590] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 49.

intéressant de souligner que la seconde partie du paragraphe est constituée d'une seule phrase dans laquelle le conditionnel n'est plus introduit par un verbe de cognition, témoignant ainsi de l'image future qui prend le dessus sur le présent. Une analyse plus approfondie révèle par ailleurs que la phrase est syntaxiquement dépendante de la précédente, puisque le participe présent « rêvant » s'inscrit logiquement dans la simultanéité des verbes à l'imparfait situés au-dessus et laisse donc entendre la subordination à ce qui précède.

L'anticipation est donc particulièrement active dans le processus d'attente. Les verbes de cognition, ainsi que l'adverbe *déjà* sont des marqueurs essentiels de la capacité imaginative du je-narrateur de *Nue*. En réunissant ces éléments, Jean-Philippe Toussaint ajoute une virtualité narrative supplémentaire dans le présent de l'attente, lui conférant une temporalité plus complexe qui enrichit l'expérience du lecteur.

5.3.2. Relation je-narré/je-narrant

S'il est possible d'établir, comme nous l'avons observé plus haut (cf. 5.2.3), un rapport d'équivalence entre l'« interminable demi-heure » passée devant la fenêtre et les deux mois d'attente qui la contiennent, c'est avant tout parce que le récit est soutenu par le point de vue plus réaliste du je-narrant, un regard *en conscience* sur les événements qui devance l'expérience subjective du je-narré. Ainsi, il nous semble intéressant d'ajouter au bouquet des *ekstases* celle purement narrative qui se joue dans le double présent du je-narrant et du je-narré. Ce décollement de la vision narrative se révèle de manière générale dans l'orientation de l'information, dans son ancrage et dans son étendue. Plus largement, il se révèle lorsque nous semblons embrasser une connaissance des événements qui dépasse celle supposée par le je-narré. En ce sens, il se joue une forme d'ironie dramatique, caractérisée par la disparité ou le contraste entre ce que le je-narrateur pense ou espère, et ce que le lecteur sait être la vérité. La

position du je-narrant joue ainsi un rôle crucial dans la tension et plus largement dans la manière dont nous sommes conduits à envisager le futur de l'histoire : au champ des attentes investi par le je-narré s'oppose un *contrechamp* dominé par le point de vue du je-narrant.

Le champ-contrechamp est introduit dès les premières lignes de l'attente, lorsque nous lisons : « Je l'ignorais sur le moment, mais ce fut peut-être là la dernière chose aimable qu'elle me dirait dans les deux mois à venir » (N 30) La modalité épistémique est ici mise en opposition avec l'information temporelle des « deux mois à venir ». Il semble dès lors que nous aurons toujours un coup d'avance sur le je-narré. Nous savons avant lui qu'il ne se passera rien d'heureux avec Marie durant deux mois. Nous avançons alors avec la distance nécessaire pour appréhender l'illusion et l'espérance que le je-narré va nourrir dans les pages qui suivent. D'autres marqueurs de la modalité épistémique viennent ponctuer le discours de manière à nuancer le point de vue du je-narré (« *En réalité*, je pensais que Marie me téléphonerait très vite après son retour » (N 32) ; « *Je n'osais pas me l'avouer explicitement* » (N 33)). Le discours narratif nous invite ainsi à prendre le recul temporel nécessaire pour identifier précisément les pensées et les attentes du je-narré au moment où celles-ci sont encore de l'ordre de la confusion ou de l'inconscient. Par ailleurs, l'emploi de nombreux verbes de cognition (« Je l'ignorais » (N 30), « je pensais […], j'imaginais […], je savais […], j'espérais […] » (N 32), etc.) ancre un rapport de dépendance syntaxique, à la façon des différentes formes de discours rapportés, entre la narration et les pensées formulées par le je-narré : ces dernières nous sont ainsi rapportées de manière indirecte, à travers la perspective temporelle du je-narrant. De plus, cette mise à distance est renforcée par l'emploi d'adverbes ou locutions adverbiales (« sur le moment » (N 30), « déjà » (*Ibid.*), « à ce moment-là » (N 32)) qui impliquent une mise à distance des faits racontés.

Nous percevons également la présence du je-narrant dans l'anticipation inconsciente que le je-narré semble faire de l'avenir, mais dont la signification n'est en réalité possible que

par le jugement rétrospectif du je-narrant. Cette idée s'incarne notamment dans l'inversion du verbe *attendre* (« j'anticipais déjà les jours de désœuvrement qui m'attendaient » (N 30)) que nous avons brièvement commenté dans notre première partie (cf. 5.1.1) : cet usage est en effet fréquent lorsqu'il s'agit d'annoncer une série d'événements désagréables, une menace ou un danger auxquels nous sommes destinés. Or, nous pouvons supposer que c'est précisément parce que nous avons accès au point de vue du je-narrant que, rétrospectivement, le je-narré n'est pas le sujet de l'attente, mais son objet. Ainsi, anticipe-t-il moins les jours de désœuvrement que les jours de désœuvrement ne l'anticipent lui-même.

Il est à noter que la modalité épistémique apparait également au présent à plusieurs endroits du texte, à travers les verbes de connaissance « ignorer » et « savoir » à la forme négative, renvoyant ainsi directement au moment de l'énonciation. Il est alors intéressant de constater que ces occurrences sont d'une part directement liée à Marie, et plus précisément à ce dont elle pourrait avoir connaissance ou non : « *J'ignore* si Marie était consciente qu'elle recelait ainsi au plus profond d'elle-même cette forme d'exaltation particulière » (N 36, nos italiques) ; « *J'ignore* si Marie savait combien elle était vivante à ce moment-là dans mes pensées » (N 39-40, nos italiques). La modalité épistémique met alors en évidence un jeu de miroir entre les pensées du je-narrateur et celles de Marie, lesquelles demeureront une énigme pour lui. D'autre part, le présent des verbes de cognition laisse entendre que le temps n'a pas suffi à combler certains éléments irrésolus de l'histoire : « *Je ne sais combien de temps* s'était écoulé depuis mon retour dans l'appartement, mais le jour commençait à tomber dans la rue des Filles-Saint-Thomas » (N 42, nos italiques) ; « Je regardais mes traits posément dans le miroir, curieux, attentif, essayant de guetter ce que je ressentais maintenant, à quelques heures de retrouver Marie après avoir disparu ainsi plusieurs jours à Tokyo sans la prévenir. *Je ne sais pas* — de l'inquiétude, cette anxiété diffuse qui ne me quittait pas depuis notre séparation » (N 45, nos italiques). Le moment d'égarement auquel renvoient ces deux phrases semble encore

perdurer dans le présent. Une ignorance persiste, même après l'histoire. En outre, l'utilisation du présent souligne à la fois le rapport primordialement intellectuel du je-narrant avec le récit, mais aussi la permanence de l'état de confusion qu'a déposé l'attente dans l'esprit du je-narrateur.

Ainsi, le champ-contrechamp introduit une dissonance entre la mémoire du je-narrant et l'expérience vive qu'il a précédemment vécue et que le je-narré s'apprête à vivre. En offrant un regard plus distancié et plus réfléchi sur l'histoire, il nous informe que le scénario sur le point de se produire n'est pas celui qui était espéré, que les événements ne se sont pas déroulés comme il semblait alors l'envisager, c'est-à-dire comme l'envisage le je-narré. Il se joue alors une interaction entre les structures de retardement du récit qui disposent des dévoiements dans la narration, flashbacks, digressions, éloignant d'autant la résolution du conflit principal, et les structures de désir qui s'expriment principalement à travers les espérances du je-narré. Par conséquent, en tant que lecteur, nous sommes doublement encouragés à anticiper le dénouement de l'histoire, partageant ainsi la double inquiétude du je-narrant et du je-narré.

5.3.3. Poétique du ressassement

Le processus de ressassement donne naissance à des relations d'interdépendances entre les différents éléments narratifs, offrant ainsi une représentation des dynamiques en jeu. Dans un article intitulé « Ressasser l'existence », paru dans l'ouvrage collectif *Écritures du ressassement*, Michel Braud propose une définition qui pourrait constituer une poétique du ressassement :

> Le ressassement peut alors se définir comme un effet de lecture constitué à partir de la récurrence d'indices textuels. Il n'est perceptible, toutefois, que lorsque le nombre et la fréquence des occurrences suscitent un effet de mémoire, lorsque le nombre et la proximité

> des échos font sens. […] Plus significatif est le fait que la pluralité indéfinie des sèmes répétés fonde l'impression de permanence du motif, et en gomme les limites.[591]

Nous avons dit, plus haut (cf. 5.1.3), combien le motif de la fenêtre se trouve étroitement lié à celui de l'attente à travers le corpus, ramenant ainsi et toujours l'énonciation à un point précis de l'espace. Tel un jeu de jokari, la narration pose un socle solide et permanent autour duquel s'articulent les mouvements de la mémoire ou de la pensée. Dans le paragraphe qui suit, « la fenêtre » revient à trois reprises, syntaxiquement corrélées avec le « coup de téléphone », lui-même répété trois fois :

> Je n'osais pas me l'avouer explicitement, mais ce que j'attendais dès maintenant à la *fenêtre*, c'était — déjà — un *coup de téléphone* de Marie. J'espérais même recevoir *son coup de téléphone* avant même d'avoir quitté la *fenêtre*, avant même d'avoir eu le temps de faire quoi que ce soit dans l'appartement, ouvrir mon courrier ou défaire mes bagages, pour pouvoir lui dire, en décrochant, avec une modestie amusée peut-être teintée d'un zeste de triomphe : « Déjà ?! », et cette interminable demi-heure que je passai là devant la *fenêtre* à attendre vainement le *coup de téléphone* de Marie fut comme un condensé des deux mois d'attente que j'allais vivre en attendant un signe de sa part. (N 33, nos italiques)

Nous pouvons également relever les quatre formes dérivationnelles subies par le mot « attente » : « ce que j'attendais », « attendre », « deux mois d'attente », « en attendant ». Les mêmes images reviennent, inlassablement, comme si la narration nous ramenait chaque fois au même point, comme si la conscience du je-narrateur devait rester en butte à une impossibilité d'évoluer. « Le ressassement, écrit Dominique Viart, est le plus communément perçu comme une parole arrêtée, répétée à l'infini, souvent même de façon dégradée en ce qu'elle échoue à produire de nouvelles informations et ne peut, tout au plus, que moduler les infimes variations redondantes du même[592]. » Plus largement, tout au long du corpus, le je-narrateur semble prisonnier des dernières images de Marie à l'île d'Elbe dont seul le coup de téléphone tant espéré pourrait le délivrer. Ainsi, formule-t-il lui-même cette idée :

---

[591] BRAUD, Michel, « Ressasser l'existence », in *Écritures du ressassement* [en ligne], Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001 (généré le 09 avril 2020). Disponible sur Internet : http://books.openedition.org/pub/5432

[592] Dominique Viart, « Formes et dynamiques du ressassement : Giacometti, Ponge, Simon, Bergonnioux », dans Éric Benoit (dir.), *Écritures du ressassement*, vol. 15, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2001, p. 59.

> Et je me rendais compte alors que j'étais en train de ressasser toujours les mêmes visions heureuses, que c'était toujours les mêmes images estivales de Marie qui me venaient en tête, comme filtrées dans mon esprit, épurées des éléments désagréables, et rendues plus attendrissantes encore par l'éloignement temporel qu'elles commençaient à prendre depuis mon retour. (N 41)

« Les mêmes visions heureuses », « les mêmes images estivales » parsèment le texte, non pas dans une progression continue, mais plutôt dans une récurrence du motif, une répétition perpétuelle des mêmes souvenirs. Dès les premières pages, l'« image familière de Paris » sous la pluie contraste avec les « journées de soleil bleu limpide » (N 31) que le je-narrateur vient de passer à l'île d'Elbe aux côtés de Marie ; plus loin, ce sont les « images ensoleillées de Marie » qui lui reviennent à l'esprit tandis qu'il regarde « la rue grisâtre et pluvieuse de Paris » (N 39). Les mêmes motifs — la fenêtre, la rue, les souvenirs de l'île d'Elbe — se répètent, disposés selon une logique similaire. Nous pourrions également relever toutes les occurrences où ces motifs sont repris de façon indépendante, produisant par la même occasion un effet de mémoire chez le lecteur. La reprise des différents motifs, tout juste transformés, n'a alors d'autre intérêt que de garder vivant le souvenir de Marie, désormais absente, le je-narrateur ne se complaisant finalement plus qu'à la réitération d'un déjà dit jamais épuisé, avançant désespérément vers un *même* jamais totalement circonscrit, mais toujours changé par les tentatives de réappropriation qui se jouent à chaque actualisation nouvelle, dans une pure mécanique de la parole. En ce sens, nous pouvons rapprocher le ressassement de la figure de la *loquèle* ressuscitée par Roland Barthes dans ses *Fragments d'un discours amoureux* : « LOQUÈLE. *Ce mot, emprunté à Ignace de Loyola, désigne le flux de paroles à travers lequel le sujet argumente inlassablement dans sa tête les effets d'une blessure ou les conséquences d'une conduite : forme emphatique du « discourir » amoureux*[593] ». Plus loin, il écrit :

> Par moments, au gré d'une piqûre infime, il se déclenche dans ma tête une fièvre de langage, un défilé de raisons, d'interprétations, d'allocutions. Je n'ai plus conscience que d'une machine qui s'entretient elle-même, d'une vielle dont un joueur anonyme tourne la manivelle en titubant, et qui ne se tait jamais. Dans la loquèle, rien ne vient empêcher le ressassement[594].

[593] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 191.
[594] *Ibid*.

Cependant, le ressassement ne se résume pas à un figement de l'écriture, contrairement à ce qu'on pourrait penser dans un premier temps. Comme le souligne Dominique Viart, « Sans doute arrive-t-il que, selon les auteurs, cette infinie reprise vise à l'amoindrissement qui voudrait débarrasser l'objet de ses scories, le ressassement confine alors à l'épure, voire à *l'effacement*[595] ». En effet, comme nous l'avons observé précédemment (cf. 5.1.2), une évolution est notable du point de vue des sentiments envers Marie : de la confusion des premiers instants, nous passons à l'agacement puis à la résignation. Cependant, en dernière instance, ce sont « les images estivales » de Marie qui triomphent, « comme filtrées dans [s]on esprit, épurées des éléments désagréables, et rendues plus attendrissantes encore par l'éloignement temporel qu'elles commençaient à prendre depuis [s]on retour » (N 41). Aussi, lorsque le ressassement a atteint son point d'épure, les souvenirs de l'île d'Elbe s'interrompent et *s'effacent* net pour laisser place à un autre souvenir, à un autre mouvement plus ample, plus lointain, la soirée de vernissage de l'exposition de Marie.

Car il faut ajouter une seconde dynamique à la poétique du ressassement, celle « du *surcroît* » selon l'expression employée par Dominique Viart : « […] le plus souvent, le ressassement est animé d'une dynamique radicalement autre, celle du *surcroît.* Non seulement le dire n'y épuise pas le dit, mais il en réactive les potentialités inaccomplies, les connexions incertaines, les analogies inaperçues[596] ». Ainsi, le long paragraphe consacré à la personnalité exaltée de Marie et à sa célèbre « *disposition océanique* » (cf. N 34-9) ne devient possible qu'après plusieurs paragraphes de ressassement. De la même manière, le souvenir de la soirée de vernissage au *Contemporary Art Space* de Shinagawa n'intervient qu'après l'épuisement du souvenir de l'île d'Elbe, comme un nouveau cycle où les éléments clés qui structuraient l'attente sont repris et transformés. Enfin, nous serions tenté de considérer l'épisode focalisé sur le personnage de Jean-Christophe de G. comme la boucle finale, le dernier niveau de ressassement

[595] Dominique Viart, « Formes et dynamiques du ressassement », *op. cit.*, p. 59.
[596] *Ibid*., p. 60.

au sein duquel le je-narrateur réactive *les potentialités inaccomplies*, *les connexions incertaines* et *les analogies inaperçues* qui ont mené à la rencontre avec Marie :

> Et c'est alors que je me rendis compte que c'était précisément cette nuit-là que Jean-Christophe de G. avait fait la connaissance de Marie au *Contemporary Art Space* de Shinagawa. J'avais donc forcément dû apercevoir Jean-Christophe de G. ce soir-là — même si je ne le connaissais pas encore à l'époque, même si je ne l'avais encore jamais vu et que j'ignorais à ce moment-là jusqu'à son existence —, mes yeux avaient certainement dû se poser sur lui à un moment ou à un autre de la soirée, ce qui signifie que j'étais — que j'allais être ou que j'avais été — le témoin visuel de leur rencontre. (N 61)

Le ressassement des souvenirs fait émerger chez le je-narrateur la conscience que, quelque part dans sa mémoire, subsiste l'image fugace de la rencontre entre Marie et Jean-Christophe de G. Le ressassement confère ainsi un pouvoir certain, celui de revivre les événements sous un prisme différent, teinté d'émotions nouvelles et d'une intelligence plus aiguë. Une telle idée n'est pas sans nous rappeler la relation qui lie le je-narrant et le je-narré ; nous serions mêmes tenté d'interpréter le passage qui suit, celui où Jean-Christophe de G. devient le personnage principal du récit, comme un déplacement du point de vue narratif, le je-narré devenant, le temps d'une séquence, le je-narrant. En ce sens, la succession des différentes formes du verbe *être* dans la dernière phrase du paragraphe (« […] ce qui signifie que *j'étais* — que *j'allais être* ou que *j'avais été* — le témoin visuel de leur rencontre ») est particulièrement significative de la superposition des instances narratives. Différentes temporalités sont compilées au sein du même discours narratif, le je-narrateur se trouvant à la fois dans le passé, le présent et le futur, créant ainsi un entrelacement de récits que nous commenterons dans notre dernière sous-partie. Le ressassement n'est alors pas autre chose que la faille, la non-coïncidence du temps et de l'espace, le lieu sans lieu où il se fait entendre les mêmes pensées. C'est en substance ce que dit Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini* :

> La répétition efface le dire et le démystifie. C'est là le sens de la réflexion de Marx sur les événements tragiques qui se répètent en farce ; mais si la farce à son tour se répète ? si ce qui a eu lieu, toujours revient et à nouveau, à nouveau ? si ce qui a été dit une fois non seulement ne cesse de se dire, mais toujours recommence, et non seulement recommence, mais nous impose l'idée que cela n'a jamais vraiment commencé, ayant dès le commencement commencé par recommencer, par là détruisant le mythe de l'initial et de l'originel (auquel

> nous restons inconsidérément soumis) et liant la parole au mouvement neutre de ce qui n'a ni commencement ni fin, l'incessant, l'interminable[597] ?

Le ressassement comme l'attente gravite autour de l'absence. Ils ont en partage de n'avoir ni début ni fin, et d'être déterminés par l'« interminable ». Dans la perspective qui nous occupe, le ressassement se révèle caractéristique d'une attente qui échoue à faire événement et est par conséquent condamnée à reboucler inlassablement les mêmes *ekstases* au sein de la conscience. Cependant, *ressasser* n'est pas *tourner en rond* : le ressassement est l'accroissement, sinon la persévérance, d'une idée, d'un sentiment, d'un amour :

> Mais tout véritable amour, me disais-je, et, plus largement, tout projet, toute entreprise, fût-ce l'éclosion d'une fleur, la maturation d'un arbre ou l'accomplissement d'une œuvre, n'ayant qu'un seul objet et pour unique dessein de persévérer dans son être, n'est-il pas toujours, nécessairement, un ressassement ? Et, quelques semaines plus tard, reprenant cette idée de l'amour comme ressassement ou continuelle reprise, j'aiguiserais encore un peu ma formulation, en demandant à Marie si l'amour, quand il durait, pouvait être autre chose qu'une resucée ? (N 41-2)

5.3.4. De l'auteur au personnage : la temporalité verticale du récit

Au cours de ce chapitre, nous nous sommes efforcés à plusieurs reprises de rapprocher la scène de la fenêtre et celle du hublot ; ce faisant, nous espérions démontrer que la seconde émanait d'une reconfiguration de la première, d'un ressassement. Néanmoins, il subsiste une différence essentielle entre les deux scènes : dans la première, le regard se porte à l'horizontale, dans la seconde, il se porte à la verticale. Or, le regard et la perception du temps sont fortement liés dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint. Dans cette perspective, il nous semble que la reconfiguration du dispositif visuel produit un double effet : celui d'un vertige et celui d'un surplomb. Pour illustrer cette idée, nous souhaiterions examiner deux extraits concomitants, d'une part le sentiment de dispersion de soi que le je-narrateur éprouve tandis qu'il observe la

[597] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.503.

foule en contrebas, d'autre part l'émergence d'un fragment de fiction où prend vie l'imaginaire de la rencontre entre Marie et Jean-Christophe de G.

> Accroupi sur le toit, penché sur le hublot, j'essayais de reconnaître Marie dans cette foule lointaine qui évoluait en dessous de moi. Le bruit des conversations me parvenait étouffé par l'épaisseur du vitrage, et je m'interrogeais sur la nature de la réalité que j'avais sous les yeux. Je ne savais quelle valeur accorder à ce réel ankylosé qui m'apparaissait comme à travers un voile cotonneux, cette réalité ouatée qui avait quelque chose d'une projection en trois dimensions d'une scène issue d'un passé aboli, comme une de ces scènes engourdies qui aurait été engendrée par la machine de Morel dans la nouvelle de Bioy Casares, un monde proche et inatteignable, sur lequel je n'avais aucune prise, avec lequel je ne pouvais pas interagir, les personnages semblant évoluer non pas dans le présent mais dans un passé déjà révolu, dans des sortes de limbes — avant la naissance, après la mort. (N 58-9)

Alors qu'il observe la foule présente dans la salle d'exposition située en dessous de lui, le je-narrateur est subitement envahi par une sensation étrange, un sentiment de *déréalisation* tel que nous en avons déjà fait mention (N 5.2.2) lors de son retour dans le « petit deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas ». On observe alors une altération de la réalité, qui se traduit par une dégradation des sens : le tumulte des conversations est « étouffé », et la réalité elle-même se présente aux yeux du je-narrateur « comme à travers un voile cotonneux ». La narration éprouve alors, une fois de plus, la frontière entre réalité et fiction, le je-narrateur devenant à la fois l'auteur et le spectateur de sa propre réalité, faisant ainsi référence à l'invention de Morel dans la nouvelle éponyme de Bioy Casares : une machine conçue pour enregistrer et reproduire sous forme d'hologrammes réalistes des enregistrements audiovisuels de personnes réelles, capturant ainsi leur apparence, leurs mouvements et leurs actions. Or, l'importance de la machine de Morel réside surtout dans son utilisation par le narrateur de l'histoire : ce dernier, fuyant la justice, découvre par hasard l'existence de la machine et décide de l'utiliser pour enregistrer sa propre existence et créer une version holographique de lui-même. La machine de Morel soulève ainsi plusieurs questions philosophiques liées au temps, à la présence au monde et à la réalité. Plus largement, elle explore les frontières perméables entre le réel et le virtuel. Nous serions alors tenté de voir dans ce début de paragraphe une

préfiguration du déchirement fictionnel qui a lieu dans *Made in China*[598], lorsque la narration est soudainement interrompue par le retentissement d'une dizaine de motos alors que le narrateur est en train de déjeuner dans un restaurant de Guangzhou, en Chine : « Et soudain j'entendis un bruit de motos derrière moi […], c'était le son d'au moins une dizaine de Harley-Davidson, qui faisaient trembler sur elles-mêmes les vitres du restaurant, au point de jeter un trouble sur la réalité que j'avais sous les yeux. » (MIC 70) Or, les motos qui font irruption dans le récit ne se situent pas derrière les vitres du restaurant, mais dans un autre espace-temps, celui du monde physique où l'écrivain est en train d'écrire son roman : « En entendant s'élever entre les pages de mon livre ces bruits de moteurs de Harley-Davidson, je venais de faire la douloureuse expérience que la réalité extérieure pouvait, à tout moment, par effraction, entrer dans ma fiction » (MIC 73). Dans les deux exemples, il est intéressant de relever que l'altération intervient premièrement par l'ouïe avant de se matérialiser par la vue. Le je-narrateur semble à ce moment-là prendre conscience de l'ambiguïté de son statut, ni tout à fait auteur, ni tout à fait personnage. Ainsi, tout comme notre vie est exposée aux lois du réel, l'histoire qui s'écrit peut à tout moment subir les tremblements de la fiction, nous condamnant, le je-narrateur et le lecteur, à devenir les spectateurs impuissants d'un monde régi par ses propres règles.

> J'avais déjà éprouvé ce sentiment d'écartèlement pendant un rêve, ou une lecture, de me trouver à la fois ici physiquement, et là-bas en pensées, dans le souvenir ou la réactivation du passé, et parfois même dans un ailleurs imaginaire, non pas vécu et reconstitué, mais simplement inventé, dans un monde idéal, façonné à ma main, peuplé de chimères et parsemé de paysages mentaux éclairés par mes soins. (N 59)

Le sentiment d'écartèlement éprouvé par le je-narrateur est symptomatique de l'ambivalence fondamentale de son existence, oscillant entre une conscience lucide de sa condition de personnage, spectateur du monde (« un monde proche et inatteignable, sur lequel je n'avais aucune prise, avec lequel je ne pouvais pas interagir ») et un pouvoir créatif, celui

[598] Pour une étude plus approfondie, voir Jimmy Poulot-Cazajous, « La phrase qui s'écrit : regard croisé avec l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », dans Lydie Parisse et Tomasz Swoboda (dir.), *Processus créateur et voies négatives*, Paris, Revue des Lettres Modernes Minard/ Classiques Garnier, coll. "Processus créateurs", 2024, p. 255-62.

offert par le discours ou la pensée, qui le rapproche de la position d'auteur (« un monde idéal, façonné à ma main, peuplé de chimères et parsemé de paysages mentaux éclairés par mes soins »), sans toutefois qu'il n'épouse jamais l'une ou l'autre condition. Cette dualité, ou cette dispersion de soi, mise en évidence par les adverbes de lieu « ici » et « là-bas », peut être appréhendée par le prisme du dualisme du corps et de l'âme, ou de la matière et de l'esprit. Deux mondes coexistent alors, d'une part l'« ici physiquement » à l'intérieur duquel le je-narrateur incarne son propre rôle dans l'histoire et est soumis aux lois physiques du monde, et d'autre part le « là-bas en pensées », recouvrant les notions de « souvenir », de « réactivation du passé » et d'un « ailleurs imaginaire » où le je-narrateur détient le pouvoir de refondre le monde à sa guise. Or, qu'en est-il du temps ?

> Cette dispersion de soi, qui nous permet d'être à la fois et en même temps ici et là-bas, lorsque nous nous remémorons le passé, ne heurte pas le sens commun, tant qu'on se limite au domaine spatial. C'est quand on se promène dans le temps, et qu'on a la sensation d'être à la fois dans le présent et dans le passé — parce que les différents moments du temps ne sont plus hiérarchisés par le souvenir — que l'esprit peine à ajuster ses repères, parce que le temps, alors, n'est plus perçu comme la succession d'instants qu'il a toujours été, mais comme une superposition de présents simultanés. (N 59-60)

La dispersion de soi, telle que décrite par le je-narrateur, ne présente pas de difficulté majeure lorsqu'elle se limite à l'espace. Cependant, la question se complexifie dès lors qu'il nous faut imaginer la simultanéité de deux temps, deux flux, deux durées. « Les théoriciens de la Relativité ne parlent jamais que de la simultanéité de deux instants, nous dit Bergson. Avant celle-là, il en est pourtant une autre, dont l'idée est plus naturelle : la simultanéité de deux flux.[599] » Si elle est plus naturelle, la simultanéité de deux flux, qui plus est lorsqu'elle recouvre les flux intérieurs du présent physique et de la mémoire passée, se révèle plus complexe, incohérente ou confuse, dans la mesure où deux instants devenus contemporains ne coïncident plus à travers l'espace, mais à travers le temps. D'où le sentiment d'écartèlement irréconciliable si ce n'est au cœur d'une troisième durée englobant les deux premières : « Nous appelons alors

[599] Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, *op. cit.*, p. 67.

simultanés deux flux extérieurs qui occupent la même durée parce qu'ils tiennent l'un et l'autre dans la durée d'un même troisième, le nôtre : cette durée n'est que la nôtre quand notre conscience ne regarde que nous, mais elle devient également la leur quand notre attention embrasse les trois flux dans un seul acte indivisible[600]. » Or, pris dans les flux du présent et du souvenir, le je-narrateur se trouve subitement confronté à une expérience troublante où les frontières du temps se brouillent, où les durées se confondent. Ce qu'il percevait comme étant le présent se révèle être un passé révolu. Dans cette plongée verticale du temps, le je-narrateur est soudainement saisi d'un *vertige* qui le pousse à interroger sa position :

> Et, observant l'animation de la salle d'exposition en dessous de moi à travers le hublot, je fus alors pris de vertige, car je me rendis compte que le présent que j'avais sous les yeux avait toutes les apparences d'une scène issue du passé et que ce n'était que maintenant, dans l'avenir, que j'en prenais conscience. Ce n'était que maintenant, plus de sept mois plus tard, à Paris, debout à la fenêtre de ma chambre du petit deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas, que j'avais acquis le recul nécessaire pour appréhender toutes les composantes de la scène que j'étais en train de vivre. Mais où étais-je alors maintenant ? Car n'étais-je pas, moi aussi, comme ces particules quantiques dont il est impossible de dire exactement où elles se trouvent, et même si elles se trouvent simplement quelque part à un certain moment, n'étais-je pas à la fois au Japon et à Paris, à la fois à Tokyo sur le toit du *Contemporary Art Space* de Shinagawa à guetter la présence de Marie à travers ce hublot, et à Paris, au début du mois de septembre, debout à la fenêtre de ma chambre de la rue des Filles-Saint-Thomas à attendre le coup de téléphone de Marie à mon retour de l'île d'Elbe ? Où étais-je alors ? Où — si ce n'est dans les limbes de ma propre conscience, affranchi des contingences de l'espace et du temps, à invoquer encore et toujours la figure de Marie ? (N 60-1)

Nous nous trouvons au cœur des conceptions modernes ou postmodernes de la narration qui accordent volontiers au récit une capacité d'autonomie qui échappe virtuellement à l'autorité du narrateur. Sans tenir compte du premier degré d'anachronie qui définit la relation entre je-narrant et je-narré, nous sommes ici dans une prolepse sur analepse qui se superpose au présent initial dans lequel le je-narrateur se souvient : il est à la fois présent dans le présent, présent dans le passé et présent dans l'avenir du passé. La mémoire se double ainsi d'une temporalité supplémentaire, une temporalité miroir où le souvenir se souvient du présent, où transparait un futur de la mémoire, un présent au second degré. La réversibilité traditionnellement dévolue à l'espace est dès lors permise par la mémoire du discours

[600] *Ibid*., p. 68.

romanesque. Ce phénomène temporel par lequel le je-narrateur semble librement crever le plafond de verre de la durée et du cours de l'histoire constitue une forme de métalepse, ou d'*antimétalepse*[601] : le *je-souvenu* transgresse momentanément le seuil de l'analepse (ici, la métadiégèse), non pour interagir avec l'auteur, mais pour reconnaître brièvement son reflet dans le temps. Par ailleurs, il convient de souligner le pouvoir que confère la distance temporelle dans le récit (« Ce n'était que maintenant, plus de sept mois plus tard, […] que j'avais acquis le recul nécessaire pour appréhender toutes les composantes de la scène que j'étais en train de vivre »), pouvoir qui n'est pas sans rappeler la distinction que nous avons plusieurs fois commentée entre je-narrant et je-narré, entre l'expérience du récit et sa restitution. En somme, le je-narré recouvre ici les capacités du je-narrant. Ce nouveau statut lui permet alors de prendre conscience de sa propre présence en tant que témoin de la rencontre entre Marie et Jean-Christophe de G. le soir du vernissage (conscience qu'il était impossible d'avoir au moment des faits) et lui octroie dans le même temps le pouvoir auctorial de la raconter, comme en témoignent les pages qui suivent : sur un peu plus de quinze pages, le récit verse dans une narration à la troisième personne, où le personnage focal devient Jean-Christophe de G. Nous le suivons lors de son arrivée au musée et à travers les différentes péripéties qui le conduiront à rencontrer Marie. Intéressons-nous à ces quelques lignes :

> Et, conscient alors que les astres, ce soir, lui étaient favorables, il respira profondément et leva les yeux à la recherche d'une ouverture qui lui permît de contempler le ciel de Tokyo, témoin de son triomphe, et, tombant sur l'unique hublot ménagé dans la toiture, il aperçut alors ma silhouette en manteau sombre sur le toit. Mon Dieu, qu'est-ce que c'est que ça ? pensa-t-il. Le mari ! Mais, s'attardant à peine — d'ailleurs, j'avais déjà disparu, il avait dû mal voir — il se perdit un instant dans la contemplation du ciel de Tokyo, qu'on devinait, limpide, dans l'arrondi parfait du hublot. (N 71-2)

[601]« […] dans la nouvelle de Woody Allen, « J'ai séduit Mme Bovary pour vingt dollars », un professeur Kugelmass s'introduit dans le roman de Flaubert, de la diégèse à la métadiégèse, pour devenir l'amant d'Emma, qu'il ramène ensuite dans le New York du XXe siècle : retour de la métadiégèse à la diégèse. Puisque la théorie classique n'envisageait sous le terme de *métalepse* que la transgression ascendante, de l'auteur s'ingérant dans sa fiction (comme figure de sa capacité créatrice), et non, à l'inverse, de sa fiction s'immisçant dans sa vie réelle (mouvement qui, je crois, n'illustre aucune idée classique de la création littéraire ou artistique), on pourrait qualifier d'*antimétalepse* ce mode de transgression auquel la rhétorique ne pouvait guère penser – à condition de n'y voir qu'un cas particulier de la métalepse. » Cf. Gérard Genette, *Métalepse: de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 22.

Sur un mode proche du théâtre de boulevard, Jean-Philippe Toussaint rejoue ici l'enchâssement entre diégèse et métadiégèse en faisant apparaître le je-narrateur — ou du moins sa silhouette — dans le champ de vision du personnage, comme si la marionnette surprenait un instant son marionnettiste. Cette métalepse reste toutefois confinée au sein de la fiction : il ne s'agit pas d'une transgression vers le dehors du récit, mais d'un glissement entre deux niveaux fictifs. Elle suit en cela une configuration verticale, suggérant que les différentes strates narratives — ou temporelles — s'empilent plutôt qu'elles ne se juxtaposent. Cette organisation revient de façon explicite dans les dernières lignes qui closent l'épisode :

> Il demeurait là en silence, égaré à côté de Marie, douloureux et pensif, jetant des regards éperdus au loin en direction de la sortie, comme s'il cherchait un prétexte pour laisser tout le monde en plan et s'éclipser du musée, ou même, si cela avait été possible, disparaitre tout à fait de ce récit, retourner au néant, dont il semblait n'avoir été extrait qu'un instant pour faire éclore à ses dépens un ruban de vie éphémère, aérien, torsadé, vain et momentané. (N 78)

Nous assistons ici à la prise de conscience de Jean-Christophe de G. de sa condition de personnage fictionnel. Son regard se tourne vers la sortie, symbolisant tant la fin de la scène imaginée par le je-narrateur que la fin du monde qui a été créé, « vain et momentané ». La verticalité revêt par conséquent une importance primordiale dans la mécanique du récit : elle illustre à la fois un mouvement de la conscience et le passage entre les différents niveaux diégétiques. Elle assume ainsi une double fonction : d'une part, elle confère une dimension spatiale et psychologique à l'expérience du récit, permettant au je-narrateur de prendre de la hauteur, de s'élever au-dessus des événements pour contempler l'ensemble de l'intrigue, offrant ainsi au je-narré la possibilité d'adopter le point de vue du je-narrant ; d'autre part, elle suscite un vertige temporel lorsque le je-narré se voit plonger à travers les différentes strates superposées du récit, prenant tout à coup conscience, comme saisi d'une angoisse existentielle, de son appartenance à l'univers fictionnel. Cette verticalité induit ainsi une tension créatrice, une invitation à naviguer entre les profondeurs de la narration et les hauteurs de l'imagination.

Ainsi la figure de l'attente présente une durée complexe, hétérogène, où s'éprouve, en l'absence d'un présent moteur d'événements, la multiplicité des dimensions temporelles. Cependant, avant toute synthèse, il convient de rappeler que la figure dont nous avons fait l'étude est configurée par l'image manquante de Marie. Cela induit un certain nombre de *topoi* propres à l'attente amoureuse que Jean-Philippe Toussaint a choisi de reprendre : en l'occurrence, ce que ne nous avons pu dire du motif de la fenêtre ou du coup de téléphone constitue des références précises que le lecteur reconnaît et investit selon son expérience intime. Mais surtout, dans l'attente amoureuse, la figure de l'absent, inhérente à toute attente, se teinte d'une importance toute particulière, induisant un rapport singulier et un engagement intime très fort entre le sujet et l'objet de l'attente. Parmi d'autres sentiments qui voient le jour dans la durée de l'attente, on relève notamment un sentiment d'abandon spécifique au discours amoureux. Le sujet suit également une évolution bien précise dans sa relation avec la figure absente, passant de l'exaltation, à l'agacement et la résignation. Toutefois, malgré la rancœur et les arguments de raison à l'encontre de l'absent, le sujet n'en finit jamais d'aimer la personne qu'il attend. « Suis-je amoureux ? écrit Roland Barthes. — Oui, puisque j'attends[602]. » De fait, le point de résignation n'est jamais atteint, et si l'on semble s'en rapprocher, les raisons du cœur nous rattrapent et ravivent en nous le souvenir exalté de Marie, nous condamnant ainsi à l'attente aussi longtemps que l'amour subsiste.

Or, en l'absence d'événement, que reste-t-il du présent ? Nous avons constaté que la narration jouait à renforcer la perte de repères à travers différents procédés stylistiques, que cela soit par le décrochement énonciatif permis par le passé composé ou l'utilisation d'indices temporels ambigus, faisant osciller la narration entre plusieurs temporalités. Il nous a également semblé que le concept de *non-lieu* défini par Marc Augé se prêtait idéalement à la compréhension du phénomène. Plus précisément, il nous permettait de penser par l'espace ce

[602] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 49.

qui se jouait dans le temps de l'attente. Nous avons pu constater que les différents décors accueillant l'attente dans la première partie de *Nue* n'étaient pas sans rapport avec le concept de Marc Augé, que ce soit le modeste deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas ou l'hôtel tokyoïte dans lequel le je-narrateur fait escale quelques jours. Présentés comme impersonnels, éphémères et dépourvus d'histoire, offrant un cadre où le temps s'écoule sans laisser de traces, il nous a semblé qu'ils conféraient une dimension spatiale à la figure de l'attente.

Un paradoxe réside cependant au cœur de l'attente, à savoir que ce qui nous habite n'est plus ou n'est pas encore. Elle se constitue en négatif autour d'une absence originaire. Cela a pour conséquence d'engendrer « une sorte de présent insoutenable[603] » selon l'expression de Roland Barthes, une *distorsion* ou une *distensio animi* au cœur de laquelle l'absent devient présent, l'ici devient l'ailleurs, et l'immobilité devient le mouvement. « [L]*'attente est la forme originaire de la transcendance*[604] », écrit Nicolas Grimaldi. Le présent où rien ne passe s'estompe alors pour devenir le fond sur lequel se profilent les images du passé, de l'avenir ou de l'imagination. L'attente est ainsi « pure disponibilité à l'irréel[605] ». D'où la place moindre accordée au présent au sein de notre corpus : la narration privilégie les digressions où est invoquée la figure de l'absente, donnant chaque fois naissance à une nouvelle Marie, une « Marie dédoublée » qui ne vit que dans les souvenirs ou les fantasmes du je-narrateur. Le présent de l'attente ne s'efface cependant pas totalement. Il est la durée première, celle qui contient toutes les autres. Aussi, la narration ne cesse de revenir à ce « présent toujours déjà-là[606] » selon la formule de Grimaldi, où le je-narrateur attend inlassablement le coup de téléphone de Marie devant la fenêtre de son appartement parisien, comme un point de passage où convergent et se conditionnent les *ekstases* temporelles. Ainsi, il s'agit moins de décrire comment le passé, le futur ou l'imaginaire exhortent le présent que la façon dont celui-ci renvoie

[603] *Ibid*., p. 22.
[604] Nicolas Grimaldi, *Ontologie du temps*, *op. cit.*, p. 38-9.
[605] *Ibid*., p. 38.
[606] *Ibid*., p. 41.

aux différentes directions temporelles, de la même manière qu'un signe nous renvoie à sa signification.

La première *ekstase* que nous avons entrepris d'élucider est celle — inséparable du phénomène d'attente — de l'anticipation. Elle s'incarne de manière patente dans l'utilisation de l'adverbe *déjà*, qui porte en lui l'image-signe d'une chose future, mais également dans le recours aux verbes de cognition qui permet à l'auteur de subordonner des scénarios irréels au présent de la pensée. La relation entre le je-narré et le je-narrant constitue également une *ekstase* intéressante à nos yeux, en ce sens qu'elle revêt une nature purement littéraire par le truchement de laquelle l'auteur offre un empan de durée plus large au lecteur tout en jouant sur ses attentes en choisissant le degré d'informations qu'il donne concernant l'issue des événements. En ce sens, nous avons vu que la modalité épistémique se présente comme un marqueur important des relations entre les deux instances de narration. Dans le cadre spécifique qui nous occupe, elle permet d'éprouver l'envergure de l'attente, de rendre compte de son épaisseur et de sa complexité à travers les tensions qui l'animent. Nous avons également constaté que le ressassement faisait partie intégrante à la fois du processus d'attente et du discours amoureux (nommé *loquèle* par Roland Barthes). Nous observons ainsi un mouvement de la pensée qui revient toujours aux mêmes images, qu'elles appartiennent au présent (la fenêtre, le coup de téléphone) ou au passé (les souvenirs heureux à l'île d'Elbe). Toutefois, il est important de voir dans le ressassement autre chose qu'un mouvement circulaire : il témoigne avant tout de la volonté de préserver et d'entretenir la présence-absence de Marie à travers le temps. Enfin, nous avons identifié une quatrième ekstase, elle aussi de nature purement littéraire puisqu'elle joue de la transgression des frontières impliquées dans l'acte narratif. Dans notre corpus d'étude, elle prend la forme d'une verticalité à travers laquelle communiquent et interagissent les différents niveaux de la mémoire et de la fiction, qu'ils soient celui du personnage, du je-narrateur, du je-narrant ou du je-narré. Il nous a alors semblé, dans le cadre de l'attente, que le

procédé mettait en évidence une forme de subordination à une entité supérieure, un temps créateur auquel l'histoire et le récit sont assujettis, tout comme celui qui attend est assujetti à une temporalité qui lui échappe. Ainsi, cette dernière ekstase nous a paru être révélatrice de la façon dont le récit, en s'inscrivant dans une subordination temporelle, participait pleinement à l'expérience d'attente pour le lecteur.

Chapitre 6

L'urgence

L'urgence est fugitive, fragile, intermittente.
Jean-Philippe Toussaint (UP 40)

Selon le CNRTL, l'urgence caractérise « ce qui est urgent », c'est-à-dire « ce qui requiert une action, une décision immédiate[607] ». Autrement, l'urgence est définie par la nécessité d'agir rapidement, en toute hâte. Dans l'usage courant, elle exprime tantôt la notion de *priorité*, comme dans « l'urgence climatique », problème global appelant à une action immédiate, ou comme dans la locution adverbiale « en urgence », tantôt la notion *d'accélération*, comme dans « procédure d'urgence », terme de droit constitutionnel, ou simplement comme dans cette autre locution adverbiale, « d'urgence ». Ainsi, l'urgence naît d'une situation de crise temporelle où il est soit nécessaire de faire advenir un événement, une décision ou une action avant tout autre chose possible (« priorité »), soit de réduire le temps nécessaire pour atteindre un objectif (« accélération »). Cependant, bien qu'elle naisse d'une situation de crise, l'urgence n'est pas la crise elle-même, mais ce qui nous pousse à inventer l'issue de la crise. Selon Giovanni Gasparini, « elle se situe en fait à l'intersection des deux dimensions générales du temps : le *chronos* et le *kairos* » :

> Or, si la première dimension, le *chronos*, nous ramène justement, par le biais de la succession du temps qu'elle évoque, au fait d'agir sans délai et donc à la conception quantitative du temps qui domine aujourd'hui, la deuxième dimension, le *kairos*, indique en revanche le moment favorable à saisir : elle suggère que l'on intervienne au bon moment c'est-à-dire à un moment qui demande à être reconnu, cerné et géré[608].

L'urgence, chez Jean-Philippe Toussaint, se déploie principalement à travers des épisodes où les personnages, en proie à une tension insoutenable, décident soudainement de

[607] « Urgence », in *Centre national de ressources textuelles et lexicales* [en ligne], URL : cnrtl.fr/definition/urgence [consulté le 28 juin 2025].
[608] Giovanni Gasparini, « Temps, organisation et urgence », *Sciences de la Société*, vol. 44, n° 1, 1998, p. 22.

prendre la fuite. Trois séquences ont retenu notre attention. La première apparait dans le roman *Fuir*, lorsque le je-narrateur est en train de voyager en Chine et reçoit un appel téléphonique de Marie qui se trouve, quant à elle, à Paris, au Louvre (« C'était Marie qui appelait de Paris, son père était mort, elle venait de l'apprendre quelques instants plus tôt » (F 46)). L'annonce du décès de son père pousse Marie à vouloir quitter rapidement le musée. Nous suivons alors, à travers le prisme du téléphone, son parcours précipité dans les différentes salles du Louvre, qui se transforme peu à peu en une course effrénée au sein du musée.

> L'image initiale, c'est Marie qui fuit, désemparée, dans la Grande Galerie du Louvre, et je suis resté fidèle à cette image, c'était mon rêve — mon caprice ou mon fantasme —, et je n'ai pas voulu le modifier. Et puis, ce moment où Marie apprend la mort de son père est un moment dramatique, il y a une nécessité de fuir, de sortir du Louvre, et c'est très difficile de sortir du Louvre, on se perd, on ne trouve pas la sortie, c'est un labyrinthe, on revient sur ses pas, je voyais très bien la scène mentalement, Marie, éperdue, le portable à l'oreille, qui court dans les salles du Louvre saturées de lumière[609].

La deuxième séquence que nous avons retenue est celle de l'échappée de Zahir sur les pistes de l'aéroport de Narita. À ce stade du récit, nous suivons l'exfiltration du pur-sang en dehors du Japon. Le roman dédie alors plusieurs dizaines de pages à décrire minutieusement les préparatifs, l'acheminement du convoi jusqu'à l'aéroport ainsi que les différentes manœuvres sur la zone de fret pour procéder à l'embarquement du cheval à l'intérieur du Boeing 747. Or, nous le savons, il en sera autrement : Zahir choisira de prendre la fuite sur le tarmac, provoquant alors une mobilisation générale des équipes sur place pour le capturer. Cette scène demeure aujourd'hui l'une des plus emblématiques du roman, mais aussi de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, suscitant de nombreux commentaires chez les journalistes comme les universitaires :

> Un cinquième du roman de la page 84 à la page 138 est occupé par une scène d'anthologie qu'aucun lecteur ne pourra oublier. L'embarquement à Narita, aéroport de Tokyo, à bord d'un Boeing 747 cargo de la Lufthansa, d'un pur-sang. Il fait nuit, il pleut à seaux. Zahir, affolé, entre le van qui l'a amené et la stalle dans laquelle il doit prendre place, a semé ses gardes du corps japonais, son propriétaire français, les avocats de celui-ci, son amie et sa montagne de valises et de paquets… Le cheval s'est enfoncé au galop dans l'obscurité ruisselante de l'aéroport. Trois véhicules se sont lancés à sa poursuite. Le trafic des avions est paralysé. Comment retrouver, cerner, apaiser et dompter un pur-sang furieux dont on a

[609] Chen Tong et Jean-Philippe Toussaint, « Écrire, c'est fuir », *op. cit.*, p. 180.

> eu tort, la veille, de licencier le lad et, vu sa renommée et son prix, qu'on ne saurait éliminer ni blesser ? Épique et jouissif. C'est de l'Alexandre Dumas revisité par le Nouveau Roman. C'est du Flaubert qui narrerait un grave incident dans la zone du fret de Narita[610].

La troisième séquence, plus récente, intervient à la fin du roman *Les Émotions*. Nous nous trouvons à Bruxelles, au Berlaymont, siège de la Commission européenne, au moment de la crise provoquée en 2010 par l'éruption du volcan islandais l'Eyjafjöll. Le je-narrateur du roman, nommé Jean Detrez, fait alors partie de l'équipe d'experts chargée de statuer sur les décisions à prendre concernant les espaces aériens. C'est au cœur de ce contexte dramatique, chargé d'urgence et de tension, que le je-narrateur fait la rencontre de Pilar Alcantara, membre accompagnatrice de la délégation du ministre espagnol des Transports engagée dans la gestion de la crise. Leur rapprochement se produit à l'issue d'une conférence de presse dont le je-narrateur ressort profondément angoissé, hanté par des visions de catastrophes aériennes. Les deux personnages, sous l'impulsion d'un désir soudain, décident alors de s'enfuir ensemble de la Commission européenne. Nous les suivons à travers les couloirs obscurs et labyrinthiques du Berlaymont, jusqu'à un passage souterrain qui leur permet de rejoindre un autre bâtiment, le Juste Lipse, situé de l'autre côté de la rue. Interrogé sur la création des personnages féminins dans le roman, Jean-Philippe Toussaint répond : « Dans les relations amoureuses, on peut dire qu'on a l'urgence avec Pilar, et la patience avec Enid[611] […]. »

Notons enfin que deux des trois séquences que nous avons présentées ont été transposées au cinéma. La première adaptation, réalisée en 2012 et intitulée *Trois fragments de Fuir*, est incluse dans un triptyque qui comprend deux autres scènes emblématiques du roman, la fuite à moto dans Pékin et la baignade de Marie sur la plage à l'île d'Elbe. La seconde adaptation, intitulée *Zahir*, sort un an après ; le processus de tournage a par ailleurs été décrit dans *Made in*

[610] Bernard Pivot, « À la recherche du pur-sang perdu », *Le Journal du Dimanche*, 4 octobre 2009. Citons également, à titre d'exemple, l'article de Morgane Kieffer, « La scène comme lieu de l'énergie romanesque dans la tétralogie M. M. M. M. : autour de Zahir », dans Jean-Michel Devésa (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 315-23.

[611] Norbert Czarny, « Les émotions : entretien avec Jean-Philippe Toussaint », dans *En attendant Nadeau*, 7 octobre 2020, en ligne, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/10/07/entretien-toussaint-emotions/>, consulté le 16 juillet 2023.

China qui paraitra quelques années plus tard. Mais surtout, nous avons sélectionné trois séquences qui ont en partage une caractéristique essentielle : ce sont des scènes de fuite, un motif réccurent dans l'œuvre de l'auteur, que ce soit dans un contexte spatial, psychologique ou symbolique. Lorsque Chen Tong, son éditeur chinois, lui demande l'origine du titre *Fuir*, l'auteur répond :

> […] c'est vraiment à la toute fin du travail que je l'ai trouvé, quand le livre était fini. L'idée m'est venue d'un coup, comme une illumination, et cela m'a paru évident. Non seulement c'est un titre qui collait parfaitement au livre — la fuite de Marie hors du Louvre, la fuite en moto dans Pékin, la fuite du narrateur lors de l'enterrement à l'île d'Elbe —, mais c'est un titre qui pouvait même convenir à tous mes livres, depuis *La Salle de bain*, où il est toujours question de retrait, ou de fuite, hors du monde. On pourrait même élargir l'idée en disant que c'est un titre qui peut convenir au fait même d'écrire : écrire, c'est fuir[612].

En outre, en explorant la figure de l'urgence et, à travers elle, le motif récurrent de la fuite, nous plongeons au cœur même de *l'énergie romanesque* de Jean-Philippe Toussaint, où coïncident la phrase, l'auteur, le lecteur et les personnages. Il aurait été possible d'inclure d'autres épisodes dans notre sélection — comme la fuite en moto dans *Fuir* ou le vol de l'appareil photo dans *L'Appareil photo* —, cependant, nous avons préféré restreindre notre sélection pour mieux mettre en évidence l'unité stylistique de chaque extrait. Dans un premier temps, nous observerons comment l'urgence est souvent précédée d'un ralentissement délibéré de l'action, créant ainsi une tension qui intensifie l'impact de l'urgence lorsque celle-ci intervient. Notre attention se portera plus précisément sur le contraste entre l'immobilité préliminaire et la précipitation qui suit, sur les ruptures rythmiques provoquées par des événements soudains ou des changements de direction narrative, ainsi que sur la suspension narrative qui prépare le terrain pour une accélération. Dans un deuxième temps, nous explorerons les effets de l'urgence sur la vitesse du récit. Il s'agira plus particulièrement de montrer comment le phénomène d'accélération répond à la nécessité d'agir rapidement face à une situation critique. Enfin, notre regard se portera sur les dispositifs de tension extrême mis

[612] Chen Tong et Jean-Philippe Toussaint, « Écrire, c'est fuir », *op. cit.*, p. 176.

en place dans chaque scène. Nous analyserons comment l'urgence agit sur chaque personnage, sur la perception du monde et du temps, afin de créer une scène paroxystique où se déploie un tissu complexe de durées, d'actions et d'émotions.

6.1. Stratégies de rétention

> On peut même aiguiser encore la nécessité de l'urgence, en retenant son désir, en le contraignant, comme un élastique, dans une stratégie délibérée de rétention, pour donner toute la puissance possible à son élan, et qu'à l'ouverture des digues, le livre déferle en emportant tout sur son passage.
> **Jean-Philippe Toussaint (UP 45)**

6.1.1. Ralentissement de l'action

Les trois extraits dont nous faisons l'étude ont en commun d'être précédés d'une phase préliminaire ralentie, marquée par une suspension ou une pause descriptive, qui prépare l'urgence à venir. Sans doute est-ce dans *La Vérité sur Marie* que le phénomène prend le plus de place. Pour mémoire, la deuxième partie du roman s'élabore à partir de quelques confidences de Marie que le je-narrateur se contente d'explorer et de prolonger en imagination (« Parfois, à partir d'un simple détail que Marie m'avait confié, qui lui avait échappé ou que j'avais surpris, je me laissais aller à échafauder des développements complets, déformant à l'occasion les faits, les transformant ou les exagérant, voire les dramatisant » (LVSM 73)). Si nous pouvons relever, une vingtaine de pages en amont, que « [l]a décision d'exfiltrer discrètement le cheval du Japon avait été prise d'*urgence* » (LVSM 79), c'est principalement à travers la description minutieuse des heures qui précèdent l'échappée de Zahir que se met en place, à rebours de l'urgence, un processus de ralentissement de l'action durant lequel Jean-Philippe Toussaint prend soin de rapporter en détails les opérations nécessaires au transport du cheval, de l'acheminement vers l'aéroport aux formalités douanières. La précision extrême avec laquelle chaque détail est

rapporté, y compris ceux qui semblent dénués de valeur fonctionnelle, crée un effet de réel qui s'étend à toute la séquence précédant l'échappée de Zahir. À ce premier ralentissement s'ajoute un effet d'attente avec la présence du pur-sang maintenue invisible, malgré le fait qu'il soit au centre des opérations. Il semble ainsi entouré d'une aura singulière, énigmatique, presque seigneurial : le van qui transporte le cheval attend « devant les portes de l'hôtel » (LVSM 84) comme un carrosse pour son altesse ; s'il est par ailleurs comparé à une « loge de rock star » (*Ibid.*), c'est d'abord l'image d'un château fort ou d'un lieu imprenable qui nous vient à l'esprit lorsqu'on lit les éléments qui le caractérisent, ses « lucarnes grillagées et secrètes » (*Ibid.*), sa « porte arrière » (*Ibid.*), son « pont abaissé » (*Ibid.*) et ses hommes qui « mont[ent] la garde à l'entrée » (LVSM 85).

Il est également intéressant de noter que le mouvement de ralentissement est, pour une grande part, le fait de Marie. Son attitude nonchalante, sa propension à prendre son temps, à s'immerger dans un état contemplatif, retardent naturellement le bon déroulé des opérations. Jean-Christophe de G. aura beau la presser (« avec tact »), vouloir la mettre au diapason, Marie s'entêtera à n'en faire qu'à son rythme. Deux épisodes nous semblent révélateurs de cette opposition des urgences au moment où Jean-Christophe de G. vient chercher Marie à l'hôtel. Dans un premier temps, celui-ci la contacte par téléphone :

> Jean-Christophe de G. dut l'appeler deux fois dans la chambre depuis la réception, la pressant, avec tact, de bien vouloir se hâter, insistant sur le fait qu'ils étaient pressés, que le cheval et les voitures attendaient. Marie fut alors animée d'un bref élan de hâte spontanée, se dépêchant et multipliant les gestes brouillons de rangement dans un éphémère accès de panique et de bonne volonté (Marie compensait toujours ses retards par une brusque accélération finale dans les derniers mètres qui la faisait arriver en courant, dans une hâte ostentatoire et une précipitation de façade, à des rendez-vous où elle avait souvent plus d'une heure de retard), puis, le naturel revenant au petit trot, elle reprit le cours indolent de ses préparatifs et acheva de remplir rêveusement ses valises sur le grand lit défait, réunissant nonchalamment les sacs près de la porte d'entrée, sans toutefois rien fermer […]. (LVSM 83)

Jean-Christophe de G. téléphone à Marie à deux reprises et insiste auprès d'elle sur l'importance de se dépêcher : le verbe *presser* revient à travers le polyptote « la pressant » / « ils étaient pressés » et résonne par ailleurs avec son synonyme « se hâter ». Le discours

narrativisé, marqué par une parataxe, renforce encore l'empressement du personnage. Marie, dans un premier temps, va tenter de suivre le rythme imposé par Jean-Christophe de G. (la cadence majeure des deux premières propositions témoignant du « bref élan de hâte spontanée » qui l'anime), mais la parenthèse qui suspend le cours de la phrase nous rappelle aussitôt que la précipitation dont Marie semble faire preuve est un trompe-l'œil, une illusion à laquelle elle semble elle-même adhérer ; et bientôt, « le naturel revenant au petit trot », les propositions ralentissent, s'étendent, s'enrichissent d'adverbes et de détails, tandis que Marie reprend le rythme de ses habitudes. Entre les lignes, le narrateur semble filer une analogie entre Marie et le pur-sang Zahir sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir : celle-ci réagit en effet aux sollicitations de Jean-Christophe de G. comme un cheval le ferait sous l'impulsion d'un coup de fouet ou d'éperon, d'abord par une brusque accélération, puis par un retour à une allure plus indolente, « au petit trot ». Mais surtout, c'est le contraste entre les deux urgences qui se révèle dans cet épisode : d'un côté, la ponctualité et l'insistance de Jean-Christophe de G. à respecter les horaires, et de l'autre, la désinvolture de Marie, semblant incapable de s'orienter dans le temps mesuré des horloges, ne répondant qu'à son propre rythme. L'opposition revient quelques pages plus loin, lorsque Marie apparait finalement dans le hall de l'hôtel :

> Dès que Jean-Christophe de G. aperçut Marie dans le hall — elle avançait lentement, droit devant elle, le visage absent et les yeux pâles dans la lumière des lustres, des employés de l'hôtel en livrée noire dans son sillage, qui la suivaient avec deux chariots dorés qui contenaient la montagne hétéroclite de ses bagages —, il interrompit sa petite réunion improvisée et se leva avec empressement pour aller à sa rencontre, la débarrassant avec sollicitude du petit sac en plastique qui contenait ses sashimis de fugu. Il faut y aller tout de suite, nous sommes très pressés, lui dit-il, en ne sachant que faire du sachet de sashimis de fugu qu'il tenait entre ses doigts, et Marie ne dit rien, ne répondit rien, elle se laissait guider, elle le suivit sans un mot vers la sortie — Marie, les yeux dans le vague, en jupe et bottes noires, son grand manteau de cuir à la saignée du coude, la ceinture déroulée qui pendouillait et traînait par terre derrière elle. (LVSM 85-6)

Ici, le rapport de force est inversé : c'est Jean-Christophe de G. qui est déstabilisé. Et pour cause, l'apparition de Marie a pour conséquence de suspendre doublement la trame grammaticale de la phrase, d'abord avec la proposition circonstancielle de temps introduite par « Dès que » qui a pour effet de mettre une première fois en attente la proposition principale,

puis, avec l'utilisation juxtaposée des tirets doubles qui interrompt une deuxième fois le déroulement syntaxique et ouvre par ailleurs une temporalité parallèle, un espace en suspension où Marie avance à son propre rythme. De la même manière, dans la seconde phrase, nous relevons un jeu d'oppositions entre le discours direct (et directif) de Jean-Christophe de G., exprimant son empressement auprès de Marie, et la nonchalance de cette dernière qui ne lui répond pas, qui se contente de se laisser conduire sans réaction apparente vers la sortie. Le contraste entre les deux tempéraments est par ailleurs souligné avec la mention insolite du sachet de sashimis dont Jean-Christophe de G. ne sait que faire. Deux cadences distinctes habitent ainsi les deux phrases : celle de Jean-Christophe de G., empreinte de hâte et de rapidité, alignée sur le tempo des événements et des préparatifs pour mener à bien l'exfiltration de Zahir ; et celle de Marie, ample, énigmatique, indomptable.

Nous pouvons envisager deux interprétations au fait que le rythme de Marie se distingue et domine celui des autres personnages. La première est que le récit s'élabore exclusivement à partir du sentiment amoureux qui lie le je-narrateur au personnage de Marie (« […] je savais en toutes circonstances comment Marie se comportait, je savais comment Marie réagissait, je connaissais Marie d'instinct, j'avais d'elle une connaissance infuse, un savoir inné, l'intelligence absolue : je savais la vérité sur Marie » (LVSM 74)) ; c'est donc par Marie, et uniquement par elle, que nous avons accès aux événements. La deuxième, nous l'avons mentionnée plus haut, c'est qu'il semble exister un lien imperceptible entre Marie et le cheval, un lien particulièrement fort que nous tenterons d'expliciter au fil de cette étude, et qui peut favoriser la convergence de leurs rythmes, ou du moins, leur volonté commune de résister à *chronos*, c'est-à-dire à la notion quantitative du temps.

On discerne également un effet de ralentissement dans *Les Émotions*. Dans les pages qui précèdent la fuite, le je-narrateur quitte la salle de presse du Berlaymont, préoccupé par la situation critique que doivent gérer les experts convoqués par la Commission Européenne lors

de l'éruption de l'Eyjafjöll. Il redoute tout particulièrement une catastrophe aérienne en cas de réouverture précipitée de certains aéroports (« Ce qui n'avait été jusqu'alors qu'une impression vague et inexprimée se cristallisa dans mon esprit et prit soudain la forme d'une véritable hantise. Je me mis à craindre, de façon irrationnelle, que, si le trafic aérien reprenait aujourd'hui, nous aurions à faire face à une catastrophe aérienne » (E 222)). L'urgence, ou une certaine forme de nervosité, se fait alors ressentir, notamment à travers la rupture de rythme qui témoigne du souffle court du je-narrateur et de son empressement à se libérer de la situation qui l'oppresse (« J'étais sorti de la salle de presse. J'avais besoin de prendre l'air, et même si possible de boire un café » (E 222-3)). Hanté par des « images de ruine et de désolation » (E 223) (« J'imaginais l'ambiance qu'il y aurait ici, au Berlaymont, si, ce soir ou demain matin, après la réouverture des espaces aériens, on apprenait qu'un avion s'était écrasé » (E 224)), il rejoint la cafétéria où semble régner un calme plat (« L'endroit était calme, presque désert, avec des plantes vertes et deux ou trois personnes attablées dans un décor paisible » (E 223)).

C'est à ce moment-là qu'il reconnait Pilar Alcantara et se joint à sa table (« Perdu dans mes pensées, je m'avançais dans la cafétéria, mon plateau à la main, quand j'aperçus, assise seule à une table, la jeune femme à qui j'avais donné le code wifi d'Eurocontrol cet après-midi » (E 224)). La narration adopte alors un ton plus neutre, une tonalité plus lente : les phrases sont entrecoupées d'incises et progressent à petit pas sur une cadence majeure relativement équilibrée, structurée selon un rythme binaire (« Elle me reconnut et me fit un signe à distance. Je me dirigeai vers elle, et elle m'invita à m'asseoir à sa table. » (*Ibid.*)), offrant ainsi une respiration bienvenue dans le cours des événements. C'est d'ailleurs l'idée que formule explicitement Pilar Alcantara quelques lignes après (« Elle me dit qu'elle venait de sortir du point de presse, qu'elle avait absolument besoin d'une *pause*, d'une *coupure*, cela faisait cinq jours qu'elle ne vivait plus à cause de ce volcan islandais » (E 225)). Les gestes comme les discours sont empreints d'une certaine banalité (« Je pris place, posai mon plateau » (E 224),

« Elle maîtrisait aussi bien le français que l'anglais, et elle n'était pas mécontente d'abandonner l'anglais qu'elle utilisait toute la journée pour son travail et qui était maintenant associé pour elle à la crise de l'Eyjafjöll » (E 224-5), « C'est en buvant du café qu'elle se maintenait, elle en buvait toute la journée, et elle se leva pour aller en commander un autre » (E 225)), contrastant ainsi avec les images de crashs aériens et les moments de tension qui ont précédé.

6.1.2. Ruptures de rythme et contrepoints

Nous parlons de rupture lorsque le contraste rythmique se manifeste de manière plus brutale et affecte considérablement la narration. Il en va ainsi dans *Fuir*, lorsque le je-narrateur, enfermé dans le cabinet de toilette du train avec Li Qi, est interrompu dans sa relation par deux événements successifs : dans un premier temps, une personne inconnue essaie d'ouvrir la porte, puis finit par se raviser (F 43) ; dans un second temps, la sonnerie du téléphone retentit dans le couloir et oblige le je-narrateur, mu par un mauvais pressentiment, à sortir pour décrocher (J'avais toujours plus ou moins su inconsciemment que cette peur du téléphone était liée à la mort — peut-être au sexe et à la mort — mais, jamais avant cette nuit, je n'allais avoir l'aussi implacable confirmation qu'il y a bien une alchimie secrète qui unit le téléphone et la mort » (F 44)). Cependant, c'est lorsqu'il entend enfin la voix de Marie que s'opère la véritable rupture, à la fois à l'échelle de la phrase, du paragraphe et de la narration :

> […] Je traversai en courant l'étroite passerelle qui tressautait sous mes pieds au-dessus du vide pour passer dans l'autre wagon, je ne parvenais pas à trouver la touche pour décrocher, cela faisait déjà un moment que je disais « allô », « allô » dans le vide, quand mes yeux tombèrent sur la grande tache de sang séché au cœur de la porte brisée qui séparait les compartiments, et que, parvenant enfin à avoir la communication, les yeux fixés sur le fragment de plastique mal accroché qui battait furieusement au vent dans la nuit, j'entendis faiblement au loin la voix de Marie.
>
> C'était Marie qui appelait de Paris, son père était mort, elle venait de l'apprendre quelques instants plus tôt. (F 46)

L'annonce de la mort du père vient pour ainsi dire couper l'herbe sous les pieds du récit. L'histoire ne se situe alors plus en Chine, à bord du train de nuit qui relie Shanghai à Pékin, mais à Paris, en plein jour. Par ailleurs, le déplacement ne se limite pas au cadre spatial : on assistera, dans les pages qui suivent, à un déplacement de la focalisation sur le personnage de Marie. Sur le plan syntaxique, nous passons sur une phrase assertive, structurée selon une parataxe asyndétique, s'opposant à la tendance exponentielle, dominée par l'hypotaxe, des phrases précédentes. De surcroît, la mort du père est annoncée au terme d'une cadence mineure, placée au centre de la phrase, qui coupe littéralement le souffle au lecteur. Cette rupture dans le tempo de la phrase est appuyée par le chiasme phonétique et les jeux d'assonances qui relient les deux premières propositions : « Paris » fait écho à « Marie » mais aussi à « père », tandis que « Marie » répond à « mort ».

De même, les longues pages de description de *La Vérité sur Marie*, l'accumulation de détails concernant la logistique, les procédures légales et les manœuvres professionnelles opérées sur la zone de fret de l'aéroport, tout ce qui a participé de près ou de loin à ralentir la progression du récit se voit interrompu à l'instant où le cheval, qui était jusqu'alors maintenu invisible, fait enfin son apparition :

> Alors, lentement, apparut la croupe du pur-sang — sa croupe noire, luisante, rebondie —, à reculons, les sabots arrière cherchant leurs appuis sur le pont, battant bruyamment sur le métal et trépignant sur place, très nerveux, faisant un écart sur le côté, et repartant en avant. (LVSM 100)

Le paragraphe est introduit par deux adverbes : le premier, « alors », porte à la fois un sens logique (l'entrée en scène de Zahir suit les opérations qui ont été conduites dans le paragraphe précédent) et un sens temporel qui concentre toute la lumière du récit sur l'instant précis de son apparition ; le second, « lentement », comme une indication explicite du tempo de lecture, permet de mettre la phrase et le cheval en mouvement en introduisant une cadence majeure qui se prolongera dans la suite de la phrase. En plaçant ainsi les modalisateurs de temps, Jean-Philippe Toussaint marque profondément le rythme de la scène et confère à l'entrée de

Zahir une intensité dramatique. Par ailleurs, l'inversion sujet-verbe qui suit (« apparut la croupe du pur-sang ») accroit encore la dimension théâtrale de l'apparition. Cependant, si le cheval avance, il n'est pas encore question de l'*échappée belle* qui fait la réputation du livre : le rythme, ici, reste lent, très lent. La rime interne *lentement/ pur-sang* est là pour maintenir à la fois la cadence de la phrase et la cadence de l'animal. De la même manière, l'incise introduite par un double tiret (« — sa croupe noire, luisante, rebondie — »), tient les rênes de la phrase, l'empêche d'avancer en reprenant le terme « croupe » pour le qualifier, le préciser, de manière à ce que lecteur prenne le temps d'imaginer le cheval dans le moindre détail. En contrepoint, les rythmes ternaires, présents dans toute la phrase, viennent perturber la rigidité syntaxique qui semble voulue pour maintenir la puissance de Zahir, conférant au texte une emphase, un élan de vie supplémentaire qui déséquilibre les stratégies de ralentissement que nous venons de voir[613]. Le cheval, la phrase, ne progressent pas de manière binaire ; ils piétinent, reculent, avancent, les propositions juxtaposées suivant de près les mouvements nerveux de l'animal. Plus loin dans le paragraphe, une autre phrase suit le même schéma, cadencée selon un rythme accumulatif de manière à reproduire les mouvements nerveux et imprévisibles du cheval :

> Le cheval ne se laissait pas faire, rétif, tournait la tête pour se dégager, s'ébrouait, se débattait, des frémissements spontanés couraient le long de sa crinière comme des ondes visibles de tension et de nervosité. (LVSM 100-1)

Cette mise en tension des temporalités à travers les ruptures et les contrepoints permet de propulser le récit vers une dynamique nouvelle. Il n'est d'ailleurs pas anodin que dans *Fuir* et *La Vérité sur Marie*, l'urgence soit prise en charge par un personnage qui jusqu'à présent n'avait pas voix au chapitre. Soudain le rideau se déchire et Marie et Zahir entrent en scène et déjouent les plans de la narration. Nous pourrions rapprocher ces moments d'une forme de saisissement, proche de ce que décrit Sylvie Vignes à propos de certaines rencontres avec

[613] À propos des rythmes ternaires de la scène de Zahir, Morgane Kieffer écrit qu'ils « deviennent une signature quasi systématique de la scène ». Voir Morgane Kieffer, « La scène comme lieu de l'énergie romanesque dans la tétralogie M. M. M. M. : autour de Zahir », p. 318.

l'animal sauvage, perçues comme « un choc apte à ébranler toutes les précédentes certitudes, une prise de conscience, une révélation, voire un transport et un ravissement comme seul le Sublime en génère, supposant un oubli de soi en tant que personne consciente des limites de son corps et de son esprit[614] ». Il ne s'agit pas d'un simple surgissement dramatique, mais bien d'un déplacement perceptif et narratif : la scène se recentre sur un autre regard, une autre expérience du temps, qui vient relancer l'élan du récit tout en décentrant la posture du je-narrateur.

6.1.3. Immobilité et suspens de la narration

Enfin, le dernier stade de la rétention que nous pouvons discerner, celui qui précède l'« instant unique où l'urgence va surgir » (UP 43) est sans doute celui de l'immobilisation du récit. Un exemple se présente dans *Fuir*, après que le je-narrateur a appris le décès du père de Marie. Un bref instant, la narration semble être suspendue. Dans un premier temps, le je-narrateur s'étonne du calme de Marie : l'immobilisation du récit se révèle notamment par les constructions négatives reprises en anaphore afin de souligner l'absence de réaction sensible de la part de Marie (« Ce qui me frappa le plus sur l'instant, c'est qu'elle *ne* pleurait *pas*, *pas* de sanglots, *pas* de cris, *pas* de gémissements, sa voix était apparemment calme […] » (F 47, nos italiques). Or, si le récit semble tenir en suspens au-dessus des marques de négation, il s'avère rapidement que le calme n'est que de surface (« […] un léger tremblement dans le timbre et beaucoup de halètements et précipitation pour me relater avec confusion le coup de téléphone que venait de lui faire Maurizio » (*Ibid.*)). Nous pouvons d'ailleurs faire un parallèle avec la docilité dont fait preuve Zahir lorsqu'il est reconduit une première fois vers la stalle de voyage : « Le pur-sang les suivait, apparemment docile, secoué par instants de brusques et imprévisibles

[614] Sylvie Vignes, *Des animaux en littérature, Un recueil : Diversité, altérité, intensité*, Neuilly, Atlande, 2020, p. 101.

impulsions de la tête » (LVSM 103). Or, nous connaissons la suite : le cheval se braque, se rebelle et s'enfuit pour disparaitre dans la nuit. De la même façon, le léger tremblement dans la voix dissimule la confusion de Marie, son état d'hébétude après avoir appris la mort de son père, mais prépare aussi, plus sourdement, le moment de sa fuite. La phrase suivante, longue, complexe, traduit très bien le chaos qui habite le personnage à ce moment-là du récit, la syntaxe étant elle-même profondément troublée, disloquée, progressant avec difficultés dans l'ordre des propositions, avançant par juxtapositions, accumulations (« brutale, accidentelle »), répétitions, épanorthoses (« par noyade ou malaise cardiaque, ou les deux », « elle se trouvait au Louvre en ce moment, au musée du Louvre », « l'accident avait eu lieu en début d'après-midi et il était maintenant cinq heures à Paris, cinq heures et demie, elle ne savait pas »), entremêlant les discours de Maurizio et de Marie (« il n'avait pas été clair et elle l'était encore moins ») puis de Marie et du je-narrateur (« elle ne savait pas, je ne sais pas, je n'en sais rien, dit-elle, il fait jour, me dit-elle, il fait terriblement jour » (F 47)), permettant d'introduire ainsi, en contrepoint, le point de vue de Marie.

Dans *La Vérité sur Marie*, c'est le cheval qui décide soudainement de ne plus avancer : « Immobile sur le pont, le pur-sang ne bougeait *plus*, n'avançait *plus*, ne reculait *plus*, malgré les efforts des deux Japon**ais** qui tiraient sur la longe sans parvenir à le faire boug**er** » (LVSM 101). Nous retrouvons une nouvelle fois l'utilisation de formes négatives pour montrer que la phrase, tout comme le cheval, entrent en résistance contre le cours des événements. Cette idée est renforcée par une cadence neutre ou légèrement majeure, accentuée par l'épiphore des marques de négation et la rime assonante portée sur les accents syntaxiques « Japonais » / « bouger »[615]. La négation revient par ailleurs dans la phrase suivante de manière à consolider encore le mouvement de résistance contre la progression de l'histoire :

[615] Nous sommes conscient que les sons [e] (« bouger ») et [ɛ] (« japonais ») ne sont pas strictement identiques, indépendamment des débats sur les accents septentrionaux et méridionaux. Cependant, l'écho entre ces deux voyelles nous semble justifier l'analyse.

> Le chef d'escale de la Lufthansa, son talkie-walkie à la main, s'était approché du van et personne ne bougeait plus, ni le cheval, arrêté à mi-pont — immobile, furieux, impérial — ni les spectateurs, fascinés par la force brute de cet étalon immobile, ses muscles, longs et puissants, saillants, tendus, qui contrastaient avec le tracé gracieux des pattes, la finesse des paturons, minces, étroits, délicats comme des poignets de femme. (LVSM 101)

L'immobilité, comme la négation, se répand parmi l'assistance, comme si tout devait se figer dans cet instant : le cheval, les spectateurs, le récit, le lecteur. Un état de suspension s'installe. Plus personne ne bouge. Les verbes d'action se font rares : on relève le plus-que-parfait « s'était approché » nous indiquant l'antériorité du procès, ainsi que le verbe *bouger* à la forme négative. Les négations « ni… ni… » insistent par ailleurs sur l'immobilisme qu'ont en partage le pur-sang et les spectateurs. Remarquons également la réapparition de l'adjectif « immobile », déjà présent dans la phrase précédente, repris ici en deux occurrences pour qualifier Zahir. La première de ces deux occurrences introduit d'ailleurs un nouveau rythme ternaire, « immobile, furieux, impérial », encadré de tirets de manière à renforcer la suspension du récit. Enfin, tout au long de la phrase, un champ sémantique lié à l'immobilité se dessine, regroupant notamment la forme verbale « ne bougeait plus » et l'adjectif « arrêté », auxquels nous pouvons ajouter « fascinés » dont le sens dénote une dimension paralysante[616].

Dans *Les Émotions*, une autre forme d'immobilisation s'installe dans le récit au moment où Pilar Alcantara se lève pour commander un nouveau café :

> Elle s'arrêta devant la table, et me demanda si j'en voulais un moi aussi. Je n'avais pas encore touché à mon café, cela n'avait pas pu lui échapper, et pourtant elle proposait de m'offrir un café. Je ne répondis pas tout de suite. Je la regardais dans les yeux, et je pensais que si je lui disais oui, ce oui pourrait avoir des répercussions bien plus insoupçonnées que je ne pouvais l'imaginer. Elle attendait, soutenant mon regard, avec un imperceptible sourire aux lèvres. Était-ce oui ? Oui, lui dis-je. Je la regardais s'éloigner vers le comptoir. (E 225)

Ici encore, la présence des négations participe à créer un sentiment d'immobilisation à l'intérieur de la scène, témoignant non seulement de la tension présente, mais aussi des interrogations qui peuvent surgir à cet instant précis de l'histoire. Ainsi, lorsque le je-narrateur

[616] « Attrait irrésistible et paralysant exercé par le regard sur une personne, un animal. » Cf. « Fascination », in *Centre national de ressources textuelles et lexicales* [En ligne], consulté le 20 juillet 2023, URL : cnrtl.fr/definition/fascination.

mentionne qu'il ne répond pas immédiatement, il insuffle dans le même temps un silence qui émane de la négation du verbe. De même, en notant précédemment qu'il n'a pas touché à son café et que ce constat n'a pas pu échapper à Pilar Alcantara, il avance, par la négative, vers l'idée qu'une autre question sous-tend la première. Par conséquent, s'il est un discours, il se lit dans le silence des signes et des non-dits. La pensée et les jeux de regards ajoutent une autre temporalité à la scène, une temporalité qui s'élève au-dessus de la première et permet ainsi de suspendre le récit. Cette stratégie qui consiste à laisser une question en suspens, à allonger l'intervalle entre le point d'interrogation et la réponse, rappelle la figure rhétorique de la réticence telle que la décrit Roland Barthes (« c'est, entre la question et la réponse, tout un espace dilatoire, dont l'emblème pourrait être la « réticence », cette figure rhétorique qui interrompt la phrase, la suspend et la dévie (le *Quos ego*… virgilien)[617] »), et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir plus longuement dans notre prochain chapitre.

Une fois la réponse donnée par le je-narrateur, les actions, la conversation et le cours du récit donnent l'impression de reprendre. Cependant, l'état de suspension ou de temporalité diffuse que nous avons décrit plus haut ne disparait pas pour autant. C'est qu'en dessous des mots et des gestes qui nous sont rapportés une autre partie se joue. Les pensées du je-narrateur, les seules auxquelles nous avons accès, prennent alors davantage de place dans le tissu narratif (« Je ne sais plus à quel moment je me suis dit qu'elle était séduisante, et je ne suis même pas sûr de me l'être jamais dit, en tout cas pas en ces termes » (E 225)), tout comme les jeux de regards qui accompagnent chaque action de façon de plus en plus certaine :

> Je la regardais à distance dans la cafétéria, elle était en train de payer à la caisse. Elle revint avec un plateau sur lequel deux cafés jumeaux étaient posés côte à côte. Elle se rassit, et déposa mon deuxième café à côté du premier, avec une esquisse de sourire et une expression de défi. Nous bûmes chacun une gorgée de café, pas deux, une seule gorgée de café, et il y eut alors un regard, un nouvel échange de regards, rien de plus, simple, franc, appuyé, évident […]. (E 226)

[617] Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 82.

Chaque mouvement du corps, chaque geste en apparence banal, se pare dès lors d'une importance singulière qui lui confère une aura plus vaste, une portée plus profonde, jusqu'à rejoindre les intentions informulées des deux personnages et les suspendre dans l'instant présent :

> […] et, sans un mot, sans que l'on sache comment, nos mains s'étaient retrouvées unies sur la table, nous nous étions retrouvés main dans la main. Alors qu'il y a tant de femmes, dans ma vie, qui avaient occupé mon esprit pendant des semaines ou des mois avant que j'ose leur faire part de mes sentiments, j'avais échangé un simple regard empli de calme et de certitude avec Pilar Alcantara, et je m'étais retrouvé main dans la main avec elle, alors même que je ne savais pas qui elle était, que je n'avais jamais pensé à elle avant ce jour et que je n'avais jamais envisagé avec elle aucun projet ni aucun geste, aucune conversation ni aucune caresse. Nos mains restèrent unies un moment, et puis, aussi naturellement qu'elles s'étaient trouvées, elles retrouvèrent leur liberté et reprirent leur autonomie. (*Ibid*.)

La suspension du récit se nourrit alors de cette dialectique entre la parole et le silence, entre l'action et la contemplation, entre l'apparent et l'implicite. L'espace laissé entre les mots et les gestes permet au texte de déployer les pensées et les émotions du je-narrateur au-delà du réel constatable. La narration s'élabore alors sur des formes négatives, créant paradoxalement des pauses fécondes où le silence se fait complice des mots, où l'immobilité traverse le mouvement des phrases. En ce sens, le rythme et la négation jouent un rôle essentiel dans le processus d'immobilisation, alternant, à l'image d'une partition musicale, entre les notes jouées et celles suspendues, ou agissant, au sein de la phrase, comme une force résistante qui contrevient à l'avancée du langage.

6.2. Urgence, vitesse et accélération

L'urgence est souvent associée à un phénomène d'accélération, à une intensification de la vitesse. Soudain, nous prenons conscience que le temps nous manque et que de plus en plus d'actions devront être réalisées dans une durée limitée. « L'urgence est dès lors la nécessité

d'agir vite dans un laps de temps restreint[618] », résume Christophe Bouton. Cependant, si l'on observe une accélération du rythme ou du tempo, la vitesse n'est qu'une des manifestations possibles du phénomène ; il est également possible de penser des urgences sans vitesse[619], et des vitesses sans urgence :

> Quel est le mode de temporalité propre à l'urgence ? Un préalable indispensable à la résolution de cette question est la nécessité de *distinguer l'urgence de la vitesse et de l'accélération*, avec lesquelles elle est trop souvent confondue. La vitesse et l'accélération (comprise comme l'augmentation de la vitesse) sont des concepts qui ont à l'origine un sens physique, même s'ils peuvent par la suite revêtir des formes technologiques, sociales ou politiques. Si l'urgence a un sens biologique (la nécessité d'échapper rapidement à un danger), elle n'a aucun sens physique. Un corps en chute libre vers la Terre accélère, mais ne connaît aucune urgence. L'urgence est construite de bout en bout, elle a une signification anthropologique et sociale. Sans l'homme, aucune urgence ne viendrait troubler l'univers[620].

La distinction entre l'approche physique de la vitesse et la perspective anthropologique de l'urgence répond d'une certaine façon à l'opposition mathématique et phénoménologique du temps que nous avons décrit dans notre deuxième chapitre. Or, bien qu'elle ne soit pas nécessairement liée à l'urgence par une relation de causalité, la vitesse n'en demeure pas moins un indicateur de notre engagement, de notre capacité à répondre à la situation, et constitue par ailleurs un moyen esthétique d'inscrire le temps de l'urgence dans l'espace.

6.2.1. Approche structurale de la vitesse

Lorsqu'il est question d'évoquer la vitesse en littérature, notre approche poétique de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint nous ramène inévitablement à Genette (cf. 3.1.2) :

> On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale (tant de mètres à la seconde, tant de secondes par mètre) : la vitesse du récit se définira par le rapport

[618] Christophe Bouton, *Le temps de l'urgence*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2013, p. 30-1.
[619] Sur ce point, nous sommes en désaccord avec Christophe Bouton lorsqu'il écrit : « Il peut y avoir vitesse et accélération sans urgence […]. En revanche, il n'y a pas d'urgence sans vitesse ou accélération ». Cf. *Ibid*. En effet, si la vitesse et l'accélération, selon sa définition, « ont à l'origine un sens physique », il est possible de concevoir des urgences dans des domaines indépendants de toute notion de déplacement physique, tels que la prise de décision, la résolution de problèmes, les réactions émotionnelles ou même dans la quête de sens et de compréhension. L'urgence transcende ainsi la simple dimension physique de la vitesse et recouvre des aspects plus profonds de la condition humaine.
[620] *Ibid*., p. 31.

> entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages[621].

Force est alors de constater que, dans le cadre de notre analyse, une difficulté s'impose rapidement à nous. En effet, comment constater la vitesse du récit si nous ne disposons d'aucune donnée temporelle mathématiquement mesurable ? Nous sommes dès lors contraint de choisir de nouveaux repères portés par la narration. En l'occurrence, nous en avons déjà parlé dans notre chapitre 4, l'unité de temps privilégiée dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint est le paragraphe. Se matérialisant par un espace textuel compris entre deux sauts de ligne, ce dernier acquiert sous la plume de l'écrivain une autonomie temporelle au sein d'un ensemble dynamique plus vaste. Dès lors, il nous semble intéressant d'appréhender le paragraphe toussanctien comme une pulsation narrative, un *tempo* ou un battement intérieur qui découpe le temps du récit comme un temps subjectif à part entière. À quels résultats peut alors prétendre une telle approche structurale ? Si on observe uniquement les scènes de fuite, on remarque que celles de *Fuir* et *Les Émotions* se déroulent chacune à l'intérieur d'un paragraphe nettement plus long que les autres. Il ne s'agit pas des paragraphes les plus longs de l'œuvre, mais ils dépassent largement la moyenne. Par exemple, dans *Fuir*, pour une moyenne de 320 mots par paragraphe, la scène au Louvre en totalise 586. De même, le paragraphe de la fuite du Berlaymont dénombre 1576 mots alors que la moyenne est de 554 mots dans le reste du roman.

En ce qui concerne *La Vérité sur Marie*, l'analyse se complexifie légèrement. En effet, l'échappée du pur-sang est aussi une course poursuite. Elle implique par conséquent d'autres acteurs auxquels le récit doit accorder une certaine place. Par moments, le cheval disparait même des radars de la narration. La scène s'articule alors de manière discontinue, alternant entre les points de vue et s'étalant sur plusieurs pages et paragraphes. Toutefois, si nous devions isoler les séquences mettant plus précisément en scène la course de Zahir, deux paragraphes se démarquent nettement : le premier (« Le pur-sang s'était échappé […] » (LVSM 104)) totalise

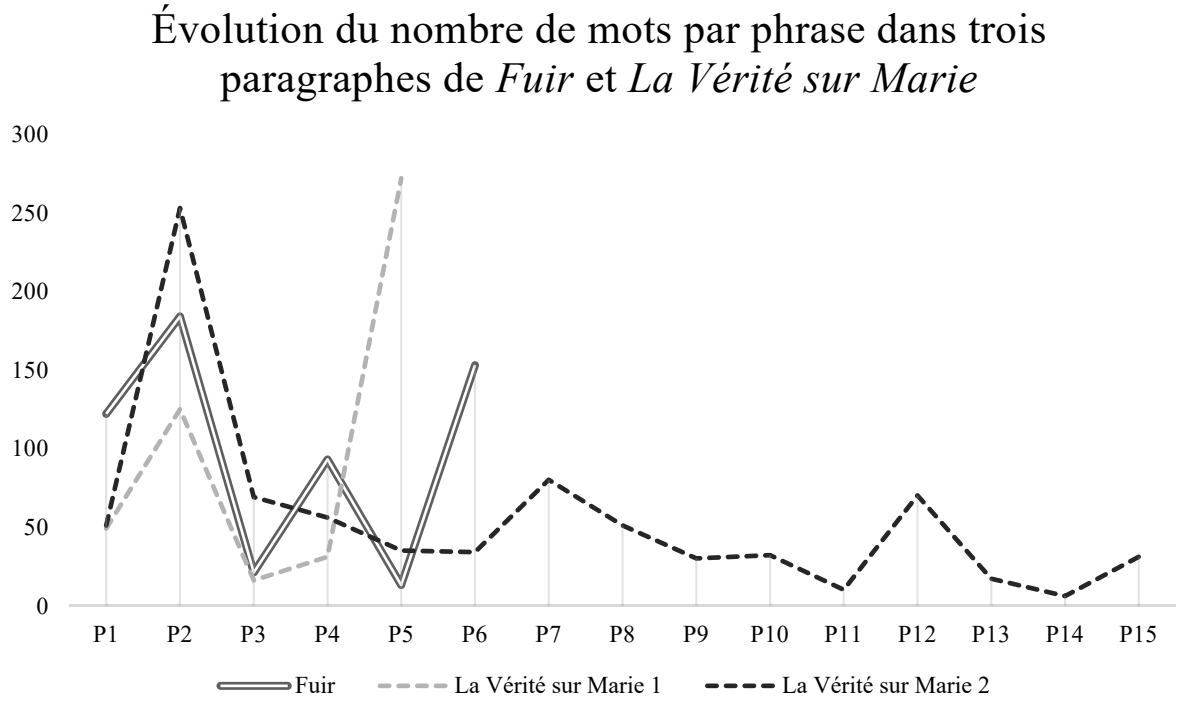
[621] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 123.

492 mots, tandis que le second (« Alors, à la seconde […] » (LVSM 108)) en compte 825. Nous nous situons donc bien au-delà de la moyenne du roman qui est de 295 mots par paragraphe. Cependant, il nous semble intéressant de nuancer ces chiffres en les rapportant plus étroitement à la moyenne des sept paragraphes consacrés à l'échappée de Zahir, de l'instant de son apparition au moment de sa capture par Jean-Christophe de G[622]. L'écart se réduit alors considérablement, notamment avec le premier paragraphe, la moyenne par paragraphe atteignant dès lors 486 mots. Le second paragraphe, néanmoins, demeure bien au-dessus.

Que nous disent ces chiffres ? Comment les interpréter ? À première vue, l'expansion des paragraphes se présente comme une réponse à l'injonction de l'urgence qui est de multiplier les actions dans un laps de temps restreint. Toutefois, pour aller jusqu'au bout de notre enquête, il nous semble pertinent de réduire encore notre échelle d'analyse pour scruter la manière dont cette expansion se matérialise à l'intérieur des paragraphes. Il nous faut, autrement dit, nous plonger dans le mouvement des phrases. Si nous examinons une fois encore les chiffres, nous constatons que les romans du *Cycle de Marie* partagent une certaine cohérence stylistique. En effet, *Fuir* présente une moyenne de huit phrases par paragraphe, pour sept dans *La Vérité sur Marie*. En ce qui concerne la moyenne de mots par phrase, elle est de 41 mots dans les deux romans. Qu'en est-il maintenant des paragraphes qui nous concernent ? Là aussi, nous constatons une certaine similarité. La scène de fuite à travers le Louvre et la première échappée de Zahir sont composées respectivement de six et cinq phrases. La seconde échappée de Zahir, en revanche, en totalise quinze. La différence entre les deux échappées peut s'expliquer par le fait que la seconde met davantage en avant les actions des poursuivants : or, à mesure que ces-derniers se rapprochent de l'animal, les phrases se resserrent de manière à marquer la tension de la scène. Cette différence se retrouve par ailleurs dans la moyenne du nombre de mots : la scène du Louvre compte 98 mots par phrases, la première échappée de Zahir en compte 82, et

[622] Soit de la page 100 (« Alors, lentement […] ») à la page 116 (« […] comme un grand chien noir disproportionné (sage, claudiquant sur trois pattes, les yeux bandés) »).

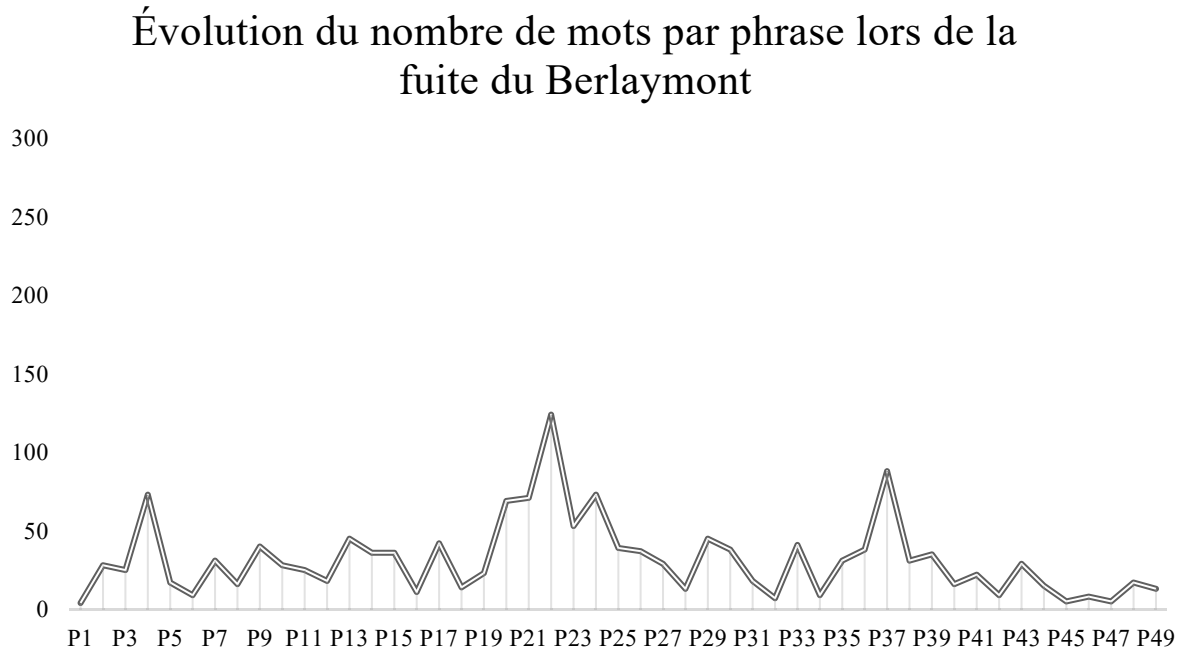
la seconde en compte 55. Or, si nous observons bien une augmentation du nombre de mots par rapport à l'ensemble des romans, ne considérer que la moyenne de chaque paragraphe semble encore insuffisant. En effet, l'urgence procède par débordements. Elle est, comme l'écrit Jean-Philippe Toussaint, « fugitive, fragile, intermittente » (UP 40). Ainsi, pour saisir pleinement ses surgissements, nous devons observer de plus près les variations au sein du paragraphe. Nous obtenons alors le graphique suivant :



L'axe des abscisses présente l'ordre des phrases dans le paragraphe ; celui des ordonné, le nombre de mots. L'observation du graphique révèle alors une dynamique en dents de scie, caractérisée par des fluctuations importantes de valeurs ; leur amplitude est de 171 pour *Fuir*, de 256 pour la première échappée de Zahir et de 247 pour la seconde. On remarque notamment un pic significatif au niveau de la deuxième phrase de chaque paragraphe, suggérant un mouvement de débordement particulièrement intense dans l'élan du texte. Par ailleurs, il est intéressant de noter que la scène de *Fuir* et la première échappée de Zahir se terminent toutes deux sur un pic (extrêmement marqué dans *La Vérité sur Marie*). En revanche, la seconde échappée de Zahir, après avoir atteint un pic dans la deuxième phrase, est caractérisée par une

tendance décroissante du nombre de mots. Ce rétrécissement traduit la prise en étau progressive du cheval, son ralentissement puis l'arrêt de sa course.

Qu'en est-il pour *Les Émotions* ? Le cycle de romans entamé avec *La Clé USB* laisse place à une écriture plus resserrée, moins encline à l'expansion. Mathématiquement, cela se traduit par une augmentation du nombre de mots par paragraphe, mais aussi, et surtout, par une augmentation du nombre de phrases. Sur l'ensemble du roman, on recense 91 paragraphes pour 1841 phrases, soit une moyenne de 22 phrases par paragraphes et de 25 mots par phrase. Lors de la fuite du Berlaymont, l'expansion que nous avons commentée plus haut prend alors une orientation différente des extraits précédents : on compte 49 phrases pour 1576 mots, soit 32 mots par phrase, une augmentation du nombre de mots qui est bien moins significative que celle du nombre de phrases. Qu'en est-il dans le détail ?



Dans un souci de cohérence, nous avons conservé la même échelle sur l'axe des ordonnées afin de mieux comparer cette courbe avec les précédentes. Nous remarquons alors que, de manière générale, les valeurs hautes sont bien moins fréquentes ici. Seul un pic à 124 mots est visible au niveau de la P22, offrant alors une amplitude de 120 sur la valeur minimale. Pour le reste, l'évolution de la courbe se fait de manière plus progressive, moins abrupte. Il est

alors pertinent d'interroger les tendances qui gravitent autour des trois principaux sommets situés en P4, P22 et P37. Ces sommets, en effet, coïncident avec des moments de suspension dans le récit, des instants durant lesquels la narration fait abstraction de la fuite des deux amants. La P22, notamment, constitue une sorte de pause descriptive au moment de l'irruption accidentelle du je-narrateur à l'intérieur de la salle de conférence. Par contraste, le reste des phrases, plus courtes, se concentrent sur la course des deux personnages dans leur tentative de fuir le Berlaymont sans être vus. En particulier, on note une tendance extrêmement basse (P30 à P35) au moment où ils traversent le passage souterrain qui relie le Berlaymont au Juste Lipse, donnant alors une impression de goulot d'étranglement à l'intérieur du récit.

Comment interpréter ces résultats ? D'abord, il convient de dire que si le récit fait état d'une accélération, cela ne se retrouve pas nécessairement dans la narration, du moins, pas selon les prescriptions formulées par Genette. D'une part, l'absence de repères temporels précis nous empêche de mesurer mathématiquement la vitesse du récit ; d'autre part, nous ne constatons aucune réduction de l'espace textuel qui signalerait une accélération dans la macrostructure du roman. Cependant, l'analyse structurale du récit demeure pertinente dans la mesure où elle met en lumière une corrélation entre la fluctuation de la vitesse et un déséquilibre dans la structure du récit. D'abord, à l'échelle des paragraphes, les extraits que nous avons examinés révèlent une expansion significative par rapport à la moyenne des trois romans. Du point de vue de l'urgence, nous l'avons dit, cette expansion peut s'interpréter comme la nécessité de rendre compte d'un plus grand nombre d'actions dans un espace-temps restreint. Ensuite, à l'échelle des phrases, si l'on constate effectivement une augmentation du nombre de mots, il nous semble plus instructif encore de souligner l'alternance entre une densification de l'expression et un resserrement du discours. Ces variations, que nous avons relevées à la fois dans *Fuir* et dans *La Vérité sur Marie*, nous semblent révéler la tension au cœur de l'urgence entre l'action immédiate et l'intensité émotionnelle. Elles produisent un effet d'emballement, et ce sont

davantage ces effets d'accélération qui, selon nous, régissent l'urgence. Enfin, si elle prend une autre forme, cette alternance se manifeste également dans *Les Émotions* : bien que la narration privilégie l'action immédiate et, par conséquent, les phrases courtes, nous relevons quelques moments de débordement et d'accroissement syntaxique à des endroits spécifiques du texte.

En outre, si la vitesse participe à la structure du texte, il serait réducteur de la considérer comme le facteur dominant. Ce que révèle l'analyse des quatre paragraphes, c'est qu'au-delà de la donnée quantitative, les variations rythmiques sont liées à la qualité émotionnelle du texte. C'est pourquoi, une analyse statistique des chiffres qui ne considérerait que les grands mouvements du texte passerait nécessairement à côté de la tension générée par les phases d'accélération. Ce sont précisément les anisochronies ou variations de rythme qui sont le cœur battant du récit, qui insufflent une intensité au discours et une frénésie aux événements. Ce sont elles qui donnent naissance à l'urgence.

6.2.2. Au cœur de l'accélération

6.2.2.1. Vers la linéarité (*Fuir*, *La Vérité sur Marie*)

Dans les trois romans que nous étudions, l'urgence se manifeste à travers une fuite effrénée où les personnages se trouvent pris dans une succession d'actions et de décisions précipitées. Cependant, loin de présenter des personnages en pleine maîtrise, nous les suivons à travers leur égarement, leur recherche éperdue d'une sortie ou d'une échappatoire. Ces moments de désorientation au cœur de la fuite sont révélateurs, selon nous, de la tension entre l'agir et le débordement propre à l'urgence. Ainsi, dans *Fuir*, le mouvement semble naitre de l'instabilité, du désordre et du chaos qui habitent Marie à ce moment-là. Le début de la course est marqué par de « légers cahots » que le je-narrateur perçoit à travers le téléphone. Deux lignes plus loin, le corps de Marie est présenté comme une « silhouette vacillante, chancelante » et il

est précisé par ailleurs que « ses doigts tremblaient » (F 47). Le corps semble finalement s'équilibrer lorsqu'il est soumis à la vitesse (« elle accélérait le pas et tâchait de quitter au plus vite les deux cents mètres en enfilade de la Grande Galerie comme pour fuir la nouvelle qu'elle venait d'apprendre, déviant à peine sa trajectoire » (F 48)). Or, le déséquilibre revient lorsque la vitesse retombe. À ce moment-là, la direction se fait plus aléatoire, les mouvements sont maladroits et imprévisibles, comme lorsqu'elle s'approche des gardiens pour leur demander le chemin de la sortie (« elle s'approchait par brusques embardées des chaises des gardiens » (*Ibid.*)), qu'elle hésite et revient en arrière (« revenant sur ses pas et trébuchant sur quelque infime dénivelé du marbre » (*Ibid.*), « Elle descendit à l'entresol par un étroit escalier en colimaçon, remonta au rez-de-chaussée. Elle ne savait plus ce qu'elle faisait, elle revint sur ses pas […] » (F 49)), ou qu'elle finit par s'égarer dans la succession des salles du musée :

> Marie chancelait, Marie perdait l'équilibre, elle descendait en vacillant les escaliers de marbre inondés de lumière de la Victoire de Samothrace. Arrivée en bas, éperdue, un pied hors de sa sandale, elle s'égara dans un dédale de salles voûtées et se mit à courir le long de statues grecques immobiles depuis des millénaires […]. (*Ibid.*)

L'urgence se présente ainsi comme un élan irrésistible qui entraîne les personnages vers la précipitation. Pris d'une impulsion soudaine, ils agissent hâtivement, sans prendre le temps nécessaire pour considérer pleinement la meilleure option. Leur trajectoire est erratique, vacillante. Il en va de même chez le cheval Zahir qui, avant de se lancer dans sa course effrénée, trépigne, hésite, se meut dans une danse imprévisible. La première tentative de le mener à la stalle en témoigne :

> Le cheval, après un bref surplace inquiétant, fit encore vivement deux ou trois pas à reculons, avec fougue et brutalité, tournoyant soudain sur lui-même en entraînant à sa suite les deux Japonais qui dégringolèrent du pont en sautant sur le bitume pour accompagner le mouvement. Instinctivement, chacun s'était éloigné de la trajectoire du cheval, on reflua vers le hangar. Les deux Japonais collés contre le corps du cheval, plaqués sous son épaule, cherchaient à freiner sa progression, à le ralentir, mais ils étaient emportés par sa puissance, entraînés par son énergie, et ne pouvaient qu'accompagner le mouvement, trottinant à côté de lui en se contentant d'essayer d'infléchir sa direction pour le diriger vers la stalle de voyage. La stalle l'attendait en haut de la remorque, les portes ouvertes, que deux techniciens s'apprêtaient à refermer aussitôt derrière lui, mais le cheval se cabra au pied du pont, recula et fit demi-tour, repassa avec impétuosité devant Marie et Jean-Christophe de G. Les deux Japonais ne contrôlaient plus rien, ils se bornaient à circonscrire le rayonnement du cheval en le retenant par la longe, le pur-sang leur échappait, tournait sur lui-même dans des

> déhanchements de croupe et des claquements de sabots. Il divaguait sous la pluie entre les divers véhicules garés devant le hangar, entra soudain dans le faisceau des phares d'une voiture restés allumés sur le parking et prit brusquement la direction du hangar, obligeant les spectateurs à reculer et à se réfugier en vague à l'intérieur du bâtiment. (LVSM 101-3)

La structure du paragraphe colle à l'imprévisibilité du cheval. Dès la première phrase, nous sommes en retard sur l'action (« après un bref surplace inquiétant ») et peinons à saisir avec exactitude le nombre de pas effectués par le cheval en reculant. Les adverbes et locutions adverbiales accentuent encore l'imprévisibilité dans les réactions brusques de l'animal (« vivement », « avec fougue et brutalité », « soudain »). Plus loin, de nouvelles expressions rendent compte de la difficulté de dompter la trajectoire du cheval : à peine atteint-il le pont qu'il « se cabr[e] », « recul[e] », « f[a]it demi-tour », « tourn[e] sur lui-même et finit par « divagu[er] entre les véhicules garés devant le hangar ». Les mouvements erratiques et désordonnés du cheval sont renforcés par les réactions des spectateurs qui « s'éloign[ent] de la trajectoire du cheval », « recul[ent] » et « se réfugi[ent] » à l'intérieur du hangar. La présence des deux Japonais qui tentent en vain de retenir le pur-sang donnent également plus d'ampleur à ses mouvements : ils se retrouvent inévitablement « entrain[és] à sa suite », « dégringol[ant] du pont », « sautant sur le bitume », « ne pouv[ant] qu'accompagner le mouvement, trottinant à côté de lui en se contentant d'essayer d'infléchir sa direction pour le diriger vers la stalle de voyage », « ne contrôl[ant] plus rien ». L'ensemble des éléments montre ainsi que l'urgence qui s'empare de Zahir ne se cantonne pas à lui seul, mais déborde inévitablement sur l'assistance. La fougue du pur-sang contamine son environnement, obligeant les hommes à agir malgré eux au gré des mouvements imprévisibles du cheval. La métaphore de l'eau ou du flux que l'on retrouve à deux reprises (« on reflua vers le hangar », « se réfugier en vague à l'intérieur du bâtiment ») renforce l'idée d'une onde qui se propage sur les spectateurs, une onde d'urgence, incontrôlable et chaotique.

Cependant, lorsque Zahir prend de la vitesse, sa trajectoire semble se définir avec davantage de précision. Du point de vue de la syntaxe, cela se traduit notamment par

l'utilisation de l'ordre canonique sujet-verbe-complément, du moins dans les premiers syntagmes de la phrase qui évoquent plus particulièrement la course du pur-sang, (« Le pur-sang s'était échappé, il s'était enfui dans la nuit » ; « Zahir fuyait au galop dans la nuit »). L'ordre linéaire de la phrase, en plus de conférer une force expressive au sujet Zahir, renforce l'idée d'une action qui va droit, sans détours ni hésitation, épousant ainsi la dynamique fulgurante et rectiligne du cheval qui s'enfuit sur les pistes de l'aéroport de Narita. En revanche, lorsqu'il s'agit d'évoquer l'un des deux Japonais resté accroché à la longe du cheval, la phrase perd en cadence, se fait plus complexe et noueuse, semblant alors imiter l'enchevêtrement dont il ne parvient pas à se défaire :

> Le pur-sang s'était échappé, il s'était enfui dans la nuit, d'abord freiné, arrêté, dans son élan, empêtré par un des Japonais qui n'avait pas lâché la longe, et qui sembla ne jamais devoir la lâcher, comme s'il se l'était enroulée autour du bras, ou nouée autour de son poignet. Il ne pouvait pas s'en défaire ou ne pouvait pas imaginer la lâcher, devant trouver simplement inimaginable de la lâcher et de laisser échapper ce cheval dont il avait la responsabilité, et il s'y agrippait de toutes ses forces, déjà à terre, tombé sur le sol à la renverse, encore à genoux, s'étant redressé et tirant, essayant d'enrouler la corde autour de sa taille, résistant encore, mais bientôt projeté à plat ventre sur le bitume, et ne lâchant toujours pas, rebondissant plusieurs fois dans des flaques d'eau et des éclaboussures de sang, dans une image terrifiante de skieur nautique en perdition, ne pouvant plus se redresser, ballotté, soulevé, écrasé sur le sol, encore traîné sur une dizaine de mètres avant de laisser le cheval s'échapper. Zahir fuyait au galop dans la nuit, libre et furieux, déjà loin et à peine visible. Il avait pris instinctivement la direction des zones les plus enténébrées de l'aéroport, quittant les profondeurs du parking et traversant la route d'accès peu éclairée pour s'élancer vers les pistes. (LVSM 104-5)

En scrutant plus attentivement, on remarque que les deux premiers syntagmes insufflent un élan à la phrase (et par extension au paragraphe), d'abord en suivant un thème constant, centré sur Zahir, mais également en constituant deux octosyllabes, conférant à la phrase une cadence bien définie, une cadence qui imite la course régulière du cheval au galop, mais qui se retrouve rapidement interrompue, ou freinée, par une série de compléments circonstanciels et de propositions subordonnées qui viennent briser l'élan premier. Les éléments semblent alors se bousculer, se repoussant les uns les autres vers la fin de la phrase, se rattachant péniblement à la syntaxe, à l'image du Japonais qui s'accroche à la longe du cheval.

La deuxième phrase du paragraphe prolonge ce mouvement, déroulant sans fin la pelote des actions tentées par le Japonais qui s'efforce désespérément d'arrêter le cheval ou de se

libérer de la longe — nous ne savons pas, la narration ne semblant pas vouloir trancher sur la question. On relève notamment une série de participes présents et passés (« […] *devant trouver* simplement inimaginable de la lâcher […], *tombé* sur le sol à la renverse, […] *s'étant redressé* et *tirant*, *essayant* d'enrouler la corde autour de sa taille, *résistant* encore, mais bientôt *projeté* à plat ventre sur le bitume, et *ne lâchant* toujours *pas*, *rebondissant* […], *ne pouvant plus* se redresser, *ballotté*, *soulevé*, *écrasé* sur le sol, encore *traîné* sur une dizaine de mètres […] »), exprimant avec les premiers la volonté de résister au cours de la phrase, avec les seconds la passivité de l'homme, la subordination, les coups reçus et la fatalité face à la toute-puissance de l'animal. En tant que lecteur, nous subissons le même sort que le personnage, entraîné par la longe syntaxique de la phrase, ballotté d'une proposition à l'autre, rebondissant entre chaque virgule. Le calvaire s'achève finalement à la fin de la phrase, lorsque le point arrive et que le Japonais laisse le cheval s'enfuir.

Enfin délivrée de ses entraves, la syntaxe retrouve sa linéarité. Les deux phrases qui suivent, toutes deux agencées en trois temps (un long, un bref, un long), décrivent un mouvement plus équilibré et rectiligne, épousant la course folle du pur-sang déterminer à prendre de la distance sur ses assaillants. La cadence de la troisième phrase exprime particulièrement bien cet équilibre retrouvé, se découpant selon un schéma syllabique qui pourrait être le suivant : 2-2-3-3 / 3-3 / 3-3-2. Le rythme binaire des syntagmes s'allie ainsi au rythme ternaire des phrases, créant une harmonie nouvelle, portée par le mouvement. La quatrième phrase, quant à elle, témoigne d'une volonté d'expansion, de déploiement, les syntagmes s'allongent de manière à représenter l'accélération de l'animal qui, tel un avion prêt à décoller, gagne en vitesse avant de s'élancer vers les pistes de décollage. La progression rythmique oscille ainsi entre équilibre et expansion, traduisant l'élan irrépressible du cheval, enfin libre de ses mouvements, déployant sa course dans un horizon d'urgence et de fougue.

6.2.2.2. Vers la spiralité (*Les Émotions*)

Dans *Les Émotions*, le mouvement adopte une autre dynamique. Si nous évoquions la linéarité au sujet de la course de Zahir, il semble que ce soit la circularité, ou la spiralité, qui guide les pas de Pilar Alcantara et du je-narrateur. Cette orientation se dessine dès les premières phrases du paragraphe : « Ce fut un vacillement » (E 228). Pour rappel, l'idée de *vacillement* était déjà présente dans la fuite de Marie à travers le musée du Louvre (« silhouette *vacillante*, chancelante » (F 47) ; « elle descendait en *vacillant* les escaliers de marbre » (F 49)). Tout comme dans *Fuir*, alors, il apparait que le mouvement est amorcé par un basculement, un déséquilibre soudain qui va mettre en branle la narration et pousser les deux protagonistes vers la sortie. Toutefois, Pilar Alcantara et le je-narrateur ne se lancent pas immédiatement dans l'action. La narration opère d'abord un détour par la description du sentiment qui les unit dans l'instant de leur rapprochement. La phrase suivante (« À l'instant, à la seconde, dans le rapprochement de nos corps, en sentant le contact du corps de l'autre contre le sien, nous étions sortis de nos vies » (E 228)) déploie une cadence majeure sur ses quatre premiers membres, intensifiant ainsi le sentiment d'urgence des deux amants, retenant en même temps l'arrivée de la proposition principale, comme pour lui donner tout son élan. Mais sans doute est-ce dans la troisième phrase (« Oubliés le quotidien, les habitudes, la routine, oubliées la fatigue, les convenances et les obligations, oubliés les restrictions de vols, l'Eyjafjöll et la fiche GRI » (*Ibid.*)) que nous observons plus véritablement l'émergence d'une spiralité. Celle-ci, en effet, ne comporte aucun verbe conjugué et s'articule autour d'un double rythme ternaire, qui se déploie non seulement dans l'anaphore de l'adjectif « oublié », mais également, à une échelle inférieure, dans les groupes nominaux qualifiés, créant ainsi un mouvement circulaire ou en spirale dans lequel les deux protagonistes sont entraînés.

Cette même dynamique semble se retrouver dans le déplacement circulaire des deux amants à l'intérieur du Berlaymont. En effet, à peine arrivés dans le hall du bâtiment, ils sont contraints de modifier leur trajectoire en apercevant à travers les vitres de l'entrée principale que plusieurs voitures officielles sont garées sur le parvis. La crainte d'être remarqués dans leur fuite les incite alors à changer d'itinéraire : « Nous fîmes demi-tour, avec l'idée de quitter le bâtiment plus discrètement, par un passage moins fréquenté » (E 228-9). Le récit nous entraîne alors à travers un labyrinthe de couloirs et de salons déserts que les deux personnages traversent à la hâte. Cependant, le je-narrateur éprouve bientôt un léger sentiment de désorientation : « Nous passions d'autres portes sécurisées, je m'étais un peu perdu en chemin, je ne savais plus où j'étais » (E 229). C'est à ce moment-là qu'ils débouchent tous les deux sur la scène où se tient la conférence de presse : nouvelle impasse, donc, qui contraint Pilar Alcantara et le je-narrateur à faire demi-tour pour regagner une nouvelle fois le hall d'entrée du Berlaymont :

> Je sentais qu'on était pris en chasse, et, rebroussant chemin avec Pilar Alcantara, pressant l'allure dans les couloirs, accélérant le pas, en courant presque, nous débouchâmes de nouveau dans le hall d'entrée du Berlaymont, où il est impossible de se cacher, où il est impossible de trouver le moindre endroit où se dissimuler. Nous tournions désespérément en rond dans le hall, et j'avais le sentiment de nous voir en surplomb depuis une passerelle surélevée du bâtiment, égarés au milieu de ce grand hall désert, minuscules silhouettes affolées dans cette imposante architecture de verre, qui cherchions à échapper au piège qui s'était refermé sur nous, et qui butions à chaque fois sur des vitres fermées, ne sachant plus où nous diriger, quelle porte ouvrir, quel couloir emprunter. C'était comme si nous étions cernés par le feu, le danger pouvait surgir de toutes parts […]. (E 229-30)

Cette situation ramène donc les deux amants à leur point de départ, comme s'ils étaient prisonniers d'une boucle ou d'un cycle infernal. Cette impression est renforcée tout au long de l'extrait par la métaphore du piège, illustrée à travers l'image de la cage de verre ou du cercle de feu, mais également par le sentiment de déréalisation soudain qu'éprouve le je-narrateur. Nous avons alors le sentiment d'observer la scène d'une position externe, surplombante, à l'image d'entomologistes penchés au-dessus d'une cage d'insectes. Cette distance nous permet par ailleurs d'appréhender autrement et plus clairement les mouvements circulaires des deux personnages, jusqu'au moment où, au cœur de cette ronde, émerge le souvenir du passage

souterrain reliant le Berlaymont au Juste Lipse, déclenchant alors une nouvelle spirale qui nous emporte verticalement dans les profondeurs du bâtiment. À mesure qu'ils progressent, voyant se succéder les escaliers de service et les parkings à travers les différents niveaux de sous-sols, nous avons le sentiment que le mouvement se resserre pour aboutir finalement à un tunnel étroit au bout duquel se trouve la sortie.

Ainsi, dans les trois œuvres, l'accélération est un processus graduel. Tout commence par un basculement, un vacillement subtil qui met en mouvement les personnages. Leurs corps oscillent, piétinent, tournent en rond, pris d'un désir de fuir sans savoir cependant quel chemin emprunter. La syntaxe s'aligne sur ces hésitations, créant un rythme cahotant et irrégulier. De la même manière, lorsque les personnages prennent de la vitesse, les phrases se délient et affirment une direction plus nette. La cadence s'intensifie également, les syntagmes s'allongent à mesure que la progression se fait linéaire ou tourbillonnante, accompagnant pas à pas les personnages vers une sortie du texte[623]. En somme, l'étude de ces trois extraits met en lumière la tension du mouvement qui est au cœur de l'urgence. L'accélération devient alors le fil conducteur à travers lequel le temps s'étire et se contracte. Chaque geste, chaque pensée se déploie comme un instant singulier, porteur d'une vibration supplémentaire qui entraîne les personnages dans leur quête de libération.

6.2.3. Pur-sang *vs.* sang-froid *(La Vérité sur Marie)*

Jusqu'ici, nous nous sommes attachés à décrire l'urgence comme une précipitation, un débordement d'énergie poussant les personnages dans une course frénétique vers la liberté. Or,

[623] Nous remarquons en effet que la fuite des personnages mène tour à tour à leur disparition : le point de vue de Marie s'éclipse de la narration, laissant place à la perspective du je-narrateur ; Zahir ne cesse de passer de l'ombre à la lumière, disparaissant et réapparaissant à travers les interstices du texte ; quant aux deux amants, leur fuite les conduit à la fin du roman.

comme nous l'avons observé lors de l'épisode où Jean-Christophe de G. vient chercher Marie à l'hôtel (cf. 6.1.1), une différence de tempéraments se fait jour, révélant deux manières d'envisager l'urgence : celle-ci, en effet, en tant que nécessité d'accomplir une série d'actions dans un temps limité, peut être appréhendée avec maîtrise, calme et réflexion. En ce sens, il nous semble pertinent de conclure notre analyse de la vitesse en évoquant la façon dont Jean-Christophe de G., lors de l'échappée de Zahir, fait preuve d'un sang-froid absolu pour arrêter le pur-sang. Dans un premier temps, il est intéressant de noter que Marie et lui se tiennent en retrait pendant une bonne partie de la scène, tandis que le texte suit les déplacements du cheval autour du hangar. Ils sont seulement mentionnés comme un rappel lorsque Zahir se cabre au pied du pont et commence à emporter une première fois les deux Japonais avec lui (« […] le cheval se cabra au pied du pont, recula et fit demi-tour, repassa avec impétuosité devant Marie et Jean-Christophe de G. » (LVSM 102)). Or, tandis que les spectateurs sont décrits en train de reculer ou de s'éloigner de la trajectoire du cheval, aucun mouvement n'est enregistré pour Marie et Jean-Christophe de G., comme si ces derniers se contentaient de regarder passer le pur-sang sans éprouver la moindre crainte. Jean-Christophe de G. est de nouveau mentionné lorsque Zahir prend enfin la fuite sur le tarmac ; il prend alors la tête des opérations et de toutes les équipes mobilisées pour rattraper le cheval :

> […] et les autres, tous les autres — y compris Jean-Christophe de G qui avait pris les choses en mains et qui donnait des ordres —, acolytes ou gardes du corps, le chauffeur du van, des douaniers, tous ceux qui n'étaient pas restés pour porter secours aux blessés, avaient pris place dans l'étroit minibus Subaru, entassés sur les trois rangées de sièges parmi les sacs et les bagages de Marie. (LVSM 106)

Alors que, quelques pages plus tôt, les deux Japonais se laissaient emporter par la puissance de Zahir, agités comme une poupée de chiffon, et que les spectateurs refluaient à son approche, la donne change radicalement lorsque Jean-Christophe de G. entre en action. À ce moment-là, l'assistance, qui comprend aussi bien son équipe que le personnel de l'aéroport, épouse parfaitement les mouvements de Jean-Christophe de G., guidée par son calme et sa

détermination. Cette cohésion dans le récit se ressent à plusieurs niveaux. D'abord, si l'on porte un regard attentif aux phrases décrivant la poursuite du pur-sang, on constate l'utilisation d'un pluriel systématique qui conjugue le déplacement des voitures dans la même direction (« Les voitures fonçaient à toute vitesse vers l'horizon » (LVSM 106) ; « Les poursuivants durent alors ralentir, abandonner le premier élan de précipitation pour chercher plus patiemment le pur-sang dans la nuit. Ils roulaient à faible allure […] et restaient silencieux dans les voitures, surveillaient les alentours. Ils ouvraient l'œil à la vitre […] » (LVSM 107) ; « ils contournèrent une barrière fermée et s'engagèrent lentement sur une piste, toujours au ralenti, toujours silencieux, sondant la nuit autour d'eux, scrutant l'obscurité de leurs regards aigus » (LVSM 108), etc.). La convergence des mouvements, l'alignement des cadences et des regards en direction d'un seul et même objectif, reflètent l'unité d'action du groupe. L'idée est renforcée par une progression à thème constant qui parcourt le récit, maintenant le groupe des poursuivants au cœur de l'attention. L'urgence de la poursuite, pourtant émaillée de difficultés et d'incertitudes, trouve ainsi une concorde qui transcende l'individu, donnant naissance à un mouvement collectif soigneusement orchestré par Jean-Christophe de G. :

> Ils ne le perdaient plus de vue dans la lumière des phares, ils l'avaient en ligne de mire, ils restaient collés à sa silhouette affolée, sinuante et flexueuse, tournant à gauche quand il tournait à gauche, bifurquant avec lui, les trois voitures fonçant côte à côte sur l'immense tarmac désert pour l'empêcher de faire demi-tour et de leur échapper, essayant de resserrer chaque fois un peu plus les rets de la poursuite, s'organisant de voiture à voiture, Jean-Christophe de G dirigeant les opérations depuis le minibus, donnant des ordres au chauffeur et communiquant avec le chauffeur de la limousine via le téléphone de Marie — il avait téléphoné à Marie dans la limousine, le portable de Marie avait sonné dans son sac à main et elle avait entendu la voix de Jean-Christophe de G dans le noir, sa voix précise, calme, autoritaire, qui lui demandait de transmettre les consignes au chauffeur, et Marie faisait scrupuleusement le relais, le portable à l'oreille, elle écoutait docilement les instructions et les répétait aussitôt en anglais au chauffeur —, de manière que les trois véhicules avancent de front pour couper toute retraite au cheval, Jean-Christophe de G coordonnant la poursuite depuis le siège avant du minibus, réglant les distances entre les véhicules, procédant à de minuscules ajustements pour corriger les trajectoires, enjoignant aux voitures de diriger toujours leurs phares droit sur le cheval en fuite, de sorte que le cheval se sente poursuivi par une ligne de lumière mobile et aveuglante, effrayante, éblouissante comme une ligne de feu. (LVSM 108-10)

Nous retrouvons une progression à thème constant qui permet une nouvelle fois de resserrer l'action sur les poursuivants, puis sur Jean-Christophe de G., sans toutefois évincer

Zahir qui demeure le complément d'objet des premières propositions. Les assaillants se trouvent désormais dans le sillage du cheval, le suivent de près, collent au moindre de ses mouvements, une proximité qui se traduit notamment par les nombreux participes présents pris dans l'étau de la proposition « ils restaient collés à sa silhouette affolée », illustrant ainsi l'idée que l'urgence impose un grand nombre d'actions en un temps limité. Si nous observons la composition verbale, nous constatons qu'une première partie des participes développe le champ lexical de la course-poursuite (« tournant », « bifurquant », « fonçant », « essayant de resserrer »), tandis que la seconde partie se concentre sur la coordination des troupes par Jean-Christophe de G. qui devient alors rapidement le sujet des participes présents (« s'organisant », « dirigeant les opérations », « donnant des ordres », « communiquant », « coordonnant », « réglant », « procédant à de minuscule ajustement », « enjoignant »). Ainsi, contrairement à la description du Japonais entraîné dans la course incontrôlable de Zahir, ballotté, en quelque sorte, entre les participes présents et les participes passés, entre la résistance et la soumission, Jean-Christophe de G., ici, reste maitre de la situation. Un contraste saisissant s'établit par ailleurs entre Jean-Christophe de G. et le cheval : d'un côté la narration rend compte d'une « silhouette affolée, sinuante et flexueuse », de l'autre, d'une « voix précise, calme, autoritaire » ; bien que situés à plusieurs lignes d'écart, les deux rythmes ternaires entrent ainsi en dialogue, se répondent et mettent en évidence la confrontation des deux urgences.

Mais sans doute est-ce dans les dernières pages de la séquence que le sang-froid de Jean-Christophe de G. prend véritablement le dessus sur le débordement de Zahir. Le pur-sang est alors bloqué aux limites de l'aéroport, au niveau des doubles grillages de l'enceinte de sécurité, cerné par les phares des voitures, « sans possibilité de fuite ni de repli » (LVSM 112). Jean-Christophe de G. demande alors au groupe de s'arrêter, de ne plus rien faire, et s'avance seul vers le cheval. Les mains, la voix et le regard, symboles de pouvoir et d'influence, jouent alors un rôle prépondérant dans la scène qui suit :

> Alors Jean-Christophe de G s'avança vers lui, seul, les mains nues. Le cheval ne bougeait pas et le regardait venir. Jean-Christophe de G avançait vers lui sous la pluie en élégant manteau sombre, les mains vides, sans rien pour le maîtriser, ni corde, ni longe, ni courroie, rien pour le capturer, le contenir ou l'attacher. Calme, disait-il, calme, Zahir, calme, répétait-il à voix basse. Il n'était plus qu'à quelques mètres de lui, il se dégageait encore du cheval des ondes sulfureuses, une énergie incontrôlable d'animal épouvanté. Le cheval continuait de le regarder venir, immobile, des sons rauques et inquiétants sortaient de sa gorge. Son pelage était mouillé, collé de pluie et de transpiration crasseuse, dans lequel étaient venus s'incruster de minuscules particules de boue, des saletés, des gravillons et des éclats de bitume. Il avait dû glisser plusieurs fois sur les pistes, car il était blessé, son genou était ouvert, écorché et noirâtre. Jean-Christophe de G était presque arrivé à sa hauteur. Il avançait toujours, il ne le quittait pas des yeux et il lui présentait ses mains, blanches, vides, ouvertes, comme pour lui signifier qu'il n'avait pas d'arme, pas même de liens, de cordes, rien, les mains nues, le regard intense et les mains nues — la main et le regard —, sans oublier la voix, la voix humaine, chaude, enveloppante, sensuelle, séductrice, qu'il modulait, dont il faisait varier les inflexions pour l'amadouer. Calme, disait-il, calme, Zahir, calme, répétait-il. (*Ibid.*)

Le texte se construit une nouvelle fois sur l'opposition entre les deux entités. D'un côté, Jean-Christophe de G. se présente les mains « nues », « blanches », « ouvertes », le regard « intense », la voix « basse », « humaine », « chaude », « enveloppante », « sensuelle », « séductrice », des caractéristiques qui suggèrent un pouvoir d'attraction et d'influence, une maîtrise du geste et de la communication. De l'autre côté, se découvrent au contraire des attributs qui témoignent de l'intensité de la scène qui a précédé et de l'animalité de Zahir. On évoque « des ondes sulfureuses, une énergie incontrôlable d'animal épouvanté », « des sons rauques et inquiétants » qui sortent de la gorge. Son apparence est marquée par un pelage noir, « mouillé, collé de pluie et de transpiration crasseuse », mais également par une blessure, du sang, Zahir est « blessé », son genou est « ouvert, écorché et noirâtre ». L'opposition est là pour souligner les contrastes entre d'un côté le pouvoir, le contrôle et l'humanité, de l'autre l'intensité, la sauvagerie et la vulnérabilité.

Ainsi, si jusqu'à présent la précipitation semblait être la force motrice de nos fugitifs, un nouveau mouvement émerge avec le comportement de Jean-Christophe de G. Loin de saisir le cheval dès qu'il en a l'occasion, il opte pour une approche tout en douceur, prenant le temps de présenter ses mains à l'animal et de le laisser les sentir, reconnaitre son odeur, avant de simplement le toucher ou le caresser. Le rythme des phrases s'ajuste, ralentit, s'emplit de lenteur et de délicatesse, afin de marquer la précaution de chaque geste, de le reformuler pour

faire valoir toute sa dimension (« […] Jean-Christophe de G posa sa main sur sa peau, et le toucha, le caressa, avec beaucoup de lenteur, et de délicatesse, comme s'il caressait une femme, comme s'il passait lentement la main sur le corps d'une femme » (LVSM 113-4). On recherche l'apaisement, le calme, la douceur. Cependant, il apparait bien vite que sous les apparences douces et aimantes de Jean-Christophe de G., se cachent en réalité des intentions plus ambiguës et trompeuses :

> Voilà, disait-il, voilà, très bien, Zahir, très bien. Il lui parlait en français, il avait toujours parlé français à ses chevaux, la langue de l'amour, le français — et de la perfidie, aussi, parfois, son ombre vénéneuse. Car les caresses de Jean-Christophe de G n'étaient pas sincères, tout du moins pas sans arrière-pensées, la persuasion de sa voix et la douceur de ses mains étaient très calculées, il préparait déjà la suite, il songeait déjà, tout en le caressant, au mauvais tour qu'il allait lui jouer, il n'aurait pas pu sinon, il n'aurait pas pu réussir son geste avec autant d'adresse, de vitesse et de grâce, il ne l'aurait pas exécuté avec autant de maestria s'il ne l'avait pas entièrement décomposé mentalement avant de l'accomplir, comme un tour de magie, ou de passe-passe, une veronica de torero : en une fois, il arracha l'écharpe qu'il avait autour du cou, la souleva en l'air — un instant, l'étoffe noire moirée de reflets rouges tournoya à la verticale dans la nuit — et, passant rapidement l'écharpe autour de la tête du cheval, il la noua autour des yeux de Zahir, il lui banda les yeux pour l'aveugler. (LVSM 114-5)

En vérité, le sang-froid de Jean-Christophe de G. réside dans sa prévoyance, dans sa capacité à toujours avoir un coup d'avance sur son adversaire. Alors que Marie, Zahir, Pilar Alcantara ou le je-narrateur sont animés d'un désir irrépressible de s'arracher du présent, que leur course et leur geste sont précipités, brusques, désordonnés, aveuglés par l'urgence et l'immédiateté, leur impulsion les projetant sans répit vers l'avant, Jean-Christophe de G., lui, possède une vision claire des événements, il connait leurs directions, a conscience des conséquences que chaque choix entraîne. Il anticipe, calcule et prépare la suite. Le geste qui permet à Jean-Christophe de G. de bander les yeux du cheval est particulièrement révélateur de la maestria de l'homme. Dans un premier temps, la narration fait référence au « tour de magie », « de passe-passe » et à la « veronica de torero » pour évoquer l'habileté de Jean-Christophe de G., mais aussi pour préparer le lecteur aux jeux d'apparition et de disparition, aux mouvements de captation de l'attention auxquels il va bientôt être soumis. Les deux points, signe de

ponctuation suffisamment rare chez l'auteur pour que nous le mentionnions[624], introduisent l'action en même temps qu'elle la fige dans le temps du récit. Les premiers mouvements semblent alors se décomposer sous une autre temporalité. L'idée est renforcée plus loin par l'utilisation des tirets doubles qui permettent de suspendre une nouvelle fois le récit tout en attirant l'attention du lecteur sur l'écharpe rouge et noire qui tournoie un instant « à la verticale dans la nuit », à l'image précisément des prestidigitateurs qui détournent l'attention du public pour effectuer leurs tours de main, ou des passes de cape qui offrent aux toreros l'instant décisif pour planter la banderille dans le dos du taureau. De la même manière, le geste qui permet à Jean-Christophe de G. d'enrouler « rapidement l'écharpe autour de la tête du cheval » échappe à notre regard, s'accomplit sans que nous puissions nous en rendre compte, réalisé dans l'intervalle suspendu d'une incise au participe présent. La temporalité de Jean-Christophe de G. semble alors s'être affranchi des contraintes du temps. Elle suit une logique propre, une planification mathématique, millimétrée, se déployant en temps et en heure selon un ordre rigoureusement calculé.

L'urgence, chez Jean-Christophe de G., se démarque nettement des tempéraments analysés chez les autres personnages. Selon la dichotomie présentée par Gasparini en introduction de notre chapitre, elle se situe davantage du côté du *kairos* que du *chronos*. Alors que le je-narrateur, Marie, Zahir et Pilar Alcantara sont tous animés par des émotions incontrôlables, agissant sous le coup du *pur* sang qui les pousse à se débattre dans la frénésie de l'urgence, oscillant dans leur course, tournant en rond pour certains, Jean-Christophe de G., quant à lui, conserve une sérénité et un contrôle de lui-même : il saisit le moment opportun, l'instant d'inflexion où il est bon d'agir ; son *sang froid* lui confère une célérité et une assurance incomparables face à une situation critique, lui permettant de faire face aux événements, mais

[624] Pour une étude plus approfondie de l'usage des signes de ponctuation dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, voir mon article Jimmy Poulot-Cazajous, « Dans le combat entre toi et la phrase, sois décourageant ».

aussi de tromper le monde, si ce n'est le temps lui-même. Car au-delà de la vitesse physique, c'est une rapidité d'esprit qui caractérise le sang-froid de Jean-Christophe de G. Sa capacité à anticiper, à lire la situation avec lucidité et à agir en conséquence lui donne toujours un coup d'avance sur les autres. Il semble ainsi se mouvoir selon un rythme propre, dans une temporalité parallèle affranchie des contingences du *chronos* qui aveuglent les autres personnages. Hors du temps, il saisit dans l'urgence l'instant décisif et réparateur.

6.3. Une scène paroxystique

> Quand, à la fin d'une scène paroxystique, le livre monte très haut et atteint un sommet, comment poursuivre la narration, comment redescendre, sans faire chuter l'attention du lecteur ?
>
> **Jean-Philippe Toussaint (UP 25)**

Si la scène, au sens narratologique du terme, semble être une condition nécessaire à l'écriture de l'urgence, c'est qu'au-delà d'une synchronicité du récit et de l'histoire, l'urgence a pour conséquence d'exacerber tout ce qui la caractérise. En effet, si nous considérons, à la suite de Morgane Kieffer, que

> La scène telle qu'elle polarise l'écriture toussaintienne allie les caractéristiques narratologiques de la « scène » genettienne (coïncidence du temps raconté et du temps vécu), les caractéristiques diégétiques de la tradition romanesque telle que la définit Jean-Marie Schaeffer (polarisation des affects et des personnages, inscription dans un système de foisonnement et d'enchaînement narratif, fût-ce par la négative dans les premiers romans), et les caractéristiques affectives du *punctum* barthésien (pour un fragment dont l'intensité le rend potentiellement autonome au sein de la progression romanesque, là encore au risque de la chute tonale, surtout dans les romans d'avant 2002)[625],

alors, le discours lié à l'urgence porte à son paroxysme chacune de ces caractéristiques de manière à ce que le lecteur vive au plus près de l'instant, que cela soit en adhérant au tempo de l'histoire comme nous l'avons vu dans notre précédente sous-partie, ou en produisant une écriture de l'immédiat dans sa forme la plus profonde et la plus affective. Ainsi, il nous semble pertinent de parler de *scène paroxystique*, non simplement comme nous l'entendons

[625] Morgane Kieffer, « La scène comme lieu de l'énergie romanesque dans la tétralogie M. M. M. M. : autour de Zahir » *op. cit.*, p. 316.

usuellement comme point culminant d'une intrigue, mais aussi, et surtout, dans le sens où nous atteignons les limites ordinaires de la scène (au sens narratologique), voire les excédons. La narration se resserre alors, le passé et le futur s'estompent pour ne laisser place qu'à une conscience aigüe du présent, limité à son espace de consécution le plus restreint, une séquence logique de causes et d'effets où se joue le premier niveau d'affectivité des personnages, celui des pulsions, des émotions et des sensations. « Ici — au cœur même de l'urgence —, […] nos perceptions sont à l'affût, les sens sont aiguisés, la sensibilité exacerbée » (UP 42-3), écrit Jean-Philippe Toussaint. Dans ce genre de configuration, l'emploi spécifique des repérages spatio-temporels doit faire l'objet d'une attention particulière, et plus particulièrement les problèmes de divergence énonciative et de double repérage. Pour cela, il nous faudra notamment tenir compte du déplacement déictique, mais également de l'ancrage énonciatif de chaque scène et des phénomènes liés au discours rapporté et à la notion de point de vue. Dans un deuxième temps, il nous importera de montrer comment l'auteur parvient à resserrer la temporalité au plus près de l'instant vécu, en examinant aussi bien les marqueurs de temps que la distribution des temps verbaux. Enfin, nous étudierons comment l'urgence devient le théâtre d'une crise émotionnelle, marquée par une intensification des émotions et des perceptions.

6.3.1. Déplacement déictique au cœur de l'urgence *(Fuir*, *Les Émotions*)

La théorie du déplacement déictique part de l'idée qu'en littérature, grâce notamment aux phénomènes d'identification et de *mimèsis*, le lecteur imagine parfois qu'il est transporté dans des réalités fictives, dans des temps et des espaces imaginaires, autrement dit, qu'il interprète le texte narratif comme s'il le vivait réellement. Elle postule alors que le lecteur transfère son centre déictique (« origo » selon la terminologie de Karl Bülher[626]), avec ses trois

[626] Cf. Karl Bühler, *Théorie du langage: la fonction représentationnelle*, Marseille, Agone, 2009, 687 p.

composantes, la personne (« je »), le lieu (« ici ») et le temps (« maintenant »), vers l'espace-temps des personnages de l'histoire, voire, éventuellement, dans la conscience même de certains personnages. « Le but de la théorie du déplacement déictique, écrit Sylvie Patron, est d'identifier et de décrire les procédés linguistiques et textuels qui permettent au lecteur d'établir son centre déictique dans le monde de l'histoire, de le maintenir sous une forme stable ou de le déplacer au fur et à mesure de la progression de l'histoire[627]. » Aussi, si l'on omet les marques de première personne qui font partie du dispositif narratif mis en place par Jean-Philippe Toussaint, on note différents procédés linguistiques qui permettent de déplacer la conscience du lecteur au plus près de l'urgence. Dans *Fuir*, par exemple, dans le paragraphe qui précède la course effrénée à travers le Louvre, on observe un déplacement focal entre le je-narrateur et la troisième personne de Marie :

> Ce qui me frappa le plus sur l'instant, c'est qu'elle ne pleurait pas, pas de sanglots, pas de cris, pas de gémissements, sa voix était apparemment calme, un léger tremblement dans le timbre et beaucoup de halètements et de précipitation pour me relater avec confusion le coup de téléphone que venait de lui faire Maurizio, le gardien de la maison de l'île d'Elbe où son père passait l'été. Maurizio venait de l'appeler pour lui apprendre la mort de son père, brutale, accidentelle, par noyade ou malaise cardiaque, ou les deux, il n'avait pas été clair et elle l'était encore moins, elle se trouvait au Louvre en ce moment, au musée du Louvre, abattue sur un banc, jusqu'où elle avait titubé quand elle avait appris la nouvelle, l'accident avait eu lieu en début d'après-midi et il était maintenant cinq heures à Paris, cinq heures et demie, elle ne savait pas, je ne sais pas, je n'en sais rien, dit-elle, il fait jour, me dit-elle, il fait terriblement jour. (F 47)

Dans la première phrase, Marie est encore lointaine, le centre déictique est nettement ancré du côté du je-narrateur, en Chine, à bord du train de nuit qui relie Shanghai à Pékin, comme l'indique la structure pseudo-clivée en tête de phrase (« *Ce qui* me frappa le plus sur l'instant, *c'est qu'*elle ne pleurait pas ») et la modalité épistémique qui intervient plus loin (« sa voix était *apparemment* calme »). Cependant, dans la seconde phrase, nous accédons au contenu du discours, d'abord dans un style indirect libre, puis, sans transition ni indice typographique, au style direct, signalé par un changement de temps verbal et de personne (« l'accident avait eu lieu en début d'après-midi et il était maintenant cinq heures à Paris, cinq heures et demie, elle

[627] Sylvie Patron, *Le narrateur: introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 239.

ne savait pas, *je ne sais pas, je n'en sais rien, dit-elle, il fait jour, me dit-elle, il fait terriblement jour* »). La répétition du verbe « dire », par ailleurs, insiste sur l'entrée dans le discours direct, où le « je » du narrateur et celui de Marie existent en même temps à différents niveaux énonciatifs. Nous relevons également l'utilisation de deux déictiques temporels (« elle se trouvait au Louvre *en ce moment* », « il était *maintenant* cinq heures à Paris ») qui participent à recentrer le discours vers l'*ici* et *maintenant* de Marie. Dans l'entretien avec son éditeur chinois, Chen Tong, Jean-Philippe Toussaint explique ainsi la coexistence des deux centres déictiques : « À un certain moment, dans *Fuir*, c'est *à la fois* le jour et la nuit, les personnages, reliés par un téléphone portable, sont *à la fois* dans un train de nuit en Chine et en plein soleil au musée du Louvre à Paris. Il y a là ce que j'appellerais une *qualité d'ubiquité*, que le téléphone portable rend possible et qui ne pouvait pas exister auparavant en littérature[628]. »

Il semble alors qu'en faisant coexister dans le discours narratif deux centres déictiques, Jean-Philippe Toussaint opère une division du point de vue entre ce que François Jost a nommé, dans le champ cinématographique, *ocularisation* et *auricularisation*, soit, respectivement, les points de vue visuel et auditif[629]. Ainsi, dans le paragraphe qui suit, lorsque Marie s'échappe à travers le Louvre, nous sommes *a priori* guidé par l'auricularisation interne du je-narrateur. En effet, celui-ci nous rappelle régulièrement sa présence au bout du fil, d'abord en tant que sujet écoutant (« je le compris aux légers cahots qui se firent alors entendre dans le téléphone » (F 47)), puis, de manière passive, en tant que simple interlocuteur (« Elle ne se retournait pas et continuait de me parler au téléphone » (F 48) , « ne me parlant plus, le téléphone battant mollement dans sa main contre sa cuisse » (F 49-50), « commença à me décrire d'une voix douce et déchirante le plafond peint avec d'infinies précisions, me chuchotant au téléphone à

[628] Chen Tong et Jean-Philippe Toussaint, « Écrire, c'est fuir », *op. cit.*, p. 179.
[629] « Je viens de dire que le cinéma travaille deux registres. Pour être plus précis, il faudrait segmenter à nouveau le concept de focalisation : de fait, si on peut caractériser la relation du personnage à ce que montre la caméra, il semble tout autant nécessaire d'envisager la bande-son par rapport au même personnage. […] À ce "point de vue" sonore, je donne le nom d'*auricularisation*. » François Jost, *L'Œil-camera : entre film et roman*, 2e éd. rev. et augm, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », 1989, p. 23.

travers les milliers de kilomètres qui nous séparaient la position des personnages et l'agencement des petits nuages dans le ciel bleu » (F 50)). Cependant, cette auricularisation n'en est pas réellement une. Elle sert avant tout de levier narratif. Premièrement, elle permet d'opérer un glissement progressif du sujet thématique, c'est-à-dire, selon la terminologie choisie par Sylvie Patron et les représentants de la théorie du déplacement déictique[630], du QUI focal « je » au QUI focal « Marie ». Mais aussi, et surtout, elle se mue progressivement en une ocularisation, le lecteur est ainsi transporté dans les salles du musée avec Marie, d'abord au moyen d'une description vague, imprécise, il nous est simplement indiqué que Marie « travers[e] les salles en direction de la sortie » (F 47), on évoque une « silhouette vacillante, chancelante » (F 47) et « la lumière du soleil » (F 48), avant d'évoluer vers des détails de plus en plus précis, à commencer par le nom de salles qui nous situent précisément dans l'espace[631], puis ce qui les compose[632]. En parallèle, on note la présence de marqueurs déictiques comme « fendant *ici*, éperonnant *là* » ou « retrouvant *là encore* le soleil » qui illustrent encore une fois que nous sommes désormais aux côtés de Marie. Si le je-narrateur reste présent, s'il persiste même en tant qu'entité narrative, il s'estompe néanmoins pour ne devenir qu'un QUI narrant[633],

[630] « Les représentants de la théorie du déplacement déictique distinguent quatre types de QUI, c'est-à-dire d'actants ou de participants. Premièrement, ce qu'ils appellent le "QUI focal" ("*the focal WHO*") et qu'on pourrait appeler également le "sujet thématique" du récit. […] Le QUI focal s'oppose aux personnages non focaux (*non focal characters*), c'est-à-dire aux personnages qui ne sont pas thématisés. […] Le QUI focal est dit "focalisant" ("*focalizing WHO*"), lorsque ses pensées, ses sentiments ou ses perceptions sont représentés […]. » Cf. Sylvie Patron, *Le narrateur*, *op. cit.*, p. 240-1.

[631] « […] les deux cents mètres en enfilade de la Grande Galerie » (F 48), « traversant une succession de salles plus sombres, le salon Carré, la salle Duchâtel, la salle Percier et Fontaine, laissant derrière elle la pluie de soleil de la Grande Galerie et allant se réfugier dans l'ombre accueillante de la rotonde d'Apollon » (F 48).

[632] « dans les tympans ombrés des arcs, des reliefs sculptés ajoutaient d'autres motifs solaires à cette malédiction, têtes du soleil datant de Louis XIV, Roi Soleil, auréolées de rayons d'or et parées de pétales de tournesols, d'héliotropes et d'hélianthes qui lui faisaient tourner la tête » (F 49), « le long de statues grecques immobiles depuis des millénaires, aux corps blancs, lisses et silencieux, incomplets, mutilés, des fragments de marbre rescapés empalés sur des tiges métalliques dans des socles cylindriques de bois blond, torses et cuisses isolés, mains seules, têtes énucléées et bassins sans verge aux minuscules testicules orphelins » (F 49).

[633] « […] le QUI narrant (*the narrating WHO*) désigne le narrateur des récits de fiction à la première personne et éventuellement le « je » qui se manifeste dans certains passages de récits de fiction à la troisième personne. » Cf. Sylvie Patron, *Le narrateur*, *op. cit.*, p. 241. Voir également William J. Rapaport et *al*, « Deictic Center and the Cognitive Structure of Narrative Comprehension, *Technical Report*, n°89-01, Buffalo, États-Unis, Department of Computer Science, p. 4, cité et traduit par Sylvie Patron, *Le narrateur*, *op. cit.*, p. 241 : « […] Alors que le QUI focalisant est un personnage qui n'est pas en position de narrateur de l'histoire – c'est le sujet de l'expérience et non celui de la narration [*an experiencing self rather than a reporting self*] –, le QUI narrant est une entité psychologique qui raconte l'histoire à un niveau épistémologique différent de celui de l'histoire elle-même. Cette

opérant alors à un niveau épistémologique différent de celui de l'histoire mais qui, semble-t-il, lui autorise des incursions dans l'expérience sensorielle et cognitive de Marie, comme nous le relevons dans la dernière phrase du paragraphe[634]. En mettant ainsi en place une narration paradoxale qui, progressivement, déplace le point de vue d'une auricularisation de la scène vers une ocularisation, si intense et si détaillée qu'elle confine à l'hypotypose, nous sommes, nous lecteur, au plus près du cœur battant de l'urgence.

Les stratégies de déplacement déictique apparaissent de manière moins évidente dans les deux autres extraits du corpus. Si nous retrouvons peu ou prou l'emploi des mêmes marqueurs spatio-temporels, ces-derniers sont invoqués moins fréquemment, ou de façon moins directe. Remarquons cependant dans *Les Émotions*, l'emploi spécifique du pronom pluriel « nous » : si celui-ci présente un mode de référence mixte qui, d'une part, distancie le point de vue narratif, il a toutefois la particularité de distinguer nettement je-narré du je-narrant en intégrant un deuxième personnage à l'action, Pilar Alcantara. Cela renforce une fois encore l'idée que l'écriture de l'urgence, chez Jean-Philippe Toussaint, se fait par la mise à distance de l'instance narrative. Par ailleurs, *Les Émotions* se distingue des deux autres extraits par l'emploi de nombreux déterminants démonstratifs[635], qui, bien qu'ils ne soient pas systématiquement déictiques[636], donne l'instruction au lecteur d'aller récupérer dans sa mémoire immédiate un référent saillant. Ils contribuent ainsi à consolider la représentation mentale que le lecteur se fait de la scène, plus particulièrement en ce qui concerne ses repères

différence peut être d'ordre temporel (la narration est rétrospective) ou ontologique (le narrateur ne se situe pas dans le même domaine d'existence que les personnages de l'histoire).

[634] « Elle ne savait plus ce qu'elle faisait, […] elle regardait la voûte sans plus penser à rien, elle regardait fixement un détail d'un plafond peint qui représentait plusieurs personnages en apesanteur dans une nébuleuse ascendante de nuages » (F 49-50)

[635] Nous relevons « en *ce* dimanche soir » (E 229), « dans *ce* court instant où, emporté par mon élan, je m'étais retrouvé sur l'estrade » (E 230), « Car, si tout le monde […] avait vu *cette* porte s'ouvrir sur la scène à l'arrière de l'estrade » (E 230-1), « *cette* porte qu'ils devaient s'attendre à voir survenir le danger, *cette* porte ultrasécurisée à l'arrière de la scène qui n'est empruntée que par les officiels au moment où ils gagnent la scène pour les conférences de presse, *cette* porte qui n'est accessible qu'à des personnes dûment autorisées » (E 231) « égarés au milieu de *ce* grand hall désert » (*Ibid.*), « dans *cette* imposante architecture de verre » (*Ibid.*), « ce souterrain » (E 232).

[636] Ils ne pointent pas un objet uniquement identifiable à travers la situation d'énonciation.

spatio-temporels — notamment « cette porte » qui revient à plusieurs reprises — la rendant à la fois plus présente et plus concrète dans son imagination.

Enfin, il convient d'ajouter l'emploi de l'auxiliaire *venir*. En effet, comme l'ont montré Jacque Bres et Emmanuelle Labeau[637], *venir*, en tant que verbe de déplacement, procède d'une orientation déictique : à la différence du verbe *aller* qui prend en charge un déplacement non situé par rapport à une subjectivité (bien que celui-ci puisse « co(n)textuellement, par inférence, signifier un éloignement du centre déictique[638] »), *venir* suggère un déplacement orienté « vers une subjectivité dont l'actant se rapproche[639] ». Il en va de même lorsqu'il se grammaticalise en auxiliaire : Bres et Labeau expliquent en outre que le sens de déplacement déictiquement orienté du verbe persiste mais de manière abstraite, « pour produire des effets de sens aspectuo-temporels et modaux[640] ». Parmi eux, nous retiendrons celui de l'antériorité *immédiate* ou *proximale* : le tour *venir de* + V(Infinitif) pose une distance temporelle minime, « jamais neutre ou distale[641] ». On le retrouve de manière particulièrement significative dans *Fuir* : en effet, répété à quatre reprises au début du passage, il est toujours utilisé en rapport avec l'annonce de la mort du père de Marie (« C'était Marie qui appelait de Paris, son père était mort, elle *venait de l'apprendre* quelques instants plus tôt » (F 46), « le coup de téléphone que *venait de lui faire* Maurizio » (F 47), « Maurizio *venait de l'appeler* pour lui apprendre la mort de son père » (F 47), « comme pour fuir la nouvelle qu'elle *venait d'apprendre* » (F 48). La répétition de l'auxiliaire a ainsi pour effet de prolonger l'écho de la mort du père dans la subjectivité de Marie ; il la poursuit étroitement et la pousse, sans doute, à s'enfuir à travers le Louvre pour tenter de le mettre à distance.

[637] Jacques Bres et Emmanuelle Labeau, « Aller et venir : des verbes de déplacement aux auxiliaires aspectuels-temporels-modaux », *Langue française*, vol. 179, nº 3, 2013, p. 13-28.
[638] *Ibid*., p. 15.
[639] *Ibid*.
[640] *Ibid*., p. 18.
[641] *Ibid*., p. 23.

Les stratégies de déplacement déictique, telles que nous venons de les présenter, jouent un rôle crucial pour décrire une expérience au plus près de l'urgence. L'analyse de *Fuir* a permis de révéler différents procédés linguistiques et textuels, notamment via le recours aux discours rapportés, aux jeux de focalisation et à l'emploi d'embrayeurs spatio-temporels. Il semble par ailleurs que l'écriture de l'urgence, chez Toussaint, procède d'un effacement de l'instance narrative : la voix du je-narrant s'assourdit progressivement pour laisser place à une focalisation resserrée sur un personnage tiers, que cela soit par le biais de la troisième personne ou par l'utilisation du pronom « nous ». Enfin, l'emploi du verbe *venir* comme auxiliaire marquant une proximité temporelle apparait être une des clés dans la stratégie de condensation de la durée. En ce sens, il participe à l'analyse qui va suivre, au côté d'autres temps verbaux mais également d'indices spatio-temporels.

6.3.2. L'espace de l'instant : immédiat et simultanéité (*Fuir*, *Les Émotions*)

Nous avons montré à propos de l'échappée de Zahir comment les participes présents peuvent exprimer une forme de résistance, tant au niveau de la phrase qui s'écrit que du point de vue des personnages qui suivent le pur-sang, en opposition aux participes passés qui, quant à eux, marquent une forme de reddition (cf. 6.2.2.1). Nous voudrions à présent explorer plus avant le rôle des participes présents. Quelles implications ont-ils sur la dynamique de l'urgence ? Et de quelle manière cette résistance se traduit-elle dans le processus de resserrement temporel qui semble s'opérer dans nos trois scènes ? De fait, le participe présent intervient dans la scène de l'aéroport, mais également dans nos deux autres extraits. Dans *Fuir*, par exemple, il soutient la longueur de la seconde phrase dans laquelle Marie traverse plusieurs salles, offrant ainsi une charpente aux différentes actions du personnage :

> Elle ne se retournait pas et continuait de me parler au téléphone en même temps qu'elle s'approchait par brusques embardées des chaises des gardiens pour demander le chemin de

> la sortie, d'un ton égaré et suppliant, *cherchant* à quitter le Louvre et *n'écoutant* pas les réponses, *revenant* sur ses pas et *trébuchant* sur quelque infime dénivelé du marbre, *repartant* de plus belle et *traversant* une succession de salles plus sombres, le salon Carré, la salle Duchâtel, la salle Percier et Fontaine, *laissant* derrière elle la pluie de soleil de la Grande Galerie et *allant* se réfugier dans l'ombre accueillante de la rotonde d'Apollon, sans ouverture ni fenêtre, mais *retrouvant* là encore le soleil, comme une malédiction, le soleil qui semblait la poursuivre, factice à présent, faux, peint, artificiel, qui brillait d'un éclat d'incendie au plafond de la rotonde, tandis que, dans les tympans ombrés des arcs, des reliefs sculptés ajoutaient d'autres motifs solaires à cette malédiction, têtes du soleil datant de Louis XIV, Roi Soleil, auréolées de rayons d'or et parées de pétales de tournesols, d'héliotropes et d'hélianthes qui lui faisaient tourner la tête. (F 48-9 nos italiques)

Avant d'analyser la phrase, rappelons que dans sa théorie des aspects, Gustave Guillaume parle de « représentation à la fois tensive et détensive[642] » pour le participe présent, donnant l'idée d'un procès en train de s'accomplir, à la fois partiellement achevé et partiellement en devenir. Le participe présent illustre ainsi l'image verbale *in fieri*, c'est-à-dire le procès dans sa tension et dans sa progression, dans l'intervalle de temps qui la compose, mais en dehors cependant du temps des horloges. Selon Isabelle Serça, « l'aspect imperfectif du participe qui saisit le procès de l'intérieur, en train de se réaliser, fait que le procès verbal n'est pas inscrit dans une suite chronologique linéaire[643] ». Or, il est intéressant de noter qu'il est ici mis en relation avec un autre temps, l'imparfait, dont la description temporelle reste relativement proche : selon Jacques Brès, « l'imparfait place dans le PASSÉ de E1 (correspondant textuellement au narrateur) un point postérieur à la borne initiale du temps interne du procès […] et antérieur à sa borne finale[644] ». Il donne ainsi l'impression de percevoir mentalement un événement passé sous son *aspect statique*, de le saisir entre son devenu et son devenir, à la manière d'un présent psychologique étroit toujours à cheval sur un seuil mouvant à une cadence lente. Ainsi, la longue phrase de *Fuir* semble se déployer au sein d'un seul et même procès dont nous ne connaissons pas les frontières, où chaque instant s'ajoute à l'autre en y déposant une trace durable, aboutissant non plus à une succession d'actions pures et simples, mais à une forme de simultanéité où l'addition de chaque action contribue à une somme

[642] Gustave Guillaume, *Temps et verbe*, *op. cit.*, p. 17.
[643] Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, *op. cit.*, p. 227-8.
[644] Jacques Bres, « Dialogisme et temps verbaux de l'indicatif », *Langue française*, vol. 163, n° 3, 2009, p. 31.

qui transcende les bornes de l'événement. Le phénomène est par ailleurs renforcé par la présence des locutions conjonctives *en même temps* et *tandis que*, qui tissent entre elles une simultanéité des faits dans la narration : d'une part Marie continue de parler au téléphone tout en cherchant la sortie du musée, d'autre part elle se retrouve prise au piège de la lumière, encerclée par le décor solaire de la rotonde d'Apollon et les différents motifs qu'elle retrouve çà et là, où qu'elle aille. L'urgence se caractérise ainsi comme une incapacité à s'affranchir du temps, à trouver une issue claire dans le débordement d'actions qui s'imposent au personnage et le maintiennent dans un état de tension constante. Elle est une quête de libération face à l'accumulation et l'intensification des événements. L'organisation des temps verbaux associée aux locutions conjonctives créent un réseau de simultanéité à l'intérieur duquel les différentes actions entreprises par Marie restent en tension permanente. Elle semble alors prise au piège, enchevêtrée dans une durée dont elle ne parviendrait pas à s'extraire.

Les participes présents n'ont pas la même portée dans *Les Émotions*. D'une part, comme nous l'avons spécifié précédemment, les phrases sont plus concises que dans les deux autres romans. D'autre part, ils sont articulés avec le passé simple, dont la fonction est de clore le procès pour l'inscrire dans une chaîne causale. Ainsi, c'est davantage l'idée de succession qui est mise en avant. Plus précisément, le discours narratif semble privilégier l'immédiateté au cœur de l'urgence, marqué à la fois par une prééminence du moment présent et une accélération de la vitesse narrative. Or, nous l'avons dit, le passé simple a précisément cette fonction de condenser la complexité de l'expérience en une action simple, sans épaisseur et située dans le temps. Selon les mots de Roland Barthes : « […] le passé simple est précisément ce signe opératoire par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans déploiement, dont la seule fonction est d'unir le plus rapidement possible une cause et une fin[645] ». Dans *Les Émotions*, cette stratégie est renforcée par l'emploi

[645] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 47.

d'un certain nombre d'expressions qui traduisent la notion d'immédiateté ou de brièveté[646]. Parmi elles, il est intéressant de relever l'utilisation de circonstancielles de temps qui insistent, de manière quasi synonymique, sur la précision temporelle de l'événement. Deux instants sont particulièrement mis en avant, deux instants de bascule : celui du rapprochement en début de paragraphe (« À la seconde, à la seconde » (E 228)), et celui où le je-narrateur ouvre par mégarde la porte située à l'arrière de l'estrade durant la conférence de presse : après l'avoir donné une première fois (« Nous […] suivions un couloir au fond duquel se trouvait une porte, et, l'ouvrant à la volée, […], nous nous retrouvâmes sur la scène, à l'arrière de l'estrade, pendant la conférence de presse » (E 229)), le je-narrateur revisite l'événement à plusieurs reprises, revenant sans cesse sur ce court instant durant lequel il n'a finalement « fait qu'ouvrir et fermer la porte » (E 229-30) :

> La porte que je venais d'ouvrir ne se trouvait qu'à deux mètres des pupitres des orateurs, je sentais devant moi la présence physique presque palpable du ministre des Transports espagnol qui était en train de parler. Pilar Alcantara, qui me suivait, buta sur moi quand je m'immobilisai, elle posa la main sur mon épaule, mais déjà je refermais la porte, je n'avais fait qu'ouvrir et fermer la porte dans le même mouvement. Dès que je m'étais aperçu de ma méprise, j'avais fait volteface. Je n'avais fait qu'un seul pas sur la scène, et même pas un pas, un demi-pas, sitôt interrompu qu'effectué, mais, dans ce court instant où, emporté par mon élan, je m'étais retrouvé sur l'estrade, j'avais vu converger vers moi tous les regards. Le commissaire Kallas s'était retourné en sursautant, surpris que quelqu'un surgisse dans son dos. Il me connaissait, il savait qui j'étais, et j'avais lu de l'incompréhension dans son regard, j'y avais vu de l'incrédulité, de la stupéfaction. Dans la seconde où j'avais ouvert la porte et que je la refermais déjà pour faire demi-tour, j'avais également croisé le regard du ministre des Transports espagnol qui était en train de parler et qui s'était interrompu, le regard égaré, qui avait essayé de continuer sa phrase, un instant suspendue dans le vide, en essayant de ne pas perdre le fil de ce qu'il était en train de dire. Dans le très peu de temps où j'étais resté dans l'embrasure de la porte, j'avais perçu une vague d'agitation frémir dans les premiers rangs de l'assistance, je ne sais pas si c'était des journalistes ou des membres des services de sécurité qui se trouvaient là, mais je vis des gens se lever, quitter leur siège et prendre le chemin des coulisses, j'en vis emprunter les escaliers latéraux pour monter sur l'estrade. Car, si tout le monde dans la salle de presse du Berlaymont avait vu cette porte s'ouvrir sur la scène à l'arrière de l'estrade, cela n'avait pas pu échapper aux services de sécurité qui sont toujours attentifs au moindre incident imprévu, qui sont toujours sur le qui-vive, prêts à réagir à la moindre anomalie, à s'élancer de leur siège pour intervenir, c'est précisément leur métier, de prévoir l'impossible, d'anticiper l'inattendu, même si ce n'était certainement pas de cette porte qu'ils devaient s'attendre à voir survenir le danger, cette porte ultrasécurisée à l'arrière de la scène qui n'est empruntée que par les officiels au moment où

[646] Nous relevons par exemple « À l'instant, à la seconde » (E 228), « en coup de vent » (E 229), « à la volée » (E 229), « déjà » (E 229), « Dès que » (E 230), « sitôt » (E 230), « dans ce court instant où » (E 230), « Dans la seconde où » (E 230), « déjà » (E 230), « Dans le très peu de temps où » (E 230), « aussitôt » (E 232), « d'un coup » (E 233), « d'urgence » (E 233), « immédiatement » (E 234).

> ils gagnent la scène pour les conférences de presse, cette porte qui n'est accessible qu'à des personnes dûment autorisées. (E 229-31)

En revenant à plusieurs reprises sur le même instant, le narrateur insiste à la fois sur la rapidité de l'action à travers une anaphore de compléments circonstanciels (« dans ce court instant où », « Dans la seconde où », « Dans le très peu de temps où » (E 230)) et sur la compréhension approfondie de sa durée. En d'autres termes, chaque répétition vient souligner la brièveté de l'événement, son immédiateté, mais lui confère également une épaisseur supplémentaire, paradoxale, créant ainsi un contraste entre le temps mesurable de l'action et sa densité narrative. Si nous nous reportons au graphique établi dans notre seconde partie (cf. 6.2.1), nous constatons que cet approfondissement de l'instant s'accompagne d'une expansion notable de la longueur des phrases, jusqu'au pic le plus important de la phrase. Cette augmentation reflète visuellement l'expansion du temps perçu, où l'urgence de l'action entraîne une dilatation temporelle, permettant une exploration plus riche et détaillée des événements.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que cet instant est gardé sous tension par un certain nombre d'adverbes ou de locutions conjonctives qui soulignent la promptitude avec laquelle les actions s'enchaînent, à savoir l'ouverture et la fermeture de la porte. Ainsi, l'adverbe « déjà » est employé à deux reprises (« mais *déjà* je refermais la porte » (E 229), « Dans la seconde où j'avais ouvert la porte et que je la refermais *déjà* pour faire demi-tour » (E 230)), soulignant non plus l'anticipation comme nous l'avons vu au chapitre précédent (cf. 5.3.1), mais une réalisation précoce, l'idée qu'une chose est survenue plus tôt que prévu, en l'occurrence, le fait que le je-narrateur soit contraint de rebrousser chemin. De la même manière, l'adverbe « sitôt » (« un demi-pas, sitôt interrompu qu'effectué » (E 230)), met en avant la succession rapide des événements, interrompant immédiatement l'avancée du je-narrateur. Enfin, relevons l'emploi de la locution « dès que » (« Dès que je m'étais aperçu de ma méprise, j'avais fait volteface » (E 230)) qui établit un rapport temporel entre les deux actions, soulignant encore une fois l'idée d'une succession rapide, d'instantanéité, l'événement décrit par la proposition subordonnée se

produisant juste avant l'événement de la proposition principale, là aussi sans intervalle perceptible.

Le tour restrictif *ne… que* marque également une dimension essentielle du resserrement temporel mis en œuvre dans cet extrait. Nous le retrouvons à trois reprises dans les premières lignes (« La porte […] *ne* se trouvait *qu*'à deux mètres » (E 229), « je *n'*avais fait *qu*'ouvrir et fermer la porte » (E 229-30), « Je *n'*avais fait *qu'*un seul pas sur la scène » (E 230)), ayant pour effet de restreindre le champ des possibles et de concentrer l'attention du lecteur sur l'étroitesse de l'action. Nous ressentons alors la limitation du procès à l'intérieur des frontières du verbe, l'espace et le corps sont contenus dans la restriction, seul l'imagination laisse planer un doute sur les potentielles actions auxquelles nous n'avons pas accédé. En effet, en même temps qu'elle délimite l'action, la négation restrictive convoque, sans les mentionner, les différents scénarios possibles qui auraient pu advenir rhématiquement. Elle est ainsi emblématique d'une stratégie narrative qui, tout en insistant sur la concision de l'instant, déploie une temporalité parallèle, plus profonde et plus épaisse.

Ce passage illustre ainsi le resserrement temporel qui intervient au cours de l'urgence. Nous le retrouvons d'ailleurs spatialisé dans la succession des couloirs que traversent les deux amants, jusqu'au tunnel souterrain décrit comme un corridor sombre et exigu. Dans le même temps, le discours semble ouvrir certaines brèches au creux d'un instant qui nous semblait éphémère. Dans quelle mesure considère-t-on que cette distension est révélatrice d'une altération de notre perception du temps ? L'urgence oblige en effet une priorisation dans l'ordre de nos sens de manière à surmonter la situation de crise à laquelle nous faisons face. Dans le cas contraire, lorsque nous ne sommes pas en capacité de répondre, nos sens sont aveugles. C'est l'objet de notre prochaine sous-partie : dans quelle mesure l'urgence agit-elle sur notre expérience sensorielle ? Et comment cette dernière dialogue-t-elle avec la conscience des événements ?

6.3.3. Crise des sens : entre ombre et lumière

Sans doute est-ce dans *Fuir* que la crise des sens est la plus marquée. Nous avons déjà commenté le dispositif narratologique qui permet d'opérer une transition d'auricularisation à occularisation (cf. 6.3.1). Les personnages polarisent alors l'expérience sensorielle de la scène : d'une part, Marie, incapable d'accueillir sereinement la nouvelle, qui est rapidement submergée par ses émotions et par la lumière aveuglante — motif récurrent dans sa fuite et métaphore insistante de la mort du père (« se faufilant entre les œuvres sans rien voir, comme ivre, égarée parmi des vestiges antiques et des débris de frise » « […] un bras en bouclier au-dessus du front pour se garder de la lumière zénithale du soleil qui la frappait » (F 50)) ; d'autre part, le je-narrateur, qui semble au contraire canaliser son attention dans le but de recomposer la scène à distance, à partir des seuls indices que lui transmet son téléphone. L'urgence redouble alors la capacité auditive du je-narrateur (si ce n'est les pouvoirs de l'auteur ?), la vue vient s'ajouter à l'ouïe, les sons deviennent des images de plus en plus précises, passant de *légers cahots* aux plus menus détails figurant au plafond du musée.

Cette polarisation se retrouve sous d'autres formes dans les deux autres scènes du corpus. Dans *Les Émotions*, par exemple, la vision précise — bien qu'extrêmement brève — de la salle de conférence s'oppose à l'obscurité que les deux amants affrontent dans les sous-sols du bâtiment. En l'espace d'un instant, tandis qu'il rapporte n'avoir « fait qu'ouvrir et refermer la porte dans le même mouvement » (E 229-30), le je-narrateur enregistre un grand nombre d'informations sur la salle, la position des pupitres, la réaction du ministre espagnol des Transports, celle du commissaire Kallas, le tumulte parmi les premiers rangs… Il semble cependant que l'organisation du tableau soit, pour une grande part, reconstituée *a posteriori*. Si nous observons attentivement les temps verbaux, nous relevons en effet une rupture dans l'intervalle où la porte est ouverte : en amont, le récit est dominé par le passé simple et

l'imparfait[647] ; on note alors un passé récent à l'imparfait (« La porte que *je venais d'ouvrir* » (E 229)) qui renverse l'attention non plus sur la suite des évènements, mais sur la dernière action, l'ouverture de la porte, et la place ainsi comme élément déclencheur de tout ce qui va suivre. Les deux phrases qui suivent semblent alors suspendre le temps : l'imparfait (« je sentais » (*Ibid.*)) introduit une menace imminente, laissant planer l'ombre d'un passé simple qui viendrait nous surprendre, mais ce-dernier n'interviendra qu'à la phrase suivante, comme une fausse frayeur, lorsque Pilar Alcantara trébuche sur le je-narrateur qui a brusquement interrompu sa course (« Pilar Alcantara, qui me suivait, buta sur moi quand je m'immobilisai » (*Ibid.*)). De même le tour verbal *être en train de* (« [le] ministre des Transports espagnol qui *était en train de parler* » (*Ibid.*)) étend l'horizon de l'événement au cours duquel les deux amants ont surgi. Plus loin, un nouveau passé simple (« elle posa la main sur mon épaule » (*Ibid.*)) se superpose à l'imparfait « mais déjà je refermais la porte » (*Ibid.*). La distribution des temps verbaux donne ainsi l'impression d'une collision dans le bref espace-temps où le je-narrateur a ouvert et refermé la porte : si la phrase s'efforce de faire tenir ensemble les différentes temporalités, il s'opère néanmoins des nœuds dans le fil des événements. À cette confusion première, répond alors le plus-que-parfait (« *je n'avais fait* qu'ouvrir et fermer la porte » (E 229-30)) qui a pour effet de résumer l'action à un seul geste clair et synthétique, opéré d'un seul mouvement : ce n'est donc qu'après coup, qu'une fois l'événement assez éloigné dans le temps pour être exprimé au plus-que-parfait que tout semble s'ordonner et que la confusion s'estompe : l'expérience du je-narré devient le récit du je-narrant.

Le plus-que-parfait est le temps dominant dans les lignes qui suivent : il permet de revenir et reconstituer rationnellement *ce court instant — cette seconde, le très peu de temps*

[647] « nous fîmes demi-tour » (E 228-9), « je connaissais bien les lieux » (E 229), « j'entraînai Pilar Alcantara à ma suite » (*Ibid.*), « Je me servais de mon badge magnétique » (*Ibid.*), « nous poursuivions notre route » (*Ibid.*), « Nous nous étions engagés dans un nouveau couloir » (*Ibid.*), « Nous passions d'autres portes sécurisées » (*Ibid.*), « je m'étais un peu perdu en chemin, je ne savais plus où j'étais » (*Ibid.*), « Nous montâmes quelques marches » (*Ibid.*), « suivions un couloir » (*Ibid.*), « l'ouvrant à la volée » (*Ibid.*), « pensant déboucher sur le vestibule » (*Ibid.*), « nous nous retrouvâmes sur la scène » (*Ibid.*).

— où le je-narrateur a fait irruption sur la scène. Les verbes de perception sont également révélateurs de la manière dont les sens sont mobilisés au cœur de l'urgence. D'une part, contrairement au paragraphe précédent, on note que le verbe *voir*[648] est préféré à *regarder*[649] : nous passons ainsi d'une observation attentive à une perception immédiate, comme si la première n'avait pas le temps de s'épanouir dans l'urgence. D'autre part, cette immédiateté est renforcée par l'évolution des temps verbaux : nous passons du plus-que-parfait (« j'avais vu ») au passé simple (« je vis »), signalant, en même temps qu'une progression vers un présent du passé ramené à sa plus faible épaisseur, une perception plus aigüe et plus vivement des événements.

Dans *La Vérité sur Marie*, la crise des sens est illustrée par la lutte symbolique entre l'ombre et la lumière. La scène prend place dans un clair-obscur où la nuit, la pluie et le tonnerre sont en toile de fond. Zahir, qui demeurait jusqu'à présent « invisible dans les profondeurs du van » (LVSM 99), passe une première fois de l'ombre à la lumière lorsqu'il sort du fourgon ; plus loin, il est décrit en train de *divaguer* entre les véhicules, entrant « soudain dans le faisceau des phares d'une voiture restés allumés sur le parking » (LVSM 102), ou, lorsqu'il s'échappe véritablement, choisissant « instinctivement la direction des zones les plus enténébrées de l'aéroport » (LVSM 105). S'amorce alors une lutte entre les deux éléments : Zahir, invisible aux yeux de Jean-Christophe de G. et de son équipe, semble un instant s'être « dissous dans la nuit, […] évaporé, […] fondu, noir sur noir, dans les ténèbres » (LVSM 106) ; après un moment d'incertitude où ses poursuivants le recherchent à bord de leurs véhicules, Zahir réapparait, comme saisi en plein vol, « s'incarn[ant] dans la lumière des phares, à la fois en plein galop et

---

[648] « *j'avais vu* converger vers moi tous les regards » (E 230), « *j'y avais vu* de l'incrédulité, de la stupéfaction » (E 230), « *je vis des gens se lever* » (E 230), « *j'en vis* emprunter les escaliers latéraux » (E 230).

[649] Auquel il faut ajouter plusieurs locutions verbales synonymes construites avec le substantif « regard » : « Je la regardais dans les yeux » (E 225), « Elle attendait, soutenant mon regard » (E 225), « Je la regardais s'éloigner vers le comptoir » (E 225), « Je la regardais à distance dans la cafétéria » (E 226), « il y eut alors un regard, un nouvel échange de regards » (E 226), « j'avais échangé un simple regard » (E 226), « Je la regardais, et je pensais que quelque chose arrivait » (E 227), « le regard adressé » (E 227).

arrêté, affolé, les yeux terrorisés, le pelage noir et mouillé » (LVSM 108). Les véhicules, sous la direction de Jean-Christophe de G., dirigent alors leurs phares en direction de Zahir pour le garder en ligne de mire, mais aussi, et surtout, pour l'assiéger. Semblable à la scène du Louvre, la lumière devient une force dynamique qu'il faut fuir, qui le poursuit, qui l'encercle et le menace, « une ligne de lumière mobile et aveuglante, effrayante, éblouissante comme une ligne de feu » (LVSM 109-10) qui cherche à prendre le dessus, à le contraindre, jusqu'à l'ultime confrontation :

> Ils étaient sur le point de le rejoindre quand le cheval fit un brusque tête-à-queue devant eux, en toupie sur le tarmac, son corps se torsadant dans un tourbillon de muscles et une gerbe de gouttes de pluie, et, sans transition, il se mit à galoper face aux voitures dans la lumière des phares, les yeux fous, sauvages, hallucinés, la crinière échevelée hérissée d'éclaboussures de transpiration et de boue. Il galopait vers les voitures, prenait de la vitesse sur les pistes de Narita comme s'il se préparait à franchir l'obstacle de la ligne de véhicules en mouvement qui lui fonçaient dessus et à quitter le sol, à s'envoler dans le ciel, Pégase ailé disparaissant dans les ténèbres pour aller rejoindre la foudre et les éclairs. Dès qu'il le vit faire volte-face, Jean-Christophe de G avait perçu le danger et l'ordre avait fusé, immédiatement communiqué aux autres véhicules, de se mettre à klaxonner, tous ensemble, de lui foncer dessus en klaxonnant. Ils se fonçaient mutuellement dessus, le cheval fonçant sur les voitures pour essayer de traverser leur ligne en mouvement et les voitures lui fonçant dessus pour l'effrayer et le forcer à battre en retraite. Le bras de fer tourna in extremis à l'avantage des voitures dans un concert de klaxons épouvantable, trois hurlements combinés d'avertisseurs sonores entremêlés qui se mouvaient de front dans la nuit, et le cheval, s'arrêtant, pilant net, dérapant sur la piste mouillée, trébuchant face aux voitures, se relevant aussitôt, paniqué, s'enfuit en catastrophe sur le côté, galopa droit devant lui jusqu'aux limites ultimes de l'aéroport, où il se trouva bloqué par les doubles grillages de l'enceinte de sécurité de Narita. Il les longea au galop sur quelques mètres, toujours poursuivi par les lumières des phares qui avançaient sur lui, puis il ralentit, il se mit au trot, indécis, s'arrêta le long des hauts grillages, derrière lesquels s'étendait un parc de stationnement d'autobus de la JAL qui se devinait dans la pénombre. Des éclairs déchiraient le ciel de temps à autre, qui jetaient une fugitive lumière blanche sur les toits des autocars orange et blancs stationnés côte à côte par-delà la clôture. Les voitures se mirent en position en arc de cercle autour du cheval, à trente mètres de lui environ, le cernèrent de toutes parts, les phares toujours dirigés vers sa silhouette immobile. (LVSM 110-1)

La profonde polarisation qui oppose le cheval Zahir à ses poursuivants pousse la scène à son paroxysme : d'un côté, l'incarnation de la nuit, la force animale, le pur-sang noir qui fuit la lumière artificiel des hommes ; de l'autre, la puissance mécanique des voitures, les poursuivants qui n'ont aucune visibilité au-delà du faisceau des phares. Tant pour l'un que pour l'autre, le sens de la vue est entravé, soit par l'obscurité, soit par la lumière. Le combat tourne finalement en faveur des hommes, les phares des voitures finissent par cerner l'animal, ne lui laissant plus aucunes ténèbres pour disparaitre.

Enfin, les sens sont sollicités de manière différente dans la fin des deux extraits. Dans *La Vérité sur Marie*, lorsque Jean-Christophe de G. s'approche du cheval pour l'attraper, il avance seul vers lui, son « élégant manteau sombre » (LVSM 112) semblant être un rappel du « pelage noir et lustré » (LVSM 100) de Zahir ou plus largement de tout le champ lexical de l'obscurité que nous venons d'analyser ; il présente ses « mains vides, sans rien pour le maîtriser, ni corde ni longe, ni courroie, rien pour le capturer, le contenir ou l'attacher » (LVSM 112). La vue est ainsi le premier sens qu'il s'agit d'apaiser : il est celui par lequel le cheval anticipe le danger, juge, jauge, évalue à distance. L'ouïe suit de près, avec peu ou prou les mêmes fonctions d'anticipation : Jean-Christophe de G. murmure à Zahir de rester calme (« Calme, disait-il, calme, Zahir, calme, répétait-il à voix basse » (LVSM 112), « Calme, disait-il, calme, Zahir, calme, répétait-il » (LVSM 113)). Une phrase met particulièrement en lumière la stratégie de Jean-Christophe de G. d'apaiser conjointement les sens de l'ouïe et de la vue :

> Il avançait toujours, il ne le quittait pas des yeux et il lui présentait ses mains, blanches, vides, ouvertes, comme pour lui signifier qu'il n'avait pas d'arme, pas même de liens, de cordes, rien, les mains nues, le regard intense et les mains nues — la main et le regard — , sans oublier la voix, la voix humaine, chaude, enveloppante, sensuelle, séductrice, qu'il modulait, dont il faisait varier les inflexions pour l'amadouer. (*Ibid.*)

Le narrateur insiste sur la main, le regard et la voix, les termes revenant à plusieurs reprises de manière à focaliser l'attention du cheval comme du lecteur, sur ces trois éléments. S'il n'est pas effrayé davantage, le pur-sang reste toutefois sur ses gardes. Interviennent alors l'odorat et le toucher. Dans un premier temps, Jean-Christophe de G. permet à l'animal de renifler ses mains pour s'habituer à son odeur, peut-être la reconnaître. Le sens de la vue ne disparait pas, il assure, avec la main, une continuité dans la scène, Jean-Christophe de G. laissant « le cheval observer ses mains, ses deux longues mains blanches immobiles sous les yeux du cheval, laissant au pur-sang tout le temps de les observer, de les sentir, de les humer » (*Ibid*.). Néanmoins, c'est seulement lorsqu'il pose, dans un second temps, sa main sur l'animal que celui-ci semble véritablement apaisé, reprendre confiance et se soumettre (« Le cheval se

laissait faire, il semblait aimer être touché par ses mains à la fois fermes et tendres qui devaient lui communiquer une sensation de chaleur et un sentiment d'apaisement et de calme après les minutes d'effarement et de terreur qu'il venait de vivre » (LVSM 114)). La reddition semble finalement totale lorsque Jean-Christophe de G. réussit à lui bander les yeux avec son écharpe, autrement dit lorsque le sens de la vue semble définitivement obstrué.

Nous retrouvons les mêmes enjeux lors de la traversée du passage souterrain dans *Les Émotions*. Descendus « toujours plus profond dans les entrailles du Berlaymont » (E 232), les deux amants retrouvent le tunnel dont le je-narrateur s'est soudainement souvenu. L'endroit est présenté comme un passage abandonné, un boyau dégradé, obscure, humide et exigu. Seule une petite lumière vacillante située à l'autre extrémité du tunnel permet la description des lieux (« On voyait une lumière jaune à l'autre extrémité du tunnel, comme une lumière de sémaphore, qui tremblait, qui vacillait, à bout de souffle, sur le point de mourir » (E 233)), du moins jusqu'à ce qu'elle s'éteigne et laisse les deux amants dans le noir. Privés de la vue, les autres sens prennent alors le relais : l'ouïe d'une part[650], mais surtout le toucher :

> Pilar Alcantara me prit la main pour conjurer la peur, mais, dès que nos mains furent en contact, dès qu'elle toucha ma peau, nos corps se rapprochèrent et s'unirent de nouveau. Nous nous étions arrêtés dans le noir, enlacés, pour reprendre notre souffle, et, serrés l'un contre l'autre […]. (E 233)

Comme dans *La Vérité sur Marie*, l'interaction physique entre les deux personnages opère à rebours de l'ouïe et du regard qui semblent d'abord prévenir le danger. Le toucher, ici, rappelle le désir qui a poussé les amants l'un vers l'autre dans la cafétéria du Berlaymont avant de prendre la fuite. Il crée de fait un lien rassurant dans un moment dominé par l'incertitude. Une dichotomie dans les structures sensorielles du sujet semble ainsi se faire jour au cœur de l'urgence : 1) la vue et l'ouïe sont des sens qui nous permettent de percevoir le monde de

[650] « nous écoutions la rumeur au loin, prêtant l'oreille attentivement pour deviner si se faisait entendre le bruit d'éventuels poursuivants » (E 233) ; « nous continuions de suivre la galerie dans l'obscurité sans entendre d'autres bruits dans le souterrain que des échos lointains d'un tunnel routier où des véhicules grondaient sous la terre » (E 234).

manière distante ; rapporté à la question du temps, ils façonnent notre rapport au monde dans une perspective future ; ils sont les sens où se jouent, parmi d'autres, les tremblements existentiels de l'anticipation, de l'attente, de la crainte et de l'espérance ; 2) a contrario, l'odorat et le toucher sont des sens plus immédiats et corporels ; rapportés à la question du temps, ils nous mettent en contact avec l'instant présent, mais aussi, et surtout avec la mémoire du corps ; c'est par eux que Zahir reconnait Jean-Christophe de G., par eux que le je-narrateur se rappelle la raison de sa fuite.

L'urgence est une figure dans laquelle le temps se contracte et se densifie. Cette altération se résout par une accélération de la perception temporelle, l'avenir se précipite dans le présent, les événements semblent se succéder plus rapidement qu'à l'ordinaire, et ce qui était perçu comme un flux continu devient un instant critique où chaque mouvement, chaque geste, chaque décision compte. Cependant, bien qu'elle ait tout à voir avec une situation de crise, l'urgence n'est pas la crise elle-même, mais ce qui nous pousse à inventer l'issue de la crise, que cela soit en *pur sang*, par le débordement et la fuite, ou au contraire en maître des horloges, par le *kairos* et le *sang-froid*.

L'analyse de trois scènes du corpus montre que l'urgence, chez Toussaint, est souvent précédée d'un ralentissement narratif, une stratégie de rétention qui a pour effet de créer une tension, d'une part, mais aussi de renforcer, par contraste, l'impact de l'accélération. Cette phase de préparation se caractérise généralement par une séquence descriptive particulièrement dense, où le récit s'attarde sur les moments précédant le déclenchement de la crise, accentuant ainsi un effet d'attente chez le lecteur. Lorsqu'elle survient, la crise s'opère par un changement radical, l'introduction d'un événement dramatique ou inattendu qui permet de créer une rupture ou un contrepoint qui vont réorienter l'action. Dans *Fuir*, la rupture est illustrée par une scène où le je-narrateur est soudainement interrompu alors qu'il s'apprêtait à avoir une relation

sexuelle avec Li Qi dans les toilettes du train ; la rupture s'opère alors autant du point de vue thématique — la pulsion de vie du je-narrateur est prise à rebours par l'annonce de la mort du père de Marie — que narratif — le récit est soudainement déplacé à Paris, à des milliers de kilomètres de l'endroit où nous étions jusque-là. Dans *La Vérité sur Marie*, c'est l'apparition tant attendue du cheval, après plusieurs dizaines de pages où il était question de lui sans que nous puissions le voir, qui marque une rupture ; le rythme est encore extrêmement lent, sans doute même encore plus lent que précédemment, de manière à accentuer encore l'intensité dramatique de la scène. Les stratégies de rétention peuvent même aller jusqu'à l'immobilisation totale : dans *Fuir*, après l'annonce de la mort du père de Marie, la narration atteint un point de stase où le récit semble suspendu. Marie, malgré la gravité de l'événement, est décrite avec calme, seul un tremblement dans sa voix révèle une tension sous-jacente ; dans *La Vérité sur Marie*, le cheval, dans un premier temps, refuse de bouger, malgré les efforts pour le déplacer ; dans *Les Émotions*, c'est le silence et les échanges de regards entre les personnages qui caractérisent la suspension de l'action, introduisant une pause chargée de significations potentielles. L'immobilité, chez Jean-Philippe Toussaint, s'illustre notamment par une utilisation répétée de formes négatives, des descriptions extrêmement détaillées et des incursions régulières dans la pensée des personnages.

Si nous tentons une analyse logométrique des extraits choisis, autrement dit, si nous tentons une approche quantitative de la vitesse en tâchant de penser un rapport entre la durée de la scène (temporelle) et la longueur du texte (spatiale), suivant l'idée que la perception de la vitesse du récit passe à travers la structure textuelle plutôt que par des mesures temporelles objectives, nous constatons une variation dans la longueurs des paragraphes, suggérant une nécessité de rapporter un plus grand nombre d'actions, d'événements ou d'émotions dans un espace-temps narratif relativement régulier chez l'auteur. L'accroissement de la longueur des phrases plutôt que du nombre est la principale raison de ces variations, mais au-delà de la

dimension quantitative des phrases, ce sont les variations rythmiques, intrinsèquement liées à la qualité émotionnelle du texte, qui façonnent la vitesse. Une analyse qui se bornerait à quantifier les mouvements généraux du texte, en négligeant les subtilités, omettrait l'impact crucial de la tension créée par les phases d'accélération. Les variations de rythme ont également comme conséquence (ou comme cause) un déséquilibre, une désorientation ou une perte de contrôle qui dirige le mouvement des personnages. Dans *Fuir*, le débordement émotionnel qui envahit Marie au moment où elle apprend la mort de son père déclenche sa fuite ; la vitesse, loin d'apporter une résolution, accentue alors son déséquilibre, rendant ses mouvements erratiques, désordonnés. Dans *La Vérité sur Marie*, les mouvements de Zahir sont décrits comme imprévisibles et inarrêtables, qui emportent tout dans leur sillage, lecteurs, personnages, narration. L'urgence est alors montrée comme une force chaotique indomptable. En contraste, dans *Les Émotions*, la fuite se caractérise par un mouvement circulaire, ou spiralaire, illustrant la quête désespérée des personnages enfermés dans un cycle infernal de répétition et de désorientation, s'efforçant en vain de surmonter l'urgence et de s'échapper du Berlaymont. Il existe cependant une représentation de l'urgence dans laquelle la situation de crise est gérée avec sang-froid : c'est ce que montre Jean-Christophe de G. lors de l'échappée de Zahir, qui dirige les opérations avec calme et détermination. Cette capacité à unir et diriger les opérations illustre une approche de l'urgence où la réflexion prévaut sur la réaction impulsive, où la maitrise triomphe sur le désarroi, où le flux du temps peut être dompté, où la patience peut diriger l'urgence. En définitive, l'opposition entre le pur-sang et le sang froid dans *La Vérité sur Marie* illustre deux rapports à l'urgence, celle où le temps nous rattrape et celle où l'on rattrape le temps.

L'écriture de l'urgence touche alors à une expérience limite de la narration : chaque moment, chaque sensation est amplifiée pour pousser les caractéristiques de la scène à leur paroxysme. Et pour cause, l'écriture de la scène, rendue possible par une coïncidence entre le

temps du récit et le temps vécu (scène genettienne), s'enrichit d'affects et de tensions dramatiques profondes, mettant le lecteur en alerte maximale, ses sens et sa sensibilité exacerbés. Cela se retrouve particulièrement dans la théorie du déplacement déictique, et plus particulièrement dans les stratégies linguistiques et textuelles qui sont mises en place pour provoquer une immersion du lecteur dans l'ici et maintenant du récit. Dans *Fuir*, la narration conjugue les jeux de perspective de manière à installer une proximité avec l'urgence ressentie par le personnage de Marie, en réorientant les codes du discours rapporté, ou en utilisant différents marqueurs déictiques pour ancrer le récit dans le présent immédiat de Marie et aboutir à une expérience narrative multidimensionnel : nous sommes à la fois avec le je-narrateur et avec Marie. L'utilisation des temps verbaux, et plus particulièrement des participes présents, est particulièrement intéressante pour accentuer le resserrement temporel autour de l'instant tout en le densifiant. Les participes présents, en effet, expriment une action en cours, non achevée, et servent ainsi à suspendre le temps narratif en créant une tension entre l'action en développement et son achèvement potentiel. L'imparfait est également intéressant : en posant un arrière-plan continu et non limité, il s'oppose à la nature instantanée de l'action et permet ainsi de créer le contraste entre la durée et l'immédiateté où se joue l'urgence. Enfin, l'urgence modifie profondément la perception sensorielle des personnages, polarisant leur expérience et amplifiant certains de leurs sens au détriment d'autres. Dans *Fuir*, par exemple, le choix d'avoir recours à une auricularisation puis à une ocularisation illustre comment l'urgence peut à la fois aveugler et aiguiser la perception. Marie, submergée par ses émotions, se retrouve dans un état de désorientation sensorielle, poursuivie par une lumière omniprésente qui sert de métaphore à la mort de son père. Cette isotopie de la lumière, à la fois réelle et symbolique, l'aveugle et l'isole de son environnement immédiat, représentant sa lutte intérieure et son désir de libération. Parallèlement, le je-narrateur, bien qu'éloigné de plusieurs milliers de kilomètres, parvient à reconstruire la scène à travers les sons transmis par son téléphone (et, encore une fois, le pouvoir

de la littérature), transformant l'écoute en une forme de vision qui lui permet d'accéder avec précision aux détails de la scène. Dans *La Vérité sur Marie* comme dans *Les Émotions*, la polarisation des sens est illustrée par l'alternance entre lumière et obscurité, autrement dit entre vision et cécité.

La figure de l'urgence se déploie ainsi à travers une série de dispositifs stylistiques et narratologiques qui contractent et densifient le temps, en même temps qu'ils exacerbent la perception des personnages. Mais aussi, et surtout, la figure de l'urgence se manifeste à travers une écriture du contraste : entre phase de ralentissement et accélération, rupture et continuité, maîtrise et débordement, ombre et lumière. En outre, la figure de l'urgence confine à l'hypotypose, nous invitant dans un hyper-présent où les conditions de la scène sont décuplées, intensifiées, où l'énergie romanesque poursuivie par l'auteur s'épanouit avec vigueur.

Chapitre 7

La réticence

> Disons qu'il s'agit davantage d'une réflexion sur le *mot* « réticence », qui a plusieurs sens. Le premier, habituel, c'est de ne pas avoir très envie, ne pas être très chaud, très partant, bref une sorte de mollesse dans le refus. Ce sens-là, il est évident, il me plaît – il me convient bien et va bien avec mes personnages –, mais il y en a aussi un autre qui m'intéresse : le manque, la chose qui n'est pas dite, l'omission. Le mot a donc beaucoup d'avantages d'un point de vue conceptuel. C'est en cela qu'il me plaisait de l'utiliser. J'aime bien qu'il soit ainsi, polysémique.
>
> **Jean-Philippe Toussaint**[651]

Publié en 1991, *La Réticence* est le quatrième roman de Jean-Philippe Toussaint. Il raconte les quelques jours que le je-narrateur passe avec son fils dans le village portuaire de Sasuelo. Son projet initial est de rendre visite à ses amis, les Biaggi, mais il y renonce assez rapidement, retenu par « une espèce d'appréhension mystérieuse » (R 16) — un malaise indéfinissable qui ne cessera de croitre au fil du roman, l'obligeant sans cesse à différer sa visite. Le je-narrateur s'imagine alors traqué, observé, et en vient à soupçonner son ami de lui vouloir du mal. En parallèle, il mène une enquête autour de la mort du chat retrouvé un matin dans les eaux du port, les quelques indices relevés sur la scène du crime le conduisant à élaborer des scénarios plus ou moins poussés, des théories plus ou moins rationnelles, relevant davantage du délire paranoïaque que du raisonnement logique.

La Réticence occupe une place particulière dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint. Malgré une ironie persistante, l'écriture marque un changement de ton abrupt au regard des précédents romans, *La Salle de bain*, *Monsieur* et *L'Appareil photo*. Le malaise initial ressenti par le je-narrateur dévore progressivement le récit, lui conférant une atmosphère digne d'un roman policier, sombre, oppressante — à ceci près qu'il n'y a ici ni assassin, ni enquêteur, ni

[651] Jean-Philippe Toussaint, *in* Roger-Michel Allemand, « Jean-Philippe Toussaint : la forme et la mélancolie », *analyses.org*, 1, hiver 2011, p. 389.

victime, la conjugaison des trois n'existant que dans l'esprit du je-narrateur. Seuls les passages consacrés à son fils offrent un répit momentané dans une narration autrement enlisée dans une temporalité incertaine, où l'anxiété et la paranoïa ne cessent de progresser. L'auteur s'est exprimé à plusieurs endroits sur la difficulté qu'il a eue à écrire son livre (« j'étais empêtré, je ne m'en sortais pas, mais je serrais les dents, je continuais à creuser, je m'accrochais, invoquant la figure de Kafka et les idéaux les plus doloristes de l'écriture » (UP 22)). Par ailleurs, *La Réticence* est le roman de Jean-Philippe Toussaint qui a reçu le plus mauvais accueil lors de sa parution :

> […] *La Réticence* est écrit clairement en réaction à *L'Appareil-photo*. La critique avait beaucoup insisté sur la légèreté et la virtuosité de *L'Appareil-photo*, et j'ai voulu me détourner de cette virtuosité, j'ai voulu la casser. *La Réticence* est un livre difficile, exigeant, rude, âpre, parfois bancal. Je l'ai écrit avec à l'esprit cette consigne secrète, beckettienne, du « mal vu mal dit », j'ai essayé de mal voir et de mal dire (et j'ai assez bien réussi, je dois dire, si j'en juge par l'accueil critique et public qui a été fait au livre : c'est le seul qui n'a pas marché, c'est le seul pour lequel j'ai eu de mauvaises critiques, mais je suis très fier d'en être venu à bout, *La Réticence* est le livre que j'ai eu le plus de mal à écrire)[652].

Cependant, cette singularité qui auréole *La Réticence* n'est pas sans intérêt pour la critique universitaire. Lors du colloque de Bordeaux, *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, de nombreuses communications lui ont fait la part belle, et l'auteur n'a pas manqué de le noter lorsque la parole lui a été donnée :

> […] je voudrais encore souligner une chose qui m'a surpris, c'est comment *La Télévision* et surtout *La Réticence* ont tiré leur épingle du jeu ces jours-ci. Le cas de *La Réticence* est particulièrement intéressant en tant que canard boiteux, chacun signalant ici : « Oui, c'est le livre qui a été le moins bien accueilli, le seul qui a eu des critiques négatives, l'auteur a eu un mal fou à l'écrire, etc. », tout cela est absolument vrai… […] mais je me rends compte qu'il brille finalement de sa lumière particulière et qu'il apparait comme un livre très mystérieux, et peut-être même encore plus pour vous que pour moi. En définitive, c'est le livre qui m'échappe le plus. C'est peut-être celui sur lequel j'ai le moins à dire, à commenter. J'ai toujours tendance à avoir des avis sur tous les livres que j'ai écrits, mais, sur *La Réticence*, je suis un peu désemparé…[653]

Plus significativement, l'écriture laborieuse et complexe du roman a donné naissance à plus de 2700 feuillets, confiés en 2015 à l'UMR Litt&Arts de l'Université Grenoble Alpes, sous

[652] Laurent Demoulin et Jean-Philippe Toussaint, « Pour un roman infinitésimal : Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles, le 13 mars 2007 », *L'Appareil photo*, Paris, Minuit, Coll. Double, 2007, p. 137-8.
[653] Jean-Philippe Toussaint, « La parole est à l'écrivain : Jean-Philippe Toussaint dialogue avec Benoît Peeters, puis avec la salle », *op. cit.*, p. 366.

la responsabilité scientifique de Brigitte Ferrato-Combe : il s'agit de documents préparatoires, allant des premières notes aux épreuves et correspondances avec la maison d'édition, témoignant de l'obstination de l'auteur à retravailler le texte après chaque correction, certains paragraphes étant réécrits et annotés plus d'une dizaine de fois. Ce fait est d'autant plus notable que *La Réticence* est le dernier roman que Jean-Philippe Toussaint rédige à la machine à écrire. Par la suite, bien qu'il conserve la discipline d'imprimer chaque page écrite pour la corriger à la main avant de la retaper, les brouillons de l'auteur ne portent plus la trace de toutes les hésitations, de tous les gestes et petites fautes que la machine à écrire conserve mais qu'un logiciel de traitement de texte permet d'effacer immédiatement. Les brouillons de *La Réticence* donnent ainsi un accès privilégié à la genèse du roman, mais aussi, et surtout, à un mouvement d'écriture décomposé et démultiplié à l'extrême.

Aujourd'hui, les brouillons de *La Réticence* sont accessibles en ligne[654] où ils font l'objet d'une transcription collaborative sur la plateforme TACT. Pour toutes ces raisons, *La Réticence* dépasse le seul cadre de son roman. Tout un chacun a la possibilité de consulter le fonds d'archives qui l'entoure — et nous ne manquerons pas de nous appuyer sur son contenu dans l'étude qui suit. Une fois de plus, nous semblons ainsi aborder un texte qui est travaillé de bout en bout par une *énergie romanesque* totale, où l'écriture, le style, la narration, le personnage, l'auteur et le lecteur — tous semblent traversés par cette « espèce d'appréhension mystérieuse » que nous avons mentionnée plus haut, et qui est contenue tout entière dans le titre du livre. Dès lors, il nous importera de faire la lumière sur les différentes interprétations et usages du mot. Nous explorerons tout d'abord les origines et les manifestations de la réticence chez le je-narrateur, en analysant comment elle s'inscrit thématiquement dans le comportement du personnage et influence sa perception des événements. Nous examinerons ensuite le rôle de la réticence dans le discours, en nous concentrant plus spécifiquement sur certains choix

[654] http://reticence.elan-numerique.fr/

stylistiques et rhétoriques qui participent différemment à l'économie réticente du roman. Enfin, nous nous intéresserons à la réticence comme figure narrative en montrant dans quelle mesure elle permet de manipuler la temporalité du récit, notamment par des délais organisés entre le nouement et le dénouement de l'intrigue.

7.1. Les origines de la réticence

7.1.1. Quelle définition ?

Dans le *Littré*, le mot « réticence » désigne la « suppression ou omission volontaire d'une chose qu'on devrait dire », voire « la chose même qu'on n'a pas dite[655] ». Il trouve son origine dans le latin *reticentia*, qui signifie « silence, réserve », et dérive du verbe *reticēre*, formé du préfixe *re-*, indiquant un mouvement en arrière ou une action répétée, et *tacēre*, signifiant « être silencieux » ou « ne pas parler ». Ainsi, *reticēre* se traduit littéralement par « garder le silence sur quelque chose », suggérant l'idée de ne pas révéler totalement ses pensées ou ses sentiments, ou de les exprimer de manière incomplète. Cependant, au fil des siècles, il semble que le terme a évolué pour adopter le sens que nous lui connaissons aujourd'hui, désignant, au-delà d'une attitude de réserve à communiquer, toute attitude de désapprobation ou de refus. Nous souhaiterions notamment avancer l'hypothèse que le sens du mot, par proxémie phonétique, se confond parfois avec le sens de l'adjectif *rétif*, qui suggère également une forme de résistance ou de réserve, ou encore avec *rétention*, dont le premier sens est « Action de garder par-devers soi ce qu'on devrait mettre en circulation, ce qu'on devrait diffuser[656] ». Si les étymologies sont différentes (le mot *rétif* dérive de *restare*, signifiant

[655] « Réticence », in *Littré : Dictionnaire de la langue française* [En ligne], consulté le 5 avril 2024, URL : littre.org/definition/réticence. À noter que les autres dictionnaires (CNRTL, Larousse, Le Robert) conservent plus ou moins la même définition.
[656] « Rétention », in *Littré : Dictionnaire de la langue française* [En ligne], consulté le 5 avril 2024, URL : littre.org/definition/rétention

« rester en arrière », « être stationnaire » ou « résister » ; *rétention* dérive du latin *retentio* « action de retenir, de maintenir, empêchement d'écoulement »), nous retrouvons dans les trois mots le préfixe *re-* portant la même idée de résistance, de mouvement de recul ou de refus. Autrement dit, l'évolution sémantique de *réticence* semble avoir plutôt suivi la logique de son préfixe *re-*, marquant l'opposition, la négation ou le mouvement arrière, que celle de son radical *tacēre*, sortant ainsi du champ de la communication pour embrasser plus largement toute attitude de réserve, de méfiance et de désapprobation à l'égard de quelqu'un ou de quelque chose. Du silence, il ne reste alors que la cause sous-jacente, ce qui est tu ou simplement omis, qui défie l'explication rationnelle et résiste à l'expression claire.

Le terme revient régulièrement dans les romans de Jean-Philippe Toussaint. Par exemple, dans *La Salle de bain*, nous lisons : « Il avait enlevé sa montre, et se prêtait à cet exercice avec quelque réticence » (SDB 27) ; dans *L'Appareil photo* : « L'homme, quant à lui, […] paraissait très réticent et ne semblait plus décidé à s'attaquer à la moindre baguette » (AP 62) ; ou encore, dans *Nue*, à propos du tableau de Botticelli :

> […] cette Vierge de Botticelli, qui, dans l'histoire des *Annonciations* italiennes, est, à ma connaissance, l'unique exemple de cette attitude de réticence de la Vierge, de réticence foncière, fondamentale, qui, dans le même geste, semble témoigner à la fois de l'acceptation et du refus de son état, la silhouette sinueuse et la main qui éloigne — comme si Botticelli n'avait pas peint une *Annonciation* mais un *Noli me tangere !* » (N 158)

La réticence se traduit ici par une sorte d'hésitation, la posture de la Vierge oscillant entre le refus et l'acceptation. Un paradoxe semble alors travailler notre figure, le sujet étant tout à la fois poussé et repoussé par l'objet de sa réticence. En ce sens, il n'est pas anodin que l'auteur ait choisi ici de rapprocher la réticence de l'expression latine *Noli me tangere* — « Ne me touche pas » —, traduction de l'adresse faite par Jésus à Marie-Madeleine et, par métonymie, titre de nombreux tableaux illustrant la scène. En effet, le sujet réticent cherche à tenir à distance la personne ou l'élément à l'origine de son inconfort. Le *CNRTL*, dans la seconde acception du terme, semble orienter l'interprétation du mot du côté du comportement :

« Réserve mêlée de désapprobation[657] ». De son côté, *Le Robert* évoque par extension un « Témoignage de réserve, dans le discours, le *comportement*[658] ». Nous voudrions cependant prendre nos distances nous aussi avec cette définition, la nature de la réticence tenant, selon nous, moins du témoignage (au sens d'une *déclaration*, ou de *donner à voir*) que d'une attitude ou d'une manifestation plus ou moins visible, plus ou moins contrôlée, d'un phénomène intérieur.

Qu'en est-il à présent de la description qui en est faite dans le roman ? La première fois qu'il évoque la réticence, le je-narrateur emprunte une périphrase et ne parle alors que d'une « sorte d'appréhension mystérieuse » (R 16). Le mot « réticence » n'apparait que plus tard, systématiquement suivi de l'adjectif « initiale » (R 25, 75 et 112), lorsque le je-narrateur revient sur cette première impression, la reconnait et l'interroge (« j'avais de nouveau ressassé sans fin dans mon esprit les causes de cette réticence initiale » (R 75)). Le titre du roman semble ainsi s'interpréter de manière thématique, la réticence désignant ici une attitude de réserve, de résistance intérieure à l'égard des Biaggi, sans que l'origine réelle ne soit jamais révélée ou reconnue. Et pour cause, les raisons de la réticence sont toujours opaques : dès lors que nous en connaîtrions l'origine, la réticence prendrait une autre forme et par conséquent un autre nom. Elle est, en d'autres termes, une réaction à une cause profonde, inexplicable ou inexprimable, si ce n'est par des détours, des périphrases, des précautions et des atténuations linguistiques.

Par ailleurs, la récurrence du sentiment tout au long du roman signale sa persistance. Dans la troisième partie du roman, le je-narrateur décrit la réticence une réticence demeurée intacte, voire accrue, puisque « loin de s'être assouplie avec le temps, [elle] n'avait fait en vérité que s'accroître de jour en jour, au point de se figer tout à fait depuis [qu'il avait] pris la liberté de ramasser le courrier dans leur boîte aux lettres et de rendre désormais beaucoup plus difficile

[657] « Réticence », in *Centre national de ressources textuelles et lexicales* [En ligne], consulté le 5 avril 2024, URL : cnrtl.fr/definition/réticence.
[658] « Réticence », in *Le Robert* [En ligne], consulté le 5 avril 2024, URL : https://dictionnaire.lerobert.com/definition/réticence

pour [lui] le fait d'aller les trouver » (R 113). Nous reviendrons plus loin sur l'épisode du vol des enveloppes qui marque un cap important dans l'installation de la réticence. Pour l'heure, notons que le sentiment est présenté ici comme persistant, tenace, poussant à l'inaction, si fort et si intense qu'il en devient une barrière psychologique insurmontable, empêchant toute prise de décision. Plus encore, la réticence occupe une place prépondérante dans l'esprit du je-narrateur, toujours présente, l'empêchant de dormir, le poussant à ressasser les causes inexpliquées et inexplicables de son appréhension (« je n'étais pas parvenu à m'endormir et j'avais de nouveau ressassé sans fin dans mon esprit les causes de cette réticence initiale » (R 75)).

Enfin, l'indécision et la procrastination sont des manifestations concrètes de la réticence, s'illustrant par des actions (ou l'absence d'actions) répétées et délibérées pour retarder le moment de rencontrer les Biaggi (« j'avais toujours retardé le moment de leur rendre visite » (R 16), « j'avais sans cesse différé le moment d'aller les trouver » (*Ibid.*), « je m'étais attardé dans la salle à manger de l'hôtel après le dîner » (*Ibid.*), « après être resté tout l'après-midi indécis dans ma chambre d'hôtel » (R 25)). Le je-narrateur se trouve ainsi en proie à un état de stagnation et de paralysie, prisonnier de son incapacité à prendre une décision ou à passer à l'action. Cette tendance est encore accentuée par des comportements d'évitement (« évitant même les parages de leur maison quand je me promenais dans le village » (R 16), « je prenais soin de prendre une direction opposée à celle de leur maison chaque fois que je sortais »). Le je-narrateur n'a ainsi de cesse d'allonger la distance tant temporelle que physique qui le sépare de sa rencontre avec les Biaggi. Cependant, et paradoxalement, alors même qu'il maintient une distance sécurisante, la réticence, elle, ne cesse de croître et de fragiliser le mécanisme de défense mis en place. Cette dynamique révèle une contradiction inhérente chez le je-narrateur qui, en cherchant à se tenir à distance des Biaggi, alimente en réalité le cycle de sa propre

réticence, les stratégies d'évitement se transformant alors en mouvements circulaires qui enferment le sujet dans un ressassement perpétuel.

7.1.2. Qui sont les Biaggi ?

Bien que le je-narrateur se présente au jardinier comme un ami des Biaggi (cf. R 153), nous pouvons légitimement douter de la nature exacte de sa relation avec eux. Pourquoi éprouve-t-il tant d'appréhension à l'idée de leur rendre visite ? Pourquoi se sent-il suivi, observé et menacé depuis son arrivée à Sasuelo ? De nombreuses questions jettent le trouble sur le prétendu lien d'amitié qui les unirait. Et pour cause, la première mention des Biaggi coïncide avec la première évocation de la réticence : « C'était en quelque sorte pour voir les Biaggi que je m'étais rendu à Sasuelo, mais, jusqu'à présent, retenu par une espèce d'appréhension mystérieuse, j'avais toujours retardé le moment de leur rendre visite, évitant même les parages de leur maison quand je me promenais dans le village » (R 16). Avant cela, le roman s'ouvre sur la description du chat mort dans les eaux du port, suivie de l'arrivée du je-narrateur et de son enfant en bas âge dans le village de Sasuelo. Le je-narrateur prend aussi le temps de nous raconter ses premières journées, les promenades sur la plage ou le long des routes qui montent vers les hameaux voisins, les petites interactions avec son fils, et les heures passées dans la chambre d'hôtel pendant que celui-ci fait la sieste. L'introduction des Biaggi et de la réticence intervient alors comme un élément perturbateur : sous la surface paisible de son séjour, un malaise latent se dissimule.

Un soir, le je-narrateur se décide finalement « à leur faire une visite, très brève, […] juste pour leur signaler [s]a présence » (*Ibid*). Cependant, leur maison est fermée, les Biaggi semblent absents. Pourtant, une vieille Mercedes est garée dans l'allée et le je-narrateur croit entendre un bruit du côté du garage, « comme le bruit de la chute d'un râteau immédiatement suivi de pas précipités » (R 17). À partir de ce moment-là, un doute s'immisce dans son esprit,

un doute qu'aucune évidence ne permettra de lever. Plus encore, le je-narrateur ne cessera de tordre sa raison pour que la réalité coïncide avec ce doute. Alors qu'il s'apprête à rentrer à l'hôtel, il aperçoit la boîte aux lettres des Biaggi et décide d'en sortir le courrier. Parmi les enveloppes, il reconnait la lettre qu'il a postée quelques jours auparavant : « J'aurais très bien pu la laisser dans la boîte, mais je n'avais peut-être pas intérêt, me semblait-il — plus maintenant, en tout cas —, à laisser là une lettre dans laquelle était annoncée mon arrivée à Sasuelo » (R 19).

Nous pouvons nous interroger sur le sens du mot « intérêt » ici : n'a-t-il pas intérêt parce qu'il se trouve à présent à Sasuelo et qu'il peut par conséquent leur annoncer sa présence en personne, ou n'a-t-il pas intérêt parce qu'il ne souhaite plus les voir ? Toujours est-il que le vol des lettres marque un point de non-retour (cf. « plus maintenant, en tout cas ») dans la réticence du je-narrateur :

> J'avais sorti de ma poche les quatre lettres que j'avais prises la nuit dernière dans la boîte aux lettres des Biaggi, et je les regardais en me demandant ce qui avait bien pu me pousser à les prendre, car, même si j'avais pu imaginer un instant pouvoir les rendre aux Biaggi en mains propres, il me paraissait difficile à présent de pouvoir encore envisager de leur restituer ce courrier sans leur donner d'explication. Quelles explications aurais-je pu leur donner, d'ailleurs ? Alors, faire comme si de rien n'était et retourner un soir dans leur propriété pour le redéposer dans leur boîte aux lettres ? Je ne savais pas. Je songeais en tout cas qu'il n'était pas mauvais que les Biaggi n'aient pas reçu la lettre que je leur avais envoyée moi-même de Paris quelques jours plus tôt. C'était un simple mot pourtant, juste une manière de leur dire que j'envisageais de passer quelques jours à Sasuelo, mais, si d'aventure ils avaient reçu cette lettre, il ne m'aurait plus été loisible à présent de retarder encore le moment de leur faire une visite. Or, je n'étais pas du tout sûr d'avoir envie que les Biaggi sachent que je me trouvais à Sasuelo. Le jour de mon arrivée déjà, après être resté tout l'après-midi indécis dans ma chambre d'hôtel, je m'étais rendu compte qu'il était plus compliqué pour moi que je ne l'imaginais de me résoudre à aller voir les Biaggi. C'était pourtant en quelque sorte pour les voir que je m'étais rendu à Sasuelo, mais, depuis que j'avais éprouvé cette réticence initiale à aller les trouver, je pouvais très bien imaginer maintenant que mon séjour à Sasuelo, pourtant initialement prévu pour aller voir les Biaggi, ne finisse en réalité par s'achever sans que je me sois jamais décidé à leur faire le moindre signe — et maintenant d'autant plus, sans doute, que j'avais pris la liberté de ramasser le courrier dans leur boîte aux lettres. (R 24-5)

D'une part, le je-narrateur n'a plus intérêt à se rendre chez les Biaggi au risque d'être confronté à son méfait ; d'autre part, il n'a plus intérêt car le courrier qui l'y contraignait se trouve désormais en sa possession, et les Biaggi ne l'auront jamais reçu. Autrement dit, le vol du courrier l'incrimine en même temps qu'il l'innocente : en commettant un petit délit

inavouable, il efface les traces d'une forfaiture plus grande. L'adverbe « maintenant », déjà présent dans l'extrait précédent, marque une nouvelle fois l'idée de non-retour ; il revient quelques pages plus loin, lorsque le je-narrateur envisage de détruire les lettres : « J'avais toujours sur moi les quatre lettres que j'avais prises dans la boîte aux lettres des Biaggi, et je me demandais ce que je devais en faire, car je ne parvenais pas à me résoudre à les ouvrir, pas plus qu'à les détruire d'ailleurs — tout du moins détruire celle dans laquelle était annoncée mon arrivée à Sasuelo. Car je ne voulais plus *maintenant* que l'on sache que je me trouvais à Sasuelo. » (R 41-2, nos italiques). Acte manqué ? Les lettres tomberont dans le port quelques pages plus loin et le je-narrateur ne parviendra à en récupérer que trois sur les quatre :

> Et c'est précisément en me penchant au bord de la jetée pour vérifier cette hypothèse que de la poche intérieure de mon manteau glissèrent tout à la fois dans l'eau mon passeport et les quatre lettres que j'avais prises quelques jours plus tôt dans la boîte aux lettres des Biaggi.
>
> Je tendis immédiatement le bras pour les sortir de l'eau, mais je ne parvins qu'à m'emparer de mon passeport et de trois lettres, la dernière lettre s'éloignant déjà du bord, portée par le courant qui l'emportait lentement dans les eaux noires du port. Je tournai la tête de tous côtés à la recherche d'un quelconque bâton qui m'eût aidé à la récupérer, mais je ne trouvai qu'une petite épuisette, bien trop courte, qui, malgré mes efforts, ne me permit pas de l'atteindre. J'abandonnai finalement, et je restai un long moment debout sur la jetée à regarder la lettre qui continuait de dériver à la surface, arrêtée bientôt par le cadavre du chat sur le flanc duquel elle vint buter, s'immobiliser lentement, enveloppe blanche immobile dans la nuit qui flottait à côté du cadavre et sur laquelle un nom et une adresse faiblement éclairés par la lune étaient écrits à l'encre noire, Paul Biaggi, villa des Pins, Sasuelo. (R 49-50)

En vérité, nous ne saurons jamais si la lettre perdue est celle que le je-narrateur a écrite ou non : le *silence est gardé* sur cette information, le récit se contente seulement de mentionner « les trois lettres » lorsque plus tard le je-narrateur décide de les remettre dans la boite aux lettres des Biaggi. Cependant, et malgré l'hésitation extrême qui le retient au moment de déposer les enveloppes (cf. 88-9), le fait qu'il trouve le courage de les rendre n'est-il pas le signe que la preuve qui l'embarrassait n'existe plus ?

La perte de la lettre a une seconde conséquence : révéler au lecteur le prénom de Biaggi, Paul. Dès lors, il ne sera plus fait mention du nom de Biaggi qu'au masculin singulier durant

toute la seconde partie du roman, si ce n'est pour faire référence à « la maison des Biaggi ». En individualisant le nom, la réticence devient ainsi plus concrète : elle prend corps, et ce corps est une menace. C'est précisément après avoir fait tomber la lettre dans le port que le je-narrateur a le sentiment d'être suivi et observé dans la nuit. Plus frappant encore, la singularisation impacte directement la perception que le je-narrateur a de la réticence ressentie le premier jour : « […] j'avais de nouveau ressassé sans fin dans mon esprit les causes de cette réticence initiale que j'avais éprouvée le premier jour à aller voir Biaggi » (R 75). L'objet de la réticence ne se concentre désormais que sur le nom de Biaggi, au singulier, et cela jusqu'à ce que le je-narrateur redépose les trois lettres restantes dans la boite aux lettres.

7.1.3. Le secret gardé des brouillons

En 2019, lors du colloque *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Brigitte Ferrato-Combe révélait un élément clé de l'écriture de *La Réticence* :

> Les critiques ont souvent remarqué l'absence de personnage féminin dans *La Réticence*, à l'exception de quelques figures secondaires et fugitives. […] C'est donc un grand moment d'émotion, au détour d'une page racontant l'exploration nocturne de la maison des Biaggi, assez proche de ce que le lecteur du roman connaît, d'entendre un cri de femme et de découvrir Hélène Biaggi, qui semble entretenir avec le protagoniste les relations les plus intimes[659]

Alors que son prénom n'est pas cité une seule fois dans le texte final, l'hypothèse est développée sur plus d'une centaine de feuillets dans les brouillons confiés en 2015 à l'Université Grenoble Alpes. Or, si comme nous venons de le voir, les Biaggi, et plus particulièrement Paul, symbolisent la réticence dans le roman, l'hypothèse d'une relation adultère avec Hélène éclaire de nombreuses questions laissées sans réponse dans notre dernière sous-partie. Par exemple, l'idée que Biaggi se trouverait à l'hôtel est en réalité soufflée par

[659] Brigitte Ferrato-Combe, « Le Projet Réticence : faire vivre les archives de la création », dans Jean-Michel Devésa (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Belgique, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 172.

Hélène (« […] elle m'expliqua qu'il arrivait en effet souvent à Biaggi de prendre une chambre à l'hôtel sans prévenir personne, et de s'isoler là toute une semaine pour travailler[660] ») ; de même, si Hélène ne sait pas où est son mari (et par conséquent, le je-narrateur non plus), c'est qu'il n'a jamais reparu après qu'ils sont rentrés ensemble à Paris pour les obsèques d'un ami (ou d'une tante, ou de la mère de Paul, selon les versions). La méfiance excessive et irrationnelle que nous lisons dans *La Réticence* trouve alors une explication tout à fait claire dans les brouillons, le mari d'Hélène se trouvant alors probablement à Sasuelo sans que nous ne puissions jamais en être tout à fait certain :

> Car Biaggi
> devait se trouver à Sasuelo, selon elle, puisqu'il n'était pas à Paris. [Il
> devait même se trouver ~~dans le village~~ [à Sasuelo] depuis le vingt-sept octobre, très
> exactement, car si Hélène ne se trompait pas et qu'il était effectivement
> revenu à Sasuelo juste après l'enterrement, cela remontait à près d'une
> semaine maintenant, et je songeai qu'il était donc là le jour de mon arrivée,
> puisque je m'étais installé à l'hôtel dans la matinée du vingt-huit. De
> sorte qu'il m'avait vu arriver ~~dans le village~~ selon toute vraisemblance,
> et je me représentai alors que c'était lui en réalité qui s'était caché
> de moi pendant ces quelques jours, évitant de sortir de chez lui ou ne
> sortant que la nuit quand il pensait ne pas me rencontrer dans le village,
> alors que, dans le même temps, je croyais me cacher moi-même et prenais
> parallèlement le même type de précautions pour éviter les parages de sa
> maison tant j'étais persuadé qu'ils s'y trouvaient tous les deux[661].

Nous lisons déjà les calculs alambiqués du je-narrateur qui analyse chaque détail de la chronologie afin d'évaluer les chances que Biaggi se trouve à Sasuelo et de conclure très rapidement que celui-ci l'espionne en vérité à son insu. La symétrie paradoxale des comportements révèle comment le je-narrateur interprète les actions de Biaggi en miroir des siennes dans la version finale du texte (« c'était lui en réalité qui s'était caché de moi pendant ces quelques jours, évitant de sortir de chez lui ou ne sortant que la nuit quand il pensait ne pas me rencontrer dans le village, alors que, dans le même temps, je croyais me cacher moi-même et prenais parallèlement le même type de précautions pour éviter les parages de sa maison tant

[660] f° LRT_02_01_00325.
[661] f° LRT_02_01_00327.

j'étais persuadé qu'ils s'y trouvaient tous les deux »). Cependant, s'agit-il encore de réticence ? Nous pouvons en douter, quand bien même nous retrouvons les stratégies d'évitement et le sentiment de menace ressenti par le je-narrateur. Ici, les origines du malaise sont clairement identifiées : la relation adultère entre les deux personnages impose des précautions ; par ailleurs, le mari est possiblement au courant. Cela étant, le personnage d'Hélène constitue, sinon une clé de lecture, une clé d'écriture importante. Il semble que l'intrigue a pu se constituer autour de cette relation, quand bien même Paul est absent de l'équation, quand bien même le nom de Biaggi n'apparait pas encore[662], comme dans le folio suivant :

> À Santagralo.
> Hélène avec un ami, Bruno, qui travaillait à la télévision.
> Je ne savais pas s'il était son amant, ou s'il l'avait été.
> Un peu de jalousie.
> Elle m'explique qu'il la drague, gentiment, en vain.
> Nous déjeunons tous les quatre, avec mon fils dans la poussette.
> J'ai envie de faire l'amour avec Hélène.
> Bruno gardera mon fils.
> Hôtel à Santagralo[663].

Il n'est pas encore question ici de réticence, mais d'un sentiment assez proche : « Un peu de jalousie ». Certains travaux en psychologie suggèrent en effet que la jalousie peut être une des causes possibles de réticence[664]. Dans tous les cas, l'intrigue semble se constituer autour de sentiments interpersonnels pouvant entraîner des réactions telles que l'évitement, l'anxiété, la crainte ou l'insécurité. Par ailleurs, nous trouvons dans d'autres folios une scène particulièrement intéressante pour notre analyse, dans laquelle le je-narrateur rapporte avoir eu rendez-vous quelques jours plus tôt avec Hélène dans une brasserie parisienne, mais n'a jamais pu se résoudre à la rejoindre :

---

[662] Nous pourrions ajouter : « quand bien même Hélène ne s'appelle pas Hélène ». En effet, sur certains folios, l'auteur hésite et l'appelle parfois Madeleine. Voir notamment f° LRT_05_02_00196 : « C'était Madeleine, sa femme, qui conduisait. (Madeleine, ou Hélène, à déterminer). […] La dernière fois que j'avais vu Madeleine, c'était à Paris […]. » À noter que Madeleine est également le prénom de la femme de Jean-Philippe Toussaint et le deuxième prénom de Marie dans *M.M.M.M*.

[663] f° LRT_05_03_00050

[664] Voir par exemple Patrick-Ange Raoult, « Chapitre 3. Le travail de la jalousie », *Comprendre et soigner la jalousie*, Paris, Dunod, coll. « Psychothérapies », 2017, p. 35-49, en ligne, <https://www.cairn.info/comprendre-et-soigner-la-jalousie--9782100758296-p-35.htm>, consulté le 13 avril 2024.

> La dernière fois que j'avais vu Hélène, c'était à Paris, il y a douze jours exactement, et nous avions fait l'amour ensemble pour la première fois. Depuis, je ne l'avais plus revue. Nous nous étions ratés un soir dans une brasserie où elle m'avait donné rendez-vous, ou plutôt je n'avais pas pu me résoudre à franchir les quelques mètres qui me séparaient d'elle, car j'étais arrivé très en avance dans la brasserie ce soir-là et lorsqu'elle arriva elle-même, je ne bougeai pas, je ne sais pas pourquoi, je demeurai assis sur la banquette que j'occupais dans le fond de la salle. Elle jeta un coup d'œil alentour sans me voir et alla prendre place à une table près de la baie vitrée. Elle était vêtue d'un chemisier blanc et d'une jupe verte ample et légère, ses lèvres et ses yeux étaient légèrement maquillés et il y avait quelque chose de radieux et de simple dans son visage qui me touchait. Elle m'attendait sans impatience, comme si elle n'attendait personne, sortit un livre de son sac et commença à lire. Je ne la quittais pratiquement pas des yeux, apercevant son reflet de profil dans le miroir qui me faisait face, et j'éprouvais le sentiment d'être idéalement présent à ses côtés, beaucoup plus présent peut-être que si j'avais été réellement à côté d'elle, car je me serais alors sans doute aussitôt réfugié dans une sorte d'absence intouchable et protectrice. D'une certaine manière, pourtant, cela ne m'aurait pas déplu qu'elle m'eût soudain aperçu à l'improviste dans la salle et qu'elle fût venue me rejoindre, je lui aurais souri sûrement, les yeux baissés, et lui aurais reproché amèrement de m'avoir fait attendre. Elle aurait souri aussi, j'imagine, ou aurait émis quelque réserve, ou m'aurait pris la main par-dessus la table, enfin quelque chose se serait passé et j'aurais été contraint malgré moi d'accompagner le cours des instants qui passaient […][665]

Quelle est la raison de l'inertie qui empêche le je-narrateur de rejoindre Hélène ? Quelle explication donner à cette prise de distance qu'il aurait conservée quand bien même il aurait choisi de la rejoindre ? Il semble que nous lisons ici les prémisses de la réticence qui l'empêchera dans la version finale de rendre visite à ses amis. Le je-narrateur hésite, tenté mais incapable de se résoudre à passer à l'action, à franchir les quelques mètres qui le séparent d'Hélène ; il reste assis, préférant l'immobilité, paralysé par une sorte de confort dans l'inaction, une force d'inertie inexplicable (« je ne bougeai pas, *je ne sais pas pourquoi*, je demeurai assis sur la banquette que j'occupais dans le fond de la salle »). »). Il choisit de garder ses distances, mais les aurait gardées tout autant s'il avait choisi de la rejoindre, se retranchant aussitôt dans « une sorte d'absence intouchable[666] et protectrice ».

[665] f° LRT_05_02_00197

[666] L'adjectif « intouchable » n'est d'ailleurs pas sans nous rappeler le *Noli me tangere* que le je-narrateur du *Cycle de Marie* voit dans la Vierge de Botticelli.

Nous ne nous attarderons pas davantage sur les détails de la relation avec Hélène ni sur les divers épisodes impliquant le mari jaloux (ou l'inquiétude de l'amant). Nous nous contenterons de résumer avec Brigitte Ferrato-Combe :

> Sa présence à Sasuelo seul avec son fils, sa réticence à rendre visite à ses amis, la culpabilité qu'il éprouve, l'ambivalence de ses sentiments à l'égard de Biaggi, entre fascination, paranoïa et fantasme de meurtre, tous ces éléments qui restent un peu inexpliqués à la lecture du roman auraient pu trouver sens et cohérence dans l'hypothèse d'une relation adultère avec Hélène Biaggi[667].

En révélant les origines de ses hésitations et de son malaise, le personnage d'Hélène éclaire les causes du comportement du je-narrateur. La jalousie, la peur d'être surpris expliquent la dynamique émotionnelle qui, dans le roman, le pousse à l'inaction et à l'évitement. Cependant, la suppression du personnage est encore plus significative : en éliminant Hélène du récit, l'auteur fait apparaitre la réticence ; c'est parce qu'il crée cette absence que le mystère et l'ambiguïté se manifestent. La narration est alors travaillée par une tension interne sans cause apparente, rendant sa progression intrigante et énigmatique pour le lecteur. Une phrase du roman que nous avons déjà mentionnée illustre particulièrement bien comment la réticence a remplacé Hélène au cours des réécritures : « Car c'était en quelque sorte pour les voir que je m'étais rendu à Sasuelo, pour voir Hélène oui — même si j'avais tout fait pour que mon séjour s'achevât sans que j'eusse pu la voir[668] ». Le je-narrateur admet ici que son véritable but, en se rendant Sasuelo, était de voir Hélène, quand bien même il aurait consciemment évité cette rencontre. Dans le roman, nous retrouvons le même début de phrase, à peu de choses près, mais Hélène est désormais absente et la réticence devient l'élément central :

> C'était pourtant en quelque sorte pour les voir que je m'étais rendu à Sasuelo, mais, depuis que j'avais éprouvé cette réticence initiale à aller les trouver, je pouvais très bien imaginer maintenant que mon séjour à Sasuelo, pourtant initialement prévu pour aller voir les Biaggi, ne finisse en réalité par s'achever sans que je me sois jamais décidé à leur faire le moindre signe — et maintenant d'autant plus, sans doute, que j'avais pris la liberté de ramasser le courrier dans leur boîte aux lettres. (R 25)

[667] Brigitte Ferrato-Combe, « Le Projet Réticence : faire vivre les archives de la création », *op. cit.*, p. 173.
[668] f° LRT_02_01_00312.

Bien qu'il invoque le vol du courrier comme excuse, le comportement et les motivations du je-narrateur restent diffus et mystérieux. L'abstraction du personnage d'Hélène, et par conséquent de l'intrigue amoureuse, permet alors de concentrer le récit sur les agissements inconscients du je-narrateur : la réticence. L'auteur unit ainsi les deux versants du mot : l'omission de ce qui pourrait ou devrait être dit et le comportement de réserve mêlé de désapprobation. L'esthétique de la suppression semble par ailleurs avoir guidé à plusieurs égards l'écriture du roman, comme une sorte de consigne oulipienne, dont nous voudrions à présent étudier quelques variations.

7.1.4. Une esthétique de la suppression

Comme nous venons de le voir, *La Réticence* maintient une grande part d'invisibilité, notamment à travers les 2700 feuillets aujourd'hui consultables sur le site internet du *Projet Réticence*[669]. Ainsi, le titre du roman illustre parfaitement le processus de *suppression* ou d'*omission volontaire* à l'œuvre dans l'écriture : l'exemple du personnage d'Hélène Biaggi est hautement significatif, mais Brigitte Ferrato-Combe attire également notre attention sur d'autres variations autour de l'idée d'effacement ou de suppression présentes dans les brouillons, telle que ce jeu de mots avec la marque du correcteur utilisé pour masquer le texte et réécrire par-dessus :

> ~~et~~ [car] j'avais un billet Tipp-~~e~~[E]x, ou un nom comme cela, autant appeler cela deleatur, dont je ne pouvais pas changer les dates[670].

Le feuillet contient uniquement cette phrase et, à notre connaissance, elle ne réapparait nulle part ailleurs. Toutefois, le jeu avec le terme « *deleatur* » — un signe de correction typographique indiquant qu'un ou plusieurs caractères doivent être supprimés — semble avoir

[669] http://reticence.elan-numerique.fr/
[670] f° LRT_05_02_00048.

occupé un moment l'esprit de l'auteur car nous le retrouvons, de manière plus élaborée, dans un autre feuillet (LRT_02_01_00547) : dans ce passage, l'enseigne au néon portant le nom de l'« Hôtel DE LA TOUR » a une lettre défectueuse et devient « DE LA T UR » dans la nuit. Cette défectuosité est aussitôt associée, dans l'esprit du je-narrateur (et de l'auteur, car les notes qui suivent semblent autant de consignes et de recherches de formulation adressées à lui-même), au concept de *deleatur* :

> pris dans mon esprit une résonance énigmatique, [comme si l'hôtel tout entier allait s'effacer sous mes yeux à l'instant même,] hôtel DE LA T UR.
> dont une des lettres de néons était cassée , si bien que le nom de l'hôtel devenait énigmatique [devenait presque] hôtel DELATUR
>
> DELEATUR hôtel deleatur pour hôtel de la tour.
>
> comme une invitation dans la nuit à supprimer
> DE LA T UR
>
> si bien q
> hôtel DE LA T UR,
>
> et le rendait incompréhensible, hôtel DE LA T UR.
>
> DELEATUR.
>
> D E L A T U R[671]

Dans le roman, l'enseigne au néon apparait à deux reprises : une fois éteinte (R 62) et une autre fois allumée (R 114). Cependant, elle n'est pas décrite comme cassée, son nom n'est pas spécifié, et elle n'évoque aucune idée d'effacement. Selon Brigitte Ferrato-Combe, « il semble que cette "*invitation dans la nuit à supprimer*" ne s'adresse qu'à l'écrivain aux prises avec son texte à corriger, comme une mise en abyme de l'acte d'écrire, et plus encore de l'acte de corriger ses brouillons dans l'obscurité d'un travail solitaire, mais ne soit pas destinée au lecteur dans la pleine lumière de la publication[672] ». De notre point de vue, l'acte de suppression dépasse la simple correction : il s'agit d'une recherche de sens ou de direction durant le processus d'écriture, une exploration de différentes perspectives ou possibilités narratives, dont

[671] f° LRT_02_01_00547.
[672] Brigitte Ferrato-Combe, « Le Projet Réticence : faire vivre les archives de la création », *op. cit.*, p. 171-2.

l'absence résonne dans le texte final. Par ailleurs, en lien avec l'atmosphère de roman policier qui imprègne l'œuvre, l'« invitation dans la nuit à supprimer » suggère également l'idée de *tuer*, inhérente au sens du verbe, voire l'idée de supprimer les preuves, comme nous l'avons observé pour les lettres volées aux Biaggi.

Le je-narrateur est lui aussi effacé. Plusieurs scènes de *La Réticence* le montrent confronté à son absence dans les reflets. Sur le port de Sasuelo, par exemple, tandis qu'il observe les ondulations d'une flaque causées par le vent, il constate « qu'au centre de la flaque miroitait le reflet argenté de la vieille Mercedes grise, autour duquel, cependant, par je ne sais quel jeu de perspectives et d'angle mort, il n'y avait aucune trace de [s]a présence » (R 35). Plus loin, lorsqu'il se trouve dans la maison des Biaggi, en passant devant le grand miroir de l'entrée, il n'aperçoit « aucun reflet de [s]on corps dans la glace, seulement l'obscurité dense et immuable du vestibule désert » (R 59). Le je-narrateur de *Faire l'amour* fait la même expérience avec le miroir de la salle de bain, ne reconnaissant que quelques traits au cœur de la pénombre, lui rappelant l'autoportrait de Robert Mapplethorpe où seuls le visage et la main du photographe tenant une canne couronnée d'une tête de mort sont visibles, le reste du corps étant plongé dans le noir (FA 36-7). Selon Alice Richir,

> les nombreuses scènes qui confrontent le narrateur à son reflet rendent également compte de l'inaptitude de l'image spéculaire à livrer une représentation pleine et originelle du sujet. La médiation par l'image barre le sujet ; elle le prive d'un accès direct à la connaissance de soi. Cette perte irrémédiable transparaît dans la difficulté qu'éprouve le narrateur de Toussaint à s'identifier à l'image de son corps, soit parce que celle-ci fait brutalement défaut, […] soit parce que face à cette représentation de lui-même, il ne peut s'empêcher de voir l'image d'un autre[673].

En effet, deux scènes de la troisième partie semblent faire écho aux deux scènes d'effacement que nous venons de citer. Dans la première, le je-narrateur scrute son reflet dans le miroir du lavabo, plongé dans une douce obscurité, et s'approche au plus près pour examiner

[673] Alice Richir, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel*, p. 16.

ses yeux. Il semble alors ne pas se reconnaitre, comme s'il faisait l'expérience d'une dissociation, où une autre personne l'observerait :

> Je me tenais tout près de la glace en manteau sombre et en cravate, le visage presque collé au miroir, et je voyais le reflet de mes yeux qui paraissaient bleu-vert dans la pénombre, légèrement cernés, mais ce qui m'apparut surtout, c'est que mon regard était terriblement inquiet. Je me regardais pourtant moi-même, sans animosité sans doute, mais c'était un regard terriblement inquiet qui me regardait là dans la pénombre, comme si c'était de moi que je me méfiais, comme si c'était moi en réalité que je craignais — je traversai la pièce et sortis de la chambre. (R 113)

Dans cet extrait, je-narrateur est rendu à la fois sujet et objet, acteur et spectateur de son observation. Cette dualité est mise en exergue par la récurrence des pronoms de première personne (« je », « me », « moi-même », « moi ») qui, tout en renforçant l'identité du je-narrateur, crée une mise à distance. Tel Roquentin dans *La Nausée*, le je-narrateur est soumis à une inquiétante étrangeté, c'est-à-dire à un phénomène familier soudainement reconnu comme étranger et perturbant. Il se reconnait sans se reconnaitre, ce qui accentue son malaise. Le champ lexical de l'inquiétude souligne cette impression, avec des expressions telles que « terriblement inquiet », « méfiais », « craignais ». Par ailleurs, la dualité est illustrée par les jeux de répétitions, de redoublement, telles que l'expression « terriblement inquiet » ou la redondance « comme si c'était de moi que je me méfiais, comme si c'était moi en réalité que je craignais ».

La seconde scène, située quelques pages plus loin, fait écho non seulement à la première scène où le je-narrateur pénètre par effraction dans la maison des Biaggi, mais aussi à celle que nous venons d'analyser, puisque la description qui nous a été donnée de ses vêtements nous permet de l'identifier, bien que la phrase semble les présenter de manière distincte :

> Je ressortis de la pièce aussitôt, et, au moment où je repassais devant le grand miroir en bois du vestibule, je vis fugitivement passer devant moi dans le noir une silhouette en manteau sombre et en cravate. (R 118)

Ainsi, si Je est un Autre, si l'Autre n'est pas et si Hélène n'est plus, il ne reste de *La Réticence* qu'un roman où tout n'est que le produit d'un discours psychotique. La réticence que

le je-narrateur éprouve le premier jour n'est alors que la surface d'une exploration plus vaste du concept, justifiant non seulement le thème, mais également le discours, la structure et la genèse du roman. Cette analyse ouvre ainsi la voie aux deux sections suivantes, dans lesquelles nous examinerons plus en détail comment la réticence se manifeste dans le discours, à travers ses omissions et ses boursoufflures, et comment elle structure le mouvement du récit, par ses hésitations, ses distorsions et ses détours.

7.2. La réticence dans le discours

7.2.1. Un discours suspendu

Dans sa deuxième acception, le *Littré* définit la réticence comme une figure rhétorique qui consiste en une « sorte de prétérition où, commençant l'expression de sa pensée, on s'arrête avant de l'avoir achevée[674] ». Il cite pour exemple les vers de Racine : « Je devrais sur l'autel où ta main sacrifie / Te… mais du prix qu'on m'offre il faut me contenter[675] ». Selon le CNRTL, la réticence est une « figure consistant à ne pas terminer un énoncé dont le contenu reste clair[676] ». Pierre Fontanier la classe parmi les « figures d'expression par réflexion », c'est-à-dire parmi les figures qui conçoivent ou font deviner la pensée « par le rapport des idées énoncées avec celles qui ne le sont pas, et sur lesquelles les premières vont en quelque sorte se réfléchir, sur lesquelles du moins elles appellent la *réflexion*, en même temps qu'elles les réveillent dans la mémoire[677] ». Plus précisément, « La *Réticence* consiste *à s'interrompre et à s'arrêter tout-à-coup dans le cours d'une phrase, pour faire entendre par le peu qu'on a dit, et*

[674] « Réticence », in *Littré : Dictionnaire de la langue française* [En ligne], consulté le 5 avril 2024, URL : littre.org/definition/réticence
[675] Athalie à Joad, dans Jean Racine, *Athalie*, V, 5.
[676] « Réticence », in *Centre national de ressources textuelles et lexicales* [En ligne], consulté le 4 avril 2024, URL : cnrtl.fr/definition/réticence.
[677] Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 123.

avec le secours des circonstances, ce qu'on affecte de supprimer, et même souvent beaucoup au-delà[678] ». En outre, Dumarsais, Fontanier et Littré rangent la réticence parmi les prétéritions, autrement dit parmi les figures qui consistent « à feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très clairement et souvent même avec force[679] ». L'accent est ainsi mis sur l'aspect oratoire du procédé.

Dans le Gradus, la réticence est identifiée comme synonyme d'aposiopèse[680]. Toutefois, si la réticence désigne une interruption du discours pour permettre à un sens implicite de résonner plus fortement dans le silence, l'aposiopèse est plutôt associée à l'expression d'une émotion. Johan Faerber et Sylvie Loignon expliquent notamment que l'aposiopèse « a pour but de marquer l'hésitation, la menace ou encore l'émotion trop vive[681] ». Ils indiquent par ailleurs que son emploi vise deux fonctions principales : « 1) une visée tragique qui trahit la vive émotion du personnage ou du locuteur ; 2) une visée comique qui permet de rythmer vivement les échanges, notamment au théâtre[682] ». De plus, les auteurs font référence à Quintilien qui, dans son *Institution oratoire*, tente déjà de distinguer les deux termes :

> C'est ce que quelques-uns nomment aposiopèse, ou réticence ; mais, selon moi, ils se trompent ; car, dans la réticence, on ne voit pas tout d'un coup ce qui manque, et on ne le peut même suppléer qu'à l'aide de plusieurs mots ; au lieu qu'ici il n'y a qu'un mot de supprimé, qui s'aperçoit incontinent. Si on peut appeler cela une aposiopèse, on donnera donc ce nom à toute phrase où il y aura quelque chose de retranché.

D'après Quintilien, la réticence implique donc une omission où ce qui manque n'est pas immédiatement évident et nécessite plusieurs mots pour être comblé ou compris. En revanche, l'aposiopèse fait référence à une interruption plus directe et soudaine du discours, où il est clair qu'un seul mot ou une petite partie du discours est omis, et cette omission est rapidement perceptible par l'auditeur ou le lecteur. Nous retrouvons plusieurs occurrences de ce procédé

[678] *Ibid*., p. 135.
[679] *Ibid*., p. 143.
[680] Bernard Dupriez, *Gradus : Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, 10/18, 1984, p. 64.
[681] Johan Faerber et Sylvie Loignon, « Fiche 8. Aposiopèse (n. f.) », *Les procédés littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. « Mon cours en fiches », 2018, en ligne, <https://www.cairn.info/les-procedes-litteraires--9782200619947-p-29.htm>, consulté le 6 avril 2024, p. 29.
[682] *Ibid*.

dans les romans de Jean-Philippe Toussaint. On se souvient, dans *Nue*, les derniers mots que Marie adresse au je-narrateur dans le taxi au retour de l'île d'Elbe : « Toi, dès que ta main m'effleure, mmmmhhh » (N 30) ; dans la *Salle de bain*, à deux reprises, au paragraphe 10) de la première partie et au paragraphe 49) de la dernière partie — puisque, pour rappel, la fin du roman reprend mot pour mot le début —, une phrase est également interrompue, prononcée par le je-narrateur cette fois-ci :

> 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. (SDB 15 & 123)

L'aposiopèse est d'autant plus mise en relief que la phrase qui suit l'interruption commente explicitement cette dernière, marquant ainsi doublement l'interruption du texte. Enfin, le procédé est également visible dans *La Réticence*, lorsque le narrateur se trouve dans la maison des Biaggi et qu'il active le répondeur :

> Vous êtes bien au quatre-vingt-quinze, trente et un, trente-quatre, quarante-trois. Nous sommes absents pour le moment. Vous pouvez nous laisser un message après le. J'avais réussi à couper le message […]. (R 121)

Comme dans *La Salle de bain*, le discours s'interrompt et la phrase qui suit commente cette interruption — bien qu'à tout prendre, sur cette fin de proposition, les possibilités qui s'offrent à notre imagination de lecteur demeurent beaucoup plus limitées. Gageons que la véritable réticence du je-narrateur réside davantage dans le message que le je-narrateur aurait dû délivrer après l'annonce du répondeur. Et pour cause, ce message, au même titre que la lettre, l'aurait contraint à révéler sa présence à Sasuelo, voire à expliquer les causes de sa réticence. Dans les deux romans, la parole gardée sous silence semble présenter une dimension contre-performative : si elle était prononcée, elle impliquerait que le je-narrateur passe à l'acte, que ce soit en quittant la salle de bain ou en révélant aux Biaggi sa présence à Sasuelo ; en interrompant sa phrase, au contraire, plus rien ne l'engage à agir. De ce point de vue, récupérer la lettre qu'il

avait adressée aux Biaggi peut également être interprété comme une réticence en acte : la parole est interceptée, l'information jamais communiquée. Par ailleurs, comme dans *La Salle de bain*, l'aposiopèse est répétée dans la suite du roman, quelques pages plus loin, avec quelques variations toutefois, lorsque le je-narrateur rentre à l'hôtel et imagine téléphoner aux Biaggi et, par conséquent, écouter à nouveau sur le répondeur :

> Vous êtes bien au quatre-vingt-quinze, trente et un, trente-quatre, quarante-trois. Nous sommes absents pour le moment. Vous pouvez nous laisser un message après le — et j'aurais raccroché, je n'aurais pas laissé de message. (R 126)

La suspension du discours intervient au même endroit (et pour cause, le narrateur n'a jamais entendu la conclusion de l'annonce préenregistrée), mais par un tiret plutôt qu'un point. Le tiret permet de lier les deux propositions, celles-ci n'existant que dans l'esprit du je-narrateur. Les temps verbaux portent d'ailleurs la trace du changement discursif. Le tiret est aussi, et surtout, un trait stylistique récurrent de *La Réticence*, permettant une inflexion de la voix narrative, comme nous nous apprêtons à le voir.

7.2.2. Écarts, disjonctions et mise en relief

Arnaud Laimé, dans son article « *Membra disjecta* ou le corps du texte », analyse l'importance du tiret cadratin et de la disjonction entre le pronom relatif et son antécédent, deux marqueurs syntaxiques par ailleurs récurrents dans l'œuvre de l'auteur, mais qui occupent une place singulière dans *La Réticence*. S'il ne s'agit pas de réticence au sens rhétorique[683], l'effet en est comparable dans la mesure où les deux marqueurs « servent autant à creuser des écarts et isoler qu'à créer des tensions qui rassemblent[684] » ; il en résulte, selon Arnaud Laimé, « une

[683] Le procédé pourrait davantage se rapprocher de la réticence textuelle telle que nous l'exposerons dans notre troisième sous-partie (cf. 7.3.1.).
[684] Arnaud Laimé, « Membra disjecta ou le corps du texte », dans Jean-Michel Devésa (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Belgique, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 199.

phrase qu'on pourrait qualifier d'"empêchée", d'entravée dans sa progression[685] ». Comme nous l'avions déjà souligné dans le chapitre 4 (cf. 4.2.2), La Réticence se caractérise par une prédominance marquée du tiret cadratin, simple et double, qui s'accompagne d'une relative raréfaction des parenthèses — nettement moins présentes ici que dans les autres romans de Toussaint. En outre, nous indiquions que les deux signes étaient révélateurs d'une intention narrative chez Toussaint, privilégiant d'une part l'effet comique avec les parenthèses (particulièrement abondantes dans *La Télévision*, par exemple), d'autre part la recherche d'une tension romanesque à travers le tiret cadratin. Selon Arnaud Laimé, « le tiret cadratin contribue à créer un effet d'hyperbate, une mise en relief d'un groupe de mots à la fin d'une unité typographique, en l'occurrence le paragraphe[686] ». En effet, son usage est presque exclusivement réservé à la dernière phrase du paragraphe, comme en témoignent les exemples (1) à (7), et (9) dans la liste suivante, qui reprend exhaustivement toutes les occurrences de tirets cadratins dans la première partie du roman[687] :

(1) Il n'y avait pas un bruit dans la nuit, et tous les volets de la villa des Biaggi étaient fermés — aussi bien le rideau métallique qui descendait le long de la baie vitrée que les petits volets en bois clair à double battant des chambres du premier étage. (R 17-8)

(2) J'aurais très bien pu la laisser dans la boîte, mais je n'avais peut-être pas intérêt, me semblait-il — plus maintenant, en tout cas —, à laisser là une lettre dans laquelle était annoncée mon arrivée à Sasuelo. (R 18-9)

(3) C'était pourtant en quelque sorte pour les voir que je m'étais rendu à Sasuelo, mais, depuis que j'avais éprouvé cette réticence initiale à aller les trouver, je pouvais très bien imaginer maintenant que mon séjour à Sasuelo, pourtant initialement prévu pour aller voir les Biaggi, ne finisse en réalité par s'achever sans que je me sois jamais décidé à leur faire le moindre signe — et maintenant d'autant plus, sans doute, que j'avais pris la liberté de ramasser le courrier dans leur boîte aux lettres. (R 25)

(4) Et c'est précisément la présence de ce fragment de fil de pêche dans sa gueule qui me fit penser, un peu plus tard dans la soirée — sur le moment, je l'avais simplement examiné distraitement, ce fragment de fil de pêche —, que le chat avait été assassiné. (R 37)

(5) Pourquoi, surtout, l'extrémité du fil était-elle coupée aussi proprement, comme sectionnée net par une lame, si ce n'est parce qu'une fois le chat pris au piège que Biaggi lui avait tendu la nuit dernière — car Biaggi se trouvait dans le village, j'en avais la

[685] *Ibid*., p. 200.
[686] *Ibid*., p. 199.
[687] À noter que si l'exemple (10) n'est pas la dernière phrase du paragraphe, elle l'était dans certains brouillons. Voir notamment f° LRT_02_01_00329 et suivants.

conviction maintenant —, il avait lentement rembobiné sa ligne tandis que l'animal se débattait dans l'eau l'hameçon accroché dans la gueule, et qu'il l'avait ramené à quai à son rythme comme il l'aurait fait d'un très gros poisson, cessant de rembobiner lorsqu'il sentait une trop grande résistance et rembobinant à nouveau et très vite chaque fois que les efforts du chat se relâchaient, et que, le sortant de l'eau vivant et se convulsant de toutes ses forces au bout de la ligne morte, il avait tranché net le fil avec un petit couteau, le chat retombant alors dans le port dans un fracas brutal, qui alla peu à peu en s'apaisant, quelques dernières vaguelettes venant mourir doucement contre ses flancs ? (R 37-8)

(6) Ce qui me frappa, pourtant, en le regardant de plus près, c'est que le fragment de fil de pêche et la tête de poisson qui pendaient la veille hors de sa gueule avaient disparu — comme si quelqu'un, pendant la nuit, s'était rendu dans le port pour les faire disparaitre. (R 45)

(7) Ébloui par les phares, je ne parvins pas à distinguer qui se trouvait à l'intérieur, et je restai encore un instant accroupi dans la pénombre, écoutant le bruit de la Volkswagen qui s'éloignait, et qui, me semblait-il — mais je ne pouvais en être sûr —, prenait la direction du port. (R 55)

(8) Mais cette nuit, me demandais-je — car j'étais certain que Biaggi était dans le village cette nuit —, où Biaggi se trouvait-il cette nuit puisqu'il n'était pas chez lui ? (R 62)

(9) Et je me souvins alors que la nuit dernière, quand j'étais remonté dans ma chambre après le dîner, j'avais remarqué la présence d'un petit escalier tout au fond du couloir, qui m'avait fait penser qu'il y avait peut-être encore des chambres au dernier étage de l'hôtel, car j'avais été intrigué par un bruit qui venait de là-haut, un bruit métallique et monotone qui résonnait étrangement ce soir-là dans les couloirs de l'hôtel — comme si quelqu'un tapait à la machine dans sa chambre. (R 63)

(10) Mais, si Biaggi se trouvait à l'hôtel, me disais-je, si Biaggi était à l'hôtel maintenant, il avait sûrement dû me voir sortir cette nuit, et c'était lui peut-être, c'était lui oui, j'en étais sûr à présent, qui avait fermé la baie vitrée derrière moi pour m'empêcher de rentrer — et je songeai alors que mon fils aussi se trouvait à l'hôtel. (R 64-5)

Que ce soit en modifiant l'ordre habituel des mots ou en introduisant une interruption prolongée entre des éléments qui seraient normalement contigus, l'hyperbate a pour effet de retarder la fin de l'expression ou de séparer des mots qui logiquement devraient être proches, afin de les mettre en lumière. Cependant, il convient de préciser l'argument d'Arnaud Laimé : l'hyperbate et la mise en relief ne sont pas uniquement dévolues à l'utilisation du tiret cadratin ou à la disjonction du pronom relatif avec son antécédent ; elles font partie intégrante du discours de *La Réticence*. De nombreuses phrases, par exemple, débutent par des conjonctions de coordination, et plus particulièrement les conjonctions de coordination « et », « mais » et « car », signalant ainsi une continuité avec ce qui précède malgré la ponctuation forte qui les sépare : nous l'observons notamment dans les exemples (4, 8, 9 et 10). L'hyperbate se manifeste

par ailleurs à l'intérieur des phrases, notamment avec l'ajout de la conjonction de coordination « et » après une virgule (cf. 1 et 7), illustrant plus largement une volonté narrative de marquer une continuation ou de forcer une cohérence argumentative au sein d'un récit discontinu et incohérent. Enfin, de la même manière, les propositions clivées ou pseudo-clivées sont également très fréquentes dans la syntaxe du roman (cf. 3, 4 et 6), aux côtés d'autres procédés de mise en relief (dislocation, répétition, etc.).

Qu'en est-il alors des tirets cadratins ? S'ils prolongent, voire accentuent, les effets évoqués plus haut, leur fonction n'est pas univoque. Certains relèvent du tiret hyperbatique, certes, contribuant au suspense ou à la dramatisation du récit ; d'autres s'apparentent à des tirets parenthétiques, aux effets plus digressifs ou introspectifs. Il arrive même que les deux usages se superposent, rendant la frontière entre incise structurante et commentaire latéral plus difficile à tracer. Dans les exemples que nous avons listés, ils soulignent une information a priori anodine (cf. 1, 9 et 10), signalent un changement dans l'évaluation des événements (cf. 2, 3, 4, 5) ou introduisent une modalité épistémique dans le discours (cf. 5, 6, 7, 8, 9). Ce dernier aspect est d'autant plus présent qu'il participe à l'élaboration de la tension narrative : il illustre l'idée que le récit est articulé à partir d'un je-narré plutôt que d'un je-narrant et omniscient, laissant ainsi planer le doute quant à la véracité et au dénouement de l'histoire. Par ailleurs, les marqueurs temporels sont particulièrement fréquents à l'intérieur des tirets cadratins[688] et permettent de focaliser l'attention sur des moments précis de la narration, des points de bascule ou de révélation, passés ou présents, faisant soudainement surface dans le cheminement réflexif du je-narrateur. Aussi, en interrompant la continuité du discours, les tirets cadratins illustrent l'idée que le discours est en cours d'élaboration, qu'il progresse, et que son devenir est par conséquent imprévisible. Ils sont, en d'autres mots, une illustration du *mal vu mal dit*[689] théorisé

[688] Nous relevons par exemple « maintenant » (2, 3 et 5), « sur le moment » (4), « pendant la nuit » (6), « cette nuit » (8), « alors » (10).
[689] Laurent Demoulin et Jean-Philippe Toussaint, « Pour un roman infinitésimal : Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles, le 13 mars 2007 », *op. cit.*, p. 137-8.

par l'auteur lors de l'écriture du roman : à tout moment, la phrase peut bifurquer, le récit se suspendre, et une révélation peut nous être faite. Ils contribuent ainsi à moduler la voix narrative, à lui imposer une inflexion dramatique plus ou moins abrupte, quand bien même certains des éléments qu'ils encadrent apparaissent, à première vue, dépourvus de toute tension dramatique (cf. 1, 9 et 10).

En ce qui concerne le second trait stylistique mentionné par Arnaud Laimé, la disjonction du pronom relatif avec son antécédent — laquelle, selon l'universitaire, présente les mêmes fonctions que le tiret cadratin —, il est d'autant plus marquant qu'il intervient en position de rejet, suite à une proposition grammaticalement complète, simplement séparée par une ponctuation faible (exemple : « Une voiture passait de temps à autre devant nous, **qui** traversait le village sans s'arrêter et que mon fils suivait des yeux avec intérêt […] » (R 24)).

> Cette tournure est empruntée à la langue classique française qui la tient elle-même du latin. Ce dernier en use avec facilité en tant que langue flexionnelle et se moque bien des problèmes de sens que peut générer un tel écart alors que le français lui, de nos jours, ne peut manquer d'en concevoir un malaise plus ou moins léger. […] Le déséquilibre syntaxique ainsi produit traduit particulièrement bien le sentiment de malaise lié à l'imminence de quelque chose, ce qui va faire basculer l'action, que l'on redoute de voir arriver sans qu'on sache trop quoi[690].

Les exemples de ce procédé foisonnent dans le roman et nous pourrions être tenté, comme nous l'avons fait avec les tirets cadratins, d'opérer un décompte objectif de ses occurrences sur un échantillon de pages, mais il semble que son usage fasse moins système que le tiret cadratin, en ce sens qu'il ne signale pas nécessairement une inflexion de la voix narrative, ni n'attire l'attention sur la présence d'une menace, mais procède plutôt d'une singularité dans le discours, d'une confusion ou d'une inquiétante étrangeté, ni totalement fautive, ni parfaitement dans les règles, qui ne manque pas d'interpeller le lecteur à intervalle régulier. La disjonction recouvre également le rôle d'une figure d'insistance : là où nous pourrions attendre un simple pronom personnel sujet, voire une élision de ce dernier, le pronom relatif rompt le fil de la lecture, oblige le lecteur à faire marche arrière pour identifier l'antécédent, et participe

[690] Arnaud Laimé, « Membra disjecta ou le corps du texte », *op. cit.*, p. 200.

ainsi plus largement à la mécanique répétitive du roman sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir (cf. 7.2.5.). En l'occurrence, et nous nous arrêterons sur cette idée, la répétition du pronom relatif a pour effet d'attirer notre attention sur un même mot, un mot qui résonne comme une interrogation martelée tout au long d'un roman aux allures de *whodunit* : « QUI ? » « Qui a tué le chat ? » « Qui suit le je-narrateur ? » « Qui l'observe ? » « Qui conduit la Mercedes ? » « Qui a refermé la baie vitrée ? » « Qui loue la chambre au-dessus de la sienne ? » etc. Ces interrogations culminent alors dans le paragraphe où le je-narrateur imagine l'assassinat de Biaggi (cf. R 97-9), une scène que nous aborderons dans notre prochaine sous-partie.

Enfin, nous souhaitons ajouter à cette étude une courte observation sur le blanc interparagraphe ou *espace intertextuel*, caractéristique de l'identité visuelle de l'auteur (cf. 4.2.1). En effet, *La Réticence* se distingue des autres œuvres par une fréquence accrue des intervalles plus larges. Il nous semble qu'ils participent à matérialiser visuellement la rétention de l'information, soulignant que des pans entiers de l'histoire sont passés sous silence, mais également à disloquer davantage la temporalité du récit, rendant le texte plus lacunaire et fragmenté. Ils imposent au lecteur une certaine lenteur, l'invitant à parcourir le vide entre les paragraphes. Ils fonctionnent autrement dit comme des points de fracture dans le récit, où la régularité des sauts de lignes se trouve brisée par une arythmie prolongée. L'usage extensif des blancs intertextuels incite ainsi le lecteur à contempler et à compléter le vide. Ils peuvent être interprétés comme une manière de renforcer la thématique de l'absence et de la suppression, symbolisant les zones d'ombre du récit, les non-dits, et les informations manquantes. Ils ne sont pas de simples séparations graphiques, mais des éléments narratifs à part entière qui enrichissent la texture du récit, replaçant la réticence comme motif central de l'œuvre.

7.2.3. Fantasmes et délires

Le discours fantasmatique du je-narrateur confine parfois à la folie. C'est notamment ce que montre Alice Richir dans son essai *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel*. Le discours narratif de *La Réticence* prend ainsi la forme d'un délire « qui, ne disposant ni d'arguments convaincants ni de preuves tangibles, va à l'encontre de la cohérence et du sens, tout en se réclamant de la vérité[691] ». Alice Richir évoque un « processus d'altération » ou « de distorsion » pour décrire la perspective du je-narrateur. Elle précise que « l'impression de trouble qui en résulte doit être imputée au point de vue focalisant du narrateur qui, plutôt que de transmettre une représentation fidèle de son environnement immédiat, le transforme radicalement[692] ». En d'autres termes, le lecteur n'a accès au réel qu'à travers la subjectivité largement déformée du je-narrateur. Cela est notamment permis par le détournement des codes du roman policier, utilisés dans *La Réticence* sur un mode presque parodique : amplifiés, déformés, ils ont non seulement pour effet de tourner en dérision les mécanismes traditionnels du genre, mais aussi, progressivement, de nourrir un malaise dans le discours du je-narrateur, qui en vient peu à peu à surinterpréter et à transformer le moindre événement.

Alice Richir cite l'exemple de la double description de la maison des Biaggi (R 86-7), où sont mises en contraste deux visites éloignées dans le temps, la première évoquant un souvenir lumineux et coloré d'un précédent séjour, la seconde, actuelle, décrivant une impression sombre, maussade et lugubre. L'opposition est notamment illustrée par les adjectifs « lourd », « humide », « désert », « abandonné », « silencieux », « mortes », « flasques », d'une part, et par « ensoleillée », « limpide », « ouverte », « accueillantes », d'autre part. Richir note

[691] Alice Richir, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel*, p. 131.
[692] *Ibid*., p. 134.

également une allusion au poème « Spleen » des *Fleurs du mal* derrière la formule « le ciel était de nouveau bas et lourd au-dessus de la maison » (R 86), une référence qui accentue encore l'impression ténébreuse et l'hypothèse du sujet délirant : le spleen baudelairien reflète le mauvais temps à travers l'état psychologique du je-narrateur, et inversement, la perception de l'espace est altérée par ce mal-être. Cette hypothèse est par ailleurs confirmée par la présence significative des marqueurs de subjectivité : la maison n'a pas changé, seuls le contexte et la saison ont évolué. L'impression de malaise qui se dégage désormais du lieu est le seul fait de la perception du je-narrateur. C'est son regard qui isole chaque élément de l'univers familier pour lui conférer un caractère inquiétant, à partir duquel seront élaborés les fantasmes de plus en plus délirants.

Dans le même ordre d'idées, le silence du monde semble faire écho à la réticence du je-narrateur. Il est souvent qualifié de pesant, voire d'inquiétant, à la mesure de l'expérience que le je-narrateur est en train de vivre (« le silence se faisait plus pesant dans l'hôtel » (R 91)), « Il n'y avait pas un bruit sur la terrasse, et des ombres allongées s'étendaient sur les dalles irrégulières du sol, des ombres inquiétantes de branches et de feuilles que le vent déplaçait lentement. » (R 51-2)). Seul le murmure de la mer, revenant à intervalles réguliers, semble l'apaiser (« le bruissement de la mer, tout près, dont le faible murmure qui s'apparentait au silence » (R 43), « j'avais écouté le murmure de la mer, tout près, qui m'avait apporté comme un soulagement des sens et de l'esprit » (R 75)). Sans doute le bruit régulier des vagues, le « très lent mouvement de va-et-vient » auquel est soumis le corps du chat dès l'incipit, « tantôt vers la gauche et tantôt vers la droite, suivant le flux et le reflux imperceptible du courant à la surface de l'eau » (R 11), rappelle le mouvement cyclique que le je-narrateur suit pour tenir à distance la réticence. En revanche, l'absence de bruit confronte le je-narrateur à l'absence de mouvement, à l'immobilité du temps, et donc à sa propre réticence. Cette dernière s'incarne une nouvelle fois dans Biaggi dont la voix résonne à travers l'annonce du répondeur dans le

silence de la maison vide : « […] j'entendis alors la voix de Biaggi retentir dans le silence absolu de la maison. C'était la voix de Biaggi qui résonnait ainsi devant moi — la voix de Biaggi —, vivante, toute proche et en même temps terriblement lointaine. » (R 121). Le silence donne toute la profondeur aux angoisses du je-narrateur. Lorsqu'il compose le numéro des Biaggi et tombe sur leur répondeur, au lieu de parler, il choisit de se taire et de laisser courir le silence :

> Puis la voix se tut et la note plus aiguë du signal sonore se fit entendre dans l'appareil, presque stridente, et ce fut le silence alors, je ne raccrochai pas, mais je ne dis rien et je retins ma respiration. La bande magnétique du répondeur devait tourner dans le salon de la villa des Biaggi, elle devait tourner lentement dans le magnétophone de l'appareil et enregistrer toutes les imperceptibles variations de mon silence. Car je continuais de me taire, j'avais les muscles de la main contractés et je ne faisais pas le moindre mouvement dans la cabine, tandis que la bande du magnétophone devait continuer de tourner inexorablement dans le salon de la villa des Biaggi, qui devait se dérouler sans bruit à l'intérieur de l'appareil à mesure qu'elle enregistrait mon silence. (R 133)

Le mutisme du je-narrateur est évidemment symbolique de sa réticence. Dès lors, le bruit du monde est perçu comme une menace, un écho du silence qu'il a fait sien : « Je ne voulais plus sortir de l'hôtel maintenant, je ne voulais plus être vu dans le village, et, la tête emplie de pressentiments divers, tous les bruits qui se faisaient entendre au-dehors m'apparaissaient comme autant de menaces diffuses qui semblaient se préciser de plus en plus. » (R 136)

Aucune preuve tangible ne permet véritablement au je-narrateur d'imputer le meurtre du chat à Biaggi, ni même de garantir qu'il s'agit bien d'un assassinat. Nous avons par ailleurs noté, à propos de l'hyperbate, la surutilisation des connecteurs logiques dans le roman : par exemple, la conjonction de coordination « car » revient 54 fois dans le roman, contre 10 fois dans *La Salle de bain*, 6 fois dans *L'Appareil photo* ou 18 fois dans *La Télévision* (qui comporte pourtant cent pages de plus que *La Réticence*). Nous prenons à dessein l'exemple de la conjonction « car » dans la mesure où elle permet d'exprimer une idée de cause entre les deux éléments qu'elle coordonne. Le caractère aberrant du raisonnement prend alors la forme d'un discours logique, imparable, où le fantasme du je-narrateur devient réel. Plusieurs exemples

illustrent comment un doute ou une supposition devient par la suite un argument sur lequel construire un raisonnement. Ainsi, de son propre aveu, « rien ne pouvait mettre en doute » (R 39) que la mort du chat est accidentelle. Pourtant, lorsqu'il repense à la scène, un détail vient troubler cette certitude, un soupçon qui se transformera progressivement en la description d'une scène plus que réelle :

> Comment en effet expliquer la présence de ce fragment de fil de pêche dans sa gueule ? Comment expliquer qu'un fil de pêche aussi dur et résistant ait pu être rompu par l'animal lui-même ? Comment même, à supposer qu'il y soit parvenu, expliquer la présence d'une ligne morte dans le port à quelques mètres du bord de la jetée alors qu'elle aurait dû reposer au large par dix ou vingt mètres de fond ? Pourquoi, surtout, l'extrémité du fil était-elle coupée aussi proprement, comme sectionnée net par une lame, si ce n'est parce qu'une fois le chat pris au piège que Biaggi lui avait tendu la nuit dernière — car Biaggi se trouvait dans le village, j'en avais la conviction maintenant —, il avait lentement rembobiné sa ligne tandis que l'animal se débattait dans l'eau l'hameçon accroché dans la gueule, et qu'il l'avait ramené à quai à son rythme comme il l'aurait fait d'un très gros poisson, cessant de rembobiner lorsqu'il sentait une trop grande résistance et rembobinant à nouveau et très vite chaque fois que les efforts du chat se relâchaient, et que, le sortant de l'eau vivant et se convulsant de toutes ses forces au bout de la ligne morte, il avait tranché net le fil avec un petit couteau, le chat retombant alors dans le port dans un fracas brutal, qui alla peu à peu en s'apaisant, quelques dernières vaguelettes venant mourir doucement contre ses flancs ?

Bien que cela soit présentée sous la forme d'une question, le passage encadré par le double tiret dans lequel le je-narrateur affirme sa conviction que Biaggi se trouve dans le village, ainsi que la précision des détails de la description qui suit (« l'animal se débattait », « il l'avait ramené à quai à son rythme », « cessant de rembobiner lorsqu'il sentait une trop grande résistance et rembobinant à nouveau et très vite chaque fois que les efforts du chat se relâchaient », « il avait tranché net le fil avec un petit couteau », etc.), transforment progressivement le raisonnement du je-narrateur en véritable hypotypose. Une série d'indices permet d'aboutir à ce scénario, bien que ceux-ci ne constituent pas des preuves. En effet, le je-narrateur détermine que Biaggi est coupable sur le seul argument qu'il se trouverait actuellement à Sasuelo. Cette prémisse fausse découle d'une précédente prémisse, également fausse : si la Mercedes qu'il a aperçue la veille chez les Biaggi se trouve actuellement dans le

village, alors Biaggi est dans le village[693]. Cette fausse analogie est renforcée par l'observation que la veille au soir, dans la Mercedes, « sur la banquette arrière, une veste froissée reposait dans un désordre de vieux journaux et de matériel de pêche, de cannes et de palangrottes, de plombs, de sachets d'hameçons et de vieilles bouteilles en plastique » (R 34). Une constellation de faux indices, donc, disséminés au fil du roman sans pour autant être soulignés, et qui autorisent le je-narrateur à élaborer un raisonnement paralogique qui converge inévitablement vers un seul et même coupable : Biaggi.

> L'épreuve de réalité, c'est-à-dire le processus qui permet au sujet de distinguer les stimuli qui proviennent du monde extérieur de ses perceptions internes, n'est plus efficiente : le narrateur ne reconnait ni les suppositions qu'il élabore ni les hallucinations auxquelles il est confronté comme procédant de son propre univers intérieur. Les hypothèses par lesquelles il cherche à expliquer la mort du chat qu'il a retrouvé dans le port, bien qu'elles soient construites en dépit de toute logique, ne souffrent à ses yeux d'aucune incohérence. Il ne conçoit pas qu'elles puissent être incompatibles avec la réalité qui l'entoure[694].

Les raisonnements délirants du je-narrateur prennent parfois la forme de représentations fantasmatiques, lesquelles prennent le pas sur sa perception sensible du monde. Ainsi, le je-narrateur se persuade à plusieurs reprises qu'un inconnu l'observe à son insu, et que cet inconnu, bien évidemment, n'est autre que Biaggi. Nous observons ce phénomène à plusieurs reprises à la fin de la première partie, à partir du moment où le je-narrateur se trouve enfermé à l'extérieur de l'hôtel :

> J'essayai bien de la faire coulisser de l'extérieur en plaquant mes mains contre la vitre, mais rien n'y faisait, et je fus soudain saisi par la peur, me demandant l'espace d'un instant si la personne qui avait fermé la baie vitrée ignorait que je me trouvais dehors, ou si c'était quelqu'un d'étranger à l'hôtel qui l'avait fermée de manière délibérée pour m'empêcher de rentrer, quelqu'un qui se trouvait encore dans le village maintenant par conséquent, qui venait de m'épier pendant que je me trouvais dans le port et qui était peut-être encore en train de m'épier maintenant, quelqu'un qui sortait vraisemblablement de chez lui toutes les nuits et qui m'avait peut-être aperçu une de ces nuits dernières marchant sur la jetée sous le même clair de lune que celui de cette nuit, le même exactement, avec les mêmes nuages noirs qui glissaient dans le ciel, et qui, ce soir encore, avait guetté ma sortie pour aller fermer la baie vitrée derrière moi afin d'être sûr que je ne puisse pas rentrer, et qui se trouvait là maintenant, à quelques mètres de moi, immobile dans la nuit derrière le tronc d'un arbre de la terrasse. Biaggi, ce quelqu'un, c'était Biaggi. (R 51)

[693] Nous pourrions remonter plus loin dans le raisonnement en notant que la prémisse selon laquelle la voiture garée dans l'allée de la maison des Biaggi appartient nécessairement à Biaggi est également fausse.
[694] Alice Richir, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel*, p. 136.

Ce qui n'est d'abord qu'une simple interrogation indirecte (« me demandant l'espace d'un instant si la personne qui avait fermé la baie vitrée ignorait que je me trouvais dehors, ou si c'était quelqu'un d'étranger à l'hôtel qui l'avait fermée de manière délibérée pour m'empêcher de rentrer ») se transforme rapidement en une conviction étayée par une surinterprétation progressive, jusqu'à ce que le je-narrateur identifie précisément le coupable, qu'il déclare être Biaggi. Quelques pages plus loin, lorsqu'il décide de se rendre chez les Biaggi, c'est depuis la fenêtre du premier étage qu'il suspecte qu'on l'observe (« Et Biaggi se trouvait là dissimulé dans l'ombre, me semblait-il, qui observait tous mes déplacements depuis la fenêtre du premier étage » (R 56)). Lorsqu'il décide d'entrer dans la maison, c'est du haut de l'escalier qu'il sent que Biaggi l'observe (« La rampe de l'escalier se dressait devant moi dans l'obscurité, et j'apercevais le couloir du premier étage en haut des marches, où Biaggi se tenait sans bouger peut-être, qui était là au premier étage en train de m'observer debout dans l'ombre du couloir » (R 60)). Il est intéressant de noter dans les deux derniers exemples que la modalité épistémique, qui introduit un doute dans la phrase, n'intervient qu'après coup, à rebours de ce que suggérerait la logique syntaxique, de manière à ce que le lecteur soit conduit à reconsidérer rétroactivement l'assertion initiale et à intégrer cette incertitude dans sa compréhension globale du propos. Enfin, après s'être assuré qu'il n'y avait personne dans la maison, il se persuade qu'en réalité Biaggi est à l'hôtel (« Car Biaggi se trouvait à l'hôtel en réalité, Biaggi ne pouvait être qu'à l'hôtel s'il se trouvait à Sasuelo » (R 63)).

Dans la seconde partie du roman, l'impression d'être constamment épié se répète et s'intensifie après la découverte d'un matériel photographique dans une des chambres de l'hôtel (R 93), qui pousse le je-narrateur à imaginer que Biaggi le prend en photo lorsqu'il sort la nuit (« Était-ce moi, songeai-je soudain, que Biaggi photographiait ainsi, était-ce moi ? Avec cette longue focale qui permet de se tenir à une très grande distance du sujet pour le photographier à son insu ? » (*Ibid.*)). Une fois encore, le diable est dans les détails : il faut remonter plus de

trente pages en amont pour lire la mention qui justifie que le je-narrateur associe le matériel photographique à Biaggi, à savoir « deux ou trois rouleaux de pellicule photographique » (R 59) trouvés dans la maison des Biaggi (mais le lecteur, lui, s'en souvient-il ?).

Enfin, tout comme il imagine très précisément la façon dont Biaggi a tué le chat, le je-narrateur rêve en détail l'assassinat de Biaggi, la manière dont il fut étranglé un soir sur la jetée et, par un lapsus, finit par révéler l'identité de l'agresseur :

> La cravate n'était pas nouée autour de son cou comme un nœud habituel de cravate, mais flottait librement autour de ses épaules, comme une écharpe, et des traces rouges apparaissaient à la base de son cou, de faibles mais indiscutables traces de strangulation, de sorte que Biaggi avait dû être étranglé avec cette cravate selon toute vraisemblance, Biaggi avait été étranglé une de ces nuits dernières sur la jetée du port avec cette cravate par quelqu'un qui l'avait rejoint sur la jetée pendant la nuit, quelqu'un qui s'était approché de lui par-derrière sous le même clair de lune toutes les nuits identique, toujours le même exactement, avec les mêmes nuages noirs qui glissaient dans le ciel, et qui lui avait passé sa cravate autour du cou, sa propre cravate qu'il n'avait pas enlevée et qui était toujours nouée au col de sa chemise, et qui avait commencé à serrer alors, tandis que les mains de Biaggi s'accrochaient à ses poignets pour le faire lâcher prise, mais qui n'avait pas lâché prise, qui avait continué de serrer dans la nuit fugitivement traversée par le phare de l'île de Sasuelo, le long faisceau lumineux du phare de l'île de Sasuelo qui éclairait par intermittence le visage de l'agresseur tandis qu'il continuait de serrer de plus en plus fort, au point de s'étrangler un peu lui-même puisque la cravate était toujours nouée au col de sa chemise, mais qui avait tenu bon et qui avait continué de serrer de toutes ses forces, jusqu'au moment où, presque simultanément, la cravate avait cédé, ne laissant plus qu'un moignon d'étoffe déchirée au col de la chemise de l'agresseur, et que Biaggi avait lâché prise, tombant sur le quai avec autour du cou ce qui restait de ***ma*** cravate — un coup de pied suffisait pour faire basculer le corps dans le port. (R 97-9, nos italiques)

Le lapsus revêt ici la puissance, si ce n'est la valeur, d'un aveu. Il est d'autant plus intéressant qu'il intervient après coup dans le processus d'écriture, l'auteur corrigeant « ce qui restait de la cravate » par « ce qui restait de ł[m]a cravate[695] », comme s'il prenait soudainement conscience, à la relecture, de sa propre culpabilité. L'emploi du déterminant possessif renverse alors la position du je-narrateur en celle du meurtrier, il devient une fois de plus l'Autre, l'Autre qu'il voit dans le miroir, ce *quelqu'un* qu'il accusait plus tôt d'avoir refermé la baie vitrée de l'hôtel et de l'épier dans la nuit. Bien que la fin du roman contredise cette révélation et disculpe le je-narrateur en dévoilant aux lecteurs la banale raison de l'absence des Biaggi, ce glissement linguistique expose brutalement le désir de violence du je-narrateur, une violence qu'il veut

[695] Cf. LRT_05_02_00144.

voir dans l'Autre mais qui, en réalité, n'appartient qu'à lui. Enfin, comme nous l'avions noté précédemment (cf. 7.2.2.), la répétition du pronom relatif *qui*, de manière plus ou moins disjointe de l'antécédent, atteint ici un paroxysme, dans la mesure où nous sommes dans un moment de révélation extrême : *Qui* est *qui* ? *Qui* veut du mal à *qui* ? *Qui* est l'assassin ? *Qui* est la victime ? *Qui* est Biaggi ? *Qui* est le je-narrateur ?

7.2.4. Le ressassement

Évidemment, le ressassement revêt une importance particulière dans un roman façonné par un travail incessant de réécriture. Certaines pages, nous l'avons dit en introduction, possèdent plus d'une dizaine de variations dans les brouillons du Projet Réticence, et nous avons encore en mémoire le folio f° LRT_02_01_00547 (cf. 7.1.4) dans lequel l'auteur joue à supprimer et à séparer les lettres du mot *deleatur* pour construire un jeu de mots avec le nom de l'hôtel. Par ailleurs, nous avons constaté comment certains éléments narratifs sont repris et réitérés dans l'esprit du je-narrateur, et convoquent ainsi une nouvelle poétique du ressassement telle que nous avons pu la commenter dans notre cinquième chapitre consacré à l'attente amoureuse (cf. 5.3.3.). À cet égard, il n'est pas surprenant de noter des correspondances entre les deux figures : l'attente comme la réticence se caractérise par une protension qui immobilise le sujet. Comme l'a souligné Alice Richir, « la propension de l'expérience originaire à laquelle le paranoïaque refuse d'accorder du crédit à faire retour à travers le fantasme délirant engendre un mouvement de répétition[696] ». En d'autres termes, la réticence initiale du je-narrateur conduit à ce que ce déni revienne inlassablement sous la forme de fantasmes délirants, répétant dans son discours et dans son comportement les mêmes thèmes et les mêmes obsessions.

[696] Alice Richir, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel*, p. 147.

Tout d'abord, il est intéressant de noter que le mot le plus fréquent dans le roman, si l'on omet les mots grammaticaux et les auxiliaires « être » et « avoir », est *Biaggi*, mentionné 155 fois, soit en moyenne une fois par page. Or, il est remarquable que le point focal autour duquel se cristallisent les obsessions et les fantasmes du je-narrateur soit un nom propre, attribué, qui plus est, à un personnage dont nous ne savons rien, que nous ne rencontrons jamais ; cela étant, c'est précisément parce qu'il est dépourvu de tout signifiant pour le lecteur qu'il peut être entièrement investi par la réticence que le je-narrateur refuse de nommer. Dès sa première évocation, le nom *Biaggi* est associé à la réticence du je-narrateur à aller rendre visite à ses amis ; par la suite, il est chargé de toutes les menaces, énigmes et délires paranoïaques qui sont développés. Ainsi, *Biaggi* devient un signifiant chargé de toute la tension du roman. La répétition du nom, si fréquente et insistante, parfois avec redoublement au sein de la même phrase[697], réitère à chaque occurrence les affects qui lui sont associés.

La Réticence, selon Fieke Schoots, est « un récit qui procède par à-coup[698] ». Syntaxiquement, cela se manifeste par une structure paratactique, donnant l'impression de séquences juxtaposées plutôt que subordonnées ou continues. Dès les premières lignes, on observe la reprise du syntagme nominal « un chat » ensuite requalifié (« Ce matin, il y avait *un chat* mort dans le port, *un chat* noir qui flottait à la surface de l'eau » (R 11, nos italiques)), puis, dans un second mouvement de phrase, la répétition du pronom « il », anaphorisant le nom « chat », et de la conjonction de coordination « et » (« *il* était droit *et* raide, *et il* dérivait lentement le long d'une barque » (*Ibid.*, nos italiques)) ; on peut également relever la rime interne « mort » et « port » qui crée un lien phonétique et sémantique entre les deux mots. Ces

[697] Par exemple : « Mais cette nuit, me demandais-je — car j'étais certain que Biaggi était dans le village cette nuit —, où Biaggi se trouvait-il cette nuit puisqu'il n'était pas chez lui ? » (R 62), « Car Biaggi se trouvait à l'hôtel en réalité, Biaggi ne pouvait être qu'à l'hôtel s'il se trouvait à Sasuelo » (R 63), « C'était la voix de Biaggi qui résonnait ainsi devant moi — la voix de Biaggi —, vivante, toute proche et en même temps terriblement lointaine. » (R 121).

[698] Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane : l'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam, Pays-Bas, Rodopi, 1997, p. 113.

quelques éléments presque imperceptibles participent dès l'incipit à construire un paysage narratif marqué par une progression saccadée, hésitante et discontinue. En écho, la dernière phrase du paragraphe semble une reformulation de la première (« Avant de repartir, je m'attardai encore un instant sur la jetée à regarder le chat mort, qui continuait de dériver dans le port dans un très lent mouvement de va-et-vient, tantôt vers la gauche et tantôt vers la droite, suivant le flux et le reflux imperceptible du courant à la surface de l'eau » (R 12)), le je-narrateur bouclant la boucle en quelque sorte, revenant une dernière fois sur l'image du « chat mort » et la lente dérive du cadavre dans les eaux stagnantes du port.

D'autres jeux d'échos sont plus éparpillés[699]. Alice Richir montre notamment la rengaine qui revient à intervalles réguliers à propos du « clair de lune » et des « nuages noirs » :

> Ceux-ci sont décrits à dix reprises dans le roman, sous la forme d'un thème soit répété à l'identique à de nombreuses reprises, soit décliné en de légères variations. Cette description fonctionne comme un refrain, repris inlassablement par le narrateur, jusqu'à la fin du roman, au moment où il découvre la vérité, la banale vérité, sous une averse qui laisse ensuite le « ciel limpide », enfin débarrassé de ces longs nuages noirs qui l'obscurcissaient depuis l'incipit du roman[700].

Le chat noir constitue également un motif récurrent dans le roman — qu'il s'agisse du chat noyé dans le port apparaissant dès les premières lignes et revenant à intervalle régulier, ou bien, à trois reprises, d'un chat noir errant, dont la présence rappelle et questionne l'existence du premier cadavre sans qu'il soit jamais fait mention dans le discours du je-narrateur. Autrement dit, le lecteur se retrouve seul avec une impression de déjà-vu, renforçant par la même occasion le sentiment d'inquiétante étrangeté qui traverse l'ensemble du roman. De la même manière, des scènes a priori banales se répètent d'un bout à l'autre du récit. Notons par exemple le dialogue entre le je-narrateur et un pêcheur sur le port présent au début et à la fin du roman :

> Vous allez pêcher maintenant ? lui demandai-je. Il ne répondit pas tout de suite, acheva d'appâter un de ses hameçons. Demain, finit-il par dire sans me regarder, et notre

[699] Nous avons même vu que certains étaient pour ainsi dire inaudibles. Cf. 7.2.3.
[700] Alice Richir, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel*, *op. cit*., p. 149.

> conversation s'en tint là, qui avait fait le tour de la question somme toute : il irait pêcher demain, si je voulais le savoir […]. (R 29)
>
> Vous allez pêcher maintenant ? lui demandai-je. Demain, dit-il, et il glissa un nouvel appât dans le crochet d'un de ses hameçons. (R 155)

Le roman revisite ainsi ses propres événements sans que le je-narrateur semble prendre conscience du caractère répétitif de ces occurrences. Tout est raconté comme si nous lisions cette conversation pour la première fois. Ce procédé rappelle par ailleurs la structure en *vase clos* de *La Salle de bain* où, comme nous l'avons déjà évoqué (cf. 4.1.2.), la fin du roman se replie sur ses premières pages dans une sorte d'épanorthose narrative, conférant au texte une circularité ; nous songeons également à la pièce de Beckett, *En attendant Godot*, dont les deux actes répètent, de manière absurde, presque exactement les mêmes événements et les mêmes dialogues. Le lecteur est ainsi condamné à relire les mêmes histoires, avec dans la bouche un arrière-goût d'inachèvement ou, a minima, de déjà-vu. Alice Richir note par ailleurs que « la fin de la deuxième partie forme une boucle avec le début du roman : les lettres, que le narrateur avait subtilisées dans la boîte aux lettres des Biaggi, ont été remises en place et le cadavre du chat a disparu du port[701] ». La concordance de ces deux événements permet au je-narrateur de qualifier ce moment de « retour à une situation initiale » (R 102). Plus largement, le mouvement elliptique du texte semble faire écho au mouvement du phare de Sasuelo, mentionné à plusieurs reprises dans le roman, notamment dans ce passage marquant :

> La nuit dernière déjà, le long faisceau lumineux du phare de l'île de Sasuelo avait tourné toute la nuit dans mon sommeil. Il avait tourné dans mon sommeil avec une régularité lancinante, balayant les ténèbres pour s'éloigner et réapparaitre aussitôt sous mes yeux sans me laisser de répit. C'était toujours le même cône fulgurant de clarté qui surgissait à l'improviste devant mes yeux et grandissait à pleine vitesse dans le noir pour venir m'aveugler brutalement, et j'attendais alors avec effroi le prochain passage de la lumière, ne voyant bientôt plus que mon propre regard affolé à la surface de mon sommeil, mes yeux à l'affût dans la pénombre dont les pupilles s'élargissaient et se rétrécissaient sans cesse à chaque passage de la lumière du phare, mes yeux fixes devant moi, démunis et inquiets, écarquillés dans la nuit. (R 123-4)

[701] *Ibid*., p. 148.

Anadiploses, redondances, allitérations visent à reproduire le retour incessant de la lumière du phare, une boucle sans fin qui hante le je-narrateur et l'empêche de dormir. Les mots « lumière » et « yeux » reviennent à plusieurs reprises dans l'extrait, synchronisés par la répétition d'un rythme binaire montrant d'une part le faisceau « s'éloigner et réapparaitre », d'autre part les pupilles du je-narrateur qui « s'élargiss[ent] et se rétréciss[ent] ». Ce lien entre le regard et le phare suggère une influence hypnotique : semblable au mouvement du pendule, le va-et-vient lancinant du faisceau maintient le je-narrateur dans une sorte de transe à travers laquelle il imaginera le cadavre de Biaggi « raide et déjà décomposé » (R 124) sur l'île du phare de Sasuelo.

7.3. Une narration à retardement

7.3.1. L'*espace dilatoire* de la réticence

Pour Fieke Schoots, les répétitions du texte creusent un vide au milieu du récit, de manière à créer une narration en suspens entre un événement et son écho : « Habilement structuré autour du vide par ses réticences et ses répétitions, le récit porte en fait sur l'espace dilatoire que crée la réticence : tout comme la réticence suspend et dévie la phrase, les observations de l'auteur créent un monde en suspens[702]. » Schoots se réfère ici à un procédé narratif mis en lumière par Roland Barthes dans *S/Z*, par lequel l'auteur de fiction choisit délibérément de disposer des retards dans le texte, de suspendre certaines informations, structurant ainsi l'énigme du roman selon l'attente et le désir de sa résolution.

> […] alors que les phrases pressent le « déroulement » de l'histoire et ne peuvent s'empêcher de conduire, de déplacer cette histoire, le code herméneutique exerce une action contraire : il doit disposer dans le flux du discours des *retards* (chicanes, arrêts, dévoiements) ; sa structure est essentiellement réactive, car il oppose à l'avancée inéluctable du langage un jeu échelonné d'arrêts : c'est, entre la question et la réponse, tout un espace dilatoire, dont

[702] Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane*, *op. cit.*, p. 136.

> l'emblème pourrait être la « réticence », cette figure rhétorique qui interrompt la phrase, la suspend et la dévie (le *Quos ego*… virgilien)[703].

La réticence agit comme une force réactive opposée à l'avancée linéaire du récit. Alors que les événements devraient suivre une progression logique vers leur achèvement, la réticence ouvre un espace dilatoire — un intervalle — au creux duquel les événements demeurent en suspension. Elle est, autrement dit, synonyme de *rétention* : rétention des informations d'une part, mais aussi du développement chronologique des événements. L'auteur introduit ainsi des délais, emprunte des détours, explore des zones d'ombres, fait des pauses, dispose des leurres, de manière à contrarier l'inexorable avancée du récit vers sa résolution. Les réponses aux questions (« Qui a tué le chat ? », « Où sont les Biaggi ? », « Qui a retiré les enveloppes de la boîte aux lettres ? », « Qui est le propriétaire de la Mercedes grise ? », etc.) sont alors constamment écartées, déviées, esquivées, ou simplement perdues dans les méandres du récit, plongeant le lecteur dans l'attente et le désir insatisfait de connaître la vérité. Raphaël Baroni est revenu sur l'argument de Barthes pour développer sa définition de la tension narrative : la narration d'un texte fictionnel joue sur une *communication réticente* où l'auteur évite intentionnellement de révéler certaines informations, afin de maintenir et de renforcer l'implication du lecteur dans le processus de construction du sens. L'intrigue peut ainsi être entrevue comme une perturbation des normes ordinaires de communication qui, dans leurs formes habituelles, visent à assurer une transmission de l'information de manière claire et efficace. Ailleurs, Baroni parle de « réticence de l'intrigue[704] », de « réticence textuelle » ou de « réticence narrative » :

> Dans le contexte des récits fictionnels, retenir stratégiquement une information importante peut être interprété comme une « réticence » visant à générer un effet : la création chez le

[703] Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 81-2. Le « Quos ego » dans *L'Énéide* de Virgile est une célèbre phrase inachevée prononcée par Neptune, le dieu de la mer. Au début du premier livre, Énée et ses compagnons font face à une tempête orchestrée par Junon pour les empêcher d'atteindre l'Italie. Neptune, sentant les perturbations dans son domaine, émerge pour calmer la mer. Il découvre les Troyens en détresse et réprimande les vents pour avoir causé une tempête sans son consentement. Il s'apprête à les menacer en disant « Quos ego — » (qu'on pourrait traduire par « Vous que je vais, moi — »), mais interrompt brusquement sa menace pour se concentrer sur l'apaisement des flots. La menace reste ainsi implicite mais clairement ressentie.
[704] Voir notamment Baroni, Raphaël, « Réticence de l'intrigue », *op. cit.*

> lecteur d'une incertitude provisoire qui permet de nouer une intrigue, de produire une tension et d'amener le lecteur à anticiper un dénouement. En d'autres termes, l'incomplétude provisoire du discours narratif fonctionne comme une question adressée à un interprète, qui est amené à produire lui-même une réponse hypothétique anticipant la réponse textuelle, et cette dernière permet ultérieurement d'évaluer la pertinence de l'hypothèse avancée. Nous reconnaissons dans cette anticipation du lecteur et dans cette tension produite par le récit le processus de « temporalisation » tel que l'entend Ricœur[705].

La réticence dans *La Réticence* passe par de nombreux délais, leurres, équivoques, réponses partielles ou suspendues qui incitent le lecteur à élaborer d'autres scénarios par-dessus la version du je-narrateur. La mort du chat, par exemple, est présentée comme un assassinat orchestré par Biaggi. De la même manière, la disparition des lettres et les déplacements de la Mercedes grise que le je-narrateur remarque d'abord dans la propriété des Biaggi laissent planer le doute sur la présence de Biaggi dans le village. Cependant, la plupart des questionnements trouvent une explication dans les dernières pages du roman. Dans un premier temps, la rencontre avec l'homme qui ratisse dans le jardin des Biaggi permet de répondre, par une autre question, à la question « Où sont les Biaggi ? » : « Se pouvait-il en somme que les Biaggi eussent été absents de Sasuelo depuis mon arrivée, et que, chaque fois que j'avais cru deviner un signe de leur présence, c'était la présence de cet homme que j'avais perçue en réalité ? » (R 152). Et pour cause, les pages qui précèdent nous révèlent patiemment que la Mercedes grise appartient en réalité à l'homme rencontré dans le jardin (« […] je songeai alors qu'il se pouvait très bien que la vieille Mercedes grise fût à lui, que c'était sa propre voiture en réalité, et que, chaque fois que je l'avais aperçue dans le village, c'était lui qui la conduisait, et que chaque fois que je l'avais vue garée quelque part, c'était lui qui l'avait garée. » (*Ibid.*)). La conclusion est la même pour la disparition du courrier : « Et que c'était lui aussi qui ramassait le courrier dans la boîte aux lettres des Biaggi et qui allait le déposer à l'intérieur de la maison. » (*Ibid*.)). Ainsi, les anomalies du texte semblent trouver leur explication (« semblent » seulement, car une fois de plus la question reste en suspens : « Se pouvait-il vraiment que ce fût lui ? » (*Ibid*.))

[705] *Ibid*., p. 201.

Quelques pages plus loin, c'est le pêcheur en train de préparer ses palangres qui révèle l'explication très banale de la mort du chat :

> Et je sus alors, par l'homme lui-même qui me l'expliqua en détail, comment le chat était mort il y a quelques jours. Comment le chat était mort accidentellement il y a quelques jours. La veille du jour où le chat était mort, en effet, l'homme avait préparé des palangres à l'avance comme ce soir pour aller à la pêche le lendemain et il avait laissé ses palangres pendant la nuit sur le bateau. Le lendemain matin, quand il était arrivé sur la jetée, il faisait encore nuit dans le port et il avait été suivi par deux chats noirs sur le quai, qui, comme il s'apprêtait à monter dans son bateau, l'avaient précédé et avaient bondi sous ses yeux dans la barque pour s'attaquer aux appâts de ses palangres, et, comme l'homme les rejoignait aussitôt pour les chasser, les chats s'étaient enfuis immédiatement, mais l'un d'eux, s'étant accroché un hameçon dans la gueule, était resté prisonnier des lignes de pêche et avait commencé alors à se débattre furieusement en emmêlant tous les fils des palangres au fond du bateau, et, se voyant dans l'impossibilité de le maîtriser, l'homme s'était alors emparé d'un petit couteau et avait coupé net le fil pour libérer le chat, qui, pris de panique et tournant dans tous les sens dans la barque l'hameçon accroché dans la gueule, avait fini par sauter par-dessus bord pour s'enfuir et s'était noyé en très peu de temps sous ses yeux. Ensuite, l'homme était parti à la pêche. Et ce n'est que plus tard que je m'étais rendu moi-même sur la jetée en réalité, et que j'avais découvert le chat mort dans le port, et, sur la place du village, la vieille Mercedes grise de l'homme garée dans la pénombre. (R 156-7)

Il est intéressant de noter que ces révélations surgissent au terme d'une réticence particulièrement forte dans ses derniers instants. En effet, la révélation de l'identité du jardinier et de ses implications se fait à retardement, à travers une série de détails et de situations qui lèvent progressivement le voile sur les zones d'ombre du roman. D'abord, le récit s'attarde sur le trajet du je-narrateur, de la sortie du village jusqu'à la propriété des Biaggi. On suit avec précision son parcours le long de la falaise, le paysage, les éléments du décor comme la décharge publique et son contenu. En arrivant à la hauteur des grilles, le je-narrateur reconnait « l'homme qui se trouvait dans la cabine téléphonique ce matin » (R 142). Le texte prend le temps de décrire avec précision l'apparence physique du jardinier, ses gestes et son occupation. On apprend qu'il est « d'allure massive » avec des « cheveux gris coiffés en brosse », et qu'il « ratisse des feuilles mortes » dans le parc de la maison (R 141-2). Le je-narrateur ne reconnait cependant pas le gardien de la propriété, un certain Rafa qu'il lui était arrivé de croiser à quelques rares occasions, en été, lorsqu'il rendait visite aux Biaggi. Par ailleurs, les interactions entre les deux personnages sont marquées par une autre réticence — verbale — qui a pour effet de ralentir encore le moment de la révélation. Le je-narrateur explique en effet qu'il est un ami

des Biaggi, ce que l'homme accepte sans réellement s'étendre (« il se remit à ratisser en hochant la tête comme si cette simple phrase lui avait suffi pour satisfaire sa curiosité à mon égard et lui permettait de reprendre son travail en toute tranquillité » (R 143)). Leur conversation est sporadique, ponctuée par les gestes du jardinier et des observations sur le temps (« Nous ne faisions pas vraiment la conversation, mais je restais là à côté de lui à le regarder ratisser » (R 144)). Cette économie du langage et cette lenteur dans les interactions se poursuit alors que le je-narrateur et le jardinier se réfugient dans le garage pour s'abriter de la pluie, puis à l'intérieur de la maison. Une interaction en particulier met en lumière la communication déficiente entre les deux personnages :

> Je ramassai un vieux magazine qui traînait sur la table basse et le feuilletai distraitement, d'une seule main, ne regardant que les photos, un titre parfois, finis par le refermer, et, le reposant sur la table tandis que l'homme s'approchait de nouveau de moi pour venir éteindre sa cigarette, je lui demandai comment il se faisait que Rafa n'était pas là. Il prit le temps d'éteindre sa cigarette dans le cendrier, et, relevant un instant les yeux vers moi, il me dit en regagnant la fenêtre que Rafa avait été hospitalisé pour une opération du cœur. Une vasectomie, dit-il, et il me désigna l'emplacement de son cœur sur sa chemise, sur laquelle il se mit à faire des petits dessins très précis avec son doigt pour m'expliquer brièvement de quoi il s'agissait. Ce n'est pas très grave, dit-il, mais il doit se reposer, vous comprenez. Je dis que oui, que je comprenais. (R 150-1)

La réticence textuelle met en évidence la réticence verbale des deux personnages. D'abord, chacun s'occupe à une activité différente : l'homme fume une cigarette en regardant par la fenêtre la pluie qui tombe, tournant ainsi le dos au je-narrateur ; lorsqu'il s'approche pour déposer sa cendre dans le cendrier, il le fait avec une indifférence manifeste (« Il se penchait alors un instant sous mes yeux, tout près de moi, les pans de son blouson frôlant presque mon visage, et il retournait aussitôt se poster à la fenêtre » (R 150)), le frôlant sans échanger un mot, comme si le je-narrateur n'était pas là, avant de revenir à la place qu'il occupait auparavant ; de son côté le je-narrateur feuillette « distraitement » un magazine, manifestant un détachement évident. Aucun signal n'est envoyé pour établir la conversation. Les gestes lents, les pauses descriptives, ont pour effet d'étirer encore le sentiment de réticence, soulignant l'incapacité des personnages à aborder directement les sujets importants. Nous sommes plongés dans les

méandres d'une attente où rien ne vient et rien ne se passe. Puis lorsque la conversation finit par s'établir, elle reste minimaliste, maladroite, évasive, l'utilisation incorrecte du terme « vasectomie » au lieu d'une opération du cœur ajoutant une touche d'humour à une scène déjà absurde de communication défaillante et inefficace.

La rencontre sur le port semble faire écho à celle qui se déroule dans le parc de la maison des Biaggi. Dans les deux cas, le je-narrateur commence par observer l'homme de loin avant de s'en approcher ; la conversation qui s'ensuit est empreinte de silence et de retenue. L'homme, dans un premier temps, se contente simplement de noter la présence du je-narrateur sans vraiment le saluer, puis la conversation se limite à quelques échanges laconiques sur la pêche. En parallèle, la narration s'attarde sur la description du paysage et des actions des personnages : la mer calme, la lumière de la lune, la préparation des palangres. Une réticence — au sens rhétorique — apparait même juste avant la révélation, comme un ultime clin d'œil, prolongeant une dernière fois le suspense : « La dernière fois qu'il était allé pêcher, disait-il, c'était, c'était — il réfléchissait. C'était le jour où le chat avait été assassiné. Il ne se souvenait plus, lundi ou mardi » (R 155). La suspension du discours est d'abord comblée par la parole du je-narrateur, avant que l'homme ne termine finalement sa phrase. Enfin, l'apparition du chat noir survient après une longue description, comme dernière pièce du puzzle.

La fin du roman permet donc de clore l'espace dilatoire entre la question et sa réponse. L'énigme se dissipe, ou plutôt, elle se résout par un non-lieu : les Biaggi sont vraisemblablement absents et la mort du chat n'était finalement qu'un accident. Cette ultime révélation conclut le récit comme un roman policier : l'enquête est résolue, le je-narrateur quitte le village et se dirige vers une grande plage de sable, enlève ses chaussures et marche pieds nus sur le sable humide, savourant pour la première fois dans le roman une « sensation de bien-être » (R 158) au contact du sable humide, avant de s'asseoir au bord de l'eau et de contempler en silence un ferry illuminé qui disparait lentement à l'horizon derrière l'île du phare de

Sasuelo. Toutefois, certains mystères subsistent, sans que le je-narrateur paraisse y accorder davantage d'attention : qui est réellement l'homme rencontré dans le parc de la maison des Biaggi ? En effet, le je-narrateur sait que ce n'est pas lui qui s'occupe habituellement de l'entretien de la propriété. Il se souvient d'un certain Rafa mais l'homme lui apprend qu'il est actuellement hospitalisé pour une opération du cœur. Le je-narrateur, si suspicieux durant tout le roman, ne semble alors pas vouloir remettre en question la parole ni l'identité de l'homme, bien que celui-ci lui soit parfaitement inconnu. De la même manière, un doute persiste sur l'identité du pêcheur rencontré sur le port : celui-ci n'est jamais désigné comme « pêcheur » comme c'est pourtant le cas au début du roman (cf. R 28), mais simplement comme « l'homme », autrement dit de la même manière que la personne rencontrée chez les Biaggi, sans pour autant que le lien ne soit jamais établi. Ainsi, lorsque le je-narrateur affirme reconnaitre « tout à fait l'homme au fond de la barque » (R 154), fait-il référence au pêcheur rencontré au début du roman ou à l'homme qui ratissait les feuilles mortes dans le jardin des Biaggi ? La description semble pointer vers le second : « le côté massif du dos et des épaules » (*Ibid.*), mais surtout « son visage aux traits massifs et sa brosse de cheveux très drue » (R 155). À moins que les trois personnages ne soient en réalité la même personne ? Malgré le fait que cela puisse paraître crédible, le pêcheur du début du roman indiquant au je-narrateur qu'il irait pêcher le lendemain matin, soit le jour où le chat est retrouvé mort, la narration contredit cette hypothèse dans la mesure où le je-narrateur, lorsqu'il aperçoit l'homme sortir de la Mercedes et entrer dans la cabine téléphonique le matin même, affirme qu'il ne l'a jamais vu auparavant (« un homme *que je n'avais jamais vu* sortit de la voiture » (R 128)). On retrouve alors la même description physique : « un homme d'allure massive, la carrure large et les cheveux gris coiffés en brosse » (R 129). La question subsiste donc de savoir qui est cet homme, apparemment insignifiant puisque seulement désigné par le substantif générique « l'homme », mais qui est finalement présent tout au long du roman, sur chaque lieu du crime. Ne serait-ce pas lui qui suit

le je-narrateur depuis le début ? Ainsi, si la réticence semble s'évanouir dans les dernières pages du roman, de nombreuses questions restent en suspens pour le lecteur.

7.3.2. Les arrêts narratifs : immobilités, digressions et pauses descriptives

Nous voudrions à présent prolonger l'argument de Roland Barthes selon lequel « le code herméneutique exerce une action contraire : il doit disposer dans le flux du discours des *retards* (chicanes, arrêts, dévoiements)[706] ». En d'autres termes, nous voudrions examiner de plus près les mouvements narratifs destinés à ralentir le récit, à le retarder, à créer des pauses et des détours délibérés dans la progression du roman. Notre attention se portera dans un premier temps sur les stratégies visant à interrompre ou immobiliser le cours du récit. Ces interruptions, loin d'être anodines, sont structurantes dans *La Réticence*. Olivier Bessard-Banquy, dans son essai sur *Le Roman ludique*, note :

> Avec *La Réticence*, Toussaint est même allé jusqu'à produire un roman immobile ou statique. C'est peu dire qu'il ne se passe pas grand-chose dans *La Réticence* : le seul vague projet qui semblait animer le narrateur à l'ouverture du livre – aller rendre visite à ses amis, les Biaggi – semble se dissoudre bien vite dans la grande mer de ses réticences, réticences à aller en effet saluer les Biaggi et rendre ainsi le roman possible, réticences à avouer le véritable motif de sa venue dans cette île méditerranéenne[707].

Le je-narrateur de *La Réticence* passe effectivement la majeure partie de son temps allongé dans sa chambre d'hôtel à se demander s'il rendra visite ou non aux Biaggi. Son indolence extrême n'est d'ailleurs pas sans nous rappeler la prostration déjà commentée (cf. 4.1.1.) du je-narrateur dans *La Salle de bain*. Toutefois, à la différence des précédents romans de Jean-Philippe Toussaint, le je-narrateur de *La Réticence* ne voyage pas ; il ne s'exile pas soudainement à Venise comme le protagoniste de la *Salle de bain*, ni ne part en week-end dans la maison de campagne de Mme Pons-Romanov comme dans *Monsieur*, ni encore ne s'autorise

[706] Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 81-2.
[707] Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, *op. cit.*, . 144.

un séjour à Milan ou Londres comme dans *L'Appareil photo*. Dans *La Réticence*, le je-narrateur est déjà *en voyage* : le roman commence avec son arrivée et il n'en partira pas avant la fin — à l'exception d'une brève escapade à Santagralo, un village voisin, pour quelques courses et un déjeuner sur le port, mais qui ne saurait être qualifiée de *voyage*. Son expérience est par conséquent confinée à un espace géographique unique : Sasuelo. Ce détail a son importance car si les voyages offrent des parenthèses dans les romans que nous venons de citer, nous pouvons considérer *La Réticence* dans son ensemble comme une seule et unique parenthèse qui s'ouvre et qui se referme avec le début et la fin du récit. En d'autres termes, la délimitation spatiale de Sasuelo enferme la narration dans un temps suspendu, impression accentuée par le fait que le village et ses environs semblent largement abandonnés à la morte-saison (« Tous les magasins étaient fermés dans le village, et la place était déserte » (R 30)).

Mais surtout, *La Réticence* se distingue des autres romans de Jean-Philippe Toussaint par le nombre important de ses descriptions. Nous avons déjà abordé la lente et macabre évocation du chat mort au début du roman (cf. 7.2.4.), ainsi que la double description de la maison des Biaggi (cf. 7.2.3). Ces *pauses descriptives*, au sens où l'entend Genette, semblent ainsi structurer l'œuvre de manière significative. Par exemple, la maison est décrite à cinq reprises, de jour comme de nuit, de l'extérieur comme de l'intérieur, chaque visite chez les Biaggi justifiant une nouvelle description, chaque description se faisant le miroir interne de l'appréhension du je-narrateur. Lors de la première visite, le je-narrateur se contente de rester au bord de la route, immobile, observant de loin la maison et sa propre réticence. Les marques de première personne sont absentes des premières lignes, le paragraphe débutant directement par la thématisation de la maison (« La maison des Biaggi se trouvait légèrement en dehors du village » (R 16)). La syntaxe devient rapidement dense, complexe, à l'image de l'« enchevêtrement de lierre desséché qui formait un réseau touffu de racines noueuses et grisâtres dont les ramifications grimpaient le long du mur » (R 17), ou de l'hyperbate qui

conclut le paragraphe en détaillant les volets de la maison à un niveau de précision presque excessif : « Il n'y avait pas un bruit dans la nuit, et tous les volets de la villa des Biaggi étaient fermés — aussi bien le rideau métallique qui descendait le long de la baie vitrée que les petits volets en bois clair à double battant des chambres du premier étage ». Une telle description, chargée de détails minutieux et d'enchevêtrements syntaxiques, a pour effet d'ancrer le discours, de le ralentir ou de l'enraciner dans une narration dominée par l'attente et l'immobilité. Ainsi, la maison des Biaggi apparait imposante, rigide, immuable, comme un élément qui s'avère central dans le récit (bien que, comme nous le verrons, ce traitement s'applique également à des éléments plus secondaires).

Les brouillons de la description révèlent un niveau de détail plus élaboré, notamment en ce qui concerne les éléments floraux qui ont été entièrement supprimés de la version finale. Par exemple, la phrase « Quelques grands arbres, des pins et des palmiers, étaient plantés là dans le jardin à l'abandon que l'on apercevait à travers les grilles d'entrée de la propriété » (R 17), se prolongeait initialement avec l'hyperbate : « et où, çà et là, sur le sol, de frêles marguerites avaient poussé au petit bonheur la chance parmi les herbes hautes et les chardons[708] ». De même, la phrase « C'était une villa de construction récente, basse et allongée, devant laquelle s'étendait une terrasse en tomettes où quelques meubles de jardin en fer blanc avaient été laissés dehors à côté d'un parasol énigmatique qui reposait par terre, à moitié ouvert et déglingué » (*Ibid*.), se terminait ainsi : « tandis que des jarres de terre cuite qui contenaient les restes bleuâtres et desséchés de corymbes d'hortensias s'élevaient de chaque côté de la grande porte-fenêtre[709] ». Nous pouvons imaginer que l'auteur a choisi de supprimer les éléments floraux en raison du contraste trop fort qu'ils créaient avec l'ambiance de désolation et d'abandon recherchée par ailleurs. Néanmoins, les mouvements du texte révèlent une intention claire de

[708] f° LRT_01_01_00182.
[709] *Ibid*.

créer une pause narrative à ce point du roman. D'autres brouillons[710] montrent par ailleurs que la description était auparavant rattachée au paragraphe précédent, puis a été isolée après coup, probablement dans le but de renforcer son indépendance et imposer sa verticalité dans la structure du texte. Plus généralement, il semble que l'auteur ait cherché, ici et dans d'autres descriptions du roman, à utiliser la pause pour ralentir l'intrigue jusqu'à l'immobiliser totalement.

Certaines descriptions se présentent comme de véritables digressions — ou *dévoiements* pour reprendre l'expression de Barthes. Si les descriptions du chat mort ou de la maison des Biaggi servent directement le propos du roman, d'autres semblent plus arbitraires, l'attention du je-narrateur s'orientant parfois sur des détails insignifiants, tels que la décoration du restaurant *Chez Georges* à Santagralo (R 26), lieu où il ne reviendra jamais, ou encore la description minutieuse de la poussette de son fils, intervenant sans raison apparente au milieu d'un paragraphe où il est question d'une nouvelle expédition chez les Biaggi :

> Nous ne croisâmes personne au rez-de-chaussée quand j'allai déposer ma clef à la réception, et je pris sa poussette à bout de bras pour descendre les quelques marches du perron. C'était une petite poussette légère et très pratique, toute neuve et dont j'étais assez fier, que j'avais achetée quelques jours avant mon départ, l'armature était en métal chromé et les finitions en plastique vert pâle, avec des roues en caoutchouc très solides. La couleur du siège n'était peut-être pas aussi unie que je l'eusse souhaité car, lorsque j'achetais des affaires à mon fils, je recherchais la plus grande rigueur en général, des matières élémentaires et des tissus unis de préférence, et là c'était une sorte de camaïeu de gris agrémenté d'un réseau d'animaux de la jungle, des tigres et des éléphants, mais assez petits je dois dire, assez discrets, qui se fondaient en quelque sorte avec simplicité dans l'ensemble. Elle était très maniable, en tout cas, même s'il ne restait plus qu'une seule poignée, l'autre s'étant cassée le jour de mon arrivée, que j'avais toujours dans ma poche d'ailleurs, avec un des taquets de la roue qui s'était détaché l'avant-veille. La route montait légèrement et les roues de la poussette grinçaient (c'était nouveau, ça). Je m'arrêtai un instant sur le bas-côté et je me penchai sur les roues pour voir ce qui pouvait bien entraver leur fonctionnement, mais, ne trouvant rien qui pût expliquer ce grincement, je me remis en route, un commencement d'usure sans doute, allez savoir. (R 82-3)

Il est probable que, dans une série policière respectant le principe dramaturgique du fusil de Tchekhov — selon lequel chaque détail mémorable doit trouver sa pertinence dans la suite de l'histoire —, la roue usée de la poussette eût servi d'élément dramatique lors d'une course-

[710] cf. f° LRT_01_01_00206

poursuite ou d'une fuite désespérée, ralentissant ou empêchant le je-narrateur dans sa course, à l'instar d'une voiture qui refuse de démarrer à l'instant crucial. Il n'en est rien : jamais plus il ne sera question de cette roue dans la suite du roman. La description parait d'autant plus gratuite que la poussette est mentionnée dès le deuxième paragraphe du roman et revient ensuite régulièrement, chaque fois que le je-narrateur se promène avec son fils. Passé la moitié du roman, une telle description, qui plus est chargée de détails insignifiants, est donc surprenante, voire déroutante, du point de vue des attentes du lecteur. La « loi de conservation des détails » semble s'appliquer à rebours de la théorie littéraire et dramaturgique : ce qui est visible, ce qui nous est montré, n'a pas d'importance ; fidèle au principe de la réticence, seul ce qui est tu revêt une réelle signification dans le roman. La question que nous nous posons alors n'est plus « que va-t-il se passer ? », mais « pourquoi me raconte-t-il cela ? ». La narration met ainsi le dérisoire au centre de son discours, un choix apparemment déconcertant, mais hautement illustratif de l'esthétique défendue par l'auteur dans ses premiers romans. Autrement dit, ce que Jean-Philippe Toussaint déclarait à propos de l'incipit de *L'Appareil photo* semble poussé à son paroxysme dans *La Réticence* :

> Je suis un écrivain de trente ans qui dit : "Ce que je vais vous raconter n'a aucun intérêt." En d'autres termes : "Je vais me foutre de votre gueule." […] C'est un manifeste oui […]. Je propose, de façon sous-jacente, sans l'exprimer théoriquement, une littérature centrée sur l'insignifiant, sur le banal, le prosaïque, le "pas intéressant", le "pas édifiant", sur les temps morts, les événements en marge, qui normalement ne sont pas du domaine de la littérature, qui n'ont pas l'habitude d'être traités dans les livres[711].

Dans *La Réticence*, les arrêts, les pauses descriptives et les digressions, en structurant le discours narratif, prennent d'assaut la logique traditionnelle du récit et son impératif de nécessité. Ils ouvrent une temporalité oblique où s'épanouissent l'insignifiant, le banal, les temps morts ou les non-événements, où ils deviennent le cœur même du récit. La réticence agit alors comme un chemin qui bifurque sans cesse, nous détournant constamment du sujet et

[711] Laurent Demoulin et Jean-Philippe Toussaint, « Pour un roman infinitésimal : Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles, le 13 mars 2007 », *op. cit.*, p. 135-6.

s'érigeant en rempart contre les événements à venir, contre l'action et le progrès. En explorant cette dimension, nous pavons la voie à nos prochaines sous-parties qui s'attarderont plus spécifiquement sur les mouvements de recul et de louvoiement dans le texte. Si les arrêts et les pauses suspendent le récit, les reculs, quant à eux, renforcent le sentiment de résistance à toute progression linéaire.

7.3.3. Les hésitations du texte : « un pas en avant, deux pas en arrière »

> Vouloir sans vouloir tout en voulant, voilà, n'est-il pas vrai ? la volonté "normande" de l'homme tenté, réticent, attiré par son débat lui-même et par sa réserve intérieure. L'homme brûle de faire ce qu'il redoute le plus. Curiosité passionnée et délicieuse horreur, la tentation de l'aventure n'est pas sans rapport avec le vertige.
>
> **Vladimir Jankélévitch**[712]

Si les pauses et les digressions peuvent sembler immobiliser le récit, rappelons que l'immobilité chez Jean-Philippe Toussaint n'est qu'une illusion (cf. 4.1.2.) : certes, le temps de l'histoire est suspendu pour quelques lignes, mais celui du récit continue de s'écouler au rythme de la narration et de l'interprétation vivante du lecteur. La narration réticente s'organise ainsi en détours, en *chicanes*, ou en mouvements rétrogrades, visant à résister tant bien que mal à la poussée inexorable du temps ou de quelque force antagoniste. Le sujet de la réticence est alors pris en étau entre deux dynamiques contraires : d'une part le temps qui passe et nous mène, implacable, vers l'événement redouté, d'autre part, la réaction appréhensive, réactive, du sujet qui, par tous les moyens du corps et de l'esprit, tente désespérément de reculer, de freiner le cours du temps ou de le remonter. En d'autres mots, l'immobilité de la réticence est une immobilité de surface : elle est en réalité à la croisée de vents contraires, traversée par un infime tremblement, invisible, souterrain, qui donne l'illusion d'arrêter le temps pour quelques lignes.

[712] Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Flammarion, coll. « Champs-Essais », 2023, p. 15.

Cela est notamment perceptible dans le choix du vocabulaire employé lors de la première évocation de la réticence :

> C'était en quelque sorte pour voir les Biaggi que je m'étais rendu à Sasuelo, mais, jusqu'à présent, retenu par une espèce d'appréhension mystérieuse, j'avais toujours retardé le moment de leur rendre visite, évitant même les parages de leur maison quand je me promenais dans le village. Le jour de mon arrivée déjà, alors que je pensais passer chez eux sitôt installé à l'hôtel, j'avais sans cesse différé le moment d'aller les trouver, et j'étais resté tout l'après-midi dans ma chambre. (R 16)

Les deux phrases présentent une structure commune, celle de mettre en tension un objectif visé — « voir les Biaggi » dans la première phrase, « passer chez eux sitôt installé à l'hôtel » dans la seconde — et de manifester une réticence immédiate par le biais d'une conjonction — « mais », « alors que » —, exprimant par conséquent une opposition ou une contradiction avec l'objectif premièrement annoncé. Nous pourrions qualifier ce mouvement de « volonté normande » à l'instar de Jankélévitch, ou le résumer par une expression bien connue des éditorialistes politiques : « Un pas en avant, deux pas en arrière ». Les verbes choisis par l'auteur sont par ailleurs révélateurs de ces effets de tension : on relève le participe passé « retenu », les plus-que-parfaits « j'avais toujours retardé », « j'avais sans cesse différé », ou encore « j'étais resté », ainsi que le participe présent « évitant », qui, chacun à leur façon, imprime une idée de retardement, de temporisation ou de contournement, pour tenir l'objectif à distance. Notons que le participe présent et le plus-que-parfait sont deux formes verbales particulièrement pertinentes pour illustrer la temporisation et la résistance du texte : d'une part, le participe présent indique un processus ou un état qui persiste dans le temps, une tension entre désir et réticence et une résistance active contre l'achèvement de la phrase ; d'autre part, le plus-que-parfait, en désignant une action qui a eu lieu dans le passé, crée une impression de recul par rapport aux événements de l'histoire, un mouvement de rétractation subséquent à chaque tentative de progresser vers l'objectif.

L'évolution des brouillons de la page 16 porte la trace de l'hésitation qui habite le je-narrateur. Les premières versions, par exemple, expriment moins distinctement la contradiction dans laquelle est pris le je-narrateur :

> J'étais venu à Sasuelo pour voir les Biaggi ~~en réalité~~, qui s'était
> retiré dans le village ~~depuis une dizaine d'années~~ [quelques années plus tôt], et jusqu'à
> présent, [~~par je ne sais quel???] ,~~
> je ne m'étais toujours pas manifesté auprès d'eux, évitant même les
> parages de leur maison quand je me promenais dans le village. Le jour
> de mon arrivée déjà, j'avais sans cesse repoussé le moment d'aller [les trouver]
> ~~leur rendre visite~~, j'étais resté toute l'après-midi à l'hôtel~~,~~
> sans leur faire signe~~.~~ [, sans leur téléphoner.][713]

Bien que la temporisation soit déjà présente avec la tournure « j'avais sans cesse repoussé le moment », les verbes de mouvement qui traduisent l'hésitation du je-narrateur sont bien moins marqués ; de plus, la syntaxe ne montre pas d'opposition franche entre les propositions contrairement à ce que nous avons relevé dans la version finale : ici, elles sont simplement reliées par la conjonction de coordination « et » qui se contente de les placer sur un pied d'égalité. Un autre brouillon a attiré notre attention, le folio LRT_01_01_00318, qui témoigne d'une tentative de l'auteur de rendre compte de la complexité des sentiments du je-narrateur à travers une longue phrase cumulative, suggérant une volonté d'encapsuler la tension et la lutte intérieures constantes entre son engagement à aller rencontrer les Biaggi et sa réticence à l'honorer :

> C'était en quelque sorte pour voir les Biaggi que je m'étais rendu
> à Sasuelo, mais, dans le même temps, je savais très bien que voir les
> Biaggi m'attristerait et, ~~sachant très bien que s'il était plus simple~~
> ~~pour moi d'être compliqué, j'avais tout intérêt à rester simple,~~ la première
> décision que je pris en arrivant à Sasuelo fut de renoncer à l'idée de
> les voir~~.~~, [et] Ce n'est que le lendemain du jour de mon arrivée,~~qu'en fin~~
> ~~d'après-midi,~~ voulant mettre un terme à la tournure d'emballement incon-
> trôlé que la question de voir ou non les Biaggi commençait à prendre
> dans mon esprit, que j'avais fini par me décider à leur faire une visite,
> très brève, m'imaginais-je, juste pour leur signaler ma présence (de toute
> manière, les Biaggi n'étaient pas là) [714].

Raccommodant le tapuscrit pour ne faire qu'une seule phrase, accumulant ainsi subordonnées et incises, reprise et auto-correction, l'auteur semble travailler les mécanismes

[713] f° LRT_01_01_00314
[714] f° LRT_01_01_00318.

de l'hésitation par lesquels le discours du je-narrateur progresse à tâtons, pesant le pour et le contre, et ajustant ses décisions en fonction de ses pensées fluctuantes. La phrase débute en effet par une affirmation (« C'était en quelque sorte pour voir les Biaggi que je m'étais rendu à Sasuelo »), aussitôt contredite par une clause restrictive (« mais, dans le même temps, je savais très bien que voir les Biaggi m'attristerait »), amorçant ainsi un mouvement binaire à travers lequel le discours du je-narrateur avance en se corrigeant ou en nuançant son propos. La tournure paradoxale que l'on retrouve dans d'autres brouillons[715], « sachant très bien que s'il était plus simple pour moi d'être compliqué, j'avais tout intérêt à rester simple » illustre parfaitement le dilemme intérieur du je-narrateur. D'autres formulations, comme l'expression « *voir ou non* les Biaggi » ou l'incise « m'imaginais-je », incarnent parfaitement l'indécision du je-narrateur, qui relativise toute assertion trop affirmative. Enfin, la clausule parenthétique « (de toute manière, les Biaggi n'étaient pas là) » annule une dernière fois toute la proposition qui précède, suggérant que la résolution finale de se rendre chez les Biaggi était vaine, voire était une fausse décision, animée par la certitude de leur absence.

Si l'hésitation est déjà perceptible dans cet extrait, la dualité intrinsèque à la réticence semble s'être précisée au fil des brouillons. Réécriture après réécriture, l'auteur est revenu sur les verbes de mouvement de manière à affiner le va-et-vient caractéristique de l'hésitation. Le folio LRT_01_01_00181, par exemple, montre que le participe passé « retenu » a remplacé « poussé » dans certains brouillons, ce dernier signalant un mouvement vers l'avant alors que « retenu » signale davantage l'idée de retrait ou de rétention propre à la réticence. D'autres brouillons illustrent une recherche autour de la temporisation : le folio LRT_01_01_00260 utilise « j'avais tardé » à la place de « j'avais sans cesse différé le moment » ; le folio LRT_01_01_00309, ou 314, préfère « j'avais sans cesse repoussé » à « j'avais toujours retardé le moment ».

[715] Voir par exemple f° LRT_01_01_00309, ou 313.

D'autres passages mettent en évidence le tiraillement du je-narrateur en proie à la réticence. Par exemple, dans la dernière phrase de la deuxième partie, le je-narrateur, après avoir remis les enveloppes dans la boîte aux lettres, fait allusion à un retour à la « situation initiale » :

> Et il m'apparut alors de manière paradoxale que puisque nous étions ainsi revenus à la situation initiale et que tout se présentait de nouveau pour moi comme au premier jour, je pouvais de nouveau envisager d'aller voir les Biaggi maintenant, peut-être pas tout de suite non, il fallait que je rentre mon fils à l'hôtel et les Biaggi n'étaient peut-être pas encore de retour chez eux maintenant, mais un peu plus tard dans la soirée, juste pour leur signaler ma présence. (R 103)

À l'image de la longue phrase que nous venons d'analyser, le je-narrateur avance en reculant, revenant constamment sur ses paroles pour les nuancer ou les contredire. Après avoir une nouvelle fois envisagé de rendre visite aux Biaggi (« je pouvais de nouveau envisager d'aller voir les Biaggi maintenant »), il se rétracte aussitôt (« peut-être pas tout de suite non »), temporisant avec de fausses excuses (« il fallait que je rentre mon fils à l'hôtel ») ou d'hypothétiques prétextes (« les Biaggi n'étaient peut-être pas encore de retour chez eux maintenant »), rationalisant ainsi son hésitation pour à la fin éviter d'agir. La syntaxe de la phrase illustre à nouveau le principe « un pas en avant, deux pas en arrière » : pour une intention énoncée, deux restrictions ou conditions juxtaposées viennent l'annuler. Le terme « paradoxale » en début de phrase est alors hautement symbolique de l'esprit contradictoire du je-narrateur : pris dans une tension constante entre le désir de passer à l'action et la peur des conséquences, il se retrouve prisonnier d'une boucle d'indécision. Le retour à la situation initiale évoqué par le je-narrateur équivaut alors en vérité à un retour à la « réticence initiale ».

7.3.4. Louvoiements

Au terme de « chicanes » proposé par Roland Barthes dans *S/Z*, nous préférons, dans le cadre de la réticence, celui de « louvoiements », connotant une approche rusée et stratégique,

parfois manœuvrière ou sournoise, dans le but d'éviter une situation complexe. Dans les deux cas, il s'agit de décrire une progression caractérisée par un mouvement indirect, détourné et sinueux. Cette idée est particulièrement manifeste dans la manière dont le roman prend le temps de décrire à nouveau le chemin que le je-narrateur emprunte pour se rendre chez les Biaggi. La route est décrite comme sombre et sinueuse, suivant les contours escarpés de la falaise (« la route qui sinuait au loin dans la pénombre jusqu'à la sortie du village » (R 43) ; « la route, qui n'avait cessé de sinuer le long de la falaise » (R 115)). A contrario, il est notable que les trajets en sens inverse soient perpétuellement passés sous silence, à l'exception du passage où le je-narrateur, après avoir constaté que Biaggi n'était pas chez lui, conjecture qu'il pourrait se trouver dans le village, voire à l'hôtel. Un renversement s'opère alors : en prenant conscience que le loup a peut-être toujours été dans la bergerie, le je-narrateur change de perspective. Et comme la maison des Biaggi nous est décrite dans le soir qui tombe au début du roman (cf. 7.3.2), c'est désormais l'hôtel qui se dresse « à la verticale dans la nuit », revêtant une atmosphère sombre et mystérieuse qu'il ne possédait pas jusqu'à présent (R 62-3).

De la même manière, lors du trajet vers Santagralo, le je-narrateur mentionne au détour d'une phrase les nombreux virages de la route (« […] il devait garder les deux mains en permanence sur le volant pour négocier les nombreux virages de la route […] »), mais préfère s'attarder sur les détails attendrissants de son fils installé à côté de lui, ou sur l'attitude silencieuse et concentrée du chauffeur de taxi (R 19-20). Le trajet du retour, en revanche, offre une description bien plus explicite de la route. Plus précisément, c'est « à mi-chemin du parcours environ », au moment où la vue se dégage et que le village de Sasuelo apparait sous la brume, qu'un changement de perspective se produit (R 32). Le virage « en épingle à cheveux qui inaugur[e] la descente vers Sasuelo » (*Ibid.*) semble alors marquer le retour de la réticence pour le je-narrateur. La description s'attarde sur la vision panoramique de la destination, évoquant la trajectoire en zigzag de la route (« Il fallait encore redescendre tout le versant de la

colline pour accéder au village, et on pouvait maintenant appréhender d'un seul coup d'œil toute la portion de route qui restait à parcourir, dont le tracé sinueux serpentait à découvert jusqu'à la mer » (*Ibid.*)) ; plus loin, la route est décrite avec plus de détails, semblant se rétrécir à mesure que le taxi approche de Sasuelo, et supposément de Biaggi (« La route, plus étroite à présent, continuait de descendre en lacets entre deux rangées de sous-bois touffus et mouillés de pluie » (R 32-3)).

La route devient ainsi une métaphore de la réticence. L'auteur prend le temps d'en inscrire la durée de manière à en faire un motif récurrent et hautement symbolique. Qu'elle relie Sasuelo à Santagralo ou mène à la maison des Biaggi, elle illustre par sa forme sinueuse, ses virages et ses détours, les hésitations et tergiversations du je-narrateur. Or, qu'en est-il des mouvements du texte ? Comment les louvoiements s'organisent-ils au cœur du discours narratif ? Considérons à nouveau la scène où le je-narrateur, après s'être rendu sur les quais pendant la nuit, se retrouve bloqué sur la terrasse de l'hôtel. Par la force des choses, et après avoir essayé sans succès de débloquer la porte en introduisant la lame d'une truelle dans l'interstice, il décide de repartir marcher dans la nuit. Nous aboutissons alors à cette fin de paragraphe :

> Je n'y arrivai pas et je quittai la terrasse sans me retourner, m'éloignai lentement sur la route. Je ne savais pas où j'allais, je marchais au hasard, le col de mon manteau relevé pour me protéger du vent. Je finis par passer le petit panneau tout abîmé qui marquait la sortie du village, et la route devint plus sombre encore devant moi, qui montait vers le hameau voisin en suivant les contours escarpés de la falaise. Des vagues s'écrasaient avec fracas sur les rochers sauvages qui s'étendaient en contrebas, et je continuais de marcher le long de la falaise en voyant apparaitre de temps à autre dans la nuit le long faisceau lumineux du phare de l'île de Sasuelo, qui balayait un instant la surface de la mer avant de disparaitre aussitôt de l'autre côté de l'île. Je marchai encore quelques minutes ainsi avant d'apercevoir devant moi la maison des Biaggi dont le mur d'enceinte se dressait dans la nuit. (R 53)

Nous pouvons légitimement nous demander si le je-narrateur ignore réellement sa destination, comme il le prétend en quittant la terrasse de l'hôtel (« Je ne savais pas où j'allais, je marchais au hasard ») ou s'il s'agit d'une intention cachée. Car, de toute évidence, il est peu probable que son arrivée devant la maison des Biaggi soit le fruit du hasard. Le lecteur lui-

même reconnait très rapidement l'itinéraire qu'emprunte le je-narrateur, dans la mesure où il a été mentionné dès les premières pages du roman que « la maison des Biaggi se trouvait légèrement en dehors du village sur le bord de la route qui montait vers le hameau voisin » (R 16). Le je-narrateur semble alors être poussé par une force irrépressible. La première phrase de l'extrait donne le départ : la décision de quitter la terrasse semble aussi soudaine que la ponctualité des passés simples « arrivai » et « quittai » le laisse entendre ; plus encore, le complément circonstanciel « sans me retourner » ajoute de la détermination au geste, comme si, à ce moment-là de l'histoire, il n'y avait plus possibilité de faire marche arrière (et pour cause, la baie vitrée de l'hôtel est fermée), mais aussi, et surtout, plus de place pour l'hésitation. Le deuxième segment de phrase, cependant, vient lisser le passé simple « m'éloignai » avec l'adverbe « lentement » afin d'introduire une durativité dans les lignes qui suivent. Nous ne sommes pas dans une urgence, mais dans une sorte de marche hypnotique au sein de laquelle le je-narrateur paraît dépossédé de lui-même.

Ce mouvement paradoxal, à la fois réticent et inéluctable, est renforcé par les nombreuses redondances qui émaillent l'extrait. Les deux propositions équivalentes « Je ne savais pas où j'allais, je marchais au hasard » semblent donner le ton à la suite du paragraphe, relayées par les reprises du verbe *marcher* (« je continuais de marcher », « Je marchai encore quelques minutes ») qui viennent scander le texte. Ces redondances permettent d'inscrire le procès dans une durée, de creuser l'attente tout autant que la distance jusqu'à apercevoir le mur d'enceinte de la maison des Biaggi ; elles contribuent également à imprimer un mouvement mécanique à la narration. Contrairement à l'urgence dans laquelle nous avons une multiplication des verbes d'action, ici, c'est la répétition du verbe *marcher* et de ses variantes qui tissent une impression de mêmeté ; les descriptions nourrissent également le texte, extrêmement chargé en compléments, elles contribuent à créer une lenteur dans le récit.

Cependant, au cœur de cette progression prétendument aléatoire, certaines formes verbales semblent subtilement préciser la direction du je-narrateur, laissant entendre que le mouvement qui le conduit chez les Biaggi partait en réalité de bien plus loin. Cette interprétation est appuyée par l'opposition aspectuelle entre les imparfaits de la deuxième phrase, qui présentent le procès dans sa durativité, c'est-à-dire sans idée de son point d'origine ni d'arrivée, et la construction verbale « Je finis par passer » au début de la troisième phrase qui envisage le procès selon un achèvement, un aboutissement, par le passage d'une étape clé dans l'itinérance du je-narrateur. De la même manière, l'auxiliaire modale *continuer de* dans la phrase « je continuais de marcher », ainsi que la proposition « Je marchai encore quelques minutes ainsi avant de » situent le procès dans le paradoxe d'une marche présentée comme aléatoire et hasardeuse, mais qui, en réalité, semble emprunter un itinéraire bien défini.

Les brouillons révèlent que le texte a considérablement évolué d'une version à l'autre. D'abord, il semble que le passage ait été pensé séparément du début du paragraphe, avant d'y être rattaché dans un second temps. Cette opération renforce l'idée selon laquelle l'extrait possède une certaine autonomie dans la construction du paragraphe, une autonomie qui accentue d'autant plus la rupture du récit avec ce qui précède. Mais aussi, et surtout, les brouillons montrent que le travail de la réticence, le louvoiement du je-narrateur poussé par des forces contradictoires, est le fruit d'une temporisation de l'écriture. Plus précisément, en examinant le folio LRT_02_01_00499, nous constatons que ce qui, au départ, ne constituait qu'un paragraphe de quelques lignes, se divise en deux paragraphes bien distincts dans la version finale, avec d'une part le déplacement du je-narrateur vers la maison des Biaggi et, d'autre part, la rencontre avec une voiture sur le chemin.

> Je m'étais éloigné de l'hôtel, et je me dirigeais vers la maison
> des Biaggi.quand j'aperçus les phares d'une voiture au loin qui descen-
> dait vers le village. Je m'immobilisai sur le bas-côté, et la voiture
> passa à côté de moi sans ralentir. Je la regardai s'éloigner[716]

[716] f° LRT_02_01_00499.

Il ne s'agit alors que de notes partiellement rédigées, telles que l'auteur en prend régulièrement pour structurer son récit, en énumérant simplement les différentes étapes qu'il devra suivre. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Jean-Philippe Toussaint a d'abord placé un point après « la maison de Biaggi », ce qui peut nous laisser penser que les deux idées, qui deviendront par la suite deux paragraphes, ont été pensées de manière distincte dès le départ, et que la proposition mentionnant les phares dans la nuit est arrivée dans un deuxième temps, comme une hyperbate de la première partie de la phrase. Ainsi, ce qui n'était à l'origine qu'une virgule, une coupure syntaxique entre les deux premières propositions (« Je m'étais éloigné de l'hôtel, et je me dirigeais vers la maison des Biaggi ») devient le lieu d'une temporisation dans le texte final. Le processus de retardement répond alors, d'une part, à la définition de réticence narrative telle que définie par Barthes et Baroni, mais aussi, par ailleurs, à l'écriture d'une réticence vécue et ressentie en même temps par le lecteur et le je-narrateur. En d'autres termes, en ménageant des délais, en prolongeant délibérément l'action, la temporisation du récit se fait *temporalisation* et ouvre la voie à une représentation de la durée au sein de la structure narrative qui affecte du même coup la perception du lecteur.

En ce sens, le folio LRT_02_01_00500 se révèle particulièrement intéressant. Il montre une étape intermédiaire du tapuscrit dans laquelle les éléments de la version finale sont déjà présents, mais dans un ordre quelque peu différent :

> Je m'étais éloigné de l'hôtel, et je marchai sur la route en direction de <me dirigeais vers>
> la maison des Biaggi dont j'apercevais déjà au loin le mur d'enceinte
> qui s'élevait dans la nuit. Passé les dernières maisons du village, la
> route suivait la falaise en longeant la mer, et des étendues de rochers
> se devinaient en contrebas sur lesquelles les vagues venaient s'abattre.
> On apercevait au loin la forme allongée de l'île de Sasuelo, dont le
> phare continuat [sic] de tourner dans la nuit, jetant son long faisceau
> fuyant sur la surface de la mer avant de disparaitre de l'autre côté de
> l'île. Je n'étais plus très loin de la maison des Biaggi quand j'aperçus
> les phares d'une voiture au loin qui descendait vers le village. Je
> m'immobilisai sur le bas-côté, en bordure d'un taillis d'arbuste, et <j'attendis qu'elle passe>
> la voiture passa à côté de moi sans ralentir. C'était une vieille
> , et je n'étais pas parvenu à distinguer qui l'occupait car les phares m'avaient
> ébloui.

Je ralentis à l'approche de la grille d'entrée de la propriété

ne sachant pas si j'étais suivi car j'évitais de me retourner.[717]

Bien que les phrases n'aient pas encore atteint leur forme définitive, les éléments tels que le départ de l'hôtel, la sortie du village, la route longeant la falaise, les vagues, l'île de Sasuelo, le faisceau du phare et la maison des Biaggi sont déjà présents. Ils sont agencés dans un ordre presque identique à celui de la version finale, à ceci près que la maison des Biaggi est mentionnée dès la première phrase. Ce détail a son importance dans la mesure où il élimine le processus d'attente ou de retardement qui nourrit la réticence du je-narrateur dans la version finale : en annonçant la direction dès le début, la trajectoire devient unilatérale puisque soumise à aucune adversité, à aucune force ou vent contraire susceptibles de l'en détourner, de ralentir sa progression ou de l'arrêter.

Nous observons également que Jean-Philippe Toussaint, en plus d'allonger la séquence, creuse la sémantique de la longueur ou de l'éloignement, notamment avec la dérivation « longeant », « allongée », « long », ou la redondance du complément circonstanciel « loin » employé à quatre reprises dans l'extrait, faisant lui-même écho au premier verbe « je m'étais éloigné ». Ces expressions ne sont pas toutes conservées dans la version finale : le complément circonstanciel « loin » disparait totalement du passage, tandis que les « *étendues* de rochers » deviennent les « rochers sauvages qui s*'étendaient* » ; de nouvelles redondances apparaissent, comme celle du terme « long » (« je continuais de marcher le *long* de la falaise en voyant apparaitre de temps à autre dans la nuit le *long* faisceau lumineux du phare de l'île de Sasuelo »), ainsi que des indications de temps (« m'éloignai *lentement* sur la route », « en voyant apparaitre *de temps à autre* dans la nuit », « qui balayait *un instant* la surface de la mer avant de disparaitre *aussitôt* de l'autre côté de l'île », « Je marchai encore *quelques minutes* ») totalement absentes

[717] f° LRT_02_01_00500.

de la version tapuscrite. Il semble alors que les références temporelles aient remplacé les références spatiales.

Concernant la phrase que l'auteur isole au bas du paragraphe (« Je ralentis à l'approche de la grille d'entrée de la propriété ne sachant pas si j'étais suivi car j'évitais de me retourner »), elle accentue, d'une part, l'idée d'un ralentissement et, d'autre part, révèle l'hésitation du je-narrateur quant à la direction à prendre : se joue en lui une nouvelle contradiction entre la décision de ne pas se retourner et le soupçon persistant d'une présence derrière lui. Enfin, le semi-auxiliaire « continuer de » dont nous avons déjà commenté le rôle dans la version finale avec le verbe « marcher » (« je continuais de marcher »), est également présent ici, lié cette fois au phare de l'île de Sasuelo et corrélé avec le verbe « tourner » (« le phare continuait de tourner dans la nuit ») : bien qu'il ne se rapporte pas au même sujet, la reprise du semi-auxiliaire d'une version à l'autre nous indique qu'il y a dès le départ une volonté d'inscrire la scène dans une temporalité bien précise, de marquer une continuité et un développement progressif de l'action. En outre, ne pouvons-nous pas imaginer que le déplacement du semi-auxiliaire d'un sujet à l'autre soit le signe que ce n'est plus le phare qui tourne dans la nuit, mais le je-narrateur ?

L'écriture de *La Réticence* se distingue par la manière dont elle prolonge et déploie les résonances contenues dans son propre titre, au-delà — ou en deçà — du seul texte publié. La polysémie du mot, en effet, semble refléter tout autant le thème du roman que son processus d'écriture. La publication de 1991 se révèle alors n'être que la partie émergée de l'œuvre, les brouillons constituant à l'inverse la masse immergée, profonde, invisible, révélant ses manques, ses hésitations et ses vides, tant et si bien que le roman paraît moins être le résultat d'un processus d'écriture que de *dés*-écriture. Le généticien se trouve ainsi placé en position

d'enquêteur au sein d'un roman policier sans crime, mais dont les suppressions, les omissions et les dissimulations de l'auteur sont autant d'indices à suivre, de fausses pistes à écarter, pour élucider le sens et la forme de la réticence.

Dans une démarche de systématisation, il nous semble pertinent de revenir d'abord sur le rôle d'Hélène Biaggi dans l'économie du roman. Sa disparition, en effet, loin de signifier une simple suppression, constitue une force narrative en soi. Elle symbolise en quelque sorte le fantôme de l'écriture, ce que la réticence refuse de dire, les non-dits, les silences pesants, les vérités cachées. Le sort réservé au personnage d'Hélène est révélateur de la dimension essentiellement négative de la réticence : sa raison profonde demeurant inconnue, l'écriture de la réticence s'opère en creux, elle épouse ses aspérités et prospère dans l'antimatière du livre, dans les ellipses et les zones d'ombre. Hélène Biaggi incarne alors le cœur même de la réticence, son mouvement perpétuel de retrait et de dissimulation, ou, pour le dire avec les mots de la physique, le trou noir exerçant une influence gravitationnelle sur le texte, attirant et déformant les éléments narratifs autour de son absence centrale.

Le discours réticent est également marqué par diverses formes d'interruption, de vide, de silence, qu'il s'agisse de réticences au sens rhétorique, d'aposiopèses, d'hyperbates, de tirets cadratins ou, plus discrètement, de blancs entre les paragraphes. À cela s'ajoute une poétique du ressassement qui s'incarne à différentes échelles, de la simple répétition du nom Biaggi, à l'itération de mêmes motifs ou de mêmes séquences de façon à imprimer un rythme boiteux et discontinu à l'intérieur d'une boucle narrative.

Le discours réticent fonctionne par ailleurs comme un contre-discours, à travers lequel le je-narrateur tente de justifier ses actions de manière biaisée, allant jusqu'à proposer une vérité alternative sur les événements. Le sujet narrateur réticent appartient par conséquent à la catégorie des narrateurs peu fiables, omettant certaines informations, faisant systématiquement preuve de mauvaise foi, ou interprétant les faits de manière erronée. En l'occurrence, dans le

roman de Jean-Philippe Toussaint, le discours progresse en utilisant des détours argumentatifs, rejouant sans arrêt la réalité des faits au moyen du langage : l'utilisation excessive des connecteurs logiques permet en ce sens de contraindre la logique du discours tout en dissimulant les véritables motivations du je-narrateur.

Enfin, à l'échelle narratologique, la réticence agit d'abord comme une force de rétention, d'une part en retenant les informations importantes, et d'autre part en ralentissant le développement chronologique des événements. Cette stratégie mise en lumière par Barthes puis développée par Baroni, consiste à retarder délibérément l'avancée du récit en introduisant des délais, des détours, en entretenant des zones d'ombre ou en ménageant des pauses descriptives. Les questions posées par le récit restent ainsi en suspens aussi longtemps que l'auteur parvient à entretenir le désir insatisfait du lecteur. Par ailleurs, au-delà de la *réticence textuelle* ou *narrative* propre à chaque récit, la réticence, en tant que figure de la durée, déclenche des mouvements qui, en plus de contrarier la progression narrative, dessinent les hésitations et les inconstances du je-narrateur. Notre étude a notamment montré les diverses digressions, pauses narratives, les louvoiements et reculs de la narration qui ont pour intérêt de tenir à distance l'objet de la réticence, imitant pour ainsi dire l'indécision du je-narrateur qui ne cesse de se demander s'il va agir ou non. L'apparente stagnation du texte est finalement le résultat de va-et-vient, d'agitations internes et de courants contraires. La figure de la réticence est ainsi traversée par une tension constante entre désir et résistance, progression et rétention, avancée inexorable du temps et volonté de s'y opposer.

Ainsi, ce que d'aucuns ont dit au sujet de *L'Appareil photo* :

> […] la réalité contre laquelle combat le personnage-narrateur anonyme est à peu près aussi fuyante que la fable qu'il raconte. La lutte épique qui s'engage est à la fois un jeu […] et un désœuvrement, une démobilisation systématique et désinvolte qui distrait la fable d'elle-même, la suspend dans un étrange flottement. Les personnages (distraits eux aussi, rêveurs, endormis) s'affrontent, mine de rien, à la réalité du temps. Leurs nombreux déplacements

> œuvrent à même le temps : ils tentent de ralentir, voire de détourner le mouvement qui « conduit à la mort »[718].

n'a jamais été aussi pertinent que dans *La Réticence*. Comment expliquer alors que ce roman a rencontré si peu de succès ? Est-ce dû à sa tonalité plus sombre qui empêcha une lecture ludique du roman ? Ou bien est-ce une question d'équilibre entre une exploration pleine et complexe de la notion de réticence et la nécessité stratégique de révéler certaines informations au fil de la lecture ? Toujours est-il que, comme nous l'avions indiqué en début de chapitre, le roman est devenu un objet d'intérêt pour la critique universitaire et notamment génétique. Gageons que les recherches futures se saisiront du corpus pour non seulement en dévoiler ses secrets, mais également nourrir la théorie et la pratique de la création littéraire.

[718] Marie-Pascale Huglo, « La fable suspendue : L'Appareil photo de Jean-Philippe Toussaint », *Le sens du récit : Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 95.

Chapitre 8

« Le dernier instant visible »

> Le point de départ, le début chronologique de l'œuvre, c'est une fenêtre qui s'ouvre, il y a plus de trente ans, sur les jardins de la Villa Médicis, mais peu importe de savoir de quand date l'image, tous les temps de l'œuvre s'égalisent et glissent dans un instant unique, comme une métaphore de l'instant 10^{-43} de la création de l'univers — le premier instant —, ou une évocation du flash qui, quand on meurt, fait défiler toute la vie en une seconde, le dernier instant […].
>
> **Jean-Philippe Toussaint**[719]

Tout semble déjà contenu dans ces mots que Jean-Philippe Toussaint consacre à *Logical Song*, une exposition filmique que l'artiste plasticien Ange Leccia a présenté durant l'été 2013 au MAC VAL : la fenêtre comme point de départ, qui ouvre sur le temps, l'instant unique qui comprend tous les autres, et le flash au moment de la mort. Deux ans plus tard, en 2015, parait la première version de « La Disparition du paysage », une courte nouvelle publiée au sein d'un ouvrage réunissant une sélection de peintures, de gravures, de photographies, de vidéos d'installations autour des paysages de Belgique[720]. Elle raconte l'histoire d'un je-narrateur anonyme qui, après un accident dont il a oublié la cause, se retrouve en convalescence à Ostende. Il passe ses journées devant la fenêtre à travers laquelle il aperçoit la plage par-dessus le toit du casino. Seule l'imagination lui offre la possibilité de prendre le large, en superposant des paysages issus de sa mémoire (« peut-être que de simples réminiscences de [s]es livres, et plus particulièrement de ce roman qui se passe à Tokyo[721] […] »). Un jour, il remarque que des travaux débutent sur le toit du casino. Il assiste à la construction d'un étage supplémentaire qui, chaque jour, obstrue un peu plus sa vue, jusqu'à ce que les rayons du soleil n'entrent même

[719] Jean Philippe Toussaint, « L'instant unique », *in* Alexia Fabre, *Ange Leccia, « Logical song »*, Vitry-sur-Seine, MAC-VAL, 2013, p. 25.
[720] Jean-Philippe Toussaint, « La Disparition du paysage », dans Denis Laoureux et Claire Leblanc (dir.), *Paysages de Belgique: un voyage artistique, 1830-2015*, Bruxelles, Racine, 2015.
[721] *Ibid*., p. 12.

plus dans l'appartement. Il se retrouve alors seul, le monde extérieur a disparu, son imagination se tarit ; il sent que l'air s'amenuise en même temps que la pensée, que l'espace se rétrécit ; il comprend que ce qu'il avait perçu jusqu'à présent n'avait été que le fruit de son imagination, que sans doute il était déjà mort dans l'accident, que la vue depuis l'appartement d'Ostende n'avait été qu'une dernière vision consciente, « la dernière intuition, le dernier instant visible de [s]a vie qui s'achevait ».

Dans cette première version publiée en 2015, les causes de l'accident demeurent inconnues (« Je n'ai aucun souvenir de l'accident. Ai-je été renversé par une voiture ? Ou était-ce une chute ? Ai-je fait une chute dans les escaliers ? Ou un attentat ? Se peut-il que j'aie été victime d'un attentat ? Je ne sais pas[722] »). Cependant, après les attentats du 22 mars 2016 à Bruxelles — trois attentats-suicide : deux à l'aéroport de Zaventem et le troisième dans une rame du métro à la station Maelbeek, dans le quartier européen de la ville —, Jean-Philippe Toussaint entreprend de reprendre la nouvelle. Les événements du 22 mars deviennent alors la cause de l'état physique du je-narrateur, conférant à l'histoire une dimension plus réaliste, ancrée dans un contexte spatio-temporel bien défini. L'auteur va notamment introduire une séquence narrative au cours de laquelle le je-narrateur tente de remonter le fil de ses souvenirs jusqu'à atteindre le point aveugle de l'attentat. Ce réajustement narratif a pour conséquence de structurer désormais l'histoire en trois temps, la rendant ainsi propice à une adaptation en monologue pour le théâtre. Jean-Philippe Toussaint offre le texte à Denis Podalydès qui répond favorablement. Le 7 janvier 2021, parait aux éditions de Minuit la seconde version de *La Disparition du paysage*, tandis que la première représentation de la pièce, qui aurait dû avoir lieu aux Bouffes-du-Nord le même mois, est reportée au mois de mars en raison des restrictions sanitaires imposées par la pandémie de Covid-19. Les représentations se poursuivent ensuite en

[722] *Ibid*., p. 11.

novembre 2021 et continuent en tournée en 2022, avec des dates notables entre décembre 2021 et mai 2022, notamment au Grand Théâtre d'Angers et au Théâtre de la Cité à Toulouse.

Ainsi, *La Disparition du paysage* a la particularité d'exister en deux versions différentes[723], la réédition chez Minuit présentant des révisions significatives et des ajouts majeurs. À cela s'ajoute un corpus génétique dont nous avons la primauté. En effet, en février 2024, nous avons eu le privilège d'être invité par Jean-Philippe Toussaint à consulter les brouillons de *La Disparition du paysage* à Bruxelles, conservés dans la salle d'archives que l'auteur a aménagée dans sa maison. Ils se divisent en deux boites : la première, intitulée « La Disparition du paysage : 2017-2018 », contient les premiers brouillons de la nouvelle, des premières notes aux dernières relectures qui précèdent l'envoi à Denis Podalydès ; la seconde, plus volumineuse, porte le titre « La Disparition du paysage : Contrat, Correspondance Denis Podalydès » et regroupe les échanges de mails avec le comédien, les dernières corrections du texte, ainsi que divers documents relatifs à la réception du spectacle. À l'intérieur de chaque boite, nous retrouvons différentes chemises qui réunissent avec une certaine cohérence temporelle les différentes étapes de travail. Ainsi, dans la première boîte, une chemise noire rassemble les brouillons de la nouvelle avant la première publication. Différentes liasses compartimentent également les documents. Peu de folios sont datés, mais il semble que les plus anciens se situent à la fin, même si cela ne constitue pas une règle intangible. Dans l'autre chemise, noire également, mais sans étiquette, se trouvent quatre liasses datées du 1er au 4 mars 2017, contenant les relectures successives de l'auteur : le manuscrit y apparait quasiment définitif, certains paragraphes seront réordonnés, mais les corrections se concentrent principalement sur le détail des phrases.

[723] Nous utiliserons des guillemets pour la version de 2015, publiée dans le catalogue d'exposition *Paysages de Belgique*, et des italiques pour celle de 2021, qui a fait l'objet d'une édition séparée. Les références de page à la première version figureront en note de bas de page, tandis que celles de la seconde apparaîtront entre parenthèses dans le corps du texte, suivies de l'abréviation « DP », comme pour les autres œuvres de notre corpus.

Ce qui a particulièrement retenu notre attention lorsque nous avons comparé les deux publications, c'est la modification des temps verbaux : les passés composés, en effet, ont été en majorité remplacés par des présents dans la version Minuit. Cette transformation nous a semblé être la preuve d'une volonté de faire évoluer l'action vers une temporalité plus diffuse, sans considération de ses limites temporelles. Il s'avérera, à la lecture de la correspondance de l'auteur avec Denis Podalydès, que la modification est en réalité intervenue suite à une demande de ce dernier :

> P.S. : Au sujet du texte de « La Disparition du paysage », vous avez parfaitement raison, les temps peuvent être modifiés. Pour l'efficacité du spectacle, il est préférable que le présent domine et que la plupart des passés simples et des plus-que-parfaits soient remplacés par des passés composés[724].

Nous n'avons pas eu accès à la demande précise du comédien, mais la réponse de l'auteur laisse entrevoir l'argument selon lequel, dans un souci d'efficacité dramatique, le présent s'avère plus adapté à la théâtralisation. Il confère en effet une immédiateté au discours, une présence constante du monologue pour le spectateur. Cependant, et c'est ce que nous nous efforcerons de démontrer dans notre étude, le choix du présent s'inscrit aussi de manière plus profonde dans la figure de la durée qui se dessine à travers l'ensemble de la nouvelle. Plus encore, les brouillons révèlent une hésitation dès les premières versions du texte, comme si le présent avait toujours été là, en filigrane, répondant à une nécessité interne du récit. Notre analyse s'attachera alors à montrer comment le choix du présent ne relève pas seulement d'un impératif scénique, mais qu'il est également central pour figurer une dernière vision du monde, ou, pour reprendre l'expression qui clôt le récit et semble en même temps encapsuler l'expérience du je-narrateur : le *dernier instant visible*.

La figure que nous abordons est essentiellement littéraire, en ce sens que seule la littérature permet de conférer à l'instant une durée suffisante pour qu'il soit pleinement perçu

[724] Annexe 1A, « Mail du 15 décembre 2018 de Jean-Philippe Toussaint à Denis Podalydès ».

et exploré. Plus encore, *La Disparition du paysage* lui donne une forme tangible en l'inscrivant dans une structure narrative à trois temps. Dès lors, il nous a semblé pertinent de montrer comment chaque partie contribue de manière unique à la figuration du dernier instant visible. Dans un premier temps, nous examinerons comment le récit installe une réalité instable, dénuée de repères temporels, où le passé se dissout dans les brumes de la conscience, et où le présent devient un reflet incertain de la mémoire. Nous étudierons ensuite l'irruption du passé, caractérisée par une remontée progressive vers le point aveugle de la mémoire, où réside le souvenir tragique de la journée des attentats. Cette section du récit se distingue par une narration plus linéaire, où la conscience du je-narrateur se recentre autour d'une temporalité plus cohérente et plus précise. Enfin, nous aborderons le dernier acte qui donne son titre à la nouvelle. Nous interpréterons la lente disparition du monde extérieur comme une métaphore de la mort imminente du je-narrateur et l'extinction progressive de sa conscience.

8.1. Le visible et l'invisible : dans les brumes du présent

8.1.1 La superposition du présent

Entrons directement dans le vif du sujet : la version de 2015 s'ouvre sur un passé composé (« J'ai passé ma convalescence à Ostende[725] »), contre un présent dans la version publiée chez Minuit (« Je passe ma convalescence à Ostende » (DP 9)). Bien que cette différence verbale soit la seule notable dans les deux premiers paragraphes, le présent prenant rapidement le relais dès la deuxième phrase de la première édition, la seule utilisation du passé composé en ouverture revêt une importance particulière. En effet, ce choix peut être interprété comme une manière d'adosser le récit à un passé accompli : en ce cas, les présents qui suivent dans les deux premiers paragraphes sont à lire comme des présents itératifs ou duratifs, jusqu'à

[725] Jean-Philippe Toussaint, « La Disparition du paysage », *op. cit.*, p. 11.

ce que la narration revienne au passé composé pour décrire les travaux et la progressive disparition du paysage. Cependant, le passé composé introduit également une rupture entre le temps de la convalescence et celui de l'énonciation. Plus précisément, la valeur d'accompli du passé composé condamne la totalité des présents qu'il inclut à être perçus comme terminés, ou comme contenus dans la durée du verbe. L'auteur choisit ainsi de distinguer deux temporalités au moyen du passé composé, quand bien même une partie du récit passée est narrée au présent. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ces présents sont le fruit de corrections de l'auteur. En effet, les brouillons précédant la première publication montrent de nombreuses hésitations, des imparfaits ou des passés composés biffés pour être remplacés par le présent, comme en témoignent les exemples suivants :

> Mais, depuis mon accident, l'immobilité à laquelle ~~j'étais contraint~~ [je suis contraint] sembl~~ait~~[e] avoir paralysé non seulement mes membres, mais également mon esprit. Ce n'~~était~~ [est] qu'au terme d'intenses efforts que je ~~parvenais~~ [parviens][726]

> ~~J'étais~~ [Je suis] toujours ici, physiquement, à Ostende, immobile dans mon fauteuil roulant au sixième étage de cet appartement, mais mon esprit s'~~était~~[est] envolé et ~~avait~~ [a] pris le large et, porté par le vent et les embruns, entraîné par le grand air et le sable qui fuyait en rampant sur la plage, je ~~parvenais~~ [parviens] à m'abstraire de la réalité où ~~j'étais~~ [je suis] encalminé depuis trois semaines[727]

> ~~j'ai essayé~~ [j'essaie parfois] de m'évader ~~en pensée~~[728]

Les réécritures post-attentats révèlent d'autres hésitations. Dans un premier temps, il semble que l'auteur fut tenté de rapporter la journée du 22 mars à l'imparfait, comme en témoigne une note manuscrite lors d'une relecture datée du 1er mars 2017 : « Une image de moi en particulier revenait sans cesse, je suis assis sur une banquette du Café Métropole à Bruxelles, et j'attends quelqu'un avec qui j'ai rendez-vous et qui n'arrive jamais. » Ici, l'auteur a souligné « je suis » et dessiné une accolade à la droite du texte où il est écrit « ? imparfait[729] ». La question de double temporalité s'est donc posée autrement lors de la reprise de la nouvelle, non plus de manière proleptique — le passé composé présupposant un présent postérieur où se

[726] Cf. Annexe 1B, « Brouillon tapuscrit annoté, "L'appartement où je me repose" ».
[727] Cf. Annexe 1C, « Brouillon tapuscrit annoté, "m'échapper vers l'imaginaire" ».
[728] Cf Annexe 1D, « Brouillon tapuscrit annoté, "J'ai passé ma convalescence à Ostende" ».
[729] Cf. Annexe 1E, « Brouillon tapuscrit annoté, "extérieur avait maintenant la même consistance" ».

trouve le je-narrant —, mais de manière analeptique avec le présent du passé dans lequel se meut sa mémoire. Le choix de maintenir le présent et de l'étendre même à toute la phrase dans la version finale permet alors de superposer les temporalités et les lieux : nous sommes à la fois dans le passé et dans le présent, à Ostende et à Bruxelles ; le souvenir devient autrement dit l'ici et maintenant du je-narrateur. De même, débuter la nouvelle avec le présent inscrit le récit dans le plein procès de la convalescence, où le je-narrant et le je-narré habitent un seul et même espace-temps.

Une phrase commune aux deux versions du texte illustre parfaitement la tension qui sous-tend la temporalité du récit : « Je ne me souviens plus très bien de moi, de qui je suis, de qui j'*étais* plutôt[730] » (DP 10). L'épanorthose, ici, d'autant plus significative lorsque nous savons qu'elle a été ajoutée après coup, en correction manuscrite[731], révèle la difficulté du je-narrateur à se situer dans le continuum de sa propre existence. Selon Paul Ricœur, l'identité humaine oscille entre ces deux pôles : la *mêmeté* (*idem*), qui renvoie à ce qui demeure constant au fil du temps, à la permanence de l'être, et l'*ipséité* (*ipse*), qui désigne la capacité de l'individu à se reconnaître comme le même malgré les changements et les ruptures dans le temps. Or, *La Disparition du paysage* est un texte qui pose aussi la question de l'identité post-traumatique, notamment dans sa réécriture après les attentats de Bruxelles. Parmi les documents auxquels nous avons eu accès, figure une impression d'un article du journal *Le Monde* datant du 23 novembre 2015, intitulé « Attentats : Réduire les séquelles psychiques », dans lequel l'auteur a surligné le passage suivant :

> *« Juste après un traumatisme, les personnes sont souvent soutenues par leurs proches mais, dans les mois et les années qui suivent, un décalage peut s'installer. Pour l'entourage, l'événement est loin derrière, mais le patient, lui, est toujours au jour J et à l'heure H du traumatisme*[732]*. »*

[730] Jean-Philippe Toussaint, « La Disparition du paysage », *op. cit.*, p. 11.
[731] « Je ne me souviens plus très bien de moi, de qui je suis [ou plus précisément de qui j'étais]». Cf. Annexe 1F.
[732] Cf. Annexe 1H, « Article annoté, "Attentats : réduire les séquelles" ».

Un autre document imprimé, extrait du site de l'association Mémoire Traumatique et Victimologie[733], révèle des passages surlignés concernant les troubles de la conscience post-traumatique. On peut y lire notamment : « Ils [Les troubles de la conscience] consistent en un état de conscience altérée, une confusion, une sensation d'irréalité et de dépersonnalisation. Ils sont dus à des symptômes dissociatifs, produits par la disjonction de sauvegarde » ; « Ces troubles de la conscience se manifestent par un état de conscience altérée avec des confusions temporo-spatiales[734] ». Le choix du présent s'avère donc particulièrement pertinent pour traduire l'expérience post-traumatique, dans la mesure où il permet de superposer le présent du souvenir — la mémoire de l'événement traumatique — et le présent immédiat dans lequel évolue le je-narrateur. Effaçant la distinction entre l'avant et l'après, confondant la mémoire et la réalité, le présent porte en lui l'écho persistant du traumatisme à travers le temps.

Ainsi, ce que nous voulons mettre en lumière avec ces différents exemples, c'est que le présent était en gestation bien avant la demande de Denis Podalydès. La requête du comédien n'a finalement fait qu'achever une tension déjà latente dans l'écriture de Toussaint, qui se manifestait notamment par une hésitation récurrente entre les temps verbaux. Le passage au présent s'inscrit de manière cohérente dans une dynamique narrative préexistante, à travers laquelle l'auteur cherchait à traduire les troubles de la conscience à travers une temporalité instable et mouvante. Toujours est-il qu'après avoir opéré les modifications de temps, Jean-Philippe Toussaint s'est interrogé sur la nature et les implications de ce nouveau présent. Dans une note datée du 21 décembre 2019, il écrit :

> Quel est le présent du texte ? Quel est le présent de l'énonciation de *La Disparition du paysage ?* À quel moment temporel se situe-t-il dans la vie du personnage ? Je vois trois lectures possibles, qui ne se contredisent pas mais se superposent.
>
> 1) La première, la plus évidente, qui est révélée dans la dernière phrase, est que l'ensemble du texte se déroule dans l'esprit du narrateur au moment de sa mort.
> L'évocation d'Ostende est « sa dernière vision consciente, sa dernière intuition, le dernier instant visible de sa vie qui s'achève ». Toute l'action du texte serait donc datée du 22 mars

[733] https://www.memoiretraumatique.org/psychotraumatismes/troubles-cognitifs-amnesie.html
[734] Cf. Annexe 1I, « Extrait surligné, "Mémoire Traumatique et Victimologie" ».

> 2016 à 9h11, c'est la seconde dilatée de ce qui traverse son esprit au moment où la bombe explose dans le métro à la station Maelbeek.
> Serait alors du domaine de la vérité des faits : L'explosion de la bombe.
> Seraient alors du domaine du fantasme : le séjour à l'hôpital, l'évocation d'Ostende.
>
> 2) La deuxième hypothèse est que l'ensemble du texte se situe dans la chambre d'hôpital décrite dans le quatrième paragraphe (qui commence par « Madeleine, dans les premiers temps, venait me rendre visite), où le personnage a été conduit après l'explosion de la bombe. Il s'agirait alors d'un monologue intérieur produit dans l'état semi-comateux dans lequel il se trouve avant de mourir à l'hôpital des suites de ses blessures. Dans ce cas, l'évocation d'Ostende serait une prolepse, une anticipation mentale de ce qu'il n'a pas vécu, mais qu'il imagine qu'il aurait pu vivre à sa sortie d'hôpital s'il devait survivre à l'attentat.
> Seraient alors du domaine de la vérité des faits : L'explosion de la bombe, le séjour à l'hôpital et la description des efforts qu'il fait pour se souvenir de ce qui s'est passé (le mur infranchissable sur lequel il bute).
> Serait alors du domaine du fantasme : L'évocation d'Ostende.
>
> 3) La troisième hypothèse est que l'ensemble du texte se situe à Ostende, où le personnage a été transporté pour vivre sa convalescence à sa sortie d'hôpital après l'attentat. Le texte alors, nourri de faits avérés (l'explosion de la bombe, son séjour à l'hôpital, sa difficulté de se souvenir de ce qui s'est passé, son transfert à Ostende, sa convalescence, le début des travaux sur le toit du casino qui lui bouchent la vue), raconterait les réminiscences et les micro événements qu'il vit pendant son séjour à Ostende où il a été transporté à sa sortie d'hôpital et se terminerait par l'évocation des dernières pensées qui lui traversent l'esprit avant sa mort.
>
> Seraient alors du domaine de la vérité des faits : L'explosion de la bombe, le séjour à l'hôpital, l'évocation d'Ostende et le début des travaux de surélèvement du casino.
> Seraient alors du domaine du fantasme : la fenêtre occultée, l'horizon scellé, le sentiment d'enfermement qui annonce la mort[735].

Les hypothèses de lecture imaginées par Jean-Philippe Toussaint s'inscrivent pleinement dans notre discussion sur le choix des temps verbaux. Elles permettent de mieux comprendre les différents espace-temps auxquels il a pu réfléchir lors des réécritures successives, envisageant certains comme appartenant à la vérité des faits, et d'autres comme relevant du domaine du fantasme. La première hypothèse situe l'ensemble du texte dans l'instant précis de la mort du je-narrateur, au moment de l'explosion de la bombe à la station Maelbeek — au *dernier instant visible*. Cette hypothèse, qu'on pourrait qualifier de *présent de la mort imminente*, est la plus littérale, « la plus évidente » selon les mots de l'auteur, celle qui découle naturellement du sens du texte une fois que celui-ci a entièrement été transposé au présent. C'est également celle à laquelle nous souscrivons en priorité, bien que, comme le souligne une fois de plus Jean-Philippe Toussaint, les trois lectures « ne se contredisent pas

[735] Cf. Annexe 1J, « Note tapuscrite de l'auteur, "Note *La Disparition du paysage*", 21 décembre 2019 ».

mais se superposent ». Les deuxième et troisième hypothèses, qui explorent respectivement le présent du monologue intérieur à l'hôpital et le présent de la convalescence à Ostende, introduisent une dissociation des temporalités en situant le moment de l'énonciation après l'attentat. Si la chambre d'hôpital n'est pas mentionnée dans la première publication, l'auteur semble avoir eu la volonté de traiter l'expérience mentale post-traumatique dans les deux versions du texte : les hésitations avec le passé composé témoignent alors de la nécessité d'intégrer un *après* dans la composition temporelle du récit, afin de pouvoir traduire la persistance du traumatisme à travers le temps.

Le choix du présent a ainsi permis de superposer différentes interprétations. En unifiant les temporalités au sein d'une seule et même durée narrative, *La Disparition du paysage* réussit à faire coexister plusieurs lectures, contrevenant, en quelque sorte, à une conception linéaire du temps. Cette superposition reflète alors la complexité de la conscience post-traumatique, où le passé ne passe pas, où le souvenir de l'événement est sans cesse réactivé, mais aussi, et surtout, la déchirure du dernier instant dans laquelle s'ouvre une vision *sub specie æternitatis*[736], où il n'y a ni avant ni après, où toutes les dimensions du temps existent simultanément.

8.1.2. La plage d'Ostende comme spatialisation du temps

Cette compréhension du présent non plus comme un flux passant, mais plutôt comme quelque chose de beaucoup plus vaste, où chaque événement semble déjà inscrit, trouve son expression dès les premières lignes du texte :

> Je passe ma convalescence à Ostende. Une aide-soignante, qui ne parle pas français (peut-être ne parle-t-elle que néerlandais), vient tous les jours, qui me couche le soir et m'assiste

[736] Locution latine qui signifie littéralement « sous l'aspect de l'éternité ». Elle est utilisée pour désigner une perspective ou une manière de voir les choses en dehors du temps, comme si on les regardait du point de vue de l'éternité, c'est-à-dire de manière absolue et intemporelle. L'expression est souvent associée au philosophe Baruch Spinoza, qui l'utilise dans son œuvre *Éthique*. Pour Spinoza, comprendre quelque chose *sub specie æternitatis* signifie le comprendre en dehors des contingences temporelles, en voyant la réalité dans sa globalité, en tant que partie de l'ordre éternel de la nature. Cela implique de transcender les perspectives humaines limitées, qui sont souvent centrées sur le moment présent et sur les affects personnels.

> pour mon lever. J'ai le sentiment qu'il n'y a pas de discontinuité dans ma vie, que cela fait des mois maintenant que je suis immobilisé ici dans un fauteuil roulant et que les journées se succèdent, identiques, devant la fenêtre de cet appartement. Combien de temps va durer ma convalescence, je l'ignore. Je n'ai pas froid, je ne manque de rien. Je n'ai aucun souvenir de l'accident. Ai-je été renversé par une voiture ? Ou était-ce une chute ? Ai-je fait une chute dans les escaliers ? Ou un attentat ? Se peut-il que j'aie été victime d'un attentat ? Je ne sais pas. Je n'ai pas mal, pas de souffrance physique, mais un étonnement — un étonnement inébranlable. Je ne me souviens plus très bien de moi, de qui je suis, de qui j'*étais* plutôt. (DP 9-10)

Dès la deuxième phrase, le texte installe l'idée d'une routine à travers la locution adverbiale « tous les jours » qui, tout en soulignant la répétition quotidienne des actions de l'aide-soignante — « qui [le] *couche* le soir et [l]'assiste pour [s]on *lever* » —, structure ses journées de manière identique au cycle du soleil. Le sentiment de répétition est encore renforcé dans la phrase suivante par l'expression « les journées se succèdent, identiques », accentuant ainsi l'idée d'un temps figé, marqué par l'ennui et l'immobilité, à l'image du je-narrateur (« je suis immobilisé ici dans un fauteuil roulant »). Par ailleurs, si ce dernier affirme ne pas ressentir de discontinuité dans sa vie (« J'ai le sentiment qu'il n'y a pas de discontinuité dans ma vie »), c'est parce qu'il ne perçoit pas non plus de continuité — la première découlant nécessairement de la seconde. Il est en réalité prisonnier d'un éternel présent, une temporalité immuable qui ne subit ni variation ni rupture : « cela fait trois semaines[737] » dans la version de 2015, « cela fait des mois » dans la version de 2021, la durée de son séjour à Ostende ne cessant alors de s'étendre à tel point qu'il devient impossible de la mesurer. D'ailleurs, l'incertitude quant à la durée de la convalescence touche également la perception de l'avenir : « Combien de temps va durer ma convalescence, je l'ignore ». Passé et futur s'effacent progressivement pour ne laisser place qu'à une « conscience du présent ». L'adverbe de liaison « pourtant » marque alors une rupture avec l'état d'incertitude décrit jusque-là :

> Pourtant, ma conscience du présent n'est pas altérée, elle est même particulièrement aiguë, comme si la mise à l'arrêt forcée de l'ensemble de mes autres facultés me faisait soudain percevoir, avec une attention décuplée, affûtée, acérée, l'instant visible. (DP 9-10)

[737] Jean-Philippe Toussaint, « La Disparition du paysage », *op. cit.*, p. 11.

Malgré la confusion, une certaine lucidité subsiste, qui se concentre exclusivement sur l'instant présent. En terme augustinien (cf. 2.2.1), le présent du passé, qui est la *mémoire*, et le présent du futur, qui est l'*attente*, sont perçus comme flous, incertains, voire inaccessibles ; ne reste que le présent du présent, l'*intuition directe*, l'*attention* « décuplée, affûtée, acérée ». Il est alors intéressant de noter que dans une note préparatoire intitulée « La mer du nord (l'extinction — ou l'effacement — du paysage) », trouvée dans la première boite parmi les brouillons de 2015, ce qui est désigné ici comme « l'instant visible » est appelé à ce moment-là « l'instant présent » :

> Ma conscience du présent n'est pas altérée, elle est même particulièrement acérée, comme si la mise à l'arrêt forcée de toutes mes autres fonctions, me faisait percevoir l'instant présent avec une particulière intensité[738].

Au fil des réécritures, cependant, l'expression semble poser problème, probablement en raison de sa proximité avec le complément du nom de « conscience » en début de phrase : en effet, dans un autre brouillon titré « L'extinction du paysage[739] », l'auteur corrige précisément « ma conscience ~~de l'instant présent~~ [du présent] » et, plus loin, « me faisait percevoir, avec une attention ~~exacerbée~~ [redoublée, aiguisée, acérée,], l'instant ~~fugitif et~~ visible ». Ces corrections semblent révéler un double objectif de la part de l'auteur : d'une part, éviter une redondance en séparant l'adjectif « présent » de « l'instant », et d'autre part, donner une *visualité* au temps en introduisant l'adjectif « visible » et créer un écho avec les derniers mots du texte[740]. Et pour cause, « La Disparition du paysage » est d'abord le fruit d'une commande pour accompagner un catalogue d'exposition consacré aux paysages de Belgique. La situation initiale vise donc, en premier lieu, à instaurer un cadre propice à la description : le je-narrateur, placé en position de spectateur passif, n'a d'autre activité que d'observer à l'extérieur. La fenêtre devient alors le cadre d'un tableau (« Ma fenêtre est un tableau, un rectangle parfait

[738] Cf. Annexe 1K, « Note préparatoire tapuscrite, "La mer du Nord (l'extinction — ou l'effacement — du paysage)" ».
[739] Cf. Annexe 1M, « Note préparatoire tapuscrite, "L'extinction du paysage" »
[740] L'adjectif « fugitif » a probablement été supprimé car, comme nous l'avons vu, le présent de la nouvelle n'est pas un présent du mouvement, mais de l'immobilité.

encadré par les châssis dormants en bois brun des travées » (DP 12)) où le temps s'étire et se dilue dans la monotonie des heures. Le basculement s'opère dès le deuxième paragraphe :

> C'est pourtant toujours le même paysage que j'ai sous les yeux depuis des mois. Les variations sont très ténues, liées aux heures du jour, à l'alternance des marées, au cycle immuable du soleil, qui se lève derrière l'immeuble et se couche à l'horizon, à la pluie fine qui recouvre la surface de ma vitre et la transforme en un tamis perlé de gouttelettes et de buée. (DP 10-1)

Le paysage devient ainsi une projection de la temporalité éprouvée par je-narrateur dans le premier paragraphe, où la monotonie et l'immobilité s'entrelacent pour figer une image du présent. L'amorce « C'est pourtant *toujours* le *même* paysage », suivie de l'expression « depuis des mois », reproduit dès la première phrase la longue durée décrite dans l'incipit. Le choix des adverbes et des expressions temporelles comme « heures du jour », « alternance des marées », « cycle immuable du soleil », etc., accentue l'idée de répétition, où les variations, bien que présentes, sont à la fois infimes et prévisibles car inscrites dans une temporalité cyclique, celle de la météo, des jours et des saisons. Enfin, si dans un premier temps le texte mentionne des « silhouettes minuscules de promeneurs en anoraks qui marchent avec un chien le long de la mer » (DP 12), il est aussi dit que « [l]a plage est le plus souvent *déserte* en ces longs mois d'hiver » (*ibid*., nos italiques). Et, plus loin :

> J'ai parfois l'impression d'être dans un musée à force de fixer *ce grand tableau immobile* que j'ai devant moi sans pouvoir le quitter des yeux, sans pouvoir me soustraire au spectacle du ciel et de la mer, car mon fauteuil roulant n'a aucune autonomie. (*Ibid.*, nos italiques)

L'immobilité du paysage renvoie ainsi au temps qui ne s'écoule plus. La conscience du je-narrateur semble alors se spatialiser et imiter le fonctionnement du regard : de la même façon que son œil organise les éléments dispersés dans l'espace (« mon œil construit des figures géométriques, assemble les éléments épars qui sont à ma disposition, la mer, le ciel, les rides de la plage déserte » (DP 11-2)), son imagination assemble des fragments du passé pour reconstruire les paysage réels ou fictifs de sa mémoire :

> Je me mets alors à construire, sur ce canevas ostendais, sur ces fondations flamandes, des paysages asiatiques, des villes japonaises qui viennent se superposer à la plage réelle que j'ai

> sous les yeux. Un soir que je regarde par la fenêtre à la tombée du jour, tandis que les premières lumières apparaissent à l'horizon au-delà de la ligne de fuite des Galeries royales, et même plus loin encore, au-delà de Raversijde, aux confins des souvenirs et de l'imagination, c'est la ville de Tokyo qui m'apparaît soudain au loin dans le rectangle de la fenêtre, parsemée de lumières mystérieuses qui viennent de s'allumer à l'horizon, néons et réverbères, enseignes, éclairages des rues et des artères, des ponts, des voies ferrées, autoroutes métropolitaines et réseau d'avenues surélevées enchevêtrées, miroitement de pierreries et bracelets de lumière piquetée, guirlandes et lignes brisées de points lumineux dorés, souvent minuscules, stables ou scintillants, proches et lointains, signaux rouges des balises aériennes qui clignotent dans la nuit aux sommets des antennes et aux angles des toits. Mais j'ignore jusqu'à quel point je peux encore me fier à ma mémoire. Ces apparitions, ou ces visions, ces hallucinations ne sont peut-être que de simples réminiscences de mes livres, et plus particulièrement de ce roman qui se passe à Tokyo que j'ai écrit il y a quelques années ici même, dans cette même pièce, devant cette même fenêtre, lointaines évocations littéraires qui affleurent à la surface de ma mémoire blessée, éparse et dissociée. (DP 14-6)

Le même adjectif (« épars », « éparse ») qualifie tant les éléments du paysage que la mémoire du je-narrateur. Or, appliquer à la mémoire, qui est temporelle, un adjectif qui appartient d'ordinaire au domaine de l'espace, évoquant la dispersion ou la fragmentation sur une surface, n'est pas un choix anodin : le temps n'est plus perçu comme passager. La conscience du je-narrateur s'émancipe de sa linéarité en superposant librement les souvenirs fictifs ou réels à la réalité tangible de la plage qu'il observe. Le présent n'est alors plus simplement une étape dans la succession des instants, mais un lieu où l'ici et l'ailleurs, l'avant et l'après, existent à égalité. Cette spatialisation, si elle contredit la nature passagère du temps, donne à voir l'existence en quatre dimensions, où la quatrième, le temps, est traitée comme une dimension de l'espace. *La Disparition du paysage* explore ainsi la thèse de l'univers-bloc, thèse selon laquelle les objets constitutifs de l'Univers ne sont pas des objets à trois dimensions existant dans la durée, mais plutôt des objets quadridimensionnels dont les parties temporelles — les « phases » — seraient tout autant constitutives que leurs parties spatiales (les parties de leur corps). Cette thèse trouve par ailleurs un écho profond dans *l'éternalisme*, conception physique et philosophique du temps qui s'oppose au *présentisme*, et qui soutient que tous les événements passés, présents et futurs existent simultanément et ont la même réalité ontologique. Selon cette théorie, la réalité dans son ensemble ne change pas, elle est éternelle et statique, et

tous les moments de notre existence (naissance, vie, mort) existent ensemble et simultanément dans l'univers-bloc[741].

Enfin, si la notion d'éternité n'est pas évoquée telle quelle dans la nouvelle, on trouve, dans les brouillons de la réécriture, ce paragraphe que Jean-Philippe Toussaint a décidé de ne pas garder :

> Ce que je sais, c'est qu'un soir que l'aide-soignante était en retard et que je regardais pensivement la lune au-dessus de la mer à travers la baie vitrée, le très fin trait de pinceau blanc pareil à un ongle qui se dessinait dans le ciel au-dessus du ressac des vagues, il m'est soudain revenu en mémoire qu'en chinois, paysage se disait 山水 (shanshui), un mot qui unit les caractères de la montagne et de l'eau, et je pensai alors qu'ici, à Ostende, ou dans n'importe quel pays sans relief, sans monts et sans collines, paysage pourrait se dire 天水 (tianshui), pour retrouver l'éternité, dans l'union primitive du ciel et de la mer[742].

La réflexion poétique du narrateur sur les caractères chinois 山水 (shanshui) et 天水 (tianshui) offre une perspective éclairante sur le lien profond qu'il tisse entre le paysage d'Ostende et le sentiment d'éternité qui s'en dégage. En substituant la verticalité des montagnes (山) par l'horizontalité du ciel (天), il opère un renversement significatif dans la dynamique du paysage. À la grandeur imposante des montagnes s'oppose alors l'immensité éternelle de la rencontre entre le ciel et la mer. Cette « union primitive » des éléments évoque une harmonie cosmique immémoriale, unissant l'infini du ciel aux ressacs permanent des vagues.

8.1.3. Le brouillard : métaphore d'une mémoire incertaine

Si la plage d'Ostende matérialise l'expérience temporelle du je-narrateur, la vision qu'il en a est parfois obstruée par le brouillard, du moins dans la version publiée chez Minuit, le mot — et le motif — étant totalement absents de la première édition. L'auteur l'utilise alors pour

[741] Pour aller plus moins sur les théories quadridimensionnalistes du monde, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage d'Étienne Klein, *Le facteur temps ne sonne jamais deux fois*, Paris, Flammarion, 2007, 267 p., ou encore l'article de Joël Dolbeault, « Einstein et l'univers-bloc », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 71, nº 1, Paris, Armand Colin, 2018, p. 79-109, en ligne, <doi: 10.3917/rhs.711.0079>.
[742] Cf. Annexe 1N, « Brouillon tapuscrit annoté, "Accompagner en douceur" ».

tisser une métaphore de l'effacement et de la confusion qui envahissent la mémoire du je-narrateur. L'analogie est d'ailleurs explicitement établie dans le texte[743] :

> Je regarde l'épais brouillard à travers la vitre, et il me semble que le monde extérieur a la même consistance que ma mémoire. Mon passé, enfoui dans des profondeurs indéchiffrables, se présente comme une vaste étendue informe et cotonneuse, dans laquelle je jette des coups de projecteur au hasard pour essayer de retrouver mes souvenirs. (DP 19-20)

Le brouillard qui enveloppe la plage et brouille les contours du paysage symbolise la manière dont les souvenirs sont flous, comme dispersés dans un espace sans forme ni repère. Le je-narrateur semble pris dans un état de flottement, où tout devient incertain, vaporeux, indéfini, comme noyé dans le brouillard. Aussi, s'interroge-t-il constamment sur la réalité qui l'entoure et sur la fiabilité de ses propres souvenirs. Il se demande s'il se trouve en convalescence à Ostende ou bien à l'hôpital, ou encore si ses visions de Tokyo ne sont pas « de simples réminiscences de [s]es livres » (DP 15-16). De la même manière, lorsque le je-narrateur se demande « Ai-je été renversé par une voiture ? Ou était-ce une chute ? Ai-je fait une chute dans les escaliers ? Ou un attentat ? » (DP 10), le texte introduit dès l'incipit une série d'hypothèses qui plongent le lecteur dans une réalité historique largement incertaine. Cette incertitude fondamentale est exacerbée par l'absence de souvenirs clairs du je-narrateur, qui se révèlent soit fragmentaires, soit peu fiables (« Mais j'ignore jusqu'à quel point je peux encore me fier à ma mémoire » (DP 15)). Autrement dit, le lecteur ne peut compter sur le discours du je-narrateur pour ancrer son expérience du présent ni pour structurer sa compréhension du passé. Il est conduit à formuler des hypothèses en même temps que le je-narrateur, mais sans pouvoir choisir une résolution définitive. Le paragraphe sur le séjour à l'hôpital illustre particulièrement bien cette incertitude. Le je-narrateur commence ainsi par dire :

---

[743] Elle est aussi explicitement donnée dans les brouillons de l'auteur. Dans un document qui semble être une ébauche de plan, il écrit :

> 2A. Le brouillard Un matin, la plage entièrement recouverte de brouillard.
> Décrire le brouillard. […]
> 2B. Métaphore avec ma mémoire.
> La réalité du monde rejoignait l'intérieur de ma conscience, le paysage extérieur semblait une image de ma mémoire

Cf. Annexe 1O, « Note préparatoire tapuscrite, "Ma conscience du passé" ».

> Madeleine, dans les premiers temps, est venue me rendre visite. C'est elle qui a dû être prévenue la première le jour du drame. J'ignore combien de jours je suis resté dans le coma, j'imagine que j'ai dû faire un séjour plus ou moins long à l'hôpital, mais je ne garde aucun souvenir de cette période. Je me souviens seulement d'un grand vide et d'un engourdissement, un ralentissement du corps, une léthargie. Dans ce brouillard indistinct, seules émergent quelques images floues, voilées, la silhouette de ma mère assise à mon chevet, le visage inquiet de mes enfants penchés sur moi sur mon lit d'hôpital. (DP 16-7)

La modalité épistémique est particulièrement présente dans ce passage et se manifeste à plusieurs niveaux, que ce soit à travers les verbes exprimant l'incertitude comme *devoir* (employé deux fois) ou *imaginer*, des expressions indiquant une perte de mémoire comme « J'ignore combien de jours je suis resté dans le coma » et « je ne garde aucun souvenir de cette période »), ou encore des évocations imprécises telles que « seules émergent quelques images floues, voilées ». En somme, le je-narrateur navigue dans un passé brumeux, où la plupart des événements ne sont accessibles que par des suppositions ou des reconstructions hypothétiques. Seules certaines images, certaines sensations semblent avoir laissé une trace dans sa mémoire, du moins jusqu'à la dernière phrase du paragraphe dans laquelle le je-narrateur finit par tout remettre en doute :

> Je les vois s'éloigner, se dissiper lentement sous mes yeux avant de disparaître, au point que je ne sais pas si ces images mentales angoissantes correspondent à une réalité que j'ai vécue ou si elles ne sont que le fruit de l'imagination morbide que je ressasse ici à Ostende depuis des mois. (DP 18)

En vérité, la modalité épistémique est une composante récurrente tout au long de la nouvelle, et plus particulièrement dans sa première partie. On observe l'emploi de nombreux verbes cognitifs, tels que *savoir*, utilisé premièrement à la forme négative (« Je ne sais pas » DP 10, 18), puis, dans le récit du rêve, à la forme affirmative (DP 23, 34), mais c'est alors la paralysie corporelle du je-narrateur qui agit comme négateur, l'empêchant de répondre à l'impulsions de ses pensées (cf. 8.2.1). De la même façon, le verbe *ignorer* revient à plusieurs reprises dans la nouvelle (DP 9, 15, 16, 28, 46), renforçant l'idée que les verbes de connaissance sont principalement employés pour exprimer une ignorance et, par voie de conséquence, l'incapacité du je-narrateur à saisir positivement le réel. On relève également de nombreux verbes de perception tels que *sembler* (DP 13, 18, 19, 29, 37), *sentir* (DP 19, 22, 35, 36) ou

avoir l'impression (DP 12, 39), qui ajoutent à l'atmosphère d'incertitude. Le verbe *souvenir* apparait à trois reprises dans les premières pages du texte (DP 10, 16, 17), toujours cependant de manière nuancée : soit sous une forme négative (« Je ne me souviens plus très bien de moi » (DP 10)), soit de manière restrictive (« Je me souviens seulement d'un grand vide et d'un engourdissement » (DP 16)), soit au sein d'une subordonnée interrogative indirecte (« on essaie de savoir si je me souviens de quelque chose » (DP 17). De même, les constructions verbales avec *souvenir*, telles qu'*avoir souvenir* (DP 10, 28) ou *garder souvenir* (DP 16), sont toutes employées sous une forme négative. À cela s'ajoute la présence d'adverbes ou d'expressions marquant le doute, comme *peut-être* qui apparait à quatre reprises (DP 9, 16, 22, 37) notamment pour nommer la durée (« Je suis là depuis des siècles *peut-être*, pour ainsi dire sans corps, devenu immatériel, une simple conscience aiguë, douloureuse et angoissée. » (DP 22, nos italiques) ; « Cela fait des mois, *peut-être* des années, que je suis maintenant à Ostende. » (DP 37, nos italiques)). Le discours narratif est ainsi largement structuré par la modalité épistémique, illustrant l'idée que la perception de soi, du temps et des souvenirs demeure incertaine. Le récit est ainsi ancré dans une subjectivité profonde, où la réalité est constamment remise en question.

De fait, les interrogations de l'auteur sur la valeur du présent et les différentes lectures possibles sont partagées également par le lecteur et le je-narrateur. Il semble plus largement que l'incertitude et les questionnements aient orienté l'écriture de la nouvelle dans son ensemble. Le texte parait ainsi avoir été conçu comme un espace où l'ambiguïté et le doute non seulement sont permis, mais sont aussi constamment explorés et mis en lumière. Il n'apporte ainsi aucune réponse définitive, mais une trame où chaque tentative de compréhension est susceptible d'être remise en question. Dans une note présente parmi les brouillons de la première publication, on peut déjà lire :

Débris

L'accident (chute, choc, renversement ?), l'immobilisation forcée sur une chaise roulante (pas nécessairement définitive, mais au moins plusieurs mois, peut-être plusieurs années, incertitude sur la durée de l'immobilisation et la gravité de la blessure)[744].

S'il envisage plusieurs causes à l'accident, l'auteur choisira de n'en privilégier aucune dans la première version du texte — ou plutôt, opte-t-il pour les tenir toutes en suspens, chaque hypothèse apportant une nuance différente à l'histoire. De la même manière, la durée d'immobilisation est enveloppée de doute et d'indétermination. Ainsi, ce qui semblait au départ n'être que de simples pistes d'écriture ou des détails en attente d'être clarifiés, est délibérément laissé dans l'incertitude, Jean-Philippe Toussaint décidant finalement de conserver un éventail de possibilités dans l'intérêt de poursuivre une narration du doute, de la mémoire lacunaire et de l'expérience traumatique.

Une seconde note — manuscrite celle-ci — découverte parmi les brouillons de la réécriture, a également retenu notre attention. Elle contient une série de consignes qui semblent orienter la direction à la réécriture :

Réussir le passage sur la pensée
Ce qui se passe dans l'esprit quand on pense
Faire la transition
Relire l'ensemble[745]

Le syntagme « la pensée » est souligné de plusieurs traits, et une flèche verticale, tracée sous l'instruction « Ce qui se passe dans l'esprit quand on pense », dirige vers cette autre inscription :

privilégier
l'écoulement
au sens (?)[746]

Le point d'interrogation contenu entre parenthèses semble indiquer que l'auteur n'est pas certain de cette direction au moment où il écrit, que cette orientation s'impose néanmoins à lui et qu'il s'agira d'y réfléchir. Cependant, le commentaire, *privilégier l'écoulement au sens*,

[744] Cf. Annexe 1P, « Note préparatoire tapuscrite, "Débris" ».
[745] Cf. Annexe 1Q, « Note manuscrite, "Réussir le passage sur la pensée" ».
[746] *Ibid*.

révèle l'importance que l'auteur souhaite donner au mouvement de la pensée, préférant le flux — continu et insaisissable — au sens — précis, figé. Cela suggère autrement dit que l'important n'est pas tant la forme arrêtée de la signification que la dynamique de la pensée elle-même, qui se déploie dans le temps. Cette note manuscrite de l'auteur révèle donc une nouvelle fois sa volonté de préserver l'ouverture, le mouvement et l'indétermination. Privilégier l'écoulement signifie donc laisser la pensée s'exprimer librement, dans toute sa complexité et sa fluctuation, sans chercher à la contraindre dans les cadres rigides de la signification. L'objectif est d'imiter le processus même de la pensée en mouvement, son flux ininterrompu, qui s'adapte et évolue au fil de la narration.

8.2. Vers le point aveugle de la mémoire

8.2.1. « Un mur infranchissable » : brouillard, latence et paralysie

Si le brouillard offre une image poétique de la mémoire — chaque souvenir émergeant confusément à travers une brume plus ou moins diffuse — il est aussi un voile qui, lorsqu'il a « complètement envahi l'encadrement de la fenêtre » (DP 18), interrompt brutalement la vision et empêche la pensée de progresser. Alors, de la même manière qu'il perçoit de rares éléments à travers le brouillard — « une imperceptible ligne d'écume blanche, vivante et faiblement effervescente » (DP 19), « le phare avant rond et blanc d'un vélo fantomatique, qui glisse lentement dans l'atmosphère puis disparaît » (*ibid.*) —, le je-narrateur parvient parfois à isoler, au sein de sa mémoire, quelques fragments épars, « quelques heures disparues de [s]on passé » (DP 20)[747], des îlots de souvenirs flottant en dehors de la chronologie des événements. Ces

[747] Cette description rappelle à bien des égards une photographie, probablement prise par l'auteur, qui se trouve parmi les brouillons de la nouvelle. On y devine une plage, une fine ligne blanche qu'on suppose être l'écume des vagues sur le sable, ainsi que deux silhouettes qui marchent en direction de l'eau. L'horizon, quant à lui, est totalement dissimulé par la brume (cf. Annexe 1Y)

réminiscences semblent affranchies du temps, émergeant sans lien tangible avec ce qui les précède ou les suit. Une image, en particulier, revient avec insistance : celle où le je-narrateur se voit au Café Métropole à Bruxelles, où il attend quelqu'un. La scène semble recouvrir une importance particulière sans qu'il puisse pourtant expliquer sa place dans le cours de l'histoire : « Mais, quelle que soit la scène que je parviens ainsi à faire remonter à ma conscience, elle reste toujours dissociée de mon passé, sans lien apparent avec les heures qui ont précédé ou celles qui ont suivi » (DP 20). Elle flotte ainsi, en dehors du temps, dans une sorte de nébuleuse interne où le passé perd sa linéarité et devient un espace de mémoire autonome.

Entre le passé et l'image récurrente du Café Métropole, la mémoire rencontre un point de rupture qui l'empêche de se structurer. À cet endroit précis, le fil des souvenirs se désagrège, laissant place à une discontinuité où les repères habituels de la temporalité et de la causalité s'effondrent. Le je-narrateur convoque ici la notion de *singularité*, un terme emprunté à l'astrophysique pour désigner un point critique où les lois ordinaires de la physique, et par analogie celles de la mémoire, ne tiennent plus. Le temps et l'espace, tels que nous les comprenons habituellement, cessent d'exister. Le je-narrateur se retrouve confronté à un vide, à un « mur infranchissable », une verticalité soudaine où les souvenirs n'ont plus corps :

> Cela fait plusieurs semaines maintenant que j'essaie de me souvenir de ce qui s'est passé, comment j'en suis arrivé là, mais je bute toujours sur un mur infranchissable, un moment où il n'y a plus d'après, une *singularité* comme on dit en astrophysique, pour désigner, dans le milliardième de seconde qui a précédé le Big Bang, ce point d'une densité inconcevable où se trouve rassemblée toute l'énergie de l'univers en devenir, cet instant initial, avant lequel il n'y a pas « d'avant ». Pour moi, c'est plutôt l'absence « d'après » que délimite ce mur infranchissable. À mesure que je me rapproche de ce point aveugle de ma mémoire, tout se dissipe dans une nébuleuse indéterminée. Je n'ai soudain plus de passé, plus d'histoire. (DP 21)

À l'image de la phrase qui tente de progresser vers la remémoration de l'événement, mais se heurte rapidement à la conjonction de coordination « mais », l'esprit du je-narrateur s'efforce de s'approcher du souvenir, de ce point qui brise la continuité temporelle, mais *bute* inexorablement contre un « mur infranchissable ». La linéarité du temps se voit brusquement

contrainte par une verticalité imposante, dont on retrouvera par ailleurs l'écho dans la troisième partie de la nouvelle. La phrase — et la conscience — revient alors sans cesse sur ce dernier instant encore invisible, elle s'efforce de le nommer, de faire la lumière dessus, insistant par accumulations et reformulations, le qualifiant tour à tour de « mur infranchissable », de « moment où il n'y a plus d'après », de « *singularité* », puis, par effet de spirale, revenant sur la notion de singularité afin de creuser encore la verticalité de l'instant, de « milliardième de seconde », de « point d'une densité inconcevable » et enfin d'« instant initial ». Cette description résonne de manière frappante avec la phrase consacrée à l'œuvre d'Ange Leccia que nous citons en tête du chapitre : « tous les temps de l'œuvre s'égalisent et glissent dans un instant unique, comme une métaphore de l'instant 10^{-43} de la création de l'univers — le premier instant —, ou une évocation du flash qui, quand on meurt, fait défiler toute la vie en une seconde, le dernier instant[748] » ; mais plus singulièrement, il semble que ce soit une chronique de Louise Mussat intitulée « À l'origine, un grand rebond plutôt qu'un grand boum ?[749] », retrouvée dans la liasse « Notes Disparition du paysage 2017 », méticuleusement découpée et surlignée, qui ait largement nourri le paragraphe, particulièrement les passages surlignés que nous reproduisons ci-après :

> Avant la création de la matière, avant même la phase d'inflation catastrophique que notre Univers a probablement subi quand il n'était âgé que d'un milliardième de milliardième de milliardième de milliardième de seconde. Vous tomberez sur ce que les physiciens appellent une singularité, c'est-à-dire un point de taille infinitésimale contenant toute l'énergie de l'Univers en devenir. Cette étrange singularité, c'est la première « chose » qui a existé dans notre Univers. […] le temps et l'espace ont été créés au moment du Big Bang. Il n'y avait donc pas d'« avant ».
>
> *« En physique quantique, la singularité est ce que l'on appelle une pathologie mathématique […] Ce qui nous fait dire non pas qu'il n'y a rien à chercher avant le Big Bang, mais qu'il y a peut-être quelque chose qui ne marche pas dans nos calculs. »*
>
> *« Selon la théorie des cordes par exemple, l'Univers a toujours existé, mais dans un état latent, inactif […] »*[750].

[748] Jean Philippe Toussaint, « L'instant unique », *in* Alexia Fabre, *Ange Leccia, « Logical song »*, *op. cit.*, p. 25.
[749] Louise Mussat, « À l'origine, un grand rebond plutôt qu'un grand boum ? », *Le Monde Science & médecine*, 1 février 2017, p. 8.
[750] Les italiques correspondent aux passages soulignés par l'auteur. Cf. Annexe 1R, Article annoté, « À l'origine, un grand rebond plutôt qu'un grand boum ? ».

Jean-Philippe Toussaint emprunte ainsi les descriptions scientifiques de la singularité et du Big Bang de manière à les intégrer à son exploration de la mémoire traumatique. Des expressions telles que « un point de taille infinitésimale contenant toute l'énergie de l'Univers en devenir » ou « il n'y avait pas d'"avant" » sont transposées quasi mot pour mot dans la nouvelle, où le je-narrateur évoque « ce point d'une densité inconcevable où se trouve rassemblée toute l'énergie de l'univers en devenir » ou encore « cet instant initial, avant lequel il n'y a pas d'"avant" ». Le point traumatique de l'attentat devient ainsi une sorte de singularité psychologique, un moment originel qui sépare en deux l'existence du je-narrateur. L'intertextualité se révèle encore plus marquée dans certains brouillons : dans une version datée de février 2017, par exemple, on retrouve l'amorce de l'hyperbole cumulative autour du terme « milliardième » directement inspirée de la chronique de Louise Mussat :

> […] une singularité, comme on dit en physique, pour désigner, dans le milliardième ~~de milliardième~~ de seconde qui a précédé le Big Bang, ce point d'une densité inimaginable où toute l'énergie de l'univers en devenir était rassemblée dans un point de taille infinitésimale, cet instant initial[,] avant lequel — aussi loin cherche-t-on à remonter dans le temps — il n'y avait pas « d'avant »[751].

Un deuxième point retient notre attention dans l'article de Louise Mussat, l'idée que « *[s]elon la théorie des cordes […], l'Univers a toujours existé, mais dans un état latent, inactif* ». Cette hypothèse propose donc qu'il n'y aurait pas eu de temps, d'espace ou de matière tels que nous les connaissons avant le Big Bang. L'univers aurait ainsi existé dans un état de « latence », où les concepts de temps et d'espace n'ont aucun sens. Certaines théories vont même plus loin en suggérant que l'univers pourrait avoir eu une forme différente avant le Big Bang — potentiellement une contraction d'un univers précédent dans le cadre d'un modèle de rebond cosmique — ou bien aurait existé dans un état de vide quantique où des fluctuations auraient pu déclencher le Big Bang[752]. Cet état de latence nous semble résonner de manière

[751] Cf. Annexe 1Z, « Brouillon tapuscrit, "brouillard pour ainsi dire endémique à Ostende" ».
[752] Pour aller plus moins sur la singularité et ce qui a précédé le Big Bang, nous renvoyons tout naturellement le lecteur à l'ouvrage qui a justifié l'écriture de la chronique de Louise Mussat, Enrique Fernández Borja, *Le vide et le néant: qu'y avait-il avant le Big bang ?*, Paris, RBA France, 2017, 149 p.

particulièrement forte avec l'idée de « présent étiré à l'infini » qui suit l'instant de rupture provoqué par l'événement, tel que décrit dans la première section du présent chapitre :

> Et, au-delà, il n'y a rien, seulement un présent étiré à l'infini, dans lequel j'ai dû rester pendant des semaines allongé sur un lit d'hôpital et maintenant cloué ici dans un fauteuil roulant à Ostende. Depuis combien de temps je me trouve ici, je n'en ai aucune idée, j'ai depuis longtemps perdu la notion du temps et l'idée même de la chronologie. Je suis là depuis des siècles peut-être, pour ainsi dire sans corps, devenu immatériel, une simple conscience aiguë, douloureuse et angoissée. (DP 21-2)

Transposé dans *l'univers personnel*[753] du je-narrateur, l'espace et le temps ont perdu leur validité au moment de l'événement traumatique ; il ne reste qu'un présent incertain, un présent qui ne s'écoule plus de manière linéaire, mais devient une étendue immobile, un « présent éternisé » dans lequel la progression du temps est arrêtée, comme si le trauma avait figé la conscience dans une dimension où passé et futur se confondent. Tout comme l'univers en latence, avant le Big Bang, existait dans un état de potentialité pure, où rien n'était encore matérialisé, la conscience du je narrateur se retrouve dans un état de latence psychique, un état semi-conscient où la frontière entre veille et sommeil n'existe plus (« Il n'y a plus beaucoup de différence pour moi entre la veille et le sommeil » (DP 22)). La narration glisse alors vers un état intermédiaire, où le je-narrateur se trouve entravé dans un rêve récurrent, prisonnier d'un cycle où chaque tentative de mouvement se heurte à une paralysie. Son impuissance à avancer, à progresser, à échapper à sa situation, se matérialise à nouveau par l'emploi répété de la conjonction de coordination *mais* :

> Je sais, dans mon rêve, que je dois me hâter pour fuir un lieu maléfique, *mais* je me sens ankylosé, paralysé sur place, les jambes lourdes qui ne me portent pas. En même temps, comme un vestige de conscience éveillée à la surface de mon sommeil, je sais que je dois quitter ce lieu pour échapper au danger, *mais* je n'y parviens pas, j'essaie de fuir *mais* je fais désespérément du surplace, incapable de déplacer mon corps prisonnier de la texture du rêve. » (DP 22-3, nos italiques).

Les deux phrases suivent un schéma syntaxique similaire : d'abord, le je-narrateur affirme sa conscience de devoir fuir, puis il exprime son incapacité à le faire — cette structure

[753] L'expression est utilisée plus tard dans la nouvelle. Nous y reviendrons.

étant même redoublée dans la seconde phrase. Nous serions tenté de faire un rapprochement avec la structure « un pas en avant, deux pas en arrière » que nous avons commentée dans *La Réticence* (cf. 7.3.3), qui était également redoublée (cf. R 16), bien que dans le cas qui nous occupe, le mouvement soit relativement égal, se résumant plutôt à « un pas en avant, un pas en arrière ». Cependant, cette symétrie, couplée à la répétition du schéma syntaxique, ne fait qu'accentuer la sensation de paralysie du personnage, incapable de progresser, piégé dans un cycle de tentatives et d'échecs répétés. La conjonction de coordination *mais* agit ici comme une barrière grammaticale — un *mur infranchissable* — s'érigeant contre la volonté du je-narrateur de s'extraire de sa situation. Elle devient un symbole de l'échec systématique, un marqueur linguistique de la fracture entre l'intention et l'action. Ce contraste crée un effet de tension et de stagnation où le je-narrateur est constamment ramené à son point de départ, incapable de dépasser ses propres limitations physiques et psychologiques.

8.2.2. Une poétique du rêve

Comme évoqué précédemment, le brouillard peut être interprété comme une métaphore de la mémoire, le paysage extérieur reflétant le monde intérieur du narrateur. Cette image s'inscrit dans un réseau complexe de métaphores que « La Disparition du paysage » tisse tout au long du récit. La nouvelle elle-même peut être considérée comme « une métaphore du drame » (DP 47) ou du dernier instant visible, comme le suggère la phrase finale du texte. De même, l'analogie avec le rêve, développée dans le paragraphe suivant, ne sert plus seulement à décrire l'état de confusion du narrateur, mais à explorer poétiquement la difficulté de se remémorer un événement traumatique. Cette difficulté est comparée à ces rêves qu'on tente de se rappeler au réveil, mais qui s'estompent progressivement :

> Mon passé disparu est comme un de ces rêves qu'on vient de faire et dont on ne se souvient plus au réveil, même si nous sentons sa présence très proche qui nous hante. Le rêve oublié

> est là, à portée de main, mais il nous reste inaccessible. Les paupières encore closes, on essaie de le retrouver, de l'exhumer des profondeurs du sommeil où il demeure enfoui. (DP 23-4)

À nouveau, nous retrouvons le sentiment de frustration et d'impuissance lié au rêve : le souvenir de l'événement traumatique semble « très proche », à portée de mémoire, pour ainsi dire, mais demeure cependant inaccessible. L'esprit du je-narrateur reste dans un état de tension permanente, à la fois conscient de l'existence du souvenir et incapable de le saisir pleinement. L'effort de conscience pour se souvenir du rêve prend alors la forme d'un « fil d'Ariane » (DP 24) sur lequel on tire mentalement « pour faire remonter à la conscience la scène qui dans le rêve précède immédiatement le visage reconnu » (*ibid.*), le je-narrateur devenant ainsi un Thésée prisonnier du labyrinthe de sa mémoire, tirant sur le fil fragile d'Ariane pour retrouver l'image perdue. Le texte cède ensuite la place à une autre analogie, celle de la « plante grimpante qui a envahi la façade » (*ibid.*), ajoutant à l'idée de fragilité déjà présente avec le fil d'Ariane, l'idée que certains souvenirs prennent racines dans les anfractuosités cachées de la mémoire. Cette métaphore nous intéresse doublement car elle fait ainsi resurgir le motif du *mur infranchissable* auquel se heurte la conscience du je-narrateur. Il devient ici la surface sur laquelle la plante — et par métaphore les souvenirs enfouis — est désespérément accrochée, à la fois susceptible de se détacher ou de se perdre complètement dans les méandres du mur si la branche vient casser, comme nous le verrons lors de la remémoration de la scène du Café Métropole. Finalement, le paragraphe se conclut par une dernière métaphore, celle « du puzzle dont l'image finale nous est inaccessible, et dont on essaie en tâtonnant de reconstruire la figure » (DP 25). Cette dernière métaphore met en lumière la difficulté, voire l'impossibilité, de rassembler les morceaux épars du passé pour en créer une image cohérente. Les souvenirs, qui ont « comme de vraies pièces de puzzle, les bords irréguliers — et déchiquetés » (*ibid.*), résistent à toute tentative de reconstitution : ils demeurent imparfaits et déformés.

La scène du Café Métropole présente également les contours d'un rêve. Surgissant d'on ne sait quelle époque, semblant décorrélée de la chronologie des événements, elle représente

cependant « un fragment décisif de ce puzzle hermétique » (DP 25) dont le sens nous reste insaisissable. La dimension onirique se manifeste principalement par la superposition de deux présents, que nous pouvons identifier comme celui du *je-rêvé* et celui du *je-rêvant* : le premier agit à l'intérieur de la scène, le second est condamné à rester simple spectateur de son propre rêve. L'action se déroule ainsi avec des gestes simples, quotidiens, décrits de façon distanciée :

> Dans l'image du Café Métropole qui me revient parfois à la conscience comme un fragment décisif de ce puzzle hermétique, *je suis assis* près de la fenêtre au fond de la salle sur une banquette en cuir capitonnée. *J'ai commandé* un café, et *j'attends* la personne avec qui j'ai rendez-vous. *Je lève* de temps à autre les yeux vers la salle, qui est presque déserte, seules quelques tables sont occupées. Près du bar, se tient un maître d'hôtel désœuvré, en gilet noir, nœud papillon et vaste tablier blanc sur les cuisses. Chaque fois que la porte s'ouvre, *je relève la tête* pour guetter qui entre, mais ce n'est jamais la personne que j'attends. (DP 25-6, nos italiques)

Le présent décrit ici est un présent d'attente : les actions y sont répétitives et dépourvues de tout événement significatif susceptible de perturber ou de faire progresser la scène. De la même manière, la description du décor — la salle presque déserte, le maître d'hôtel désœuvré — renforce l'atmosphère de calme et de suspension. L'absence de mouvement ou de changement dans l'environnement souligne l'immobilité du temps. Le *je-rêvé* demeure ainsi prisonnier d'une forme de passivité ou d'incapacité à influer sur le cours des événements. Ainsi, l'attente ne se contente pas de représenter une pause dans l'action, elle devient une métaphore puissante de la rupture temporelle où se situe la vision du Café Métropole. En l'absence d'événement, elle se trouve détachée de toute cause et de toute conséquence. À l'opposé, le *je-rêvant* manifeste un travail intérieur intense, un effort de la conscience, qui tente de ressusciter cette scène, de la faire évoluer et lui donner un sens, une raison, une histoire :

> La scène est presque figée dans mon esprit, à la manière d'un arrêt sur image. Si j'insiste pour la faire vivre davantage, si j'essaie, par d'intenses efforts de concentration, de savoir comment je suis arrivé ce matin-là au Café Métropole ou ce que j'ai fait par la suite en sortant, l'image se brouille immédiatement, ses contours se diluent, et la salle s'estompe, je vois la lumière des grands lustres Art nouveau mourir lentement au plafond. Il y a soudain du givre autour de moi sur les accoudoirs des sièges. À travers la fenêtre, par-delà la terrasse déserte qui donne sur la place de Brouckère, je vois les trottoirs fumer dans le froid, avec des bouillonnements de vapeur qui s'exhalent des bouches d'égout et montent à la verticale dans le ciel. L'image se brouille sous mes yeux et disparaît dans les profondeurs de ma conscience. (DP 26-7)

L'effort de concentration est souligné par l'emploi de présents tels que « si j'insiste », « si j'essaie », « je prends conscience ». Le présent de l'indicatif n'est alors plus un indicateur d'action, mais devient exclusivement le marqueur de l'effort mental du je-rêvant pour maintenir l'image fuyante du Café Métropole. La scène demeure cependant figée, « à la manière d'un arrêt sur image » : impossible de pousser plus loin le souvenir sans risquer qu'il ne s'efface. Cette disparition redoutée prend d'ailleurs une forme presque tangible : la lumière des grands lustres s'éteint progressivement, le givre commence à envahir la salle, et les trottoirs fument dans le froid. C'est, d'avoir trop tiré sur la plante grimpante, la branche qui rompt. La scène auparavant réaliste prend alors des allures fantastiques où les éléments se dissolvent, se dématérialisent et laissent place à une impression de fragmentation et de disparition progressive. Une fois de plus, l'effort de conscience du je-narrateur se solde par un échec. Le paragraphe se termine alors sur une révélation : le *je-rêvant* prend soudain conscience que la personne qu'il attend, c'est lui-même :

> Avec effroi, je prends conscience que la personne que j'attends ainsi ce matin-là au Café Métropole, c'est moi. C'est moi-même que j'attends, et que j'attendrai en vain, car je ne suis jamais arrivé au rendez-vous ce matin-là. (DP 27)

Cette prise de conscience accentue l'idée d'une quête mémorielle impossible, le rêve devenant une fois de plus une métaphore de l'incapacité à se retrouver, à renouer avec son identité historique. L'attente, qui est un présent sans événement, se révèle alors être une impasse temporelle : dirigée vers un futur qui n'existe pas, le *je-rêvé* et le *je-rêvant* ne se rencontreront jamais. Le présent restera présent, condamné à une attente qui ne trouvera jamais de résolution. Se dessine alors, en creux, les contours d'une absence, d'un vide ou d'un manque laissé par l'événement traumatique. La scène du Café Métropole symbolise ainsi non seulement l'échec de la remémoration, mais aussi l'impossibilité d'une réconciliation entre le passé et le présent, entre l'identité perdue et l'identité post-traumatique.

Le rêve, dans *La Disparition du paysage*, est ainsi utilisé pour explorer une approche alternative du temps et de l'espace, notamment à travers un réseau de métaphores. Le symbolisme onirique, en effet, permet de figurer des idées, des émotions ou des préoccupations profondes qui échappent à l'expression consciente. Les rêves intègrent également des mécanismes de condensation et de déplacement, rassemblant plusieurs idées en une seule image ou transférant l'importance d'un élément à un autre, moins central, mais symboliquement chargé. À cela s'ajoute l'utilisation du présent qui, bien que n'ayant pas à notre connaissance une valeur onirique identifiée, permet de superposer différentes temporalités et niveaux de conscience. En effet, en décrivant l'action comme si elle était vécue en direct, nous éprouvons un effet de dédoublement propre au rêve, où l'on se perçoit simultanément comme sujet (*je-rêvant*) et objet (*je-rêvé*). Cette dichotomie crée alors une tension à l'intérieur du rêve entre l'ici et maintenant et sa transformation en discours. La poétique du rêve, telle qu'elle est déployée dans la nouvelle, permet d'articuler une compréhension alternative du temps, au-delà des limites de sa perception linéaire. Nous autres, lecteurs, sommes invités à suivre le fil métaphorique qui se déroule, révélant un univers sémantique en constante évolution. Comme dans le rêve, cependant, ce parcours ne mène à aucune résolution définitive, mais nous engage plutôt dans une exploration du paysage symbolique.

8.2.3. « 22 mars 2016 » : la présence du souvenir

Un basculement narratif se produit lorsque le récit se recentre sur la matinée du 22 mars et adopte dès lors une progression plus linéaire. Cette transition s'amorce néanmoins de manière subtile et presque imperceptible, comme si le narrateur émergeait lentement d'un état de rêve pour revenir à une temporalité plus conventionnelle et à une conscience plus aiguë du présent :

> Jusqu'à présent, je n'ai réussi qu'à visualiser ma silhouette sur une banquette du Café Métropole, comme si j'étais quelqu'un d'autre, un personnage extérieur à moi-même, mais

> je ne suis jamais parvenu à revivre cette matinée de l'intérieur pour retrouver mon état d'esprit de l'époque, jusqu'à ce qu'aujourd'hui, à Ostende, l'alarme de mon téléphone se mette à vibrer à côté de moi sur la table de la grande pièce où je me tiens depuis des mois. J'ignore pourquoi cette alarme s'est déclenchée, je n'ai pas souvenir de l'avoir programmée, mais, en entendant ce tintinnabulement de cloches aigu et cristallin de la sonnerie *carillon* de mon téléphone qui emplit l'atmosphère de la grande pièce d'Ostende, je me retrouve en pensée à Bruxelles à l'aube du 22 mars 2016, quand j'ai entendu ce même son d'alarme insistant monter dans l'obscurité de la chambre à coucher. En entendant, à Ostende, cet appel venu du lointain qui semble me faire signe à travers le temps, je suis alors replongé d'un coup dans la réalité vivante de ce matin de mars, dans la substance sensible de ses heures, et je n'ai plus qu'à me lever mentalement et à me laisser glisser en imagination dans l'écoulement de cette journée en devenir, pour retrouver, intactes, mes pensées de l'époque. (DP 28-9)

La transition de l'état de rêve à celui d'éveil est symboliquement marquée par le déclenchement *ex machina* de l'alarme du téléphone. Cet événement crée un écho entre les différents plans temporels et spatiaux — Ostende dans le présent, Bruxelles le matin du 22 mars —, permettant alors de superposer deux réalités. L'utilisation répétée du son de l'alarme (« l'alarme de mon téléphone se mette à vibrer à côté de moi », « ce tintinnabulement de cloches aigu et cristallin de la sonnerie *carillon* de mon téléphone », « ce même son d'alarme insistant », « cet appel venu du lointain qui semble me faire signe à travers le temps ») sert ainsi de point d'ancrage sensoriel entre les deux moments où le je-narrateur — et par extension le lecteur — peuvent s'amarrer. Les verbes et les expressions temporelles tels que « je me retrouve en pensée » ou « je suis alors replongé d'un coup » permettent également de rendre le passé immédiatement présent et de transcender les limites de la mémoire fragmentée. Cependant, une fois encore, ce n'est pas par sa propre volonté qu'il y parvient ; au contraire, le déclencheur de cette transition mémorielle est un événement extérieur inattendu (« J'ignore pourquoi cette alarme s'est déclenchée, je n'ai pas souvenir de l'avoir programmée »). Nous relevons également un usage significatif de la forme passive et de constructions grammaticales qui positionnent le je-narrateur comme le récepteur plus que l'initiateur de l'action mémorielle. Par exemple : « je suis alors replongé d'un coup dans la réalité vivante de ce matin de mars » ; « je n'ai plus qu'à me lever mentalement et à me laisser glisser en imagination » ; ces formulations suggèrent que le je-narrateur est « agi » par sa mémoire plutôt qu'il n'agit sur elle. De même, l'expression « cet appel venu du lointain qui semble me faire signe à travers le temps » attribue

une agentivité à la mémoire elle-même, comme si elle avait la capacité, à travers le chemin des sens, d'interpeller le je-narrateur et de le guider. La mémoire est ainsi présentée comme une entité autonome, capable d'agir sur le je-narrateur.

La matinée du 22 mars est décrite selon une temporalité plus linéaire et détaillée. L'alarme du téléphone le ramène à un moment précis de sa vie à Bruxelles, une routine familière, quotidienne (« Combien de fois me suis-je ainsi réveillé aux aurores à Bruxelles, me levant le premier pour aller prendre une douche, laissant Madeleine endormie dans le lit » (DP 29-30)), rendue particulièrement vivante par l'accumulation de détails sensoriels et descriptifs (« En sortant de la salle de bain, je revenais pieds nus dans la chambre, les mollets encore humides, pour m'habiller sans bruit dans la pénombre, ne laissant que la lumière du couloir pour me guider dans le noir » (DP 30)) qui ancrent le lecteur dans l'immédiateté du récit. Cette habitude est marquée par l'utilisation de temps du passé, du passé composé (« Combien de fois me suis-je ainsi réveillé ») dans un premier temps, puis d'un imparfait (« je revenais »), marquant une nouvelle fois le contraste temporel de l'expérience mémorielle avec les autres souvenirs. La narration bascule au présent à partir de la phrase suivante, introduite par le complément circonstanciel *«* Ce matin » (« Ce matin, il ne fait pas encore jour quand je quitte la chambre » (*ibid.*)), déplaçant ainsi le centre déictique vers un moment spécifique, unique, détaché du fond d'habitudes des temps du passé. Le récit est par ailleurs émaillé de détails spatio-temporels qui permettent non seulement d'ancrer l'histoire dans une réalité à la fois individuelle — celle du je-narrateur qui a « rendez-vous à neuf heures et demie avec un professeur au Café Métropole, et [doit] auparavant aller déposer une demande de visa au consulat de Chine » (*ibid.*) — et universelle, citant des lieux identifiables de Bruxelles comme les étangs d'Ixelles (*ibid.*), Woluwe Saint-Lambert (DP 31), le rond-point Schuman (DP 34), la place de Brouckère (*ibid.*) ou encore le Berlaymont (DP 35).

Le récit alterne cependant entre des actions concrètes et des réflexions intérieures du je-narrateur. Nous retrouvons le vocabulaire du flux avec l'utilisation de termes et d'expressions liés à l'eau, tels que « je m'y plonge à nouveau » (DP 32), « je retrouve le courant à l'endroit où je l'avais laissé » (*ibid*.), « il prend sa source » (*ibid*.), « intarissable » (*ibid.*). Ici, cependant, la pensée semble fluide et continue. Elle est décrite comme un espace mental (« monde intérieur » (DP 33), « horizon intérieur » (DP 35)), vaste et explorable (« J'évolue » (*ibid*.), « je me déplace en apesanteur dans ses méandres » (DP 36)), sécurisant et permanent (« paisible » (DP 33), « toujours disponible » (DP 32)), personnel et intime (« j'en suis la substance et l'origine » (*ibid*.)), facile d'accès (« Pour l'activer, je n'ai besoin que d'un moment de solitude et de silence » (*ibid*.)) — à l'opposé, donc, de la brume d'Ostende qui oppresse le je-narrateur et obstrue sa vision. Cette dernière réapparaît d'ailleurs au détour d'une réflexion sur le pouvoir des odeurs dans l'éveil de la mémoire involontaire :

> Où que je sois, je réussis à m'éloigner du lieu où je me trouve physiquement pour bientôt ne plus exister que mentalement, plus vaste, plus fécond, plus étoffé, comme dilaté d'une vie qui engloberait l'ensemble de mes pensées, de mes aspirations, des émotions secrètes qui me traversent, des inquiétudes qui m'étreignent, sans compter les odeurs, enfouies, disparues, oubliées, qui accompagnent les heures de ma vie, et que je reconnais parfois, à l'improviste, comme cette odeur que j'ai retrouvée il y a quelques mois avec un serrement de cœur quand on m'a transporté ici à Ostende au début de ma convalescence, cette odeur d'Ostende où se mêlent le grand air, le vent, l'iode et le sable mouillé. Le regard intense et les yeux rêveurs, je continue de regarder fixement par la vitre et je ne sais plus maintenant si je suis toujours à Ostende ou encore dans l'autobus à Bruxelles aux premières heures de ce matin de mars. Le monde extérieur disparaît progressivement autour de moi, les décors s'estompent. Un paysage pluvieux flotte sous mes yeux dans une brume indifférenciée, et je me laisse porter par le cours souverain de la pensée. (DP 33-4)

Alors que nous pensions avoir rejoint le présent du souvenir, les frontières spatio-temporelles sont à nouveau brouillées, notamment avec l'usage des déictiques et des adverbes temporels. Ainsi, le déictique spatial « ici » (« on m'a transporté ici à Ostende ») ramène le je-narrateur dans le lieu actuel de son discours — l'appartement d'Ostende — mais le point de référence se brouille dans la phrase suivante, avec l'utilisation du déictique temporel « maintenant » (« je ne sais plus maintenant si je suis toujours à Ostende ou encore dans l'autobus à Bruxelles »), superposant dans la subordonnée complétive adjacente deux réalités,

comme si ce « maintenant » se trouvait à la croisée des deux espace-temps. Les adverbes « toujours » et « encore » permettent également d'accentuer la confusion temporelle, en juxtaposant d'une part une continuité ininterrompue (« toujours à Ostende »), d'autre part un retour à un état antérieur ou une persistance dans le temps. Dans les deux cas, les deux présents se superposent, chacun se donnant comme la réalité alternative de l'autre. Ainsi, la vitre qu'il « continue de regarder fixement » peut tout autant être celle du bus 79 que celle de la fenêtre ; il en va de même pour le « paysage pluvieux » et « la brume indifférenciée », chacun pouvant appartenir aux deux réalités. Ce passage n'est d'ailleurs pas sans nous rappeler celui que nous avons analysé dans *Nue* dans notre étude de l'attente (cf. 5.3.4) :

> Mais où étais-je alors maintenant ? Car n'étais-je pas, moi aussi, comme ces particules quantiques dont il est impossible de dire exactement où elles se trouvent, et même si elles se trouvent simplement quelque part à un certain moment, n'étais-je pas à la fois au Japon et à Paris, à la fois à Tokyo sur le toit du *Contemporary Art Space* de Shinagawa à guetter la présence de Marie à travers ce hublot, et à Paris, au début du mois de septembre, debout à la fenêtre de ma chambre de la rue des Filles-Saint-Thomas à attendre le coup de téléphone de Marie à mon retour de l'île d'Elbe ? Où étais-je alors ? Où — si ce n'est dans les limbes de ma propre conscience, affranchi des contingences de l'espace et du temps, à invoquer encore et toujours la figure de Marie ? (N 60-1)

Les deux extraits partagent une expérience de dissociation spatio-temporelle, où les je-narrateurs éprouvent soudainement la superposition de deux réalités — l'une présente, l'autre passée —, brouillant ainsi les frontières entre les moments et les lieux. Cette résonance nous semble significative de la relation profonde entre la pensée et le temps dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint : la conscience apparait comme un espace où différentes temporalités et lieux peuvent converger et interagir ; la pensée a ainsi la liberté de naviguer à travers différentes dimensions, entre l'attention du présent, l'imagination et la mémoire. Chacune de ses dimensions existent avec une importance égale aux autres, reflétant la nature relative et fluctuante de notre perception du temps et de l'espace.

8.2.4. L'« irruption du réel » : anatomie d'une explosion

Nous abordons à présent le point de rupture, l'instant où le réel va brutalement surgir dans l'espace mental du je-narrateur.

> Je suis incapable de dire quel en est le sens ni quels en sont les protagonistes, ni même précisément où elle se passe, mais je suis présent dans cette invocation, je la vis de l'intérieur, je me déplace en apesanteur dans ses méandres, je combine des ombres en évolution, j'agence des formes — quand je suis interrompu par une lumière blanche aveuglante. Et, dans cet éclair fulgurant, dans cet éblouissement, tandis que je sens mes mâchoires se déformer, je subis une intrusion intolérable du réel dans mon univers personnel. Ma boîte crânienne cède sous l'effet de souffle, et le monde extérieur s'engouffre dans mes pensées par cette brèche ouverte, en balayant l'univers mental que je suis en train de construire, dans une volée d'éclats de verre et de débris de fer. (DP 35-6)

La violence de l'explosion est rendue par le contraste brutal entre l'intériorité du je-narrateur plongé dans l'imagination d'une scène de roman et l'irruption soudaine d'une « lumière blanche aveuglante ». Cette dernière est ensuite reprise par les expressions synonymiques « éclair fulgurant » et « éblouissement », qui renforcent l'intensité visuelle de l'explosion et contrastent avec les « ombres » et « formes » évoquées dans l'univers mental du je-narrateur. Le tiret long marque alors visuellement et syntaxiquement la rupture entre les deux mondes et la soudaineté de l'événement. La transgression s'opère à travers la destruction du corps, jusqu'alors rempart protecteur de la conscience : le texte décrit la déformation des mâchoires et l'ouverture de la boîte crânienne, symbole à la fois physique et psychologique. Le présent semble alors s'engouffrer dans l'instant de l'explosion, l'arrêtant ou le prolongeant au-delà de la brutalité qui normalement interdit toute continuité temporelle. Par ailleurs, les expressions « je subis », « ma boîte crânienne cède », « le monde extérieur s'engouffre dans mes pensées » illustrent la soumission totale du je-narrateur face à l'événement : il en devient, malgré lui, l'objet passif, en opposition à la fluidité et la maîtrise dont il semblait faire preuve jusqu'ici à l'intérieur de ses pensées. Dès lors, nous comprenons pourquoi, dans le présent d'Ostende, sa conscience, sa pensée, sa mémoire, semblent toujours lui échapper. L'explosion n'a pas seulement brisé le monde physique, elle a aussi fracturé l'intégrité de l'univers de son

univers mental. Il semble en outre qu'il s'agissait de l'intention première de Jean-Philippe Toussaint en racontant les événements du 22 mars, comme il l'explique à Denis Podalydès dans son mail du 13 décembre 2019 :

> Car, dans le fond, quel est l'enjeu de ce texte ? De proposer une vision intime et subjective de ce que peut être l'intrusion brutale, insupportable, d'un événement violent extérieur (une attaque terroriste, une explosion) dans le sanctuaire intime de notre for intérieur[754].

Cette idée se retrouve à plusieurs reprises dans les brouillons que nous avons pu consulter. Notamment, dans une liasse regroupant des documents datant de 2017, on retrouve plusieurs notes préparatoires[755] insistant sur les mêmes images et les mêmes termes tels que « rayonnement », « éblouissement », « irruption brusque », ainsi que sur des adjectifs tels que « violente », « brutale » et « terroriste ». Ces mots-clés servent de points d'ancrage autour desquels l'auteur élabore sa description de l'explosion :

> Arrivée à la station Maelbeek.
> A 9h11 : IRRUPTION DANS MA FICTION DE LA REALITE DU MONDE — terroriste, violente, brutale, terroriste —
>
> Un rayonnement, un éblouissement, une interruption brusque.
> L'état de ma pensée à 9h11 le 22 mars.
> Sidération, figée, pétrification[756].

En outre, l'auteur consigne une réflexion plus large sur la portée de l'événement :

> Il s'agit de l'intrusion violente de l'histoire dans mon univers personnel, et il me semble que c'est là de nouveau un sujet qui pourrait être d'actualité. Il y a eu tant de vies brisées dans les attentats de Paris et de Bruxelles. Pour ces jeunes gens fauchés dans une salle de concert à Paris ou dans le métro à Bruxelles, ces attentats n'ont-ils pas été l'émergence brutale et incompréhensible de la réalité du monde dans leur univers personnel[757] ?

Les notes préparatoires témoignent de l'importance de figer cette temporalité précise, cette conscience éphémère de l'explosion. L'heure et la date sont répétées dans chacune des trois notes consécutives, précédée de la mention « l'état de ma pensée à », ainsi que le trio « sidération, figée, pétrification » qui montrent la volonté de l'auteur de dépeindre non seulement l'événement physique, mais également son impact psychologique immédiat. Ils

[754] Annexe 1S, « Mail du 13 décembre 2018 de Jean-Philippe Toussaint à Denis Podalydès (2 pages) ».
[755] Voir par exemple les annexes 1O, 1T et 1U.
[756] Annexe 1T, « Note préparatoire tapuscrite, "Arrivée à la station Maelbeek" ».
[757] *Ibid*.

évoquent un état de paralysie et de choc total face à la violence extrême de l'explosion, mais également une sorte d'incapacité du je-narrateur à intégrer et à traiter l'événement, aussi bien dans l'immédiat que rétrospectivement, comme nous l'avons commenté plus haut.

Les brouillons montrent également que le paragraphe a très rapidement trouvé sa forme finale. Un folio présente notamment trois étapes de rédaction successives, qui semblent être les premières versions du paragraphe :

> Il y eut alors un très grand bruit sourd
> un flash de lumière blanche
>
> Il y eut alors , comme une rupture de digues, et, dans cette brèche ouverte, le monde extérieur se déversa dans mon esprit, avec sa violence
>
> Il y eut alors un flash~~, de~~ [. Je perçus ~~à travers mes pensées~~ [dans mon esprit] un flash] lumière blanche qui interrompit instantanément le cours de mes pensées, et, dans cet éblouissement, ~~j'eus conscience, durant un millionième de seconde~~ [je pris conscience pendant un], tandis que je sentais ma mâchoire se déformer sous un effet de souffle, de l'intrusion du monde extérieur dans mes pensées. Ma boîte crânienne ~~parut se fissurer~~ [se lézarda], et, dans cette brèche ouverte, le monde extérieur se déversa brutalement dans mon ~~cerveau~~, ~~avec~~ sa violence ~~destructrice~~, sa brutalité ~~intolérable~~, charriant, dans son torrent irrépressible, une volée d'éclats de verre et de débris de fer.
>
> de l'interruption sauvage d'une actualité qui me dépassait dans mon univers personnel, de la pénétration brusque, brutale, intolérable, du monde extérieur[758]

Le processus d'écriture, tel qu'il se révèle dans ces trois versions successives, montre une évolution significative dans sa description de l'explosion. Dans un premier temps, l'auteur semble prendre appui sur des éléments sensoriels directs : « un très grand bruit sourd » et « un flash de lumière blanch(e) ». L'utilisation du terme « flash » évoque une fois encore la phrase citée en tête de chapitre : « une évocation du flash qui, quand on meurt, fait défiler toute la vie en une seconde, le dernier instant ». On observe cependant que dans la version Minuit le terme n'est pas conservé, il ne reste qu'« une lumière blanche aveuglante » et « cet éclair fulgurant » ; quant à la référence au son, elle est supprimée rapidement, ne laissant au lecteur qu'une impression essentiellement visuelle. La deuxième tentative emprunte une autre voie, la métaphore de la brèche, l'idée d'« une rupture de digues » qui évolue vers une description plus

[758] Annexe 1U, « Note préparatoire tapuscrite, "éblouissement" ».

personnelle dans la troisième version : « Ma boîte crânienne parut se fissurer [se lézarda] ». La métaphore s'accompagne également de l'idée d'une intrusion du monde extérieur, initialement décrite comme « se dévers[ant] dans [s]on esprit », et qui, dans la version publiée, deviendra « s'engouffre dans mes pensées ». Toussaint semble ainsi avoir choisi d'abandonner la symbolique de l'eau présente dans l'expression « rupture de digues » et le verbe « déverser ». Nous pouvons interpréter ce choix comme une volonté de réserver l'imagerie liquide au monde intérieur, c'est-à-dire au temps et à la pensée, de façon à conserver le contraste brutal avec la brutalité du monde extérieur qui fait irruption.

Les versions ultérieures que nous avons pu consulter ne montrent pas d'évolution significative. L'auteur a notamment effectué plusieurs relectures au début du mois de mars 2017, vraisemblablement en préparation de l'envoi du tapuscrit aux éditions de Minuit. Nous observons notamment que dans la phrase qui précède l'irruption, le mot « formes » a remplacé « couleurs »[759], une modification qui, semble-t-il, renforce une fois encore la dichotomie entre monde extérieur et intérieur : la couleur est réservée au premier, notamment avec la « lumière blanche aveuglante », tandis que le second est caractérisé par des éléments plus abstraits et moins définis tels que les « méandres », les « ombres », les « formes ». Nous avons également été attentif à l'endroit où l'auteur a choisi de lier les deux phrases au moyen du tiret long, mais n'avons pas trouvé trace de ce changement. Les dernières relectures révèlent seulement que l'auteur ajoute « une lumière blanche aveuglante » juste après le mot « flash » qui disparaitra finalement dans la version publiée. Ainsi, jusqu'au dernier stade du texte, les deux passages — d'un côté le monde intérieur, de l'autre l'explosion — semblent avoir été conçus séparément, avant d'être agencés en un même paragraphe et finalement liés, tardivement, probablement au moment des épreuves, par le tiret long.

[759] Voir notamment les annexes 1V et 1W, respectivement comprises dans liasses « Relecture 1er mars 2017 » et « Relecture 2 mars 2017 ».

La progression vers le point aveugle de la mémoire transite ainsi par un symbolisme onirique qui permet d'une part l'appréhension d'une temporalité singulière, supposément concentrée dans un instant extrêmement dense, une courbure de l'espace-temps infinie, et, d'autre part, le passage par un présent chronologique où se confondent les instances du je-narrant et du je-narré — ou, comme nous les avons nommés ici, du *je-rêvant* et du *je-rêvé*. La narration passe ainsi d'un état de conscience à l'autre, la transition s'opérant par métaphore ou par déclencheur sensoriel, offrant alors une approche multidimensionnelle de l'événement jusqu'à la rupture brutale et syntaxique entre le monde intérieur et le monde extérieur.

8.3. L'instant final : une disparition progressive du paysage et de la conscience

8.3.1. Du brouillard à la clarté : le lent éveil de la conscience

Alors que la description de l'explosion se caractérise par une extension syntaxique, cherchant à saisir toute la violence de l'événement, le paragraphe qui suit introduit une rupture importante, marquée par une série de phrases courtes et directes :

> Ma conscience s'est éteinte. Cela fait des mois, peut-être des années, que je suis maintenant à Ostende. J'ai le sentiment que c'est toujours l'hiver. Je regarde devant moi par la fenêtre et je vois le brouillard qui semble ne jamais cesser, comme les mouettes immuables. (DP 37)

La rupture rythmique met ainsi fin au souvenir de l'événement du 22 mars 2016 et nous ramène brutalement à l'état post-traumatique décrit au début de la nouvelle. La concision et la simplicité des phrases suggèrent une sorte de retour à un engourdissement cognitif, un état où la pensée complexe a été écartée. L'incertitude temporelle (« des mois, peut-être des années ») et la sensation d'un hiver perpétuel renforcent l'impression d'un instant suspendu, figé, éternel ; le paysage extérieur reflète cet état : le brouillard « semble n'avoir jamais cessé » et les mouettes sont « immuables », créant ainsi une image de stase qui contraste avec le récit chronologique de la matinée et la violence de l'explosion.

La narration, toutefois, revient à une temporalité linéaire — « irréversible » (DP 40) — dans les paragraphes suivants, le je-narrateur observant pas à pas l'évolution des travaux qui vont progressivement obstruer la vue de la fenêtre. La scène a des allures de réveil brutal, de sortie soudaine de la torpeur du rêve : le paragraphe débute par le présentatif « il y a » (« Il y a du monde sur le toit du casino » (DP 37)), qui introduit un élément nouveau dans le contexte du discours ; mais plus largement, c'est une prise de conscience progressive qui se dessine à travers l'emploi d'expressions comme « je n'ai jamais mesuré » (DP 38), « maintenant que j'observe pour la première fois avec attention » (*ibid.*) ou « je me rends compte » (*ibid.*), marquant à la fois la nouveauté de la situation, la prise de conscience soudaine et la rupture avec une perception étale, routinière, du temps et de l'espace. Cette rupture dans la perception du temps s'incarne plus particulièrement dans l'utilisation des adverbes ou locutions adverbiales qui, d'une part, soulignent la nature répétitive et habituelle des observations passées, tels que « jamais », « perpétuellement » (« il ne se passe *jamais* rien sur ce toit plat *perpétuellement* désert » (*ibid.*)), « naturellement » (« mon regard passe *naturellement* par-dessus » (*ibid.*)), et « toujours » (« je trouve *toujours* quelque infime fluctuation » (*ibid.*)), et s'opposent d'autre part au « maintenant » de l'observation (« Mais, *maintenant* que j'observe pour la première fois » (*ibid.*)). Le processus d'éveil de la conscience se manifeste également par une transition marquée vers des descriptions plus précises et détaillées, illustrée dans un premier temps par l'observation minutieuse de l'état de délabrement du toit du casino et des mouvement précis des hommes « bien habillés » (DP 37, 39) qui s'y trouvent.

La suite du texte met alors en lumière la tension entre la passivité du je-narrateur et l'extrême acuité de son observation. Cette dualité s'illustre plus particulièrement dans la description des travaux, où est déployé un vocabulaire technique et précis :

> Les travaux ont commencé. Depuis ce matin, on entend des bétonneuses et la rotation des malaxeurs qui préparent le ciment. Le toit du casino a été préparé pour accueillir une dalle de béton, il a été comme creusé et désossé et présente l'allure d'une piscine vide, peu profonde, le fond du bassin recouvert d'un plancher de poutrelles et de caissons de bois de

> coffrage, entièrement tapissé d'un treillis en fer rigidifié, d'où émerge un faisceau de pieux et de tiges métalliques. Une pompe à béton a été hissée sur le toit et une dizaine d'ouvriers casqués, en anoraks et bottes en caoutchouc, s'activent autour du bras articulé pour guider l'écoulement du béton. À mesure que l'étendue de la chape progresse, les ouvriers accompagnent la manœuvre, ils tassent le béton frais, l'égalisent de façon sommaire avec des pelles ou des épandeurs. Puis, l'un ou l'autre, s'accroupissant sur le sol, se met à lisser le béton fraîchement épandu, l'égalise avec une règle, qu'il fait glisser sur les guides de niveau, en tirant soigneusement vers soi l'excédent de béton. (DP 40-1)

La description se déroule de manière linéaire, chaque action et étape de la construction est rapportée avec précision et objectivité. Le rythme, lent et régulier, progresse selon une parataxe asyndétique renforçant l'effet d'accumulation de détails et d'une observation hyper-focalisée, chaque élément de la scène étant ainsi saisi et présenté de manière isolée, sans hiérarchisation. Parallèlement, les marques de première personne disparaissent du texte : le je-narrateur semble observer les travaux avec un détachement clinique, n'exprimant ni plaisir, ni déception, ni même curiosité. La narration est devenue un simple appareil d'enregistrement du réel, rapportant chaque détail de son environnement sans qu'il soit filtré par le prisme de l'émotion ou du jugement. Et c'est précisément ce que le je-narrateur met en évidence dans la suite du paragraphe :

> Je suis l'évolution des travaux sans déplaisir ni intérêt particulier. Ma fenêtre se trouve exactement à la hauteur du toit du casino, je suis aux premières loges. Même si le spectacle ne me passionne pas particulièrement, il a au moins le mérite de m'offrir un mouvement, contrairement à la contemplation continue du ciel et de la mer, à laquelle je suis contraint depuis des mois. La vie, dans son prosaïsme et sa banalité, plutôt que la simple réalité originelle du monde. (DP 41-2)

La litote « Je suis l'évolution des travaux sans déplaisir ni intérêt particulier » repose sur une atténuation à double détente : en niant à la fois le plaisir et le déplaisir, elle suggère, sans le dire explicitement, une forme de neutralité affective. En effet, la coordination de deux privations construit une modalisation du désengagement, où se dessine en creux un état difficile à nommer, entre apathie et attention flottante. Depuis sa position "aux premières loges", le je-narrateur se tient à distance des événements, spectateur passif d'un paysage en transformation, sans volonté ni possibilité d'agir sur ce qu'il perçoit. Cette forme de retrait contribue à retarder, une fois encore, l'émergence d'une véritable prise de conscience.

Dans le paragraphe suivant, la description des travaux reste technique et méticuleuse, mais ajoute encore de la lenteur avec l'utilisation d'expressions comme « tournent lentement » (DP 42) ou « trajectoires millimétrées » (*ibid.*) qui soulignent la précision des mouvements et, par conséquent, la perception du temps par le je-narrateur. La narration emprunte également des formes passives (« sont hissés » (*ibid.*), « sont entreposées » (*ibid*.)) ainsi que des constructions impersonnelles (« On livre » (*ibid.*), « On est en train d'ajouter » (DP 43)). L'accent est ainsi mis sur les actions elles-mêmes plutôt que sur les agents qui les accomplissent, renforçant l'impression d'un monde qui évolue indépendamment du je-narrateur, impuissant face aux événements auxquels il assiste. La prise de conscience est graduelle : l'adverbe « longtemps » (« Longtemps, je n'ai pas très bien compris ce qui était en train de se passer ») souligne la durée prolongée de l'incompréhension en même temps qu'il annonce, par opposition, une réalisation, un changement de point de vue, qui intervient dans la proposition suivante : « […] mais je me rends compte que c'est à des travaux de surélévation du bâtiment que je suis en train d'assister » (DP 42-3). On relève alors trois occurrences du présent continu dans les deux dernières phrases du paragraphe (« ce qui *était en train de se passer* » (DP 42), « je *suis en train d'assister* » (DP 43), « On *est en train d'ajouter* » (*ibid.*)), exprimant ainsi l'aspect duratif et la continuité entre les actions extérieures — la progression des travaux —, et l'expérience intérieure du je-narrateur qui comprend peu à peu ce qui se passe.

8.3.2. De la verticalité à l'enfermement : le rétrécissement

À partir du moment où le je-narrateur prend conscience que les travaux qui ont lieu sur le toit du casino sont des travaux de surélévation, la narration déploie un symbolisme de la verticalité, notamment à travers une prolifération de verbes ou d'expressions verbales liés à la hauteur, tels que « monte » (répété à trois reprises), « se dresse », « s'élève », « prend de la

hauteur » ou « gagner inéluctablement de la hauteur » (DP 43-4). Le motif du mur — de béton cette fois-ci — réapparait également dans le texte, faisant écho au « mur infranchissable » que nous avons étudié précédemment (cf. 8.2.1). Cette résonance à travers le texte permet de redoubler la métaphore initiale de l'obstacle à la mémoire avec celle, désormais concrète, du mur de béton. Le je-narrateur se trouve ainsi pris entre deux formes de cloisonnement — l'une intérieure, l'autre extérieure — qui empêchent toute visibilité sur le passé comme sur le futur. On note également la métaphore « c'est une marée de béton qui monte à la verticale » (DP 44) qui opère, dans une certaine mesure, un renversement de la ligne d'horizon, jusqu'ici immuablement horizontale, pour lui imposer une verticalité abrupte qui symbolise l'interruption brutale du flux temporel. Par ailleurs, l'utilisation d'expressions comme « toujours plus » (deux occurrences, DP 43), « lentement, inexorablement » (*ibid.*), « jour après jour » (*ibid.*), souligne la progression lente mais implacable de cette verticalité envahissante, jusqu'à ce qu'« il n'y a[it] plus de différence pour moi [le je-narrateur] entre le jour et la nuit ». Les repères temporels s'effacent ainsi graduellement, laissant le je-narrateur dans un présent immédiat (« je vois », « je demeure » (*ibid.*)) sans aucun horizon temporel.

Le je-narrateur se retrouve ainsi enfermé, tant physiquement que mentalement. Le récit déploie une poétique de la claustrophobie, où l'enfermement est rendu par une oppression grandissante : après la vue qui se bouche, la lumière devient « sépulcrale » (DP 44), puis l'espace « commence à se rétrécir » (« les murs se rapprochent de moi » (DP 46)). Cette séquence donne l'impression que l'espace physique — et par conséquent le temps — se contracte autour du je-narrateur, l'enserrant dans une étreinte de plus en plus menaçante. L'appartement se métamorphose en « tombeau » (« je suis emmuré dans ce tombeau » (DP 46)), une image qui évoque l'enfermement ultime et irréversible ; par ailleurs, le terme « emmuré » vient une nouvelle fois faire écho aux deux murs cités dans le texte, renforçant encore l'image d'un emprisonnement à la fois spatial et temporel. Il est intéressant de noter que

l'auteur avait deux images à l'esprit lorsqu'il a écrit *La Disparition du paysage* : la première est celle des tombes Ming, la seconde celle des columbariums, les murs de cimetières destinés à accueillir les urnes funéraires. Ces deux références sont notamment évoquées dans l'un des premiers brouillons de la nouvelle, où l'auteur consigne une série de trois paysages, numérotés de 1 à 3, servant alors de structure au récit : le premier paysage est la plage d'Ostende, le deuxième les travaux sur le toit du casino, et enfin, le troisième l'emmurement :

> Paysage # 3
> L'emmurement, le béton pour seul horizon, le mur aveugle, l'absence du ciel et de la mer, la disparition de la plage, l'imagination qui dépérit, la fin de [*sic*]
>
> Peu à peu l'imagination du paysage s'éteint.
> Les murs de la pièce se rapprochent de moi (sensation, sentiment), rétrécissement de l'espace, à la fois physique et mental.
> L'air vient à manquer, étouffement, claustrophobie, noir, l'impossibilité de rallumer les lumières.
> Sentiment d'enfermement, d'emmurement, impossible d'imaginer l'extérieur (la fin de la possibilité de se projeter en pensée vers l'extérieur, la mort de l'imagination).
> Comme dans une tombe Ming (?)
> La pénombre qui m'entoure, je devine les meubles, la grande table, les chaises, le téléviseur.
> Les bruits du monde extérieurs qui s'éteignent.
> Je suis seul dans le noir, je regarde le mur aveugle qui me fait face.
> Je n'ai plus de repères, je ne sais si l'extérieur est devant moi, ou au-dessus de moi.
> Le sentiment d'être enfermé dans un de ces murs de cimetières italiens intégralement recouvert de niches funéraires
> j'imagine l'autre côté du mur, comme une simple plaque de marbre, avec mon nom gravé, comme une signature (et comme la signature de ce texte) : Jean-Philippe Toussaint.
>
> cf. Borges, Cortazar.
> Nouvelles L'île des anamorphoses, Sebastian Diaz Morales[760].

Nous apprenons, dans un mail adressé à Denis Podalydès, que l'auteur aurait rédigé cette note lors d'un voyage en Chine à la fin de l'année 2014 (« La note date de décembre 2014, et j'ai le souvenir que c'est dans une chambre d'hôtel de Pékin que j'ai esquissé ce premier plan en trois parties du texte à venir[761] »). C'est donc tout naturellement, semble-t-il, qu'il repense à la nécropole des Ming dont le site se trouve à 50 km au nord-ouest de la capitale chinoise. Plus précisément, les tombeaux se composent de petits palais impériaux entourés de cours, de portes et d'un mur circulaire. Ils offrent ainsi un puissant motif d'enfermement pour décrire la situation

[760] Cf. Annexe 1L, « Note préparatoire tapuscrite, "un rouge" ».
[761] Cf. Annexe 1S.

du je-narrateur. La succession de cours et de portes suggère une impression d'isolement progressif, comme autant d'étapes dans l'expérience claustrophobique du je-narrateur. Par ailleurs, l'image du columbarium trouve un écho dans une photo de la tombe d'Hervé Guibert présente dans le dossier des premières notes du texte. Dans sa correspondance avec Denis Podalydès, l'auteur indique avoir gardé cette photographie près de lui pendant l'écriture de la nouvelle (Cf. Annexe 1S) ; elle est précédée de deux citations issues de *Nue*, dont la première n'apparait pas dans le texte final :

> Un mur garni de rangées de niches funéraires illuminées de points jaunes électriques qui ressortaient dans l'obscurité. Il y avait jusqu'à cinq ou six rangées de niches superposées en hauteur, qui formaient de hauts murs semblables aux innombrables tiroirs d'une infinie armoire aux morts. Les plaques de marbre qui scellaient chaque casier étaient décorées de photos de défunts et de miniatures en ronde-bosse représentant le visage de la Vierge ou du Christ, et toujours, partout, des fleurs, dans des vases ou des coupes en suspension soudées au marbre des plaques mortuaires. (Nue, ancienne version, non utilisée)

> « Nous débouchâmes sur une vaste cour fermée, aux allures de cours intérieure d'un couvent, dont les murs étaient intégralement recouverts de niches funéraires. Plusieurs personnes se pressaient là en ce long week-end consacré aux défunts. Certains étaient juchés sur des échelles ou de petits escabeaux, à arranger les fleurs dans les niches funéraires. » (Nue)[762]

Ces deux passages témoignent de l'intérêt persistant de Toussaint pour les thèmes entrecroisés de l'enfermement, de la verticalité et de la mort. Cependant, ni les tombes Ming ni le columbarium n'apparaitront dans la nouvelle : de ces deux métaphores convoquées dans les premières notes ne subsiste qu'un imaginaire poétique ; elles agissent ainsi comme des catalyseurs de l'imagination, agissant en amont du texte sans nécessairement laisser de trace. Plus largement, les notes de l'auteur — qu'il s'agisse du plan initial rédigé lors de son voyage en Chine ou des deux citations précédant la photo de la plaque d'Hervé Guibert — saisissent avant tout des impressions que le texte final transforme en une expérience immersive et cohérente. On retrouve en effet l'imagerie de l'enfermement (« l'emmurement, le béton pour seul horizon »), la progression de la claustrophobie (« Les murs de la pièce se rapprochent de moi […], rétrécissement de l'espace, à la fois physique et mental ») ou de la perte des repères

[762] Annexe 1X, « Citations extraites de *Nue* et photographie de la tombe d'Hervé Guibert ».

sensoriels (« Les bruits du monde extérieurs qui s'éteignent »). Enfin, il est intéressant de noter que Toussaint avait d'abord imaginé conclure le texte sur une vision de son nom gravé sur une plaque de marbre, conférant ainsi à la nouvelle une dimension autobiographique, voire testimoniale. Une fois encore, l'idée n'est retenue dans aucune des deux versions ; toutefois, l'auteur ne manque pas de disséminer des indices qui permettent possiblement de l'identifier au je-narrateur, comme nous nous apprêtons à le voir dans notre prochaine sous-partie.

8.3.3. Liminalité entre la vie et la mort

La nouvelle s'achève avec une phrase complexe, qui s'étend sur plus d'une dizaine de lignes, et dans laquelle le je-narrateur semble remettre en question l'ensemble du récit, invitant ainsi le lecteur à reconsidérer tout ce qu'il vient de lire sous un angle nouveau :

> Alors, commence de s'insinuer dans mon esprit le soupçon que la réalité que je suis en train de vivre dans cet appartement d'Ostende depuis plusieurs semaines est une fiction, ou tout au moins une chimère, une métaphore du drame qui m'a d'abord brisé physiquement avant de s'attaquer à mes facultés mentales qui se sont peu à peu embrumées, puis graduellement éteintes dans l'obscurité de cette pièce, et que, si ce n'est pas vraiment une métaphore, c'est un contrecoup, une répercussion, c'est la conséquence même du drame dont j'ai été victime, et que, en vérité, je suis déjà mort, je suis mort sur le coup le jour de l'attentat, et cette longue évocation grise et mélancolique de la vue de cet appartement d'Ostende est ma dernière vision consciente, la dernière intuition, le dernier instant visible de ma vie qui s'achève. (DP 46-7)

La phrase est construite selon une structure hypotaxique complexe, entremêlée d'éléments paratactiques au sein des subordonnées, mimant ainsi le processus de réflexion du je-narrateur qui alterne entre progression logique et hésitation. Chaque nouvelle proposition semble en effet démêler un à un les fils d'une conscience qui s'éveille à sa propre fin, créant à la fois un dénouement de la pensée et de l'intrigue. De nombreux indicateurs logiques et temporels balisent ainsi la progression de la phrase vers l'inéluctable dernier instant, depuis l'introduction du soupçon (« Alors »), en passant par une évolution lente et continue (« peu à peu », « puis graduellement »). Cette progression est également rendue par l'aspect des verbes : la phrase s'ouvre avec la locution « commencer de » (« commence de s'insinuer dans mon

esprit ») qui souligne la nature inchoative de la prise de conscience[763] et marque ainsi une tension qui s'étend jusqu'au dernier mot, jusqu'au dernier verbe, « ma vie qui *s'achève* », comme un écho du premier. Entre les deux, le processus continu de la pensée s'inscrit dans l'utilisation des différents présents, et plus particulièrement dans le présent progressif rendu par la locution « être en train de » (« la réalité que je suis en train de vivre ») qui se superpose à un autre présent, celui de la mort (« je suis déjà mort, je suis mort sur le coup le jour de l'attentat »). La dernière phrase de la nouvelle se fait ainsi l'écho de l'ambiguïté qui sous-tend l'ensemble de la nouvelle, une tension paradoxale entre vie et mort, entre présent et passé, entre début et fin, entre réalité et fiction.

L'ambiguïté est introduite dès le début de la phrase par l'emploi du terme « soupçon » (« Alors, commence de s'insinuer dans mon esprit le *soupçon* »), comme si, dans ce qui précède, le je-narrateur n'avait jamais douté de la réalité qui se présentait sous ses yeux. Cette prise de conscience soudaine ouvre alors la voie à une cascade de doutes. Les termes « fictions », « chimère » et « métaphore » viennent ensuite amplifier cette incertitude à travers une gradation sémantique, brouillant les frontières entre le réel et l'imaginaire et rendant impossible — tant pour le lecteur que pour l'auteur[764] et le je-narrateur lui-même — de déterminer avec certitude la nature de l'expérience décrite. La parataxe au sein de la subordonnée, marquée par l'utilisation d'expressions comme « ou tout au moins » et « si ce n'est vraiment », renforce également cette ambiguïté, remettant en question chaque proposition par la suivante. Ce va-et-vient constant entre différentes interprétations empêche toute résolution définitive, ou laisse plutôt ouverte la possibilité que chacune des propositions soit valide. Le je-narrateur se trouve ainsi confronté à une crise identitaire profonde ; il ne sait plus s'il est l'auteur que nous avons identifié à travers divers indices (nous savons par exemple qu'il

[763] À noter que dans la première édition du texte, l'aspect inchoatif est accentué par l'utilisation d'un passé simple qui rompt avec un long passage à l'imparfait. Cf. Jean-Philippe Toussaint, « La Disparition du paysage », *op. cit.*, p. 14.
[764] Cf. Archive 1J, « Note tapuscrite de l'auteur, "Note La Disparition du paysage", 21 décembre 2019 »

est écrivain, marié à une femme nommée Madeleine, et a conçu un « roman qui se passe à Tokyo » (DP 16)), ou s'il est devenu le personnage de sa propre fiction, voire le sujet d'une métaphore créée par une version antérieure de lui-même au moment de l'attentat. Cette identification à l'auteur est encore plus présente dans la version de 2015, puisqu'au lieu de simplement mentionner « cet appartement d'Ostende », la nouvelle fait état de « cet appartement d'Ostende que je louais chaque année en hiver pour écrire[765] ». Il est probable que cette précision ait été écartée lors de la réécriture, à la fois par souci de simplification, et parce que l'identification du je-narrateur à l'écrivain s'impose déjà de manière claire dans l'analepse du 22 mars 2016.

La dernière phrase de la nouvelle donne ainsi l'impression d'une pensée qui se déploie, s'étire et se ramifie au sein d'un dernier instant de lucidité, un instant liminal entre la vie et la mort. L'adjectif « dernier » revient trois fois (« dernière vision consciente », « dernière intuition », « dernier instant visible »), scandant ainsi l'idée de finalité tout en semblant paradoxalement repousser un peu plus loin l'instant final en retenant les derniers fragments de la conscience. Par ailleurs, la juxtaposition de ces « derniers » moments (« vision », « intuition », « instant ») suggère une décomposition du temps et de la perception : le je-narrateur semble ainsi vivre simultanément plusieurs *derniers instants*, chacun capturant un aspect différent de sa conscience qui s'éteint. La phrase se termine enfin sur « ma vie qui s'achève », un présent qui maintient jusqu'au bout l'état de suspension : sommes-nous alors témoins de l'instant précis de la mort du je-narrateur, ou cet instant est-il éternellement suspendu dans le récit ?

Pour conclure notre analyse de *La Disparition du paysage*, il nous semble intéressant de mettre la nouvelle en perspective avec une autre nouvelle, *Un soir, un train* de Johan Daisne,

[765] Jean-Philippe Toussaint, « La Disparition du paysage », *op. cit.*, p. 14.

pour laquelle Jean-Philippe Toussaint a rédigé un texte liminaire à l'occasion de sa réédition chez L'Arbre vengeur en 2021. La nouvelle de Daisne, en effet, propose une théorie pseudo-scientifique selon laquelle le principe d'inertie pourrait s'appliquer à l'humain lors du passage de la vie à la mort. Ainsi, tout comme en physique, l'inertie d'un corps est sa tendance à conserver sa vitesse, notre existence se poursuivrait « encore un instant dans les avant-ports de la mort[766] », ouvrant ainsi un espace liminal, un « no man's land[767] » où la conscience continuerait d'opérer selon ses propres lois :

> — Voyons… Si les lois de l'existence s'appliquent également à la mort, celle-ci doit avoir commencé quelques instants avant notre mort réelle, n'est-ce pas ? Une fois soudés l'un à l'autre, nos deux éléments de meccano forment comme un pont entre ici-bas et ailleurs, un chemin à travers le no man's land qui les sépare et qui est donc un premier territoire de recherche, car il nous permet de considérer et de traiter cet « ailleurs » comme étant encore un « ici » provisoire, de même que l'ici-bas nous révèle dès à présent quelque chose de cet ailleurs et nous enseigne ainsi le sens profond de l'existence[768].

Bien que Toussaint n'ait pas explicitement théorisé cette idée comme l'a fait Daisne, les deux nouvelles ont en commun d'ouvrir un espace narratif unique où le temps se dilate, où les frontières entre la réalité et imagination s'estompent, et où la conscience du je-narrateur, portée par une sorte d'inertie existentielle, continue de fonctionner alors même que la mort approche ou est peut-être déjà survenue.

Le *dernier instant visible* est une figure proprement littéraire dans la mesure où il s'agit de conférer à l'instant une durée étendue, transcendante, qui dépasse la simple succession chronologique pour embrasser une narration *sub specie æternitatis*, comme faisant partie d'une totalité intemporelle. Dans cette perspective, le choix du présent nous a semblé fondamental pour estomper les frontières entre le passé, le présent et le futur, et créer une superposition des temporalités au sein d'un même récit. En passant intégralement la narration au présent, Jean-Philippe Toussaint instaure une simultanéité des événements, où chaque instant semble contenir

[766] Johan Daisne, *Un soir, un train*, Bordeaux, l'Arbre vengeur, 2021, p. 85.
[767] *Ibid*., p. 86.
[768] *Ibid*.

tous les autres. Le présent du récit, loin d'être un point fugace dans ligne temporelle, devient alors un temps étendu où plusieurs réalités ou états de conscience se superposent. Cette superposition s'accompagne d'une perturbation de la chronologie traditionnelle : l'absence ou la confusion des repères temporels crée une réalité instable, où le temps ne s'écoule plus de manière ordonnée. Dans *La Disparition du paysage*, les indices temporels sont volontairement flous ou absents : des expressions comme « cela fait des mois, peut-être des années » participent à confondre les époques, les espace-temps, entre lesquels le je-narrateur se contente de naviguer sans transition claire. Le *dernier instant* n'est donc plus un simple point sur la ligne du temps, mais une boucle où toutes les temporalités se rejoignent. Le temps perd ainsi de sa linéarité pour devenir un espace où le je-narrateur évolue librement.

La représentation du paysage joue alors un rôle essentiel dans la spatialisation du temps. Dans *La Disparition du paysage*, la plage d'Ostende sert de miroir à l'expérience temporelle vécue par le je-narrateur. Elle est décrite comme statique, immuable ; les variations y sont « très ténues », liées aux cycles de la nature comme les marées ou le mouvement du soleil. De plus, l'imagination permet de superposer des paysages différents sur celui observé : le je-narrateur évoque ainsi une Tokyo fantasmé par-delà la plage d'Ostende. Cette superposition illustre la coexistence de réalités multiples au sein d'une même subjectivité. D'autres éléments viennent se mêler au tableau : le brouillard, par exemple, est utilisé comme métaphore de la mémoire devenue incertaine du je-narrateur ; il enveloppe le paysage et symbolise la manière dont les souvenirs peuvent être flous, voilés, dispersés dans un espace sans repère. La verticalité et l'horizontalité sont également mises en contraste pour représenter l'enfermement ou l'ouverture temporelle. Le motif du mur infranchissable, par exemple, qu'il prenne forme dans la mémoire du je-narrateur ou sur le toit du casino, représente la limite de la conscience.

Car *La Disparition du paysage* est avant tout un récit de la pensée. La narration à la première personne permet un monologue intérieur révélant les doutes, les incertitudes et les

questionnements du je-narrateur au sujet de l'expérience qu'il est en train de vivre. La modalité épistémique est largement utilisée pour marquer l'instabilité de la perception : des expressions comme « je ne sais pas », « il me semble », « peut-être » reviennent régulièrement pour interroger sa mémoire et la réalité qui l'entoure. Le rêve occupe également une place importante, brouillant la distinction entre le réel et l'imaginaire. Les séquences oniriques qui semblent dépasser le simple état de sommeil, reflètent la difficulté du je-narrateur à saisir ses souvenirs. Plus largement, l'événement traumatique est dépeint comme un moment de rupture, une intrusion soudaine et brutale du monde extérieur, une *singularité* qui fracture la linéarité du temps et de la conscience. Le je-narrateur se retrouve alors dans un état de latence, de suspension, bloqué dans un présent éternisé, incapable de progresser ou de se projeter dans l'avenir.

Cet état de la conscience se reflète particulièrement dans la structure syntaxique du texte. Le rythme narratif oscille en effet entre des phrases courtes et longues, créant des ruptures qui symbolisent des changements d'état ou de perception. Nous avons notamment analysé comment les longues périodes hypotactiques imitent la progression des pensées, avec leurs digressions et leurs enchaînements complexes, tandis que la parataxe est privilégiée lors des moments d'accumulation et d'intensification, où il s'agit de traduire la confusion et l'urgence de la pensée, et son incapacité à se structurer. *La Disparition du paysage* est également riche en symbolisme et métaphores. La singularité astrophysique, par exemple, vient enrichir l'écriture du temps et de la mémoire en leur conférant une dimension supplémentaire. De même, les métaphores liées à l'eau, telles que le flux ou le courant, sont utilisées pour représenter l'écoulement de la pensée et du temps. Cette richesse symbolique, ce tissage de métaphores, évoque le mode de narration du rêve, où différentes réalités se succèdent, s'entrechoquent, transcendant les contraintes spatio-temporelles et fusionnant des éléments disparates selon un ordre indéterminé.

Enfin, le thème de l'enfermement occupe une place centrale dans la représentation du dernier instant visible. À mesure que le mur de béton s'élève devant la fenêtre, le paysage disparait, et avec lui tous les souvenirs et les repères qui y sont attachés. Le récit se charge alors d'une atmosphère oppressante, une sensation de claustrophobie qui est le reflet de l'état mental du je-narrateur au moment où la mort se referme sur lui. La narration s'inscrit dans un espace transitionnel entre la vie et la mort, où son existence et la réalité qu'il perçoit se dissolvent progressivement, étirant l'instant jusqu'à approcher l'idée d'éternité. Ce présent suspendu qui conclut le récit confère au récit une dimension particulière, où le temps semble figé, maintenu dans un équilibre fragile. Tant que le livre demeure ouvert, le dernier instant de vie est préservé, suspendu dans le flux de la lecture. Le lecteur devient alors le gardien de cet instant ultime, prolongeant indéfiniment la durée de cet entre-deux, de ce seuil entre la vie et la mort. C'est seulement lorsqu'il referme le livre que cet instant s'achève, que le fil ténu de la conscience du je-narrateur se brise définitivement.

Ainsi, d'une expression qui semble d'abord se tenir littéralement à la croisée de l'ordre (« dernier »), du temps (« instant ») et de l'espace (« visible »), l'analyse approfondie de cette figure de la durée révèle une transformation radicale de ces concepts, puisqu'elle annule le premier, dilate le deuxième, et fait du troisième un reflet kaléidoscopique de l'expérience temporel du je-narrateur. Le dernier instant visible s'épanouit dans un interstice littéraire, offrant une exploration profonde des frontières de la perception et de la temporalité. Il nous invite, en tant que lecteurs, à partager une expérience qui défie les limites de l'imaginable : un temps suspendu où l'être et le non-être se frôlent et où la conscience s'étire jusqu'à toucher l'éternité. En ce sens, il ouvre de nouvelles voies narratives susceptibles d'interroger la nature de notre expérience du monde en explorant des états de conscience altérée, des perceptions du temps non linéaires, et des espaces mentaux qui échappent à la logique quotidienne.

Conclusion de la deuxième partie

Le cheminement proposé dans cette seconde partie s'est construit autour de l'analyse de quatre figures de la durée, envisagées non comme des entités fixes, mais comme les expressions d'une dynamique souterraine, faite de résonances, de tensions et d'inflexions réciproques. Loin d'opérer comme de simples catégories d'analyse, ces figures rendent perceptible une tension constitutive de la temporalité telle qu'elle se donne dans et par le récit. À ce titre, elles ont été appréhendées comme des formes spécifiques de la durée — des manières singulières d'éprouver le temps dans l'espace fictionnel.

Derrière leur diversité apparente, ces figures prolongent une même interrogation : comment le récit reconfigure-t-il les paradoxes du temps vécu ? Chacune, à sa manière, réactive à la fois l'intuition augustinienne de la *distensio animi* et l'analyse heideggérienne de la *Temporality* comme ouverture du Dasein à son propre horizon. Elles redistribuent les coordonnées du passé, du présent et du futur, non dans un ordre préétabli, mais à travers des arrangements sensibles, internes au tissu narratif. Il ne s'agissait donc pas de plaquer sur les textes une grille de lecture conceptuelle, mais d'observer comment les textes eux-mêmes engendrent des formes temporelles propres, irréductibles à la linéarité chronologique. Ainsi, *l'attente* nous a-t-elle permis de saisir comment le présent, vidé de sa densité événementielle, peut se trouver surchargé de virtualité, comme suspendu dans un excès de futur. *L'urgence*, à l'inverse, a montré que la compression temporelle induite par la nécessité ou par le danger ne rompt pas le fil narratif, mais l'aiguise, le précipite vers une densité critique — comme si le manque de temps intensifiait la conscience de chaque seconde. *La réticence* a introduit une autre modalité d'intensité, moins dramatique, certes, mais non moins intense : elle procède d'un mouvement ambivalent, à la fois retenue et attrait, où le récit semble avancer à reculons,

suspendu dans une oscillation entre désir d'émergence et résistance à l'événement. Le temps s'y constitue en réserve, en latence, comme si l'élan narratif se mesurait à la force même de son frein. Quant au *dernier instant visible*, il a fait apparaître une forme-limite de la durée : celle d'un présent sans épaisseur, où l'instant, réduit à sa plus vive acuité, devient ainsi seuil d'éternité — non au sens d'un temps infini, mais comme coïncidence de tous les temps dans un éclat unique. En ce sens, Jean-Philippe Toussaint nous confronte à une expérience proprement littéraire de la durée, c'est-à-dire à une forme de temps que seul le récit peut faire éprouver. Car ce que *le dernier instant visible* donne à sentir n'est rien de moins que l'épreuve, impossible ailleurs, de la durée d'un instant — non pas sa mesure, mais son intensité existentielle, l'éternité qu'il recèle dans son dénuement même.

Une telle exploration appelait une méthode stratifiée, composite, capable d'articuler rigueur analytique et sensibilité critique. L'analyse des temps verbaux, l'étude des rythmes narratifs, les relevés logométriques, la génétique textuelle, mais aussi une attention plus intuitive aux affects portés par la narration, ont convergé vers une même visée : comprendre comment le temps, dans le roman, ne se contente pas d'accompagner l'action, mais y participe, en structure les mouvements, en module les intensités. C'est à cet égard que les figures de la durée peuvent être conçues comme des topologies narratives : des points de nouage dynamiques où s'entrecroisent les lignes de la temporalité fictionnelle.

Cependant, ce travail ne constitue qu'un point d'étape. La durée narrative ne se laisse ni totaliser ni clore. D'autres figures — entre-aperçues, esquissées — appellent à être explorées. C'est dans cette perspective que s'ouvre la prochaine phase de notre recherche, sous une forme plus expérimentale : non plus seulement pour décrire les figures de la durée, mais pour les éprouver, les réactiver dans un geste d'écriture. Il ne s'agira plus seulement de les penser, mais d'en tester les effets dans une pratique d'écriture et d'enseignement. Car ce que ces analyses ont laissé entrevoir, c'est aussi un pouvoir propre au texte — un pouvoir d'écriture — par lequel

la durée devient perceptible, parfois presque tangible : dans un rythme, un silence, une inflexion, une attente. Ce pouvoir reste ouvert, disponible à d'autres gestes, à d'autres formes, à d'autres auteurs et autrices. C'est cette ouverture que la troisième partie du travail cherchera à investir : en abordant les figures de la durée comme des ressources formatrices, à la fois théoriques, poétiques et pédagogiques. L'enjeu sera alors d'explorer les conditions d'une écriture de la durée, où la théorie s'éprouve dans l'invention formelle, et où la création prolonge, dans d'autres régimes de sens, la réflexion entamée ici.

III

ÉCRIRE ET FAIRE ECRIRE :

LA DUREE MISE EN ŒUVRE

Introduction de la troisième partie

La troisième et dernière partie de cette thèse marque un infléchissement méthodologique : après deux volets essentiellement théoriques et analytiques, nous entrons ici dans une démarche de recherche-création, en soumettant la notion de *durée narrative* à l'épreuve d'une double praxis — celle de l'élaboration d'une séquence pédagogique, d'une part, et celle de l'expérimentation fictionnelle, d'autre part. Il ne s'agit pas d'une rupture avec les développements précédents, mais d'un prolongement, depuis l'intérieur, de certaines interrogations théoriques qui les traversaient. La durée narrative cesse alors d'être uniquement un objet d'analyse ou un principe à décrire ; elle devient une matrice active, susceptible d'être réinventée à travers les modalités concrètes de l'enseignement et de la création. Elle devient moins un phénomène à observer qu'un régime à expérimenter, à mettre à l'épreuve d'un geste, d'une situation, d'un faire. Ce qui se reconfigure alors, c'est la posture même du chercheur, désormais pris dans un rapport réflexif à sa propre pratique d'écriture.

Nous présentons donc deux chapitres, non comme des études juxtaposées, mais comme deux versants d'une même entreprise : faire de la durée narrative un vecteur d'accompagnement réflexif dans le cadre d'une formation de création littéraire (chapitre 9) et un opérateur de fiction, mis en œuvre dans une nouvelle inédite (chapitre 10). Il importe de souligner que la brièveté relative de cette partie — deux chapitres, là où les précédentes en comptaient quatre — ne doit pas être lue comme un signe de moindre développement. Elle procède d'un choix assumé, à la fois méthodologique et épistémologique : cette partie se veut moins une synthèse terminale qu'un point d'embranchement, une mise en tension, à partir desquels la durée narrative — désormais éprouvée dans les conditions concrètes de son énonciation, de son enseignement et de sa création — pourra continuer à se penser, à se modeler, et à s'inventer.

Le chapitre 9 revient sur la conception et la mise en œuvre d'une séquence pédagogique dans le cadre du master de création littéraire de l'Université Toulouse Jean-Jaurès. Il s'agira d'interroger les conditions dans lesquelles le temps — entendu à la fois comme objet, comme structure, et comme expérience — peut devenir matière d'enseignement poétique. L'enjeu est de montrer que la durée narrative, loin de se réduire à une catégorie d'analyse, se révèle dans ce contexte comme un outil didactique fécond : à la fois vecteur de conscientisation des rythmes de l'écriture, et moyen d'appropriation singulière du récit. Ce type de pédagogie suppose toutefois une tension maintenue entre deux régimes d'apprentissage : d'un côté, la transmission de savoir-faire techniques ; de l'autre, l'encouragement à un geste intuitif, parfois hésitant, que seul l'exercice du texte rend possible.

Le chapitre 10 engage une autre modalité d'expérimentation, centrée cette fois sur l'écriture elle-même comme mode de connaissance. Il prend pour point de départ la rédaction d'une nouvelle de fiction — *L'Hôtel analogue* — qui, plutôt que d'illustrer une thèse de manière démonstrative, met à l'épreuve la notion de durée à travers un phénomène-limite : celui du *déjà-vu*. Cette figure, dont la singularité perceptive et ontologique résiste aux tentatives de classification systématique, est ici envisagée non comme un simple effet de trouble momentané, mais comme une figure instable, rétive à la théorisation, mais porteuse en cela d'un potentiel d'exploration fictionnelle. Le texte produit n'est donc pas un objet d'analyse parmi d'autres ; il devient le lieu même d'une enquête, où les concepts précédemment élaborés se confrontent aux exigences internes de l'écriture. Certaines inflexions narratives, certaines hésitations formelles, certains choix stylistiques viennent reconfigurer, parfois même déplacer, les hypothèses issues des parties antérieures. Ce va-et-vient entre pensée critique et imaginaire, entre analyse et écriture, définit ce que nous entendons ici par recherche-création : ni duplication du commentaire, ni simple production littéraire, mais zone d'indécision active, où les langages du savoir et ceux de la fiction s'éprouvent mutuellement dans leur pouvoir de configuration.

Chapitre 9

Faire écrire la durée :

Pistes pédagogiques pour la création littéraire

L'idée d'enseigner la création littéraire à l'université suscite historiquement le débat. Longtemps, la tradition française a considéré que « la création littéraire, ça ne s'apprend pas », reléguant la pratique de l'écriture hors du champ académique. En conséquence, la France a accusé un important retard par rapport aux pays anglo-saxons, où la discipline du *creative writing* est institutionnalisée depuis des décennies. Aux États-Unis notamment, des écrivains enseignent dans les universités depuis le début du XXe siècle (un atelier de poésie pionnier dès 1897, première thèse de création soutenue en 1931 à l'Iowa Writers' Workshop[769]). Le modèle pédagogique phare, diffusé depuis l'Iowa, est celui de l'atelier d'écriture en groupe (*workshop*). Dans ce dispositif, les étudiants-écrivains[770] produisent des textes qui sont ensuite discutés collectivement, sous la conduite d'un écrivain-enseignant. Ce modèle, centré sur la pratique et l'échange critique, s'est imposé dans des centaines de programmes universitaires à travers le monde.

En France, les premiers ateliers d'écriture font leur apparition en licence dès 1968, de manière encore marginale, avant de se développer progressivement à partir des années 2000. Ils s'étendent ensuite aux masters de création littéraire à partir de 2014, puis aux diplômes universitaires, aux licences professionnelles consacrées aux métiers de l'écriture, et plus récemment encore, aux doctorats en pratique et théorie de la création. Cette intégration

[769] Violaine Houdart-Merot et AMarie Petitjean, « La recherche par la pratique littéraire », dans Violaine Houdart-Merot et AMarie Petitjean (dir.), *La recherche-création littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2021, p. 14.
[770] Nous utiliserons le terme « écrivants » pour désigner les participants aux ateliers d'écriture et aux formations en création littéraire, en écho à l'usage du mot « apprenant » en pédagogie. Ce choix souligne une pratique active et expérimentale de l'écriture, où l'acquisition des savoirs ne repose pas sur une transmission descendante mais sur une expérimentation continue.

progressive dans le champ académique a suscité des réactions ambivalentes : d'une part un engouement manifeste auprès des étudiants, comme en témoigne chaque année le nombre toujours croissant des candidatures, d'autre part une réserve, voire une hostilité, chez celles et ceux qui perçoivent dans de telles pratiques un manque de rigueur académique et une approche trop systématique de la formation des écrivains, qui serait incompatible avec la spontanéité et la singularité qu'est censé recouvrir l'acte créatif. Violaine Houdart-Mérot, dans *La Création littéraire à l'université*, illustre cette opposition par deux exemples tirés de la presse : Pierre Gaxotte qui, en 1974, fustigeait dans *Le Figaro* les « professeurs de canulars », et, plus récemment, Olivier Guez, en 2013, qui évoquait dans *Le Monde* les « écrivains américains, cultivés en pépinières[771] ».

Ce scepticisme a toutefois reculé à mesure que les programmes ont fait leurs preuves et que le débat s'est déplacé. Aujourd'hui, l'enjeu ne réside plus dans la légitimation de l'enseignement de la création littéraire, mais dans la définition des modalités de son inscription dans le champ académique : *quelles* démarches pédagogiques adopter, *quels* objectifs de recherche lui associer. Des universitaires plaident ainsi pour un véritable cadre théorique et méthodologique de l'enseignement de l'écriture créative, afin de dépasser les simples « trucs d'atelier » hérités de la pratique et d'inscrire la discipline dans une démarche de savoir formalisé. Autrement dit, l'enjeu est de consolider le *creative writing* comme champ universitaire à part entière, en lui donnant une assise théorique, une généalogie et des méthodes spécifiques, à l'intersection de la pratique d'écriture et de la réflexion critique.

En pratique, les approches pédagogiques en création littéraire oscillent souvent entre deux pôles. D'un côté, une approche pragmatique et artisanale, centrée sur l'atelier, les exercices d'écriture, l'apprentissage de techniques narratives, stylistiques et génériques (construction du récit, personnages, point de vue, etc.). Cette approche valorise le *craft* (le

[771] Violaine Houdart-Merot, *La création littéraire à l'université*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2018, p. 6.

« savoir-faire ») et l'amélioration par la pratique assidue et la critique constructive des pairs. De l'autre, une approche plus expérientielle et réflexive, qui insiste sur le développement de la voix personnelle, l'exploration libre et l'expression de la créativité singulière de chaque étudiant. Il s'agit alors d'encourager l'expérimentation, la prise de risque, et de considérer les étudiants comme des écrivains en devenir, évoluant dans un espace d'essai/erreur protégé. La tension entre ces deux pôles rejoint un enjeu didactique classique : comment transmettre des savoir-faire formels sans brider l'intuition créative ni formater la production ? Les recherches récentes invitent à combiner ces approches plutôt qu'à les opposer. Par exemple, Anne-Marie Petit-Jean souligne que les ateliers d'écriture peuvent constituer un *« laboratoire d'expériences d'écriture*[772] *»* permettant d'entrer dans la littérature *par* la pratique tout en initiant une réflexion sur les procédés et le processus créatif lui-même. De même, selon François Bon, pionnier des ateliers en France, « l'atelier d'écriture est un formidable vecteur pour l'appropriation de la littérature », car il aide chacun à « tirer son propre plaisir de l'écriture », à prendre des risques, et à « situer sa singularité dans la diversité des démarches d'écrivains[773] » . L'important est de garder à l'esprit le danger d'un technicisme excessif : la formalisation des techniques doit servir l'invention, non la stériliser. Les formations françaises tendent à accorder une place croissante à une dimension à la fois réflexive et historique — incluant l'étude des œuvres majeures, des courants esthétiques ou des outils narratologiques — afin de situer les pratiques dans un cadre critique, et de prévenir une approche trop détachée des enjeux littéraires et théoriques.

Le présent chapitre propose de revenir sur notre expérience pédagogique menée durant nos années de thèse, entre 2018 et 2025, au sein du master Création littéraire de Toulouse. Celle-ci s'est déroulée dans un cadre relativement souple, avec une charge de cours qui a varié

[772] Anne-Marie Petitjean, *La littérature par l'expérience de la création*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2023, p. 51.
[773] François Bon, *Tous les mots sont adultes: méthode pour l'atelier d'écriture*, Paris, Fayard, 2005, p. 7-8.

selon les années : de 12 heures par semestre pour les années les moins chargées, jusqu'à 37,5 heures pour les plus intenses. Nous avons par ailleurs bénéficié d'une grande autonomie dans la conception des cours : nous avions carte blanche pour élaborer le programme, ce qui nous a conduit à proposer tout naturellement des problématiques en lien avec nos recherches. Nous avons conçu un cours intitulé, selon les années, « Temporalité du récit » ou « Poétique du temps », l'objectif étant de donner aux étudiants des outils pour expérimenter, la manière dont le temps s'impose comme un paramètre incontournable de leur écriture, intervenant à différents niveaux du processus et appelant une mise en jeu constante. Le choix du terme *poétique* a fini par s'imposer dans la mesure où il permettait de mettre l'accent sur le *faire*, notre ambition étant d'initier les étudiants aux outils narratifs et stylistiques permettant de travailler la construction du temps, tant au niveau macrostructural du récit qu'au niveau microstructural de la phrase. Cette liberté, combinée à l'évolution de nos recherches, nous a permis d'explorer des approches pédagogiques variées et de tester de nouveaux dispositifs en fonction des disponibilités et des besoins des étudiants. Nous voudrions ainsi revenir sur les modalités progressivement mises en place au fil des années, ainsi que sur l'évolution de notre pratique d'enseignement, afin d'analyser avec précision les effets de cette démarche sur l'appropriation de la notion de durée narrative par les étudiants du master de Création littéraire.

9.1. Penser la durée : entre théorie, pratique et intuition

9.1.1. Penser le temps long (« L'Urgence et la patience »)

L'un des objectifs du semestre étant la production d'un texte de création, nous avons pensé notre séquence pédagogique de manière à intégrer le temps long. Tout comme la *dynamis* aristotélicienne exprime une capacité latente qui tend vers sa réalisation, le processus d'écriture repose sur un passage continu de l'intuition première à une forme élaborée. Cette tension entre

potentiel et actualisation se joue dans la durée : chaque projet d'écriture exige des phases de gestation, de développement et de révision pour parvenir à son plein accomplissement. Intégrer cette notion dans la pédagogie permet aux écrivants de reconnaître que leur pratique évolue dans un temps long, où chaque étape — même les blocages — fait partie intégrante de l'actualisation de leur vision créative. Cette dimension est mise en avant dès la première séance par la présentation des modalités d'évaluation, à savoir : l'écriture d'un texte accompagné d'une note d'intention (cf. 9.3.3.). Nous insistons alors sur la nécessité d'observer comment le texte prend forme dans la durée, depuis l'apparition des premières idées jusqu'aux dernières réécritures, et, plus largement, sur la manière dont la perception intime du temps influe sur le geste même d'écrire. Pour initier la réflexion, nous proposons une lecture de « L'Urgence et la patience » de Jean-Philippe Toussaint, un texte qui s'avère particulièrement propice à un premier échange et une première analyse, à la fois par la légitimité de l'auteur — un écrivain reconnu, dont la posture diffère de celle d'un critique universitaire — et par la justesse avec laquelle il éclaire des problématiques qui résonnent intimement avec la pratique des étudiants. En effet, comme nous l'avons déjà évoqué (cf. 1.1.3), Toussaint conçoit l'écriture comme un mouvement oscillant entre deux pôles : l'*urgence*, qui incarne le moment fulgurant où une idée s'impose avec une telle intensité qu'elle doit être saisie immédiatement, donnant lieu à une écriture intense et rapide ; et la *patience*, ce temps de recul, de maturation et de révision, où l'auteur affine et perfectionne son texte.

La lecture du texte se fait collectivement en classe, ménageant des pauses régulières pour permettre aux écrivants d'échanger et de réfléchir à voix haute. À travers cette démarche, chaque participant est invité à prendre conscience de son propre rythme d'écriture, à repérer où il se situe entre les deux pôles évoqués par Toussaint — l'urgence et la patience —, et à confronter sa pratique à celle de ses pairs. Plus encore, ce texte offre un cadre propice pour penser l'écriture dans sa durée, en incitant les écrivants à prêter attention au mouvement de leur

intuition : d'où surgissent leurs idées ? Comment naissent-elles, évoluent-elles et s'organisent-elles, tant dans leur esprit que sur la page ? Cette réflexion s'élargit pour explorer comment leurs émotions, leurs ressentis ou même le rôle du hasard influencent leur processus créatif. Nous nous arrêtons plus particulièrement sur cet extrait, qui traduit avec précision l'ambition du cours :

> L'écriture d'un livre ne serait que cette alternance de phases de jaillissements et de persévérance. Après des semaines de blocage pendant l'écriture de *La Vérité sur Marie*, c'est soudain la fuite de Zahir sur les pistes de Narita. La scansion qui s'installe alors, les mots qui s'emballent, qui foncent, se précipitent sur les traces du pur-sang, le rythme heurté, saccadé, de la phrase, calqué sur le galop du cheval, ont quelque chose à voir avec le souffle qui manque, on est – l'auteur, le lecteur, les poursuivants, la phrase –, littéralement, à bout de souffle. (UP 44-5)

Nous souhaitons avant tout que les étudiants saisissent la relation étroite et intime qui peut s'établir entre l'écriture d'un texte, sa lecture (cf. 9.1.3.), et l'expérience dynamique vécue par l'auteur. Cette prise de conscience est essentielle : comprendre que l'écriture ne naît jamais dans le vide, mais s'inscrit dans un flux d'émotions, de sensations et de réflexions, souvent entrelacées, qui donnent forme au texte. À partir de là, nous les invitons à observer avec attention le mouvement qui les traverse, à voir comment il imprègne et oriente leur écriture, comment il influence, parfois à leur insu, les choix qu'ils font, les rythmes qu'ils adoptent, la tonalité qu'ils donnent à leur récit. Le semestre qui s'ouvre devient alors un terrain propice à une réflexion à la fois personnelle et collective sur le rôle du temps dans la maturation d'un projet d'écriture.

9.1.2. Penser l'intuition en écriture

Au cours de l'année universitaire 2020-2021, deux étudiants, Liana et Maxime, ont conduit un atelier d'écriture sur le rêve[774]. Celui-ci comportait deux étapes. La première, dédiée

[774] Toujours dans l'objectif de favoriser la construction d'un savoir partagé, lorsque notre charge de cours le permettait, nous avons proposé aux étudiants intéressés de concevoir et d'animer un atelier en relation avec la poétique du temps.

à l'écriture, imposait une double contrainte : temporelle et formelle. Les participants devaient écrire un rêve en cinq minutes avant de passer leur texte à leur voisin, qui continuait l'histoire sans lire ce qui avait été écrit auparavant. Le temps limité avait pour intérêt de produire une urgence d'écrire qui empêchait toute réflexion ou recherche de cohérence. La seconde étape était celle de l'analyse. Les textes, échangés entre groupes, faisaient l'objet d'une étude comparative à partir de trois axes définis par Liana et Maxime : les temps verbaux, les pronoms et les transitions.

Il s'est avéré que la forme du cadavre exquis se prête très bien à la déstructuration et l'illogisme temporel des rêves, si bien qu'il est parfois difficile de repérer les moments de passage entre les différents auteurs. Par ailleurs, nous avons observé un dédoublement de la première personne : les participants se décrivent à la fois comme acteurs et spectateurs de leurs rêves, ce qui nous semble typique de l'expérience onirique où l'on peut se voir agir tout en restant une entité distincte. Mais le résultat, qui est selon nous inattendu, est l'utilisation quasi systématique du présent dans les textes produits. Et pour cause, lorsque Liana et Maxime nous ont fait part de leur souhait de concevoir un atelier autour du rêve, notre réflexe de stylisticien a immédiatement été de convoquer l'imparfait, dont l'aspect dit *sécant* en fait un outil privilégié pour figurer des atmosphères oniriques. En effet, l'imparfait découpe l'action à un moment donné de son déroulement, sans en marquer ni le début ni la fin. L'action est saisie « en train de se faire », comme suspendue dans un flux non borné, ce qui en fait un temps particulièrement apte à évoquer des états flous, incertains, voire rêveurs[775]. Or, l'adoption quasi unanime du présent par les écrivants nous invite à interroger cette représentation. Il semble indiquer que dans le rêve, chaque image, chaque geste, chaque sensation, s'inscrit dans un « ici et maintenant » absolu, dépourvu de toute continuité narrative. Tout se joue dans l'instant, dans

[775] L'exemple le plus célèbre en littérature est sans doute celui de Proust : « J'étais chez mon grand-père, mort depuis bien des années ». Ici, l'imparfait ne fait pas seulement revivre une scène du passé, il nous dit « je rêvais que j'étais à la campagne, dans la maison de mes grands-parents… »..

une immédiateté brute, si bien que le souvenir du rêve s'efface presque aussitôt, puisque nous demeurons incapables d'en recomposer la trame logique. En d'autres termes, le sens et l'ordre du temps cèdent la place à l'intensité fulgurante de l'instant rêvé.

L'atelier de Liana et Maxime révèle ainsi des résultats, si ce n'est inattendus, du moins contrevenants à nos attentes. La démarche inductive qu'ils avaient privilégiée s'écartait de notre méthodologie habituelle : là où nous privilégions souvent le cheminement classique — exposer des principes généraux avant d'en proposer des applications concrètes, autrement dit « poser la théorie avant la pratique » —, Liana et Maxime avaient choisi de renverser la logique. Les écrivants commençaient par écrire, dans un cadre à la fois contraignant et collaboratif, avant d'analyser collectivement les textes produits. Il s'agissait alors moins d'amener les étudiants à une conclusion figée que de leur permettre d'explorer leur propre cheminement, aussi bien dans l'interprétation que dans la création. Si notre hypothèse sur l'imparfait onirique n'était pas infondée, force est de constater que celui-ci ne s'impose ni comme une évidence ni comme une voie exclusive. Cette manière d'aborder l'écriture, où la réflexion naît de l'expérience, nous a ainsi semblé relever d'une dynamique intuitive : partir du geste brut, de l'impulsion première, pour ensuite en dégager des motifs, des structures, des principes en mouvement. Dès lors, notre démarche pédagogique a consisté à considérer le rôle fondamental de l'intuition dans l'écriture créative et, par conséquent, la nécessité de préserver un espace propice à son expression.

Bergson définit l'intuition comme un mode de connaissance immédiate, une « vision qui se distingue à peine de l'objet vu, connaissance qui est contact et même coïncidence[776] ». Sans passer par la médiation intellectuelle ou l'analyse, elle établit un lien direct entre le sujet percevant et l'objet perçu, permettant une saisie immédiate, une conscience intime et profonde. C'est à travers l'intuition que l'essence des choses se révèle dans sa totalité et son dynamisme. Bergson distingue notamment une « intuition esthétique », qui caractériserait le geste de

[776] Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, *op. cit.*, p. 27.

l'artiste : celui-ci ne chercherait pas tant à analyser le réel qu'à en restituer l'expérience vécue, sans en trahir la singularité par le langage. L'artiste, guidé par cette perception immédiate, traduit directement dans son œuvre ce qu'il capte du monde. De la même manière, Bergson évoque une « intuition philosophique », qui ne se limite pas à une simple vision initiale, mais constitue le point de départ d'une pensée plus large : c'est à partir de cette intuition première que le philosophe développe ses réflexions et construit des considérations générales et critiques.

L'intuition s'oppose ainsi, radicalement, à l'analyse. Là où cette dernière procède par étapes, s'appuyant sur un savoir préalable qu'elle décompose et organise méthodiquement, l'intuition, elle, embrasse d'un seul geste ce qui se dérobe à la pensée discursive. Bergson le formule ainsi : « l'analyse opère sur l'immobile, tandis que l'intuition se place dans la mobilité ou, ce qui revient au même, dans la durée[777] ». L'intuition, en ce sens, épouse la continuité de la vie, elle s'insinue dans le mouvement là où l'analyse le fige, elle capte la durée là où l'analyse la fragmente. Comme l'image si bien Vladimir Jankélévitch :

> L'artiste joue avec l'immédiat comme le papillon avec la flamme, un jeu acrobatique et périlleux. Pour connaître intuitivement la flamme, il faudrait non seulement voir danser la petite langue de feu mais épouser, du dedans, sa chaleur. Joindre à l'image la sensation existentielle de la brûlure. Le papillon ne peut que s'approcher de la flamme au plus près, frôler sa chaleur brûlante, littéralement jouer avec le feu. Mais si avide de la connaître encore mieux, il vient imprudemment à pénétrer dans la flamme elle-même, que restera-t-il de lui sinon une pincée de cendre. Connaître la flamme du dehors, en ignorant sa chaleur ou bien connaître la flamme elle-même, en se consumant en elle. Savoir sans Être ou Être sans Savoir, tel est le dilemme[778].

Ainsi, l'intuition apparait comme un élément clé dans l'appréhension du geste artistique, insaisissable autrement que dans son mouvement et sa durée. Elle ne s'impose ni comme un savoir préalable, ni comme une démarche rationnelle, mais comme une dynamique propre à la création, où l'élan précède souvent la compréhension. À ce titre, elle entre en résonance avec notre réflexion sur la temporalité du processus créatif, sur cette nécessité de penser l'écriture dans un temps long : loin d'un développement linéaire et raisonné, l'intuition suit des

[777] *Ibid*., p. 202.
[778] Vladimir Jankelevitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 2004, p. 23

trajectoires imprévisibles, elle procède par éclats, par surgissements inattendus, par convictions immédiates qui s'imposent sans que l'on sache toujours d'où elles émergent. C'est dans cette perspective que nous avons choisi de lui accorder une place centrale dans notre séquence de cours, en la considérant non seulement comme un déclencheur d'écriture, mais aussi comme un mode opératoire, une façon d'interroger la construction du langage et du temps.

9.1.3. Penser le texte en mouvement : écrire pour être lu

La lecture joue un rôle essentiel dans l'appréhension de la durée narrative, car c'est elle qui confère au texte une dynamique propre, le faisant passer d'un état latent à une existence en mouvement. Lors de la séance d'introduction, nous proposons à la discussion une réflexion de Jean-Paul Sartre : « L'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier[779]. » Cette image nous permet d'illustrer une vérité essentielle : le texte, sans le mouvement de la lecture, demeure une structure immobile, un agencement de signes privés de rythme et de progression. Pour le dire autrement, il n'a qu'une réalité spatiale. C'est l'acte de lecture qui le déploie dans le temps, lui donne une cadence, une respiration, et lui permet d'exister pleinement. Nous adoptons par ailleurs le terme d'*interprète*, tel que l'emploie Raphaël Baroni pour désigner le destinataire du récit, qu'il soit lecteur, auditeur, interlocuteur ou spectateur, de manière « à souligner son rôle aussi bien actif que passif et à élargir par ailleurs l'application des théories de la réception auxquelles nous nous référons, et qui étaient focalisées le plus souvent sur le seul phénomène de la "lecture littéraire"[780] ».

[779] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948, p. 48.
[780] Raphaël Baroni, *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 33-4.

Nous invitons également les écrivants à réfléchir à l'usage du terme *lecteur* dans d'autres domaines. En musique, par exemple, un lecteur désigne l'appareil qui permet de faire entendre un morceau, de le révéler à l'oreille — un lecteur CD, une platine vinyle, un fichier numérique. Au cinéma, un lecteur numérique ou DVD restitue une œuvre filmique en donnant accès à sa dimension visible et temporelle. Ces dispositifs techniques activent les œuvres, mais leur rôle se limite à une transmission mécanique et extérieure : le lecteur technique se borne à suivre les instructions codées dans l'œuvre, imposant une cadence fixe et uniformisée, indépendante de l'auditeur ou du spectateur. Au contraire, le lecteur humain, par sa subjectivité, son histoire, ses émotions et, finalement, sa propre temporalité, participe activement à la réalisation singulière de l'œuvre ; il perçoit les moments d'accélération, de suspension ou de ralentissement non pas comme des données objectives, mais comme des expériences vécues, inscrites dans une durée fluide et qualitative ; il recrée le mouvement du texte, libère sa temporalité latente, réinvente sa durée.

Ainsi, le lecteur n'est pas une surface inerte sur laquelle le texte viendrait s'imprimer, mais bien l'élément moteur de l'œuvre littéraire, celui qui, en la lisant, la fait advenir, la complète, et la transforme. Cette vérité, héritée des théories de la réception, nous semble être la clé de voûte de l'écriture littéraire : le sens du texte ne réside pas tout entier en lui-même, il se déploie dans l'espace d'interaction entre le texte et le lecteur. À chaque lecture, une œuvre s'ouvre à de nouvelles perspectives, façonnées par l'époque, la culture, et l'expérience propre de celui ou celle qui la reçoit. Les écrivants doivent alors envisager leur texte non comme une entité close, mais comme un espace en perpétuel dialogue. Cela implique une double conséquence. D'une part, l'auteur doit accepter une nécessaire prise de distance avec son propre texte : il ne peut prétendre en contrôler l'interprétation, car son œuvre, une fois publiée, devient perméable aux lectures multiples qui la traverseront. Écrire revient alors à esquisser un espace de signification en suspens, où le lecteur, en tant que co-créateur, viendra investir l'œuvre de

ses propres représentations et la prolonger au-delà de l'intention première de son auteur. Puisque l'écrivain est absent du processus de lecture, c'est en absent qu'il doit penser son texte. D'autre part, cette conception légitime pleinement la posture critique des étudiants en tant que lecteurs. Si la lecture est un acte actif, alors les écrivants ont toute légitimité pour interroger, analyser et remettre en question les textes étudiés. Loin d'un rapport d'autorité figé entre un texte et son lecteur, c'est un véritable dialogue qui s'instaure, où chaque œuvre reste un objet mouvant, toujours sujet à interprétation. Ainsi, les écrivants développent également une approche plus libre et affranchie face aux corpus étudiés, leur permettant de se positionner de manière plus consciente et engagée dans leur rapport à la littérature.

Le processus de décentration nous semble essentiel dans les formations en création littéraire, car il s'inscrit dans le passage d'une écriture confinée à l'intime, tournée vers soi, à une écriture pensée pour rencontrer un lecteur, dialoguer avec lui, s'ouvrir au monde. En amenant les écrivants à concevoir leur œuvre non comme une émanation isolée, une expression strictement individuelle, mais comme une contribution à un espace littéraire commun, on les incite à envisager leur pratique dans une perspective élargie, collective, et résolument tournée vers l'échange. Cette réflexion fait écho aux idées de Lionel Ruffel sur les formations en création littéraire, selon lesquelles l'acte d'écriture ne peut plus être envisagé comme une activité close et solitaire, comme peuvent le suggérer certaines représentations traditionnelles, mais doit au contraire intégrer l'idée que l'écrivain est en dialogue permanent avec des sphères extérieures, qu'elles soient institutionnelles, sociales ou numériques :

> De la représentation biblique à la vision romantique du créateur incréé, original, solitaire et singulier, de la Bible au mythe moderne de la Littérature, la désignation « création littéraire » semble bien s'inscrire dans la plus parfaite tradition du soliloque. À titre personnel, bien que j'aie milité activement, avec d'autres, pour que cette désignation s'impose au niveau institutionnel, je n'en suis pas satisfait et je dois même dire que je ne l'aime pas. Le terme « création » me semble mal correspondre aux pratiques contemporaines, souvent collectives et dialogiques des producteurs de texte et à la circulation de ces mêmes textes. S'il m'était donné le loisir d'établir la nomenclature des diplômes pour quelque ministère, j'aurais hésité entre deux terminologies : production littéraire ou publication. Écrire en écoles d'art ou à l'université serait ainsi pour moi créer des laboratoires performatifs de publication, c'est-à-

> dire des laboratoires qui expérimentent le passage de l'espace privé à l'espace public de l'expression[781].

En ce sens, la décentration ne constitue pas seulement un changement d'attitude psychologique pour l'écrivain, mais une véritable redéfinition de l'acte d'écriture comme pratique publique et collective. Cette perspective demande à l'auteur de renoncer à l'idée d'un contrôle absolu sur son texte, en acceptant qu'il soit lu, interprété et réapproprié par des lecteurs aux sensibilités et expériences diverses. Ce premier pas vers la décentration est, à notre sens, déjà perceptible dans le choix même des écrivants de s'inscrire dans une formation universitaire dédiée à la création littéraire. En plaçant leur pratique dans un cadre institutionnel, les écrivants reconnaissent que l'écriture, bien qu'intime à son origine, est destinée à sortir du domaine privé pour s'exposer à un espace public. L'inscription dans un contexte universitaire marque ainsi une double exposition : d'une part, les écrivants confrontent leur travail aux regards critiques d'un groupe d'apprenants et d'enseignants, souvent perçus comme un microcosme du lectorat futur ; d'autre part, ils ancrent leur pratique dans un champ institutionnel où la littérature est pensée, discutée et théorisée. Comme le souligne Lionel Ruffel, cette double dimension institutionnelle et publique déplace nécessairement la perception de l'écriture : placer sa pratique dans un cadre collectif, c'est reconnaître que l'œuvre ne vit que dans et par ses interactions, qu'elle n'existe pleinement qu'en devenant l'objet d'un échange.

Cette question traverse l'ensemble de notre séquence pédagogique, où nous nous efforçons de sensibiliser les étudiants à cette dimension interprétative et créatrice de la lecture. Pour en explorer les nombreuses implications, nous avons mis en place diverses pratiques, parmi lesquelles la lecture à haute voix occupe une place centrale. À chaque séance, nous invitons les étudiants à lire des extraits du corpus, prenant parfois le temps, à l'issue de la lecture, de commenter un choix d'intonation, un rythme particulier ou encore la mise en relief

[781] Lionel Ruffel, « Publier en dialoguant. Sur les formations en « création littéraire » », *A contrario*, vol. 27, nº 2, section Littérature, BSN Press, novembre 2018, en ligne, <doi: 10.3917/aco.182.0021>, p. 21-2.

d'une phrase. Ces pauses permettent de souligner, de manière tangible, que chaque lecture est une interprétation, un acte singulier qui engage le texte dans une durée propre, celle du lecteur. Afin de rendre cette idée encore plus palpable, il nous arrive de confier un même passage à deux étudiants différents. À travers l'écoute de ces deux interprétations, les participants prennent conscience des écarts de sens que peuvent produire une variation de ton, une inflexion différente, ou même un silence inattendu. La lecture devient alors un miroir où se réfléchit la multiplicité des possibles qu'offre le texte.

Lorsque la séance s'y prête, nous constituons parfois un corpus mêlant des textes publiés à des productions des écrivants. Dans ce cadre, il est intéressant de confier la lecture d'un texte à un autre participant, permettant ainsi à l'auteur de se décentrer et de se placer, pour une fois, dans la position du lecteur — ou plutôt de l'auditeur — de sa propre création. Ce renversement est souvent déstabilisant, car il met en lumière l'écart, parfois vertigineux, entre l'intention de l'auteur et l'interprétation du lecteur. Que perçoit-on de son texte lorsqu'il est lu par une autre voix, dans un autre rythme, avec une autre sensibilité ? Après chaque lecture, un échange s'engage : est-ce ainsi que l'auteur imaginait son texte ? Quels éléments lui apparaissent soudain différemment, amplifiés ou atténués par cette lecture extérieure ? Cette pratique ne vise pas seulement à affiner l'écriture : elle ouvre un espace de réflexion sur la manière dont un texte existe en dehors de celui qui l'a conçu.

Mais c'est certainement lors de la séance consacrée à la ponctuation que cette réflexion sur la temporalité de la lecture se déploie avec le plus de clarté et de force. En nous appuyant sur les travaux d'Isabelle Serça dans son *Esthétique de la ponctuation (cf. 3.4.2.)*, nous explorons avec les étudiants une idée essentielle : la ponctuation, bien plus qu'un simple outil grammatical, est une composante active de l'écriture qui façonne la manière dont un texte est perçu, non seulement dans son rythme, mais aussi dans sa durée. Pour illustrer cela, nous avons inclus dans le corpus un poème d'Al Baylac tiré de son recueil *Ecce Mulier*, dont nous

possédons une version préliminaire. Dans cette version, le poème est ponctué ; dans la version publiée, l'auteur a fait le choix radical de retirer toute ponctuation. Après avoir demandé à un étudiant de lire successivement les deux versions, nous engageons une discussion sur les effets produits : comment la ponctuation module-t-elle le rythme et la durée ressentie ? Que perd ou gagne le texte lorsqu'il s'en affranchit ? Cette expérience, profondément ancrée dans la temporalité, invite les écrivants à se confronter à une nouvelle manière de percevoir leur texte, non plus comme une forme statique, mais comme un objet dynamique qui s'actualise au fil de la lecture. La durée ainsi révélée éclaire une vérité essentielle : écrire, c'est donner naissance à un texte en mouvement, destiné à s'inscrire dans le temps vécu du lecteur.

Apprendre à inscrire son texte dans la durée, à en percevoir les temporalités entremêlées, n'est pas une évidence et mérite d'être cultivé. C'est en ce sens que la théorie joue un rôle essentiel : en fournissant des outils d'analyse, elle permet d'interroger le lien entre l'écriture et la lecture, entre le temps du récit et celui de sa réception. Elle offre un recul nécessaire, aidant l'écrivain à se détacher de son propre geste pour mieux en saisir les mécanismes et les effets. Cette articulation entre lecture, pratique et réflexion critique sera au cœur de la prochaine sous-partie.

9.2. L'enseignement théorique

9.2.1. Quelle place donner à la théorie ?

Introduire la théorie dans la création littéraire invite à questionner les modalités mêmes de la création. Si nous accordons une place centrale à l'intuition dans le processus créatif, force est de constater que nous adoptons en même temps une approche résolument technique, voire techniciste, de l'écriture, dès lors que nous parlons de mécanismes, d'outils, de stratégies ou de procédés. Autrement dit, nous concevons l'écriture comme l'activation d'un savoir-faire complexe, comme *technè*, c'est-à-dire un art fondé sur des pratiques et des principes maîtrisés, observables, reproductibles et transmissibles. En ce sens, intituler notre séquence de cours « *Poétique du temps »* n'est pas anodin. Bien qu'il puisse prêter à confusion[782], nous l'avons retenu précisément parce que le terme *poétique*, au féminin, désigne, dans son acception générale, l'ensemble des principes formels qui gouvernent la création littéraire. Paul Valéry, dans ses leçons au Collège de France, en fait le socle d'une théorie du langage littéraire qui aurait pour mission « de préciser et de développer la recherche des effets proprement littéraires du langage, l'examen des inventions expressives et suggestives qui ont été faites pour accroître le pouvoir et la pénétration de la parole[783] ». La poétique, ainsi entendue, résonne plus largement « comme nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen[784] ». Placer ce terme en tête de notre intitulé marque ainsi notre volonté d'explorer les modes d'organisation du temps littéraire : comment le façonner, le questionner, le déconstruire ? Il s'agit également d'interroger les procédés par lesquels l'écriture, dans son rapport au langage, donne au temps une épaisseur sensible, en fait

[782] Chaque année, certains étudiants sont déçus en réalisant que *poétique* ne désigne pas ici la poésie, mais l'étude des principes formels de la création littéraire.
[783] Paul Valéry, *Variété V*, Paris, Gallimard, 1944, p. 290.
[784] *Ibid*., p. 291.

une expérience tangible pour le lecteur, et le transforme en un véritable enjeu esthétique et narratif.

Chaque séance s'ouvre donc sur une présentation théorique, une introduction qui vient poser les jalons de la réflexion, éclairer un concept, orienter le travail à venir. Nous suivons en cela la démarche de Claudette Oriol-Boyer, qui s'appuie sur l'idée que la compréhension des enjeux d'une démarche est une condition essentielle à l'engagement des participants. Oriol-Boyer souligne par ailleurs que « demander une confiance aveugle sans avoir exposé les objectifs et les enjeux de l'atelier est une forme de malhonnêteté, une manière de créer la dépendance des participants[785] ». Une fois le cadre théorique établi, un texte est proposé, en lien direct avec le concept abordé. Sa lecture ne relève pas d'une analyse purement descriptive, mais d'un travail d'observation : il s'agit d'en examiner la structure, d'en comprendre l'organisation rythmique, d'en saisir les effets, non pour les disséquer, mais pour en révéler les dynamiques internes, les principes actifs. Cette exploration permet d'ouvrir des pistes d'écriture, de mettre en lumière des procédés à interroger, à détourner, à réinventer.

Au début de notre enseignement, nous avons choisi d'introduire le cours par une présentation des concepts narratologiques développés par Gérard Genette dans *Figures III* : l'ordre, la durée, la fréquence, le mode et la voix. Considérées comme des notions fondamentales de l'analyse littéraire, elles trouvaient ici une fonction plus pragmatique : offrir aux étudiants un point d'entrée structurant, en particulier à ceux issus de filières littéraires pour qui le nom de Genette évoquait un cadre familier. Ce socle commun permettait d'établir un langage partagé, facilitant ainsi des discussions plus approfondies et une appropriation progressive des concepts au sein du groupe. Au fil des années, cependant, notre approche a évolué, nourrie par les retours des étudiants et par l'observation de leurs pratiques. Certaines notions, comme celle de fréquence, suscitaient peu d'intérêt ou peinaient à trouver une

[785] Claudette Oriol-Boyer, « Écrire en atelier I », *TEM 1*, 1984, p. 9.

résonance dans leurs travaux, tandis que d'autres questionnements revenaient de manière récurrente au fil des échanges. La question des temps verbaux, par exemple, que nous abordions initialement de manière secondaire, s'est progressivement imposée comme un enjeu central. Beaucoup d'étudiants en avaient une compréhension intuitive, mais souvent partielle, marquée par des choix qu'ils associaient à une esthétique — tantôt perçue comme classique, tantôt comme moderne. Ces choix s'inscrivaient également dans des logiques contrastées : certains, soucieux d'appliquer les règles apprises, adoptaient une approche rigide et normative de l'usage des temps, tandis que d'autres, moins familiers des codes littéraires, tendaient à restreindre leurs usages aux formes qu'ils maîtrisaient le mieux, souvent par prudence ou par insécurité linguistique.

En somme, si les temps verbaux constituent une préoccupation réelle chez les étudiants, celle-ci demeure avant tout d'ordre grammatical. Dès lors, l'enjeu consiste à rediriger la question en évitant l'écueil d'une leçon de grammaire traditionnelle, des tableaux de conjugaison ou des classifications mécaniques. Plus encore, nous pensons qu'il est important de dépasser les cadres scolaires qui tendent à réduire l'usage des temps à des oppositions schématiques — passé simple pour les actions ponctuelles et achevées, imparfait pour les descriptions ou les actions longues. Cette représentation, souvent relayée par les manuels, est en réalité simpliste, si ce n'est erronée. Ce n'est pas la durée objective qui compte, mais la façon dont le narrateur choisit de les représenter : une action longue peut être au passé simple si elle est vue comme un bloc clos (« Il voyagea ») ; une action courte peut être à l'imparfait si on la décrit comme un processus en cours (« Onze heures sonnaient »). Aussi, lorsque nous proposons aux étudiants de s'arrêter sur le deuxième paragraphe de *Nue* (« Je l'ignorais sur le moment, mais ce fut peut-être là la dernière chose aimable qu'elle me dirait dans les deux mois à venir » (N 30), etc.), leur étonnement ne portait pas tant sur le contenu narratif que sur la diversité des temps employés par Jean-Philippe Toussaint (cf. 5.2.2.). Au-delà du passé simple

et de l'imparfait, piliers traditionnels de la narration, apparaissent des formes plus rares ou inattendues — le plus-que-parfait, le conditionnel présent à valeur de futur dans le passé, le gérondif, le passé récent, voire le passé composé —, révélant d'une part une palette de temps très large, mais aussi, et surtout, une porosité entre les temps du récit et les temps du discours, à rebours des règles académiques qui ignorent les glissements ou licences poétiques dont la littérature fait usage pour enrichir la narration et créer des effets de sens inattendus (cf. 3.3.3.).

Cet exemple met en lumière la difficulté, souvent rencontrée en contexte d'atelier, à articuler théorie et pratique dans les formations en création littéraire. Nombre d'étudiants peinent à concevoir que la théorie puisse avoir une place légitime dans un tel cadre. Pour certains, elle demeure un savoir académique abstrait, éloigné des enjeux concrets de l'écriture. D'autres, à l'inverse, adoptent une posture scolaire dès qu'elle est convoquée, la réduisant à un corpus de connaissances à assimiler, sans y voir un outil de questionnement de leur propre démarche. Dans les deux cas, la théorie est fréquemment perçue comme une instance extérieure à la pratique, soit comme une contrainte, soit comme un discours désincarné, déconnecté de la dimension sensible du travail d'écrivain.

Cette méfiance s'accompagne parfois d'un flou terminologique entre les domaines de la linguistique, de la poétique ou de la stylistique, que certains jugent trop scientifiques ou techniques, peu susceptibles de résonner avec leur position d'écrivant. Cette représentation est d'autant plus tenace qu'elle s'appuie sur une conception de l'écrivain comme sujet déjà constitué, doué d'un talent inné ou d'une voix singulière préexistante à toute formation. Comme le note Jean-Marc Quaranta :

> Les étudiants en création littéraire peuvent penser que, parlant depuis l'âge de deux ans, écrivant depuis qu'ils en ont sept, ils peuvent à bon droit estimer qu'ils savent écrire et qu'ils sont porteurs d'une singularité assez forte, que l'admission dans ces formations à l'écriture, sélectives et ayant un *numerus clausus*, semble attester. […] Une première phase du travail

> d'apprentissage va donc consister à dépasser ces représentations qui sont, pour reprendre les termes de Grotowski, autant de “blocages”[786].

Ces *blocages*, nourris par une mythologie de l’auteur souvent véhiculée par les fictions culturelles (littéraires ou cinématographiques), orientent les attentes des étudiants vers une vision spontanée de la création, où la théorie apparaîtrait comme inutile, voire menaçante pour leur intégrité artistique. Notre démarche pédagogique cherche précisément à déplacer ces représentations, en présentant la théorie non comme un système normatif ou un corps de doctrine figé, mais comme un ensemble d’outils de lecture et d’expérimentation. En introduisant certaines approches issues du structuralisme ou du Nouveau Roman, nous ne visons pas à imposer des modèles, mais à ouvrir un espace d’exploration : ces perspectives deviennent des terrains à investir, à détourner, à mettre à l’épreuve de l’écriture. C’est dans cette tension féconde entre réflexion et pratique que peut émerger une posture critique, souple et inventive, propre à enrichir le geste d’écriture sans en étouffer la singularité.

Nous veillons à ne pas submerger les étudiants sous un excès de théorie qui pourrait les éloigner de leur propre pratique. L’enjeu n’est pas d’accumuler des concepts, mais d’offrir des repères clairs, des extraits ciblés, toujours mis en lien avec l’écriture. Il ne s’agit pas de former des théoriciens, mais de développer une compréhension active des stratégies narratives et temporelles, en invitant chacun à interroger ses propres choix d’écriture. Dans cette perspective, la théorie ne doit pas apparaitre comme un cadre contraignant, mais comme un appui, un outil qui affine la réflexion et nourrit l’expérimentation. Elle ne vient pas figer l’acte d’écrire, mais l’éclairer : comprendre comment un texte s’organise, comment il joue avec le temps, comment il engage un rapport au lecteur. Cette approche invite ainsi à une prise de recul sur la construction du récit, à une remise en question des automatismes et des effets de style. Elle ouvre également un dialogue avec la tradition littéraire, non pour l’imiter, mais pour mieux s’en

[786] Jean-Marc Quaranta, « M. Jourdain et la voie négative : La formation de l’acteur selon Jerzy Grotowski et l’enseignement de la création littéraire », dans Lydie Parisse et Tomasz Swoboda (dir.), *Processus créateur et voies négatives*, vol. 1, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « Processus créateurs », 2024, p. 175.

saisir, s'en affranchir, et, à terme, construire une voix singulière, ancrée dans une maîtrise des outils qu'elle mobilise.

9.2.2. À quelle bibliothèque s'adosser ?

Dans son ouvrage *La littérature par l'expérience* (2023), Anne-Marie Petitjean consacre une partie à la notion de « bibliothèque », qu'elle envisage à la fois comme un lieu physique et un espace symbolique de ressources intellectuelles et imaginaires. Elle revisite les conceptions classiques de la bibliothèque, notamment à travers Montaigne et son usage de la « librairie » comme lieu de rêverie, d'écriture et d'introspection, mais aussi en confrontant cette représentation à des perspectives plus contemporaines. À cet égard, elle s'attarde sur le travail d'Emmanuel Hocquard dans *Le Cours de Pise*, où l'écrivain, bien qu'ancré dans l'univers de la bibliothèque, « n'invite pas ses étudiants à venir s'enfermer au milieu des livres[787] ». Hocquard conçoit la bibliothèque non comme un espace de repli, mais comme un point d'appui, une ressource périphérique qui ouvre sur d'autres dynamiques créatives. À travers cette analyse, Petitjean met en lumière l'ambivalence de la bibliothèque dans la formation littéraire : indispensable comme socle de savoir et d'inspiration, elle ne saurait pour autant devenir un refuge clos, un sanctuaire exclusif où l'écrivain s'enferme.

Cette réflexion s'élargit à une approche plus contemporaine de la bibliothèque dans l'enseignement littéraire, en particulier à travers les expériences de François Bon. Chez lui, la bibliothèque n'est pas un simple espace d'érudition, mais le point de départ d'un apprentissage expérimental et collectif. Comme le rappelle Anne-Marie Petitjean, Bon considère que « l'atelier d'écriture est un formidable vecteur pour l'appropriation de la littérature[788] » et qu'il

[787] Anne-Marie Petitjean, *La littérature par l'expérience de la création*, *op. cit.*, p. 48.
[788] François Bon, *Tous les mots sont adultes*, *op. cit.*, p. 7-8.

permet d'allier « singularité » et « diversité des démarches d'écrivains[789] ». La bibliothèque, dans cette perspective, ne se limite pas à la transmission d'un savoir figé : elle devient « un laboratoire d'expériences d'écriture, qui initie à la littérature en apprenant à la transformer ».

À la suite d'Anne-Marie Petitjean, nous proposons d'interroger la manière dont la bibliothèque peut devenir une ressource vivante pour l'enseignement de la création littéraire. Quelles œuvres, quels corpus, quels dispositifs pédagogiques permettent d'articuler l'immensité des références littéraires à l'objectif spécifique d'une formation pratique ? Comment concilier la bibliothèque comme lieu de transmission et comme espace d'expérimentation, où la tradition ne se fige pas, mais se réinvente à travers l'écriture ?

L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint se prête avec pertinence à l'étude des notions narratologiques et stylistiques explorées au cours du semestre, et nous n'hésitons pas à y recourir régulièrement. Toutefois, son appartenance aux Éditions de Minuit — souvent perçues comme porteuses d'une exigence formelle marquée, voire d'un certain élitisme littéraire — peut, chez certains étudiants, induire une forme de distance, voire de réserve. C'est pourquoi nous privilégions également des auteurs contemporains, parfois des primoromanciers, dont les œuvres permettent d'établir un lien direct avec les enjeux actuels de l'écriture et de la publication. Seynabou Sonko avec *Djinns* (2023), David Lopez avec *Fief* (2017), Théo Casciani avec *Rétine* (2019), Clémentine Beauvais avec *Songe à la douceur* (2016), Maylis de Kerangal avec *Naissance d'un pont* (2010) ou encore Diaty Diallo avec *Deux secondes d'air qui brûle* (2022), offrent autant d'exemples concrets pour interroger les pratiques littéraires d'aujourd'hui. D'une part, ils montrent comment on écrit aujourd'hui, en phase avec les préoccupations sociales, culturelles et technologiques de notre époque. D'autre part, ils permettent d'aborder concrètement les réalités du monde éditorial contemporain : quels types d'écriture sont publiés ? Quelles sont les attentes des maisons d'édition ? Enfin, plusieurs des

[789] *Ibid*.

auteurs que nous avons cités – Seynabou Sonko, David Lopez, Diaty Diallo, Théo Casciani – sont issus de formations en création littéraire. Leur parcours constitue ainsi un repère précieux pour les étudiants, en déconstruisant l'image de l'écrivain comme une figure lointaine, consacrée, inaccessible. Ils incarnent une proximité à laquelle les écrivants peuvent s'identifier, et montrent que l'on peut aujourd'hui construire une voix singulière, et que la formation peut y jouer un rôle déterminant.

Pour autant, les références classiques ne sont pas mises de côté. Proust, Woolf, Flaubert demeurent des repères fondamentaux pour interroger les liens entre littérature et temporalité, et replacer les évolutions formelles dans une perspective historique. Ils ont profondément transformé la manière d'écrire le temps, en modifiant sa perception, son inscription dans le récit, son impact stylistique. Étudier leurs œuvres permet non seulement de mesurer la manière dont elles ont redéfini les cadres temporels de la littérature, mais aussi d'observer leur influence persistante sur les écritures contemporaines. Leur lecture reste essentielle pour comprendre comment le récit manipule la perception du temps : comment il l'étire ou le contracte, le fragmente ou le suspend, et en quoi ces variations rythmiques ne sont pas de simples artifices, mais des dispositifs qui produisent du sens, façonnent l'émotion du lecteur et structurent l'expérience du texte. Aussi, il n'est pas rare que les étudiants peinent à percevoir ces filiations. S'ils connaissent les grandes périodes littéraires et les noms qui les jalonnent, ils ont souvent du mal à en retracer les continuités, à voir comment une pratique narrative — le flux de conscience, la construction elliptique, la variation des rythmes — s'inscrit dans un réseau d'influences, de dialogues et de ruptures. Or, saisir l'histoire des formes, leur genèse, les contextes qui les ont vus émerger ou les œuvres auxquelles elles répondent, est indispensable pour en comprendre la portée, les effets qu'elles produisent et la place qu'elles occupent dans le champ littéraire. Une forme n'est jamais neutre : elle est toujours le produit d'un contexte, d'une intention et d'une tension avec ce qui l'a précédée. Connaître son histoire, c'est en

mesurer les enjeux, identifier ses possibilités, comprendre les choix esthétiques et idéologiques qu'elle engage.

Un exemple marquant est celui du monologue intérieur auquel nous avons consacré une séance. Aujourd'hui largement utilisé, souvent de manière instinctive par les écrivants, il résulte pourtant d'une rupture majeure dans l'histoire littéraire. Son apparition marque une remise en question des conventions du réalisme et du naturalisme, qui privilégiaient une narration linéaire, objective et omnisciente. Avec *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin (1888), le monologue intérieur s'impose pour la première fois comme une tentative d'inscrire directement sur la page le flux ininterrompu des pensées d'un personnage, sans médiation explicative ni filtre narratif. Dujardin inaugure ainsi un style fragmenté et immersif, où les perceptions immédiates et les associations libres prennent le pas sur la structure traditionnelle du récit. Au siècle suivant, la forme évolue vers une exploration encore plus radicale avec James Joyce, Virginia Woolf et William Faulkner. Le monologue intérieur devient ce que l'on appellera le flux de conscience, une écriture qui ne se limite plus à la retranscription des pensées mais intègre également les sensations, les impressions fugaces, les réminiscences, et une perception éclatée du temps. Joyce pousse cette logique à son paroxysme dans *Ulysse* (1922), notamment à travers le monologue de Molly Bloom, où la syntaxe se délite et la ponctuation disparaît pour épouser au plus près le mouvement désordonné de la pensée. Woolf, dans *Mrs Dalloway* (1925), tisse un récit où souvenirs et perceptions s'entrelacent, inscrivant la subjectivité dans un dialogue permanent avec le temps et l'espace. Faulkner, quant à lui, explore cette polyphonie intérieure sous un angle plus labyrinthique : dans *Lumière d'août* (1932), il superpose différents niveaux de conscience, du raisonnement structuré aux éclats sensoriels les plus bruts, faisant de la narration une matière fluide, traversée par les fluctuations du temps et de la mémoire.

Nous pourrions poursuivre longtemps cette filiation, retracer d'autres influences, d'autres bifurcations, mais l'essentiel est de comprendre qu'une forme n'existe jamais seule.

Elle est toujours prise dans un mouvement, en tension avec ce qui l'a précédée, en dialogue avec ce qui l'entoure, et ce qui nous semble aujourd'hui une écriture presque normative est en réalité l'héritage de ruptures, d'un rejet des cadres. Penser la bibliothèque dans cette dynamique historique, c'est donc saisir que l'écriture ne surgit jamais dans l'isolement, qu'elle se construit dans un espace traversé de forces contradictoires, d'échos et de tensions. Chaque choix formel engage une relation, explicite ou implicite, avec une tradition dont il peut prolonger l'élan, infléchir le cours ou refuser l'héritage. Il nous appartient alors de prolonger ce mouvement, de l'interroger, de le détourner peut-être, ou de l'ouvrir à d'autres voies, d'autres voix. Ainsi, la bibliothèque n'est plus un répertoire clos, mais une ressource vivante, un champ de possibles où puiser non pour reproduire, mais pour explorer, déplacer, réinventer. Car si certaines pratiques, autrefois marginales, ont fini par s'imposer, d'autres restent encore à inventer, à éprouver, à risquer, dans cette quête toujours recommencée d'une écriture qui cherche à dire, autrement, ce qui lui échappe.

9.2.3. Vers une autodidaxie guidée

Réfléchir à la place de l'enseignement théorique dans l'écriture, c'est aussi interroger la posture de celui qui le dispense. Que transmet-on, au juste, lorsqu'on enseigne la création littéraire ? Un savoir structuré sur la littérature et ses formes ? Une méthode d'écriture ? Un simple cadre d'expérimentation ? L'enseignant en création littéraire occupe une position intermédiaire, à la lisière de plusieurs figures : ni tout à fait professeur de lettres, ni uniquement écrivain ou écrivant, ni seulement animateur d'atelier. Il oscille entre ces rôles, naviguant dans une tension permanente entre transmission et autonomie, entre le désir de guider et la nécessité de laisser l'écrivain en formation trouver sa propre voie. Son rôle ne consiste pas à indiquer une direction, mais à ménager un espace où chaque trajectoire peut trouver son propre cours.

Dans *Le Maître ignorant*[790], le philosophe Jacques Rancière s'appuie sur l'expérience de Joseph Jacotot, un pédagogue du XIXe siècle, pour interroger les fondements de la transmission du savoir. Confronté à des étudiants néerlandophones dont il ne parlait pas la langue, Jacotot adopta une méthode innovante : il leur remit une édition bilingue du *Télémaque* de Fénelon et leur demanda d'apprendre le français en autonomie. Contre toute attente, les élèves réussirent non seulement à maîtriser la langue, mais aussi à développer une compréhension approfondie du texte. Cette expérience vient étayer la thèse principale du livre : l'apprentissage ne repose pas sur une hiérarchie entre un maître qui sait et un élève qui ignore, mais sur la capacité intrinsèque de chacun à mobiliser son intelligence. Pour Rancière, l'exemple de Jacotot constitue une critique radicale du modèle éducatif traditionnel, où l'enseignant légitime son autorité en entretenant l'illusion d'une incompétence native chez l'apprenant. L'enseignement devient alors un outil de domination symbolique, instaurant une division entre ceux qui possèdent le savoir et ceux qui en sont privés. À l'inverse, le « maître ignorant » n'impose ni interprétation ni méthode ; il accompagne, sans diriger, l'effort de compréhension de l'apprenant[791].

Dans une certaine mesure, nous pourrions ici faire un parallèle avec l'idée largement répandue selon laquelle, par la lecture, on apprendrait seul à écrire. Antoine Albalat, dans *La formation du style par l'assimilation des auteurs*[792], défend l'idée que l'écrivain peut perfectionner son style en étudiant et en imitant les grands auteurs qui l'ont précédé. Il affirme :

---

[790] Jacques Rancière, *Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987, 234 p.
[791] À noter que Violaine Houdart-Merot mobilise également la figure du maître-ignorant dans son article « Le maître ignorant, le poéticien et les possibles », dans Violaine Houdart-Merot et AMarie Petitjean (dir.), *La recherche-création littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2021, p. 83-90. Selon Violaine Houdart-Merot, le maître ignorant est l'une des postures envisageables de l'encadrement du mémoire de master ou de doctorat en recherche-création, dans la mesure où il doit « faire confiance, accepter l'inconfort de l'incertitude comme l'écrivant, en s'appuyant néanmoins sur la connaissance des écrits antérieurs de l'étudiant, en l'aidant à formuler une première problématique qui risque d'être remaniée en cours de route, au fur et à mesure que l'écriture va se déployer. » (*Ibid*., p. 85). Les deux autres postures envisagées par Violaine Houdart-Merot sont le poéticien, qui renvoie « comme en ''miroir'' […] ce que le texte dit vraiment et non ce que l'auteur imagine qu'il dit, ce qu'il croit avoir écrit » (*Ibid*., p. 86.), et l'herméneute, dont la fonction consiste « à s'intéresser aux possibles d'un texte en devenir » (*Ibid*., p. 87.).
[792] Antoine Albalat, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, Paris, A. Colin, 1902, 308 p.

« Il faut lire les auteurs dont le style peut apprendre à écrire et laisser de côté ceux dont le style n'apprend pas à écrire. » Pour Albalat, la lecture est la source même de tous les procédés d'assimilation du style ; elle éveille les idées, nourrit l'inspiration et joue un rôle fondateur dans la vie intellectuelle. Ainsi, l'écriture ne naît pas *ex nihilo*, mais se construit dans un dialogue constant avec les œuvres du passé[793]. Si nous nous autorisons à faire le lien entre les deux auteurs, il est important de noter, cependant, que l'expérience de Jacotot se résume à un apprentissage seulement à partir du livre : *Télémaque* n'a pas suffi à leur enseigner la langue, mais il a permis de déclencher en eux-mêmes une capacité d'apprentissage autonome.

C'est ici qu'intervient l'idée d'une autodidaxie guidée, où l'enseignant ne se positionne ni comme un détenteur de vérité ni comme un simple facilitateur, mais comme un accompagnateur fournissant des outils et des ressources qui permettent à l'apprenant d'explorer son propre potentiel. Ce processus prend plusieurs formes concrètes dans notre cours, dont l'une des plus essentielles est la constitution d'un rapport personnel et critique au corpus littéraire. En effet, il nous semble que l'un des enjeux de la formation en création littéraire est l'appropriation par les écrivants de la littérature elle-même, en développant une posture critique et personnelle vis-à-vis des textes étudiés. Il ne s'agit pas d'ériger un panthéon d'auteurs à imiter, comme le suggérait Antoine Albalat, mais bien d'encourager une confrontation active et singulière avec des œuvres aux horizons variés. C'est dans cette optique que nous constituons des corpus pluriels, qui traversent les époques et les esthétiques, mêlant auteurs classiques et contemporains, francophones et internationaux, primoromanciers et figures consacrées, auxquels s'ajoutent régulièrement, comme nous l'avons déjà dit, les propres productions des écrivants. Cependant, au lieu d'aborder ces textes dans une perspective d'analyse descendante, où l'enseignant impose un cadre d'interprétation, nous favorisons une approche dialogique.

[793] À noter que la méthode d'Albalat présente des limites : son idéal de simplicité et son adhésion à une vision hiérarchique de la littérature, où les auteurs classiques occupent une place prépondérante, peuvent sembler conservateurs dans un contexte contemporain valorisant la diversité des voix, des genres et des formes.

Nous commençons par lire les textes ensemble, sans imposer d'emblée une grille d'analyse théorique, mais en laissant émerger des impressions spontanées : *qu'est-ce qui vous retient dans ce texte ? Qu'est-ce qui vous intrigue, vous heurte, vous séduit ?* Cette première réception se double ensuite d'une réflexion plus technique : *quels procédés sont à l'œuvre ? Comment le texte produit-il ses effets ? Qu'est-ce qui le rend singulier ?* Progressivement, cette réflexion s'ouvre à leur propre pratique : *comment vous situez-vous par rapport à cela ? Reconnaissez-vous quelque chose de votre écriture dans cette démarche ?* Ainsi, l'objectif n'est pas de conduire les écrivants vers une esthétique prédéfinie, mais de leur offrir un espace où leur regard critique et leur intuition créative se nourrissent mutuellement.

L'un des exemples les plus parlants est le cours consacré à la vitesse du récit, où nous mettons en regard la conception genettienne de la durée (cf. 3.1.2.) et des contre-modèles issus du roman moderne. D'un côté, l'incipit de *La Bête humaine* de Zola illustre parfaitement une structuration du temps mesurable : le récit s'y déploie selon un ralentissement progressif, soutenu par une description dense et des repères temporels clairement établis. De l'autre, *La Promenade au phare* de Virginia Woolf propose une approche plus fluide et discontinue de la temporalité, où les variations de rythme se manifestent parfois à l'échelle d'une même phrase, échappant à toute analyse structurale stricte. Ces deux approches du temps narratif sont alors mises en discussion avec les étudiants. Le cadre structuraliste de Genette est-il suffisant pour analyser ces œuvres ? Les écrivants s'inscrivent-ils spontanément dans l'une ou l'autre de ces esthétiques ? Et surtout, comment leur propre écriture se situe-t-elle par rapport à ces modèles, quelles continuités, quelles ruptures s'y dessinent ?

Cet exemple illustre une première facette de l'autodidaxie guidée : un dialogue actif avec la littérature, où la lecture devient un espace d'exploration plutôt qu'un simple objet d'analyse. Mais cette autonomie s'étend aussi à l'écriture elle-même, à travers des exercices conçus pour encourager l'interprétation, le détournement des consignes et l'expérimentation

formelle. C'est ce second aspect que nous aborderons à présent, en montrant comment la souplesse des dispositifs et l'accompagnement réflexif permettent d'ouvrir un cadre qui stimule la créativité sans l'enfermer.

9.3. Faire écrire

9.3.1. Des exercices d'écriture

Si l'atelier d'écriture est souvent envisagé comme un espace de création qui vise la composition d'un texte, nous préférons, dans le cadre du cours « Poétique du temps », parler d'exercices d'écriture. La distinction que nous faisons tient au fait qu'il ne s'agit pas tant de produire un texte que de *s'exercer* à écrire, de travailler un geste précis en réponse à une contrainte formelle spécifique. La pratique, en ce sens, s'apparente à un entraînement, une exploration méthodique des dynamiques et des résistances du langage. Elle rejoint une conception de l'apprentissage qui pourrait se rencontrer en sport ou en la musique : un gymnaste ne tente pas une figure complexe sans avoir répété chaque mouvement qui la compose ; un musicien ne s'aventure pas dans une interprétation libre sans avoir d'abord maîtrisé ses gammes, son doigté, la justesse de ses accords. De la même manière, nous pensons qu'un écrivain en devenir ne peut espérer maîtriser les gestes de l'écriture sans avoir d'abord exploré des mécanismes, expérimenté des contraintes, éprouvé des tensions. Une analogie similaire traverse d'ailleurs « L'Urgence et la patience » dont nous proposons la lecture lors de la première séance :

> Comme au tennis, après les heures d'entraînement, où chaque geste est analysé, décomposé, et refait à l'infini, mais reste raide, figé et sans âme, il arrive un moment, dans la chaleur du match, où on commence à lâcher ses coups et où on réussit certaines choses qui auraient été inimaginables à froid et n'ont été rendues possibles que par la rigueur et la ténacité de l'entraînement qui a précédé. Dans ces moments-là, dans *la chaleur de l'écriture,* on peut tout tenter, tout nous réussit, on effleure le filet, on frôle les lignes, on trouve tout, instinctivement, chaque position du corps, le fléchissement idéal du genou, la façon d'armer le bras et de lâcher le coup, tout est juste, chaque image, chaque mot, chaque adjectif pris à la volée et renvoyé sur le terrain, tout trouve sa place exacte dans le livre. (UP 43-4)

Cette conception de l'écriture trouve un écho direct dans la littérature elle-même. Raymond Queneau l'illustre magistralement avec ses *Exercices de style*, où un même récit, volontairement anecdotique, se décline à travers 99 variations stylistiques. Umberto Eco, qui a traduit l'ouvrage en italien, souligne d'ailleurs dans sa préface combien chaque exercice ne se réduit pas à une contrainte formelle, mais devient un moyen d'explorer les potentialités expressives du langage, Queneau détournant les figures traditionnelles de la rhétorique de façon à mener ses propres explorations ludiques et parodiques de la langue[794].

Ainsi, nous insistons auprès des étudiants sur le fait que l'exercice ne vise pas un résultat immédiat, mais prépare cet instant où, à force de pratique, l'écriture atteint une forme de maîtrise qui permet de s'abandonner à une fluidité presque instinctive. Dès lors, il doit être appréhendé comme un espace d'expérimentation, affranchi de toute pression liée au produit fini. Son caractère artificiel est une donnée essentielle : il libère de l'angoisse du « beau » texte et recentre l'attention sur l'exploration. Autrement dit, en imposant une contrainte formelle qui oriente l'écriture vers un jeu précis — qu'il s'agisse d'une manipulation rythmique, syntaxique ou narrative —, l'enjeu n'est plus de « bien » écrire, mais d'écrire en expérimentant. C'est pourquoi, avant toute restitution des textes produits, nous accordons un temps de réflexion et d'échange, invitant les écrivants à questionner leur expérience : comment ont-ils appréhendé

[794] « D'altra parte questa sapienza retorica non va presa troppo sul serio. Queneau spesso gioca (e qui non si può non usare un ossimoro) a prendere le figure alla lettera. Ovvero prende alla lettera l'enunciazione della regola, e tradendo il senso della regola, ne trae un ulteriore motivo di gioco. Facciamo alcuni esempi. È vero che la protesi consiste nell'anteposizione, l'epentesi nell'interposizione e la paragoge ne a posposizione di una lettera o di un fonema, ma nei manuali di retorica si dànno esempi di protesi, epentesi e paragoge, per così dire, sensate: *gnatus* per *natus*, *vivòla* per *viola*, *virtute* per *virtù*. Se si vanno a leggere invece questi esercizi si vede che Queneau ha anteposto, posposto e interposto a man salva, portando la figura (anche se queste ed altre non sono, in termini classici, figure bensì *virtutes* o *vitia elocutionis*) al parossismo. »
« D'un autre côté, cette érudition rhétorique ne doit pas être prise trop au sérieux. Queneau joue souvent (et ici l'oxymore est inévitable) en prenant les figures au pied de la lettre. Autrement dit, il applique strictement l'énoncé de la règle et, en trahissant son esprit, il en tire un motif supplémentaire de jeu. Prenons quelques exemples. Il est vrai que la prothèse consiste en l'ajout d'un élément en début de mot, l'épenthèse dans son insertion à l'intérieur, et la paragogie dans son ajout en fin de mot, mais les manuels de rhétorique donnent des exemples de prothèses, d'épenthèses et de paragogies, disons, raisonnables : *gnatus* pour *natus*, *vivòla* pour *viola*, *virtute* pour *virtù*. Si l'on lit ces exercices, on voit que Queneau a ajouté, supprimé ou déplacé des éléments sans retenue, portant la figure (bien que celles-ci, d'un point de vue classique, ne soient pas des figures mais des *vertus* ou des *vices d'élocution*) jusqu'au paroxysme. » (Notre traduction.)
Umberto Eco, « Introduzione », in Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, Toríno, Einaudi, 2000, p.14.

cette contrainte ? Est-ce une approche qu'ils pourraient intégrer à leur propre écriture ? En quoi cette exploration influence-t-elle leur perception du temps, du rythme, de la structure narrative ? En verbalisant leurs impressions, ils prennent conscience des mécanismes à l'œuvre dans leur texte. Certains, initialement réticents à la contrainte, y découvrent un levier inattendu pour organiser le temps dans un récit, tandis que d'autres, au contraire, reconnaissent dans la résistance même de l'écriture leurs propres inclinations stylistiques, parfois en décalage, sinon en friction, avec la logique imposée de l'exercice.

La consigne joue ainsi un rôle structurant : elle impose une contrainte avec laquelle l'écrivant doit négocier, un cadre formel à l'intérieur duquel il lui faut articuler son geste. Or, l'adhésion à la consigne n'a rien d'un processus linéaire. Parfois, l'exigence est telle que certains peinent à s'y soumettre ou choisissent de la contourner. Pourtant, ces résistances ne sont pas de simples échecs ; elles méritent d'être considérées en elles-mêmes. Un blocage peut révéler une incompatibilité profonde avec l'orientation esthétique de l'exercice, signalant que l'écriture cherche ailleurs son point d'ancrage. De même, refuser d'appliquer la consigne n'est pas nécessairement un rejet stérile : il peut traduire un besoin de remettre en question la démarche plutôt que de s'y plier aveuglément. Et là encore, cette réticence ne constitue pas un hors sujet : en fonctionnant comme un repoussoir, la contrainte génère une déviation qui, loin d'être une impasse, devient une matière à réflexion.

C'est précisément dans cet espace de jeu que l'intuition se manifeste. Parce qu'elle procède par élans et par ruptures, elle permet de dépasser la contrainte initiale et d'ouvrir d'autres voies. Ainsi, nous en sommes rapidement venus à l'idée que le non-respect d'une consigne pouvait lui-même faire partie du processus, et qu'il était essentiel d'intégrer cette possibilité à l'exercice. Car l'intuition, par essence, refuse l'enfermement dans des cadres figés : elle exige du mouvement, une remise en question constante, une forme de réinvention. Ainsi, Agnès confie dans sa note d'intention : « J'ai du mal à rester concentrée sur une consigne. Je

me laisse facilement embarquer par les personnages […] et quand j'ai fini, je me rends compte que je suis partie ailleurs[795] ». Dès lors, admettre la possibilité d'un écart n'affaiblit pas le cadre, il le rend plus fécond, plus opérant, en reconnaissant que l'expérimentation passe parfois par le débordement. Ce n'est pas un relâchement, mais une dynamique à la fois à encourager et à interroger. Pourquoi cet éloignement de la consigne ? Relève-t-il d'un confort, d'une habitude, ou marque-t-il, au contraire, une découverte inattendue ? Que révèle cette bifurcation sur la manière dont l'écrivant envisage son propre geste ? Il ne s'agit donc pas tant de mesurer la conformité à l'exercice que d'observer les chemins qu'il ouvre et les déplacements qu'il provoque.

Pour mieux saisir ces enjeux, nous voudrions revenir sur un exercice d'écriture particulièrement contraignant, proposé lors de la séance consacrée aux temps verbaux. L'objectif est d'amener les étudiants à percevoir la valeur des temps, non comme une simple convention grammaticale, mais comme une véritable force stylistique et narrative. Chaque participant se voit ainsi attribuer un petit bout de papier portant une opposition temporelle autour d'un même verbe (« *Leurs yeux se rencontrèrent / Leurs yeux se sont rencontrés* » ; « *Le train passa / Le train est passé* » ; *« Leurs mains se touchèrent / Leurs mains se sont touchées* » ; etc.). La première étape consiste alors à observer les effets induits par ce déplacement minime, mais déterminant, entre passé simple et passé composé. En l'occurrence, ce glissement, presque imperceptible en apparence, agit en réalité comme un révélateur des frontières entre temps du récit et temps du discours. L'exercice devient alors une manière de faire éprouver ces distinctions autrement que par une approche purement théorique, en engageant l'étudiant dans un travail d'observation active des effets produits par chaque choix verbal.

Dans un second temps, il est demandé aux écrivants de construire un texte intégrant une progression temporelle stricte. La consigne est la suivante :

[795] Annexe 2D

> Traitez les temps verbaux comme une gamme musicale, en les parcourant de haut en bas. Commencez par le passé antérieur, puis descendez progressivement : plus-que-parfait, imparfait, passé simple. Une fois cette première séquence achevée, basculez au passé composé (SWITCH), poursuivez avec le passé proche, puis progressez vers le présent, le futur proche et enfin le futur simple, point culminant de l'exercice. À partir de là, inversez le mouvement et redescendez la gamme dans l'ordre inverse jusqu'à retrouver le temps initial.

L'une des particularités de cet exercice réside donc dans son mouvement imposé : une ascension progressive à travers les temps verbaux, suivie d'une descente en miroir. L'écrivain en devenir ne contrôle ni l'ordre ni la direction de cette progression, mais peut moduler le temps passé sur chaque conjugaison, à condition d'alterner toujours avec un temps voisin. Ce cadre contraignant réduit considérablement la liberté narrative, mais c'est précisément cette contrainte qui en fait tout l'intérêt. Elle oblige les écrivants à expérimenter la puissance des temps verbaux de manière concrète, à ressentir comment chacun influe sur la dynamique du récit, comment il modèle la perception d'une action, d'un enchaînement d'événements. Il ne s'agit plus seulement d'employer un temps de manière instinctive ou par habitude, mais de traverser consciemment l'ensemble du spectre temporel, en éprouvant ses effets, ses ruptures, ses continuités.

Le résultat est rarement satisfaisant. Contraints de suivre une progression temporelle rigide et artificielle, les écrivants doivent composer avec des enchaînements abrupts, des basculements inattendus entre des temporalités qui ne s'articulent pas naturellement. Cependant, les transitions forcées rendent sensibles des phénomènes souvent imperceptibles : le passage du passé simple au passé composé, par exemple, modifie subtilement la perception d'un événement ; le premier le fige dans un temps clos, révolu, tandis que le second maintient un lien ténu avec le présent. De même, le recours au passé antérieur, rarement mobilisé, confère au texte une profondeur quasi archaïque, tandis que le futur propulse soudainement l'écriture dans une tension d'attente. L'exercice produit ainsi une forme de vertige narratif, un trouble du temps où l'ordre conventionnel du récit vacille. La contrainte est si forte, si volontairement artificielle, qu'elle met en relief, presque par excès, la puissance narrative propre à chaque

temps verbal. Mais plus encore, elle donne à voir leur interaction : comment ils s'influencent, se répondent, se prolongent ou s'opposent. En traversant successivement ces strates temporelles, les écrivants éprouvent ce que le temps fait au récit – comment il l'étire, le contracte, le suspend ou l'accélère – et prennent conscience, plus nettement, de l'invisible ossature qui soutient toute narration.

9.3.2. Les écritures de la réception

Les écritures de la réception désignent l'ensemble des traces écrites, spontanées ou prescrites, produites par un lecteur en réponse à un texte ou à une œuvre artistique. Autrement dit, elles témoignent d'une rencontre singulière entre un lecteur et une œuvre, et se déclinent sous des formes variées — dites *métatextuelles*, lorsqu'elles prennent la forme de commentaires ou d'analyses critiques, dites *hypertextuelles*, lorsqu'elles s'inspirent librement du texte pour en prolonger l'imaginaire. Leur temporalité est également multiple : certaines sont synchrones, réalisées pendant la lecture, tandis que d'autres sont différées, élaborées dans un second temps. Enfin, elles embrassent toutes les formes d'art, sans distinction de support.

Dans le champ pédagogique, ces pratiques, souvent résumées par la formule « écrire pour lire », traduisent une évolution significative dans la manière d'enseigner les textes littéraires. Plus qu'un simple outil d'apprentissage, elles invitent à une appropriation active de l'œuvre, aidant les apprenants à explorer et à développer leur compréhension. Elles remplissent ainsi plusieurs fonctions essentielles : elles servent d'instruments d'analyse, guidant la recherche d'indices et l'interprétation ; elles deviennent des supports de mémoire, fixant les savoirs littéraires et prolongeant l'expérience de la lecture. Mais au-delà de ces finalités techniques, leur véritable enjeu réside dans la valorisation de la posture du lecteur comme acteur de sens. C'est en cela que les écritures de la réception s'affranchissent des méthodes classiques,

souvent perçues comme trop rigides ou normatives. Elles ouvrent un espace où l'écriture n'est plus un exercice de conformité, mais un acte de découverte, une manière de tâtonner, d'expérimenter, de construire. Écrire, ici, n'est pas seulement répondre à un texte, mais interagir avec lui, le prolonger, le transformer.

Là où les cursus traditionnels de Lettres tendent à considérer la lecture comme une finalité en soi, elles transforment ici l'expérience du texte en un levier pour l'écriture, un point de départ pour un dialogue créatif. Les écrivants ne se limitent pas à interpréter les œuvres : ils les réinterrogent, les réinventent, inscrivant ainsi leur propre pratique dans une dynamique réflexive et inventive. Un exemple éclairant de cette approche se trouve dans la consigne d'écriture proposée lors de la séance consacrée à l'ordre du récit : l'objectif étant de manipuler la structure temporelle d'un texte pour en explorer les enjeux narratifs, nous avons présenté un incipit modifié de *La Promenade* de Robert Walser, restitué selon une chronologie linéaire (cf. Annexe 2A) La consigne était la suivante :

> Utilisez des anachronies pour transformer le récit de l'extrait donné. Vous avez carte blanche pour réinventer l'histoire : modifiez le style, réarrangez la séquence des événements à votre guise, ajoutez, supprimez… L'objectif est de créer une version nouvelle et unique du récit en jouant avec sa chronologie.

Cet exercice s'inscrit dans une approche pédagogique qui engage les écrivants à plusieurs niveaux. En premier lieu, il facilite l'appropriation des mécanismes temporels : en réarrangeant la séquence narrative, les participants développent une compréhension active de l'impact du temps sur la structure et le rythme du récit. Loin de se limiter à une analyse théorique, ils expérimentent directement comment les choix temporels influencent la perception du lecteur, créant des effets de suspense, d'échos ou de ruptures. Ensuite, l'exercice ouvre un espace d'expérimentation. En leur offrant une grande liberté de réinvention, il invite les écrivants à explorer des choix stylistiques variés, à tester des configurations narratives inédites, et à mesurer les répercussions de ces modifications sur le texte. Cette liberté créative stimule leur imagination tout en leur permettant de repousser les limites des conventions narratives.

Enfin, il nourrit une réflexion critique. En manipulant la temporalité, les écrivants prennent conscience des outils à leur disposition, interrogent leurs automatismes et explorent de nouvelles façons d'agencer les événements pour en amplifier le sens. Ce processus les conduit à envisager leur écriture avec davantage de lucidité, non comme un geste instinctif, mais comme un acte réfléchi, mû par une intention claire. L'exercice devient ainsi une lecture opérative : le texte initial n'est pas seulement lu, mais transformé en un matériau dynamique qui stimule la création tout en renforçant la réflexion sur les structures narratives.

Un deuxième exercice, proposé lors de la séance consacrée à la ponctuation, s'attache à explorer le rapport entre typographie et topographie, ou, pour le dire autrement, l'utilisation créative de l'espace de la page blanche comme élément narratif et visuel à part entière. Pour ouvrir cette réflexion, nous nous appuyons sur des exemples littéraires tels que *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon ou *Songe à la douceur* de Clémentine Beauvais (cf. Annexe 2B), ainsi que sur des textes descriptifs offerts comme base de travail (cf. Annexe 2C). Ces exemples, dans un premier temps, jouent un rôle d'analyse et d'inspiration : ils permettent aux écrivants d'observer comment les jeux typographiques, la spatialité des mots ou encore l'absence de linéarité enrichissent la signification d'un texte, en réinventant son rapport au temps et à l'espace. La consigne est la suivante : « Topographie/Typographie. Racontez l'histoire d'un lieu à travers l'espace de la page. Vous pouvez proposer des calligrammes, des jeux sur la police d'écriture, des alignements ou des ruptures visuelles, etc. » L'objectif est d'amener les écrivants à percevoir comment la mise en page et la forme du texte peuvent s'affranchir des contraintes traditionnelles pour devenir des vecteurs de sens, en transmettant une temporalité, une atmosphère ou encore une dynamique propre au texte. L'exercice engage alors une réception active : en travaillant à partir de textes descriptifs préexistants, les étudiants réinterprètent librement ces matériaux, les réagencent, les redisposent, transformant ainsi la page blanche en un territoire d'expérimentation. Enfin, cet exercice ouvre un champ d'expérimentation formelle

où les écrivants sont amenés à dépasser la linéarité traditionnelle de l'écriture. En jouant avec la spatialité des mots, ils enrichissent leur narration, testant de nouvelles façons d'exprimer l'essence d'un lieu, mais aussi les rythmes ou les émotions qu'il suscite. La page devient alors un espace de dialogue entre texte et image, entre contenu et forme, où chaque élément visuel participe à la construction d'un sens élargi. En somme, cet atelier illustre la manière dont la réception peut se prolonger dans une véritable *re*-création. Les textes sources, initialement lus et analysés, deviennent une matière vivante, malléable, qui invite à donner forme à une vision nouvelle et personnelle dans l'espace à conquérir de la page blanche.

Enfin, troisième exemple, dans le cadre d'une séance consacrée à la durée narrative, nous proposons aux écrivants de s'appuyer non pas sur un texte littéraire, mais sur une scène de cinéma. Les extraits choisis, tirés des films *Joker* de Todd Phillips et *1917* de Sam Mendes, se distinguent par l'absence de dialogue et l'alternance de séquences aux intensités variées. La question qui se pose est celle de la traduction de la temporalité visuelle en temporalité narrative : comment, par l'écriture, rendre compte de la dynamique temporelle propre à une scène de cinéma ? Par exemple, dans la séquence de *Joker* où le personnage exécute une danse lente et solitaire dans des toilettes publiques, comment retranscrire, à travers le récit, cette lenteur hypnotique et la rupture qu'elle implique ? Nous formulons ainsi la consigne : « Retranscrivez la séquence d'un film en jouant sur les différents mouvements narratifs (pause, scène, sommaire, ellipse). » L'objectif de cet exercice est d'amener les étudiants à transformer un média visuel en un récit littéraire, en réfléchissant à la manière dont la durée et le rythme peuvent être traduits par des outils propres à la narration écrite. Dans un premier temps, l'exercice mobilise l'observation et l'analyse : les écrivants sont invités à porter une attention minutieuse à la temporalité de la scène choisie. Ils étudient les rythmes, les progressions, les ruptures et les effets produits par des éléments tels que la musique ou les mouvements de caméra. Ce travail leur permet de saisir les mécanismes subtils du langage cinématographique

tout en amorçant une réflexion sur ses correspondances possibles avec les outils narratifs propres à l'écriture. Dans un deuxième temps, l'exercice engage un travail de transposition et de transformation. En traduisant un langage visuel en langage littéraire, les écrivants interrogent les spécificités de la narration écrite et découvrent les outils dont elle dispose pour exprimer la durée, qu'il s'agisse de ralentir le récit avec une pause descriptive, de condenser des événements par un sommaire, ou d'accélérer la progression narrative grâce à une ellipse. Cette opération les pousse à interroger leurs choix narratifs et à expérimenter comment la manipulation du temps peut influencer l'expérience du lecteur. Enfin, cet exercice incite à une réflexion approfondie sur les mouvements narratifs eux-mêmes. En explorant les différentes modalités de la narration — pause, ellipse, sommaire, scène —, les écrivants prennent conscience de l'impact des variations de rythme sur la construction d'un récit. Ils affinent ainsi leur maîtrise de la vitesse narrative tout en explorant les effets que ces ajustements produisent sur le texte et sur sa réception. En plaçant les étudiants dans une posture d'appropriation et de réinvention, cet exercice les engage dans une réception active et critique d'une œuvre cinématographique. Il met en lumière la richesse de la narration visuelle comme matériau de création littéraire, tout en soulignant que le geste d'écriture, loin d'être limité à la sphère littéraire, peut s'inspirer de médiums variés pour renouveler et enrichir sa pratique.

Les écritures de la réception invitent à saisir la richesse des résonances qui traversent un texte, à prendre conscience que celui-ci, loin d'être un monologue figé, est un espace de dialogue, de circulation et de correspondances. Ce dialogue ne s'instaure pas seulement avec le lecteur, mais bien avec d'autres textes, d'autres voix, d'autres rythmes, d'autres temporalités. L'écriture devient alors un lieu d'intersections et d'échos, où chaque œuvre répond à celles qui l'ont précédée ou influencée, tout en appelant à son tour des prolongements, des variations, des détournements. Comprendre cette dimension intertextuelle, c'est concevoir son propre texte comme une polyphonie, une composition où se superposent et se croisent des durées

hétérogènes, des intensités contrastées, des tonalités multiples. Dès lors, écrire ne consiste plus seulement à formuler une intention personnelle ou à fixer un contenu, mais à inscrire son geste dans un tissu vivant de références et d'affinités, à dialoguer, consciemment ou non, avec des formes, des motifs, des récits qui continuent de circuler et de se transformer. Les écritures de la réception permettent ainsi aux écrivants de percevoir leur pratique comme une expérience dynamique et relationnelle, où la création se nourrit autant des œuvres passées que de celles à venir, autant des rythmes déjà établis que des ruptures à inventer. Elles les poussent à envisager leur texte non comme un objet clos, mais comme un champ ouvert, en perpétuel mouvement, un lieu où s'entrelacent des strates de sens et de temporalités, une structure prête à être revisitée, amplifiée, prolongée. Loin de réduire l'écriture à un acte solitaire ou linéaire, cette approche en révèle une fois de plus la nature collective, polyphonique et inachevée, l'inscrivant dans un réseau d'échanges et de correspondances qui enrichissent infiniment le geste créatif, en même temps qu'ils le libèrent de toute fixité.

9.3.3. L'évaluation et l'écriture de la note d'intention

L'évaluation en création littéraire soulève toujours des questions complexes. Comment juger un texte sans tomber dans une appréciation purement subjective ? Comment établir des critères précis et justifiables tout en respectant la singularité de chaque écrivant ? Et surtout, comment faire en sorte que nos critères ne modèlent pas consciemment ou inconsciemment l'écriture du texte ? Comme mentionné plus tôt (cf. 9.1.1), les modalités d'évaluation sont présentées à la première séance, afin que les étudiants puissent les intégrer dès le début du semestre et ne soient pas pris au dépourvu par des exigences floues ou implicites. Elles reposent sur deux éléments : un texte écrit et une note d'intention qui en explicite la démarche. Ainsi, l'enjeu n'est pas seulement d'aboutir à un texte finalisé, mais aussi de prendre en compte

l'ensemble du processus d'écriture. Il s'agit d'évaluer l'évolution d'un travail, d'un cheminement où se mêlent réflexions, expérimentations et ajustements tout au long du semestre. Comme le souligne Jean-Marc Quaranta, « puisque l'écriture est une exploration, ce qui doit être évalué c'est moins le résultat, le texte définitif, que le processus qui y (a) conduit, car ce qui compte, en définitive, c'est l'intensité de la métamorphose tant textuelle que personnelle[796] ». L'évaluation ne porte pas sur un texte figé, considéré comme un produit fini, mais sur une dynamique : celle d'une écriture qui s'élabore dans le temps, en dialogue avec les questionnements soulevés en cours et les expériences individuelles de l'écrivant.

L'intérêt d'établir des critères clairs dès le début du semestre est double. D'une part, cela permet de dissiper la crainte d'une évaluation reposant uniquement sur le ressenti subjectif de l'enseignant. D'autre part, il est essentiel que les écrivants sachent sur quels aspects leur travail sera jugé, afin qu'ils ne progressent pas à l'aveugle. Un cadre d'évaluation bien défini offre aux étudiants un repère structurant : en connaissant les attentes dès le départ, ils peuvent se consacrer pleinement à l'expérimentation et à l'élaboration de leur texte, sans être freinés par des incertitudes sur la validité de leur démarche. Nous pensons donc qu'un cadre précis ne limite pas la création, mais lui permet, au contraire, de s'exercer dans un espace où l'expérimentation est pleinement assumée, sans la crainte d'être évalué sur des attentes non formulées. Nous insistons par ailleurs sur le fait que la note ne reflète pas la qualité intrinsèque du texte produit, et que l'enjeu n'est pas tant la notation que les retours critiques formulés au cours de l'évaluation. Ce sont ces retours qui constituent la véritable valeur pédagogique de l'exercice, bien plus qu'un chiffre ou une appréciation figée. En insistant sur cette dimension, nous évitons que l'évaluation soit perçue comme une sanction esthétique et recentrons le travail sur une dynamique d'apprentissage, où chaque texte devient le point de départ d'une réflexion sur l'écriture et ses possibles.

[796] Jean-Marc Quaranta, « M. Jourdain et la voie négative », *op. cit.*, p. 180-1.

Les critères d'évaluation se répartissent alors en deux axes. D'une part, la cohérence entre la note d'intention et le texte final : le texte traduit-il les intentions formulées ? L'objectif annoncé par l'écrivant se manifeste-t-il dans l'écriture ? La stratégie narrative décrite a-t-elle été effectivement mise en œuvre ? D'autre part, la capacité réflexive de l'écrivant sur son propre travail : parvient-il à analyser son texte avec recul ? A-t-il identifié ses choix narratifs, stylistiques, temporels et les effets qu'ils produisent ? A-t-il conscience des réussites et des limites de son texte ? Par sa forme même, la note d'intention peut susciter des appréhensions chez certains étudiants, d'abord parce qu'elle constitue un exercice inhabituel pour la plupart, ensuite parce qu'elle implique une dimension réflexive dont ils ne savent pas toujours formuler les enjeux : par quels mots l'aborder, à travers quelles notions, quels concepts, quelles idées… Il s'agit d'un exercice relativement courant en école d'art, mais également outre-Atlantique : dans les masters québécois, par exemple, le mémoire de maîtrise en recherche-création « comprend deux parties : un texte de création et un essai critique »[797]. L'essai (d'environ 25-30 pages) ne se limite pas à raconter le « making-of » de l'œuvre ; il s'agit « d'un exercice de pensée appliqué s'appuyant sur des lectures choisies, une bibliographie sérieuse », en lien direct avec le projet créatif de l'étudiant[798]. En France aussi, les masters de création littéraire demandent souvent un mémoire de recherche accompagnant le manuscrit. Violaine Houdart-Mérot le présente ainsi : « […] ce mémoire, pour le master comme pour le doctorat, comprend à l'Université de Cergy-Pontoise trois dimensions fortement articulées, dimensions plutôt que parties ou volets, dans la mesure où le travail final peut prendre des formes variables, selon une organisation spécifique à chaque projet : une dimension créative, une dimension réflexive et

[797] Université de Montréal, « Le mémoire en recherche-création », littfra.umontreal.ca, consulté le 27 février 2025, URL : https://littfra.umontreal.ca/programmes-cours/cycles-superieurs/maitrise-litteratures-de-langue-francaise/le-memoire-en-recherche-creation/.
[798] *Ibid.*

une dimension théorique et critique[799] ». Et de rappeler ensuite le texte de cadrage des thèses en recherche-création rédigé en mars 2019 à Toulouse :

> La thèse comprend trois dimensions étroitement articulées autour d'une même problématique : pratique littéraire, réflexivité et théorisation.
> - La pratique de création littéraire est conçue comme une expérimentation — et non pas seulement une étude — des formes et ressources propres à l'écriture.
> - La réflexivité est conçue comme la capacité à porter un regard distancié sur la création et porte davantage sur le processus que sur l'œuvre achevée.
> - La théorie suppose une montée en généralité par la confrontation à d'autres œuvres et aux travaux théoriques déjà existants.
> L'enjeu de la thèse repose sur la pertinence de l'articulation de ces trois dimensions[800].

Autrement dit, l'écrivant doit articuler une réflexion théorique personnelle éclairée par des auteurs et penseurs, réflexion qui nourrit sa création et en explicite certains choix esthétiques. L'objectif est de former des auteurs capables de conceptualiser leur démarche, de prendre du recul et d'analyser la littérature de l'intérieur. D'une part, cela valorise chez l'étudiant son identité d'auteur-lecteur : il s'exerce à lire non seulement en vue de l'analyse, mais aussi pour nourrir sa propre écriture, en observant les procédés à l'œuvre chez d'autres écrivains afin de les réinvestir de manière consciente. Par exemple, un étudiant romancier travaillant sur le monologue intérieur pourrait étudier en parallèle les textes de Joyce ou Sarraute, en tirer des principes narratifs (absence de ponctuation, flux syntaxique continu, etc.) et s'en servir délibérément dans son propre roman. Cette posture active vis-à-vis des œuvres prolonge l'ancienne notion d'*imitatio* (apprendre par l'imitation des maîtres) mais dans un cadre critique : il ne s'agit pas de pasticher un modèle, mais de comprendre comment ça fonctionne pour mieux inventer à son tour. D'autre part, l'écriture d'un essai critique développe des compétences de recherche documentaire, d'argumentation et de théorisation chez l'écrivain. Cela l'incite à formuler clairement ses intentions (choix d'esthétique, positionnement par rapport à un courant littéraire, etc.) et à en examiner la cohérence. Un tel exercice peut révéler

[799] Violaine Houdart-Merot, « Le maître ignorant, le poéticien et les possibles », *op. cit.*, p. 83-4.
[800] *Charte des thèses en pratique et théorie de la création littéraire : éléments de cadrage*, Universités de Toulouse, Paris 8, Le Havre (ESADHaR), Cergy-Paris Seine, Clermont-Ferrand, Aix-Marseille, 18 mars 2019. Cf. Annexe 2E.

des incohérences ou des faiblesses dans le projet créatif et ainsi amener des améliorations lors de la réécriture. Par exemple, s'apercevoir en rédigeant l'essai que l'on revendique un style minimaliste mais que certaines scènes du roman sont encore verbeuses conduit l'auteur à harmoniser son texte avec sa poétique visée. La théorie devient ainsi une alliée de la pratique, une sorte de boussole conceptuelle pour orienter le travail artistique.

Certains peuvent éprouver une certaine réticence à adopter un ton trop académique pour parler de leur propre création (« Je ne sais pas trop comment me mettre dans une case, je dirais que mon texte « ça prend trop de place » (ils n'ont jamais trop de titre mes textes mais ça le désigne (bien)), se trouve entre la réminiscence et l'instant décisif[801] ? »). C'est pourquoi nous laissons une grande liberté quant à sa forme. Elle peut s'apparenter à un texte structuré, proche d'une analyse littéraire, mais aussi revêtir une dimension plus libre, plus intuitive. L'enjeu n'est pas tant de respecter un cadre prédéfini que de parvenir à dégager la logique d'un texte, à en interroger les ressorts et les choix qui le façonnent. Il ne s'agit pas d'entrer dans une démarche purement analytique, mais d'apprendre à poser un regard construit sur son propre travail, à en saisir les dynamiques et les intentions sous-jacentes. Ainsi, nous encourageons les écrivants à voir cet exercice non comme une contrainte, mais comme un prolongement naturel de leur écriture. La note d'intention ne vient pas figer le texte, elle l'accompagne : elle permet d'en révéler les tensions, d'en explorer les possibilités, et, plus largement, d'expérimenter cette capacité essentielle qu'est celle de mettre en mots sa propre création.

En définitive, l'enseignement en création littéraire s'affirme comme un équilibre subtil entre théorie et pratique, mais aussi et surtout comme un espace vivant de développement, d'expérimentation et de réflexion. Tout au long de notre expérience, il est apparu que cet enseignement ne peut se réduire à transmettre des savoirs académiques sur la littérature ni même

[801] Cf. Annexe 2D.

seulement des méthodes d'écriture : il s'agit avant tout de nourrir la créativité des écrivants en conjuguant les apports théoriques aux ateliers d'écriture concrets. Dans cet espace pédagogique singulier, la théorie éclaire la pratique sans l'étouffer, et la pratique sans cesse interroge la théorie. Les écrivants sont ainsi encouragés à explorer leurs voix et leurs idées, à risquer de nouvelles formes, tout en bénéficiant d'outils conceptuels pour analyser et orienter leur démarche. Ce va-et-vient constant fait de la classe de création littéraire un laboratoire où l'on expérimente, où l'on prend conscience de ses choix esthétiques et où l'on apprend à affiner par la réflexion critique.

Dans le cadre plus spécifique de notre séquence pédagogique, nous avons travaillé à envisager le temps à la fois comme objet d'étude et comme matériau de création. Les écrivants apprennent à manipuler le rythme du récit, à jouer de la chronologie, de la ponctuation ou des temps verbaux, en somme à sculpter le temps narratif, mais aussi à prendre en considération leur propre expérience pour l'incorporer au récit. Cette approche contraste avec l'enseignement littéraire plus traditionnel, où l'on étudie le temps surtout de manière analytique et externe — en disséquant, par exemple, la temporalité dans le roman classique ou la construction d'une intrigue. Ici, au contraire, le temps est d'abord une expérience intime : on éprouve concrètement la difficulté de maintenir la tension sur la durée d'un texte, ou le pouvoir d'une scène ralentie pour créer de l'émotion. Cette expérimentation directe de la temporalité confère à l'atelier une spécificité précieuse, car elle ancre la théorie (telle que la narratologie du temps, les notions de prolepse, d'analepse, etc.) dans la pratique effective de l'écriture. Il en résulte une compréhension plus fine et incarnée de la « durée » en littérature.

Cependant, notre expérience a également révélé des limites et des défis. L'une des difficultés majeures rencontrées a été d'inclure pleinement les écrivants qui n'écrivent pas du récit, mais s'intéressent plutôt au théâtre, au scénario ou à la poésie. Malgré des tentatives de tisser des ponts entre les genres — par exemple lors des séances sur la ponctuation et le souffle

rythmique en écho à la poésie, sur la vitesse du récit pour rejoindre les préoccupations dramaturgiques du théâtre, ou encore sur la notion de tension narrative en écho à l'écriture de scénario — il est apparu difficile d'inclure pleinement certains profils à chaque étape de notre séquence pédagogique. Ces différences de langage et de pratiques ont parfois laissé des participants en marge, rappelant que l'atelier de création littéraire tel qu'il est conçu ici reste centré sur une approche principalement narrative (souvent axée sur le récit fictionnel en prose). Dans ce cadre, il semble difficile d'adopter une approche uniforme : proposer un enseignement trop spécifique risquerait d'exclure une partie des étudiants, tandis qu'une approche trop généraliste pourrait rester en surface, sans jamais répondre aux besoins plus avancés de certains.

Ces constats invitent naturellement à interroger l'avenir de l'enseignement de la création littéraire et à imaginer ses évolutions possibles. L'une des perspectives les plus fertiles réside sans doute dans l'hybridation avec d'autres disciplines. En effet, l'un des défis majeurs de cet enseignement est qu'il doit s'adresser à des écrivants aux profils très hétérogènes, venant d'horizons variés, avec des pratiques et des attentes différentes. Si certains recherchent un approfondissement technique et formel de l'écriture littéraire, d'autres attendent avant tout un espace d'expérimentation libre, où leur pratique artistique globale puisse dialoguer avec l'écriture. Le concept d'indisciplinarité, qui s'oppose à l'interdisciplinarité classique, ne cherche pas simplement à croiser différentes disciplines en maintenant leur spécificité propre, mais à brouiller les frontières, à déplacer les cadres, à ouvrir un espace où les pratiques se contaminent et se réinventent mutuellement[802]. Loin d'un simple ajout de références extérieures à l'écriture, il s'agirait ici de penser des dispositifs pédagogiques qui permettent aux écrivants d'explorer leur propre rapport au langage en intégrant des gestes et des formes issus d'autres pratiques. Comment la composition musicale peut-elle enrichir la construction d'un texte ? Comment le travail du corps en danse ou en sport peut-il faire sentir autrement le rythme d'une

[802] Voir Sylvie Catellin et Laurent Loty, « Sérendipité et indisciplinarité », *Hermès, La Revue*, vol. 67, nº 3, section Philosophie, CNRS Éditions, 2013, p. 32-40, en ligne, <doi: 10.4267/2042/51882>.

phrase, la tension d'une narration ? Comment la sculpture ou la photographie peuvent-elles inviter à repenser la matérialité du texte, son rapport à l'espace ?

En conclusion, notre expérience de l'enseignement de la création littéraire a montré un terrain d'apprentissage aussi exigeant qu'enthousiasmant, où se conjuguent un ancrage théorique solide et une liberté pratique indispensable. Lieu d'émulation plus que leçon figée, il permet à chacun de se chercher en écrivant, tout en pensant son geste créateur. Plus largement, il ouvre une réflexion sur la place de la créativité dans nos institutions éducatives : comment faire de nos universités non plus seulement le conservatoire du savoir passé, mais aussi l'atelier du savoir en train de se faire ? Loin du simple bilan, cette conclusion se veut donc porteuse d'ouverture – convaincue que l'enseignement de la création littéraire continuera à se réinventer, à l'image de la littérature elle-même, pour rester un lieu privilégié où l'on apprend à la fois à écrire, à lire et à imaginer le monde.

Chapitre 10

Écrire la durée :

L'Hôtel analogue[803]

> Nous descendîmes sur Hudimesnil ; tout d'un coup je fus rempli de ce bonheur profond que je n'avais pas souvent ressenti depuis Combray, un bonheur analogue à celui que m'avaient donné, entre autres, les clochers de Martainville. Mais cette fois il resta incomplet. Je venais d'apercevoir, en retrait de la route en dos d'âne que nous suivions, trois arbres qui devaient servir d'entrée à une allée couverte et formaient un dessin que je ne voyais pas pour la première fois, je ne pouvais arriver à reconnaître le lieu dont ils étaient comme détachés, mais je sentais qu'il m'avait été familier autrefois ; de sorte que mon esprit ayant trébuché entre quelque année lointaine et le moment présent, les environs de Balbec vacillèrent et je me demandai si toute cette promenade n'était pas une fiction, Balbec un endroit où je n'étais jamais allé que par l'imagination, Mme de Villeparisis un personnage de roman et les trois vieux arbres la réalité qu'on retrouve en levant les yeux de dessus le livre qu'on était en train de lire et qui vous décrivait un milieu dans lequel on avait fini par se croire effectivement transporté.
>
> Marcel Proust[804]

Le présent chapitre vient clore le parcours mené dans cette thèse, consacré à l'exploration des figures de la durée telles qu'elles se manifestent dans et par l'écriture littéraire. Après avoir établi un cadre théorique nourri de perspectives phénoménologiques et narratologiques, après avoir dégagé une typologie des affects temporels — attente, urgence, réticence, dernier instant visible — et après avoir observé, à travers l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, comment ces figures prennent forme, il s'agit désormais de mettre cette réflexion à l'épreuve d'une pratique d'écriture : la nôtre. Nous prendrons ainsi pour objet une nouvelle intitulée *L'Hôtel analogue*, conçue dans le prolongement de nos recherches, et qui tente de

[803] L'*Hôtel analogue* a fait l'objet d'une auto-édition, pensée comme prolongement matériel du texte. Cette édition artisanale permet ainsi d'envisager l'œuvre non seulement dans sa dimension scripturale, mais aussi dans son existence en tant qu'objet, à la croisée de la forme, du support et du geste d'écriture.

[804] Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu : À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988, p. 76-7.

penser, non plus par le seul discours critique, mais par la fiction elle-même, une nouvelle figure de la durée : celle du *déjà-vu*.

Le déjà-vu, présent ponctuellement dans la littérature, apparaît souvent comme un motif secondaire, un effet de trouble passager, mais rarement comme un principe organisateur du récit. On le confond souvent avec la mémoire involontaire, l'irruption inopinée d'un souvenir authentique, tel qu'il peut surgir de manière emblématique chez Proust, à la faveur d'un goût ou d'une sensation présente. Toutefois, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, un épisode moins commenté illustre plus exactement ce que nous cherchons à mettre en évidence ici : le je-narrateur aperçoit trois arbres « qu'il ne voyait pas pour la première fois », mais dont il ne parvient à situer le souvenir ni à retrouver ce qu'ils lui rappellent. Loin d'aboutir à une remémoration, le phénomène déclenche néanmoins une série d'hypothèses (souvenir d'enfance effacé, image de rêve, trouble de la perception), sans qu'aucune ne s'impose. Contrairement à la scène de la madeleine, il n'y a pas de résolution, pas de révélation du passé. Le déjà-vu, ici, n'ouvre pas sur un souvenir, mais sur son absence. Il devient expérience poétique, vertige existentiel, et surtout, trouble de la durée. Un moment où la reconnaissance se détache de la mémoire pour devenir perception pure, dédoublée, inassignable. L'épisode culmine alors en une mélancolie aiguë, celle d'un rendez-vous manqué avec une part obscure de lui-même.

Notre choix se justifie par la complexité du phénomène. Le déjà-vu se situe en effet à la lisière de la perception, de la mémoire et de l'illusion. Il engage une expérience paradoxale où le présent semble traversé par un passé inexistant, où l'on reconnaît une situation sans pourtant se souvenir, où l'étrangeté cède soudain à une familiarité énigmatique. Ni tout à fait cognitif, ni strictement affectif, le phénomène échappe autant aux catégories de la science qu'à celles de la philosophie, laissant encore aujourd'hui de nombreuses questions sans réponse. Or, de notre point de vue, c'est précisément cette indétermination, cette résistance à toute explication, qui en fait une matière particulièrement féconde pour l'exploration littéraire, offrant à l'imagination

un espace d'expérimentation et de liberté. Faut-il y voir une perturbation du réel, une trace résiduelle, une forme d'anticipation ? Le trouble qu'il génère permet de mobiliser et de reconfigurer plusieurs notions au cœur de notre recherche : mémoire, attente, répétition, dédoublement de l'instance narrative. À ce titre, il constitue un objet littéraire privilégié pour explorer les modalités de la durée narrative, et pour inscrire l'écriture dans une réflexion ouverte sur ses propres processus.

L'écriture de la nouvelle ne s'est pas imposée d'emblée. Si le choix du déjà-vu comme figure à explorer s'est affirmé assez tôt dans le cours de notre recherche, sa transposition en fiction a exigé un temps de maturation, ponctué d'hésitations, de tentatives inabouties, de formes abandonnées en chemin. Plusieurs scénarios ont été esquissés, la plupart organisés autour de motifs de boucles temporelles : journées rejouées à l'identique, récits refermés sur eux-mêmes, scènes répétées avec d'infimes variations. Nous aurons l'occasion d'y revenir plus en détail. Dans tous les cas, il nous importait que le déjà-vu ne se réduise pas à un simple épisode localisé, à un effet ponctuel au sein du récit. Il fallait au contraire que cette figure devienne une dynamique structurante, capable d'imprégner l'ensemble du texte, d'en moduler le rythme, de contaminer la logique narrative elle-même, comme nous l'avons vu précédemment avec *La Réticence* ou *La Disparition du paysage*.

La forme même de ce chapitre a fait l'objet d'une réflexion préalable. Il ne s'agissait pas de reconduire le geste critique élaboré précédemment dans notre lecture de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, fondé sur une approche analytique extérieure au texte, mais d'inventer un mode d'exposition qui accompagne et prolonge le geste d'écriture lui-même. Certains des passages que l'on trouvera dans les pages qui suivent sont directement issus de notes prises au cours de la rédaction de la nouvelle. Ils sont nés dans l'élan même de l'écriture, à des moments où nous pressentions que quelque chose, dans une intuition de structure, une image, une hésitation de narration, méritait d'être retenu, creusé, conceptualisé. D'autres ont été rédigés à

distance, dans un temps de retour et de relecture, mais toujours dans une logique de va-et-vient entre texte et pensée. Car si, à l'heure où nous entamons la rédaction du présent chapitre, une première version de la nouvelle, provisoirement intitulée *Ce qui fut déjà maintenant* (cf. Annexe 3), est déjà écrite, elle ne constitue pas pour autant un matériau figé. Annexée à notre travail, elle nous sert de base relativement stable pour avancer, rassemblant et organisant les principaux événements de l'intrigue. Autrement dit, elle nous a permis de structurer l'analyse, tout en demeurant poreuse, ouverte à des évolutions au fil de l'élaboration théorique. Depuis, une seconde version de la nouvelle, désormais intitulée *L'Hôtel analogue*, a vu le jour et a été imprimée. Plus resserrée, plus aboutie, elle cristallise les inflexions et les déplacements suscités par le cheminement réflexif engagé dans le présent chapitre. C'est principalement cette version finale qui sera mobilisée dans notre étude, tout en nous attachant, lorsque cela s'avérera pertinent, à éclairer certaines étapes de son élaboration à partir de la version initiale. Notre chapitre s'écrit ainsi dans l'intervalle mouvant entre ces deux états du texte : entre une première forme qui ordonne les éléments narratifs, et une version définitive qui incorpore, parfois de manière souterraine, les échos et les déplacements issus de l'analyse. Ce que nous analysons ici éclaire ainsi la nouvelle — et, réciproquement, ce que la fiction fait surgir vient nourrir la réflexion. Nous sommes en présence d'un processus vivant, réversible, un texte en palimpseste où se superposent intuitions narratives, gestes théoriques, essais de formulations, retours d'expérience. Il ne s'agit pas tant d'expliquer une œuvre achevée que de penser depuis l'intérieur d'un mouvement encore actif — d'habiter cette zone indécise où la création précède la théorie, mais où la théorie, parfois, lui ouvre un chemin.

Notre réflexion s'organisera en trois mouvements principaux. Nous commencerons par explorer la phénoménologie du déjà-vu et l'esthétique de l'étrange familier, en situant cette expérience singulière à la croisée de la mémoire involontaire, de l'inquiétante étrangeté et du fantastique. Dans un second temps, nous analyserons les modalités narratives du temps

discontinu, en nous attachant aux procédés stylistiques et narratifs par lesquels le récit figure la répétition, le glissement et la discontinuité temporelle. Enfin, nous étudierons l'entrelacement entre théorie et fiction dans *L'Hôtel analogue*, en montrant comment la nouvelle met en abyme le geste critique et, réciproquement, comment la réflexion théorique se trouve travaillée de l'intérieur par l'expérience de la fiction. Cette dernière partie permettra également d'expliciter la manière dont le présent chapitre prolonge et rejoue ce dialogue métatextuel, en s'inscrivant lui-même dans le mouvement d'échange continu entre écriture et pensée.

10.1. Le déjà-vu : phénomène temporel paradoxal et expérience de l'étrange

10.1.1. Un paradoxe de la perception du temps

Le déjà-vu constitue l'une des expériences les plus déstabilisantes dans notre rapport au temps. Sa survenue est soudaine (« tout d'un coup », écrit Proust) et son objet insaisissable — (« mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi il n'avait pas prise[805] ») ; et pour cause, il fait surgir au cœur du présent la résonance d'un passé dont l'origine est manquante. Cette soudaineté nous conduit parfois à confondre le déjà-vu avec des formes de mémoire involontaire ou de réminiscence : de la même façon, le phénomène surgit sans préparation consciente, mais, contrairement à elles, le déjà-vu ne débouche sur aucun souvenir authentifié. Il repose ainsi sur un paradoxe temporel : il produit la sensation d'un passé au présent, sans que ce passé soit reconnu ou localisé. Il instaure autrement dit la coexistence d'un maintenant et d'un autrefois qui ne dit pas son nom — plaçant l'expérience à la frontière de la mémoire, de la perception et de la fiction.

Le déjà-vu se distingue également de ce que Roland Barthes, dans *La Chambre claire*, appelle le *ça a été* — cette certitude nue, poignante, preuve irréductible qui surgit face à une

[805] *Ibid.*

photographie : « je vois le référent […] et je me dis : *ça a été*[806] ». Il s'agit en d'autres termes d'une forme d'évidence du passé, qui ne nécessite ni reconstitution, ni narration : le *ça a été* ne raconte rien, il atteste — *ce que je vois a été*. Le déjà-vu, en revanche, produit une forme inversée de cette certitude : une sensation présente qui se donne comme déjà advenue, sans que rien ne vienne l'attester. Il ne s'appuie ni sur une image, ni sur un souvenir, ni sur une scène reconnaissable. Le déjà-vu mime autrement la certitude du *ça a été*, sans en avoir les preuves. Remo Bodei, auteur d'un essai marquant sur le déjà-vu, l'oppose ainsi à l'expérience ordinaire du souvenir qu'il appelle le *déjà été* :

> À la différence de la conscience normale du déjà été, qui — étant connue — ne nous effraie pas tellement, le déjà-vu est toujours accompagné d'un sentiment de stupéfaction mêlé d'incrédulité et d'inquiétude. La certitude de l'identité parfaite du passé et du présent coexiste alors avec une dissonance cognitive criante devant la con-fusion des dimensions du temps. Quand le présent perd son caractère de nouveauté imprévisible et se trouve réduit à n'être qu'une répétition impossible à répéter du déjà été, alors la perception et le souvenir, l'original et la copie semblent s'équivaloir et être réciproquement interchangeables (et cela quand bien même l'esprit en constate avec clarté l'hétérogénéité). En entrant ainsi en contradiction avec elle-même, l'évidence du phénomène affirme et nie en même temps ce qu'elle montre[807].

Un autre indice permettant de saisir l'ambivalence du phénomène tient au choix même de son expression : le déjà-vu repose sur un verbe de perception — voir — alors même que cette reconnaissance ne s'appuie sur aucun souvenir précis ni sur aucune expérience antérieure identifiable. Nous ne disons pas : « je me souviens », mais : « je vois à nouveau », comme si l'acte de perception, par sa seule force immédiate, suffisait à attester une antériorité fictive. Cette nuance est décisive et engage une remise en question de nos sens eux-mêmes, qui deviennent incertains, instables, et capables de nous tromper avec l'apparence même de l'évidence. Le phénomène du déjà-vu révèle ainsi une faille fondamentale dans notre rapport à la perception : si, ordinairement, nous croyons ce que nous voyons, ici, nous sommes conduits à croire dans nos sens précisément au moment où ils nous abusent. Le déjà-vu exploite cette confiance tacite, en produisant une illusion d'antériorité suffisamment puissante pour échapper

[806] Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980, p. 135.
[807] Remo Bodei, *La sensation de déjà vu*, traduit par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 2007, p. 11-2.

à la vérification consciente. En ce sens, il fait vaciller la frontière entre perception et croyance, entre ce qui est donné et ce qui est reconstruit par l'esprit.

Si le trouble de la reconnaissance traverse l'ensemble du récit, le phénomène du déjà-vu, en tant que tel, n'est décrit explicitement qu'à deux reprises dans *L'Hôtel analogue* : une première fois lors de l'arrivée à l'hôtel, une seconde lors de l'épisode de l'auditorium. Plus précisément, la version initiale de la nouvelle (alors intitulée *Ce qui fut déjà maintenant*), à travers le tintement de la clochette :

> Une carte magnétique blanche attachée à un porte-clé doré, sorte de petite amulette japonaise à l'intérieur de laquelle, en se balançant, résonna une clochette de métal — un tintement aigu, à peine perceptible, qui vibra dans tout le hall — ou bien seulement en moi, je ne sais plus. Et aussitôt, alors, l'impression confuse, immédiate, brutale, d'avoir déjà vécu cet instant, comme si le tintement ténu de la clochette avait réveillé un souvenir. Je restai un instant immobile, la main tendue vers l'objet. Ce n'était pas un souvenir, mais une perception. Une image purement sensorielle. Une fulgurance[808].

Dans cet extrait, plusieurs éléments nous semblaient essentiels pour rendre compte de l'expérience du déjà-vu : l'*indécidabilité* de la perception (l'« impression confuse »), sa soudaineté (signalée par les expressions « aussitôt, alors », « immédiate, brutale »), mais aussi la correction rétroactive du jugement initial. D'abord interprétée comme un souvenir, l'expérience est rapidement requalifiée comme simple perception sensorielle : « Ce n'était pas un souvenir, mais une perception ». L'épanorthose, cette reprise qui ajuste et corrige l'énoncé premier, mime ainsi le mécanisme même du déjà-vu : une reconnaissance instinctive, aussitôt interrogée, réévaluée, privée de son appui mnésique. Par ailleurs, nous avions choisi de ne pas nommer explicitement le phénomène dans l'immédiateté du récit. Cette stratégie narrative rejoint celle que nous avions analysée dans *La Réticence*, où le narrateur évoquait *une appréhension mystérieuse* à l'idée d'aller voir les Biaggi sans jamais formuler clairement le sentiment qui l'envahit (cf. 7.1.1.). Ici, de la même manière, le recours à une périphrase ou à une définition implicite au fil du texte permet d'introduire le phénomène de façon sensorielle

[808] Annexe 3, l. 1-7.

avant de le livrer, beaucoup plus tard, sous sa forme conceptuelle (« Depuis quelques minutes, j'éprouvais à nouveau un sentiment de déjà-vu, semblable à celui de la veille[809] »). Nous laissons ainsi le mot venir après le ressenti, l'analyse après l'émotion, de la même manière que, dans l'expérience réelle du déjà-vu, nous vivons d'abord le trouble — la dissonance entre ce qui est perçu et ce qui semble reconnu — avant de pouvoir en faire le diagnostic. Nommer trop tôt, c'est risquer de neutraliser le phénomène, de le rabattre sur une étiquette connue. En différant la désignation, on laisse au sentiment sa part d'inquiétude, d'étrangeté, de flou. Nous plaçons ainsi le lecteur au même niveau que le je-narrateur, dans une position d'expérience directe, sans médiation conceptuelle, et l'invitons à reconnaître par lui-même le phénomène qui est en train de se produire.

Dans la version finale de la nouvelle, cette scène a connu une transformation significative. Le traitement du déjà-vu se déploie toujours sans être nommé, mais de manière plus diffuse et plus complexe dès l'arrivée du narrateur à l'hôtel :

> Dès mon arrivée à l'hôtel, j'avais ressenti quelque chose d'étrangement familier. Je n'aurais su dire s'il s'agissait de la lumière blanche qui tombait des plafonds, du carrelage clair, moucheté de taches irrégulières, ou du tapis rouge tendu au sol, d'un rouge passé, plus poussière que rouge si vous voulez mon avis, dont un angle se relevait très légèrement, comme si personne ne s'était jamais soucié un jour de le rabattre. Je reconnus la courbe molle du comptoir, interrompue net sur la droite par une vitrine vide, derrière laquelle, mal rangée, on apercevait une imprimante entrouverte, capot relevé, sa base débordant un peu du meuble, le bac de sortie entrouvert, comme une mâchoire déboîtée. Les fauteuils aussi, disposés dans le fond du hall, me revinrent comme les éléments d'un décor ancien. (HA 13)

Ici encore, la soudaineté de l'expérience est soulignée (« Dès mon arrivée »), mais elle s'inscrit dans une perception élargie de l'espace, englobant une série d'éléments visuels — lumière, textures, objets — qui composent une familiarité d'autant plus troublante qu'elle reste indéfinissable. L'effet de déjà-vu ne se concentre plus sur un unique signe (comme le tintement de la clochette), mais se déploie sur l'ensemble du décor, créant un sentiment diffus de reconnaissance impossible à situer. L'épanorthose ressurgit également, plus loin, mais cette fois

[809] Annexe 3, l. 398-9. On notera que cette phrase est restée inchangée dans la version finale, si ce n'est qu'elle est désormais formulée au présent.

de manière implicite : « non, pas un souvenir, pas une réminiscence » (HA 17). Ici, ni le souvenir ni la réminiscence n'avaient été explicitement évoqués auparavant ; le narrateur semble ainsi corriger un élan intérieur du lecteur lui-même, qui aurait spontanément tenté d'interpréter l'impression décrite à travers ces catégories familières. L'épanorthose agit alors à double niveau : elle mime la dynamique interne du déjà-vu (hésitation, révision, déplacement du jugement) tout en agissant sur l'implicite du récit, faisant affleurer un écart silencieux entre ce qui est perçu et ce qui pourrait être spontanément interprété.

La description du phénomène se prolonge dans un passage qui explicite plus nettement le paradoxe temporel :

> Et, tout en cherchant dans ma mémoire, tout en tentant de remonter vers un point fixe, je goûte une sensation particulière, presque physique, le sentiment de me trouver à la lisière d'un moment déjà vécu, de pouvoir deviner ce qui va suivre — ou plutôt de m'en souvenir à l'avance — comme si, à cet instant précis, regarder en arrière et regarder l'avenir revenait à la même chose. (HA 17-8)

C'est là l'une des dimensions du déjà-vu qui nous paraissait la plus fascinante — et pourtant l'une des moins souvent mises en lumière : l'impression de pouvoir anticiper ce qui suit. Lorsqu'un épisode de déjà-vu survient, il ne s'agit pas seulement de reconnaître confusément un passé : c'est aussi, presque simultanément, tenter de confirmer cette reconnaissance en devinant l'enchaînement des événements. Croyant reconnaître une situation, nous cherchons instinctivement à en éprouver la validité en projetant notre regard vers l'avenir. Ce basculement du passé supposé vers l'anticipation traduit un aspect fondamental du phénomène : le déjà-vu repose non seulement sur une reconnaissance défaillante, mais aussi sur une tentative d'actualisation, une volonté d'achever une impression suspendue. Ici encore, l'épanorthose intervient discrètement (« ou plutôt »), mimant ainsi la logique même du paradoxe temporel. Le déjà-vu n'apparaît plus uniquement comme reconnaissance d'un passé incertain, mais comme oscillation du passé et de l'avenir dans une même perception, abolissant les repères temporels ordinaires.

10.1.2. Une « inquiétante étrangeté » inversée

Freud définit l'*inquiétante étrangeté* (*das Unheimliche*) comme le surgissement d'un élément autre, dissimulé dans ce qui semblait le plus familier. L'étrangeté provient alors du retour du refoulé : ce qui était tapi dans l'ombre de la mémoire ou du désir ressurgit, défiguré, et c'est cette défiguration du connu qui engendre l'angoisse. Le déjà-vu, lui, fonctionne à rebours : il installe, au cœur du présent le plus banal, une forme de reconnaissance inexplicable, comme si l'on retrouvait quelque chose que l'on n'a jamais connu. Autrement dit, il fait apparaître du familier au cœur de l'inconnu. Le sentiment d'étrangeté ne naît donc plus de la déformation du connu, mais de la survenue de la reconnaissance dans un lieu où rien ne justifie qu'elle ait lieu. C'est une forme d'*inquiétante familiarité*, ou, selon l'expression de Remo Bodei, une « familiarité étrangère » :

> Sur la base d'une réaction chimique particulière, *déjà vu* et *jamais vu*, exactitude et flou se combinent en un état d'âme de familiarité étrangère, en produisant le sentiment combattu d'acceptation et de refus de ce que l'on éprouve. De la sorte, la réalité et l'irréalité se superposent et les différences temporelles s'annulent au moment même où elles sont soulignées. Le passé et le présent, l'alors et le maintenant, l'ici et l'ailleurs entrent dans un court-circuit qui annule non seulement l'écoulement du temps, mais jusqu'à son annulation même[810].

Si l'*Unheimliche* freudien nous déstabilise parce qu'il rend l'intime et le familier menaçants ou étrangers, le déjà-vu nous trouble parce qu'il instaure au contraire, dans le flux ordinaire de l'existence, une familiarité impossible, une reconnaissance paradoxale d'un événement ou d'un lieu jamais vu auparavant : ce que l'on croit connaître semble flotter, sans ancrage, entre mémoire et imagination, entre réalité et illusion. Les deux phénomènes reposent ainsi sur une inversion des pôles perceptifs : l'un projette de l'étrangeté sur l'intime, l'autre impose une familiarité sur ce qui devrait demeurer neuf. Dans les deux cas, la stabilité du réel vacille ; le sujet est confronté à une altération du monde qui, sans être surnaturelle, en possède

[810] Remo Bodei, *La sensation de déjà vu*, *op. cit.*, p. 12.

tous les atours. Ce sont des affects-limites, où le connu et l'inconnu se dédoublent et se contaminent mutuellement.

L'un des procédés stylistiques que nous avons privilégiés pour figurer cette familiarité étrangère réside dans l'insistance sur des détails en apparence anodins, souvent décrits avec une minutie excessive : « tapis rouge tendu au sol, d'un rouge passé, plus poussière que rouge si vous voulez mon avis, dont un angle se relevait très légèrement, comme si personne ne s'était jamais soucié un jour de le rabattre » (HA 13), « vitrine vide, derrière laquelle, mal rangée, on apercevait une imprimante entrouverte, capot relevé, sa base débordant un peu du meuble, le bac de sortie entrouvert, comme une mâchoire déboîtée » (*Ibid.*), « une carte magnétique blanche, attachée à un petit porte-clé doré — sorte d'amulette japonaise comme on en voit parfois suspendues aux grilles des temples ou aux poignées des boutiques, à mi-chemin entre le talisman et le bibelot pour touristes, qui grelotta légèrement lorsque mes doigts se sont refermés dessus » (*Ibid.*). Ces notations, qui pourraient passer pour secondaires, dessinent en réalité une texture d'intimité flottante, une familiarité sans origine. Rien, dans ces objets, n'est en soi significatif ; c'est leur banalité précise, leur excès descriptif sans justification narrative, qui fait naître l'étrangeté. Le narrateur tente de cerner ce qu'il reconnaît, sans jamais parvenir à l'identifier. La reconnaissance reste suspendue : il reconnaît, mais ne sait quoi.

Ce trouble est amplifié par un usage récurrent de modalisateurs épistémiques : « Je n'aurais su dire… » (*Ibid.*), « *comme si* personne ne s'était jamais soucié un jour de le rabattre » (*Ibid.*), ou encore « mes gestes eux-mêmes *semblaient* déjà écrits à l'avance » (*Ibid.*). Ce dernier exemple est particulièrement révélateur : l'écriture mime la perte de maîtrise, comme si le personnage lui-même était agi par une mémoire étrangère, impossible à situer. Le familier ne réside plus dans le décor, mais dans l'automatisme d'un agir qui précède le vouloir : la voix parle sans s'entendre, les gestes s'accomplissent sans intention. Et pourtant, la scène n'est pas une scène familière. Ce passage vise ainsi à introduire une dissociation : le je-narrateur ne

semble plus l'agent de ses propres actes, mais plutôt l'interprète d'un rôle écrit ailleurs, dans un passé incertain. Il ne s'agit pas d'une simple perte de contrôle, mais d'un vacillement plus profond, d'un trouble existentiel. Le présent, aussi singulier soit-il, devient le lieu d'une répétition énigmatique. Le sujet se vit comme traversé par une mémoire impersonnelle, une archive de gestes qui le précède. Une forme de dépersonnalisation s'installe — dans la continuité de ce que Sartre, dans *L'Être et le néant*, nomme *la réflexivité non-positionnelle de la conscience*[811] : la conscience est toujours conscience d'elle-même, mais elle ne se pose pas nécessairement comme sujet. Elle peut glisser, se regarder sans se reconnaître. Merleau-Ponty, de son côté, parle dans *Phénoménologie de la perception* d'un *chiasme entre corps propre et monde* où les frontières entre voir et être vu, agir et être agi, deviennent indistinctes[812].

Cette dissociation, entre l'acte accompli et le sujet qui le vit, revient à plusieurs reprises dans la nouvelle. L'un des enjeux conscients du texte consistait en quelque sorte à saper la souveraineté du moi agissant. Le narrateur, loin de se percevoir comme maître de ses gestes, apparaît régulièrement comme mu par une force indéfinie, à la fois intérieure et étrangère, une force qui le précède et l'attire, sans jamais se donner à comprendre. Il ne décide pas : il est engagé dans une séquence, une trame perceptive et narrative dont il ne maîtrise ni le début ni la fin. L'écriture cherche ainsi à rendre sensible un agir sans agent, une dynamique qui efface les contours de la volonté pour mieux faire affleurer l'étrangeté d'un automatisme existentiel.

---

[811] « […] toute conscience positionnelle d'objet est en même temps conscience non positionnelle d'elle-même. Si je compte les cigarettes qui sont dans cet étui, j'ai l'impression du dévoilement d'une propriété objective de ce groupe de cigarettes : elles sont douze. Cette propriété apparaît à ma conscience comme une propriété existant dans le monde. Je puis fort bien n'avoir aucune conscience positionnelle de les compter. Je ne me « connais pas comptant ». La preuve en est que les enfants qui sont capables de faire une addition spontanément, ne peuvent pas expliquer ensuite comment ils s'y sont pris ; les tests de Piaget qui le démontrent constituent une excellente réfutation de la formule d'Alain : Savoir, c'est savoir qu'on sait. […] Ainsi, pour compter, faut-il avoir conscience de compter. » Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1979, p. 29.

[812] Merleau-Ponty reprend à la rhétorique la notion de chiasme pour penser non pas l'opposition ou l'identité simple, mais une forme d'unité paradoxale : une identité dans la différence. Il mobilise cette structure chaque fois qu'il cherche à dépasser les dichotomies traditionnelles, en montrant que des termes apparemment opposés — le voyant et le visible, le signe et le sens, l'intérieur et l'extérieur — ne se définissent qu'à travers leur réversibilité. Chacun n'existe qu'en devenant l'autre. « Mon corps comme chose visible est contenu dans le grand spectacle. Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible et tous les visibles avec lui ». Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 182.

Mais c'est sans doute dans l'épisode de l'auditorium que le vacillement ontologique revient avec la plus grande intensité :

> Depuis quelques minutes, j'éprouve un nouveau sentiment de déjà-vu, semblable à celui de la veille. J'ai soudainement la sensation d'avoir déjà été là, dans cette salle, à cet instant précis, d'avoir déjà pris place sur ce siège, déjà ressenti la lumière dure tombant du plafond sur le bois clair des pupitres. Les silhouettes dans le public qui remuent à peine, prennent des notes en baissant la tête. Tout cela m'est familier, mais d'une familiarité trouble. Comme entrevue à travers une vitre ou perçue depuis un autre temps. Comme si je me souvenais non pas de l'instant lui-même, mais d'une image de l'instant, conservée ailleurs, depuis l'intérieur d'un souvenir qui ne m'appartient pas entièrement. *On n'est jamais que le personnage d'un autre*, me dis-je sans savoir si j'ai lu ça quelque part ou si je l'ai inventé. (HA 44-5)

À la différence de la première occurrence, l'épisode dans l'auditorium se distingue par une forme de reconnaissance consciente du phénomène. Le je-narrateur n'est plus simplement traversé par le déjà-vu : il l'identifie, le nomme, l'inscrit d'emblée dans le champ de l'expérience consciente (« j'éprouve un nouveau sentiment de déjà-vu, semblable à celui de la veille »). La sidération a cédé la place à une forme d'observation intérieure, presque méthodique. Le phénomène n'est plus une surprise, il est déjà reconnu au moment même où il est décrit. Cette reconnaissance immédiate transforme la nature de l'expérience : moins vive, peut-être, mais plus introspective, plus diffuse, elle gagne en profondeur ce qu'elle perd en intensité. Ce déplacement ouvre un espace de réflexion plus ample. Le *je*-narrateur prend le temps de déplier les strates de l'impression : il en détaille les manifestations sensorielles, mais aussi la texture mentale, la tonalité trouble. L'image du déjà-vu est ainsi déplacée du champ de la perception immédiate vers celui d'une représentation médiatisée : « Comme si je me souvenais non pas de l'instant lui-même, mais d'une image de l'instant ». Ce glissement sémantique signale une désactivation du présent — le moment n'est plus vécu dans sa fraîcheur, mais ressenti comme copie, comme trace altérée d'un acte originel absent. L'expérience se donne comme mémoire seconde, filtrée, déjà reproduite.

Le *je*-narrateur n'est alors plus seulement traversé par une impression : il devient spectateur de lui-même, étranger à sa propre expérience. La phrase « conservée ailleurs, depuis

l'intérieur d'un souvenir qui ne m'appartient pas entièrement » marque une dissociation perceptible du moi, un décrochage intérieur. Il ne s'agit plus d'un simple ébranlement lié à la reconnaissance d'une scène, mais d'un véritable déplacement identitaire : le narrateur perçoit l'écart entre son regard et son propre corps, entre sa conscience présente et la scène qu'il est en train d'habiter. Il ne se vit plus comme source de la perception, mais comme un regard secondaire posé sur un autre regard. Ce trouble trouve un écho dans la phrase suivante : « *On n'est jamais que le personnage d'un autre,* me dis-je sans savoir si j'ai lu ça quelque part ou si je l'ai inventé. » Le narrateur hésite sur l'origine de ce qu'il pense, sans pouvoir trancher entre souvenir et invention. Cette incertitude prolonge le trouble identitaire déjà à l'œuvre. Il y a là une forme de flottement entre mémoire et énonciation, comme si la parole elle-même n'émergeait plus d'un centre assuré.

L'inquiétante familiarité du déjà-vu joue ainsi sur deux lignes : l'une, perceptive, où les éléments du réel sont rendus avec une précision matérielle, et l'autre, existentielle, où le narrateur s'absente de sa propre perception. L'expérience du déjà-vu devient ici un opérateur de dissociation intérieure, révélant l'écart entre la conscience qui perçoit et le corps qui occupe l'espace. On ne regarde pas depuis soi, mais depuis un regard qui regarde — regard second, latéral, comme si le moi n'était plus le lieu de la perception, mais seulement un écho flottant dans une scène déjà révélée.

10.1.3. Le déjà-vu comme figure fantastique : hésitation, incertitude, vacillement

Le déjà-vu, tel que nous l'avons décrit précédemment, ne se contente pas d'induire une sensation passagère ou de provoquer un léger trouble perceptif ; il fait littéralement sauter les verrous de notre expérience ordinaire. Le sujet bascule dans une zone d'incertitude existentielle ne sachant plus si ce qu'il vit est inédit ou déjà vécu, s'il s'agit d'une illusion ou de la révélation d'une mémoire secrète, divinatrice, capable de présager la suite des événements.

Cette hésitation, profondément déstabilisante, met en cause les fondements mêmes de la perception et de l'identité. Nous ne savons plus si nous devons faire confiance à nos sens, à notre mémoire, ou à aucun des deux. Et même lorsque la raison intervient pour rappeler qu'il ne s'agit que d'un phénomène cognitif — un effet de déphasage entre les circuits perceptifs, une fausse reconnaissance neurologique —, le trouble subsiste. Car ce que l'on ressent dans l'instant est une expérience pleine et investie, relevant de son propre régime de réalité. À ce titre, le déjà-vu constitue une expérience fantastique, au sens où il perturbe l'ordre habituel du monde sans quitter tout à fait le cadre du réel. Et c'est en partie pour cette raison que nous avons souhaité en explorer l'écriture — pour son potentiel spécifiquement littéraire.

Todorov, dans son acception la plus stricte, définit le fantastique comme « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel[813] ». Il s'agit, autrement dit, d'un moment de vacillement entre deux explications a priori inconciliables d'un même événement : l'une rationnelle, fondée sur les lois du monde connu ; l'autre relevant du surnaturel, et donc en rupture avec ces lois. Le récit fantastique se caractérise donc par sa capacité à maintenir cette indécision, à ne pas trancher, à faire durer l'ambiguïté. Dès lors qu'une explication est privilégiée, le récit bascule soit dans l'étrange (le phénomène est expliqué par les lois connues), soit dans le merveilleux (le surnaturel est admis comme réel). Le fantastique, lui, n'est que dans l'entre-deux.

Dans *L'Hôtel analogue*, l'hésitation du personnage est centrale. Le je-narrateur oscille en permanence entre deux interprétations : vit-il une série de coïncidences troublantes liées à la fatigue et au décalage horaire, ou bien est-il pris dans une structure fantastique, un espace narratif dont les lois temporelles sont autres ? À plusieurs reprises, le narrateur tente de se raisonner, de ramener l'étrangeté à des causes naturelles — le rêve, la confusion, l'oubli — sans jamais parvenir à dissiper entièrement le trouble :

[813] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

> Je repense à la nuit. À ce qui s'est passé. À ce que j'ai vécu ou rêvé. À l'homme assis dans le fauteuil, à sa voix calme, au cube de Rubik qu'il faisait tourner entre ses doigts. Ironiquement, je me dis que cette expérience aurait toute sa place dans un chapitre de ma thèse. Je ne me souviens plus à quel moment je me suis levé pour regagner ma chambre. Je ne sais plus si j'ai salué l'homme, si je l'ai remercié, ou si je suis simplement parti, sans lui adresser un mot. Il me semble n'avoir eu que quelques pas à faire, trois ou quatre — comme si, pendant tout ce temps, ma chambre s'était trouvée là, juste à côté — ou comme si, à mon insu, les choses s'étaient déplacées d'elles-mêmes, l'espace s'était reconfiguré dans l'ombre, si bien que je finis par me dire que je ne m'étais peut-être jamais levé, que peut-être je n'avais même jamais quitté ma chambre, que tout cela n'avait été qu'un mouvement intérieur, une variation lente dans la matière du sommeil. (HA 42)

Notre intention, ici, était de faire en sorte que la syntaxe accompagne l'hésitation ontologique du narrateur. La phrase devient un espace de tâtonnement : elle s'allonge, revient sur elle-même, bifurque, multiplie les modalisations épistémiques ou hypothétiques (« Je ne me souviens plus », « Je ne sais plus », « Il me semble », « comme si », « ou comme si », « peut-être », etc.) sans jamais établir de hiérarchie claire entre les différentes hypothèses formulées. Sur le plan stylistique, cela repose sur une syntaxe hypotactique relâchée, marquée par l'enchaînement d'incises, de subordonnées modales, de conjonctions spéculatives (« ou comme si », « que peut-être »), qui déjoue toute progression logique. La phrase devient un lieu d'exploration mentale, une cartographie mouvante du doute. Plusieurs régimes de réalité coexistent alors dans un même ensemble, sans que le texte ne vienne imposer une clôture interprétative. Et pour cause, le refus de la résolution, le maintien d'un état d'incertitude, nous paraissent être au cœur de l'effet fantastique. La dernière hypothèse, enfin, « une variation lente dans la matière du sommeil », ne vient pas clore le sens, mais plutôt le déplacer, le suspendre, peut-être même l'effacer : et si rien de tout cela n'était arrivé ? Si tout avait eu lieu dans un rêve, depuis le début ? Là encore, le texte ne tranche pas. Il laisse ouverte la possibilité d'un récit purement fantasmatique, où toute conséquence sur le réel se dissout.

Ainsi, la nouvelle opère non par effets spectaculaires, mais par glissements subtils, progressifs, inexplicables et laissés inexpliqués. Le trouble ne s'amplifie pas, il s'installe : il réside dans la coexistence irrésolue de deux régimes d'explication — l'un rationnel, l'autre intuitif, sensoriel, possiblement surnaturel. Le je-narrateur sent que quelque chose cloche, mais

il est incapable de le nommer. L'hôtel est à la fois le même et autre, la réceptionniste à la fois identique et différente, la chambre à la fois familière et étrangère. Ce sont autant de dissonances sensibles, de microdécalages perceptifs ou spatio-temporels dont la portée déstabilisante excède leur apparente banalité : le reflet qui accuse un léger retard ne dure qu'un instant (HA 21) ; la dégradation du couloir se manifeste progressivement, à mesure que le personnage avance, et non en temps réel (HA 11, 15 et 19). Le moment où le Rubik's cube se met à tourner de lui-même constitue sans doute le point de bascule le plus marqué vers le registre magique : « Le cube pivote de lui-même, par à-coups » (HA 40). Mais là encore, nous avons choisi de ne pas trancher : la phrase se conclut par une tentative de rationalisation (« comme agité par un mécanisme invisible »), qui n'annule pas l'étrangeté, mais la déplace. Le mécanisme reste invisible, et donc, à sa manière, tout aussi mystérieux.

Mais plus encore que l'hésitation du je-narrateur, c'est celle du lecteur qui nous a importé, conformément à l'exigence formulée par Todorov : « L'hésitation du lecteur est […] la première condition du fantastique[814] ». Cette hésitation est, dans notre récit, redoublée d'un paradoxe : le lecteur n'a pas directement accès à l'expérience vécue par le je-narré ; il n'en reçoit que des fragments, filtrés par une mémoire incertaine, parfois vacillante, du je-narrant. Il ne sait ni plus ni moins que lui. Il occupe une position strictement parallèle, à égale distance de l'événement, pris lui aussi dans le vertige d'une interprétation impossible. Ce qui se joue alors ne relève pas d'un écart entre lecteur et fiction, mais bien d'un décalage interne au sujet : entre celui qui a vécu et celui qui raconte. Entre l'expérience immédiate et le récit qu'elle devient — récit qui, lui aussi, cherche à comprendre sans jamais tout à fait y parvenir. Et pourtant, quelque chose surnage. Car si le je-narrant semble oublier, le texte n'oublie pas. Le lecteur perçoit les failles, les ellipses, les contradictions, et comprend — sans pouvoir les combler — que le récit est troué, que ce qu'il tait est aussi actif que ce qu'il dit. À travers le désordre du souvenir, ce

[814] *Ibid*., p. 36.

sont les contours d'un événement irréductible qui affleurent, sans jamais se livrer. Le lecteur est donc suspendu non seulement à un événement incertain, mais à une parole incertaine, qui ne sait plus ce qu'elle tente de dire. Cette posture d'ignorance partagée fonde une hésitation commune — non pas entre réel et surnaturel, mais entre mémoire, rêve, fiction et oubli.

10.1.4. Décomposition-recomposition : entre éclats d'onirisme et excès du réel

Dans *L'Hôtel analogue*, le traitement du déjà-vu s'est peu à peu organisé selon des dynamiques de fragmentation et de recomposition, qui ont eu une incidence directe sur la structure narrative. Cette orientation a contribué à faire émerger une esthétique fragmentaire, en affinité étroite avec les logiques du rêve — ou, plus précisément, avec celles d'un rêve en cours de désagrégation ou de réagencement. L'enjeu ne semble plus être de représenter un trouble, mais plutôt d'en faire l'expérience à travers les modalités mêmes du récit. L'évolution de la nouvelle entre ses premières versions et sa forme finale rend sensible cette orientation. Alors que les premières moutures conservaient une certaine stabilité temporelle, la version définitive opte pour une déconstruction de la linéarité, alternant séquences disjointes, images sans repères chronologiques nets, souvenirs fragmentaires et visions à caractère onirique. Ce déplacement a été pensé comme une manière de transmettre au lecteur moins une intrigue qu'un état : celui du déjà-vu dans sa forme la plus déstabilisante — une temporalité discontinue, faiblement structurée, marquée par des retours imprévus et des effets de duplication. Ce travail s'est également prolongé dans la syntaxe. On observe, dans les passages les plus récents, une utilisation accrue des tirets longs, des virgules en série, des phrases sans ponctuation forte, parfois même sans majuscules. Un exemple en est donné dans la description du couloir du septième étage :

> le couloir se modifie encore, par degrés, à mesure que j'avance — comme si l'hôtel, lentement, glissait vers un autre état — un état antérieur, un espace qui n'aurait pas été

> rénové, un étage oublié […] — les numéros des portes disparaissent — certaines n'en portent plus du tout […] — je lève les yeux — le plafond me paraît plus haut (HA 19)

À chaque tiret long correspond un saut, un décalage perceptif, un léger réagencement du réel. Mais cette logique de permutation ne s'arrête pas à l'échelle de la phrase : elle innerve aussi l'organisation même du récit. À l'image du Rubik's cube, où chaque mouvement local entraîne une reconfiguration globale, nous avons cherché à inscrire ce principe de décalage et de recomposition à la fois dans la syntaxe et dans la structure narrative. D'où le choix assumé d'un ordre fragmenté, non linéaire, où les scènes se succèdent sans transition claire, où certaines images surgissent, s'interrompent, puis réapparaissent plus loin, différemment colorées. Le texte se construit ainsi par à-coups, comme une surface instable en train de se résoudre, sans jamais atteindre une forme définitive. C'est ce montage disloqué, stratégiquement articulé, qui nous permettait de figurer non pas une mémoire stable ou un récit abouti, mais un processus en cours — une tentative de reconfiguration narrative, à l'image du cube que manipule silencieusement l'architecte dans le salon d'étage.

Cette structuration flottante ne dure pas tout au long du récit. À mesure que la nouvelle progresse, on assiste à un retour graduel de l'ordre narratif. Ce retour est discret, mais sensible : les séquences deviennent plus longues, plus linéaires ; les scènes s'enchaînent avec davantage de continuité. Le lecteur, qui s'était trouvé dès les premières pages plongé dans un état de confusion, retrouve peu à peu un fil narratif. Ce rééquilibrage coïncide avec une forme de réveil du personnage, non seulement au sens propre (à travers la scène de la chambre), mais aussi au sens figuré : la mémoire du je-narrant semble se reconstituer, s'ordonner, comme si la narration s'efforçait elle-même de recomposer ce qui avait été disloqué. C'est dans ce contexte que les scènes neutres — la douche, la télévision, la salle de bain, le repas solitaire — prennent tout leur sens. Elles ne constituent pas de simples parenthèses réalistes dans le flux onirique ; elles incarnent un autre versant du trouble : celui d'un excès de banalité. Le passage dans lequel le je-narrateur mange un onigiri, regarde la télévision, puis se brosse les dents n'a, en apparence,

aucun enjeu dramatique. Et pourtant, c'est précisément cette absence d'événement qui crée une tension narrative inversée. À force d'être détaillées, étirées, saturées de gestes anodins, ces scènes produisent un malaise particulier : le lecteur, pris dans une attente sourde, cherche ce qui cloche — sans jamais le trouver. Du moins, telle était notre intention : saturer la banalité de certaines scènes de manière à créer un malaise. Le réel devient un écran lisse sur lequel le lecteur projette l'attente d'une faille, d'une rupture. Et plus cette rupture tarde à venir, plus le malaise s'installe.

Cette expérience de l'étrangeté au sein du familier trouve un écho dans une réflexion de Remo Bodei sur la logique onirique :

> Quelque chose de semblable arrive dans le rêve, quand nous assistons à la déformation d'un lieu que nous connaissons bien : nous savons que la ville, la campagne, la maison rêvées existent effectivement et qu'elles ont des caractéristiques déterminées, qui, cependant, nous apparaissent à présent différentes, quoique reconnaissables dans leur altérité. Il y a un certain écart, un quelque chose de plus ou de moins par rapport à la réalité perceptive et au souvenir de la veille, quelques éléments qui se présentent manifestement bouleversés et camouflés, bien que reconnaissables. Là aussi, la reconnaissance et l'étrangeté, l'identification et le démenti, l'habitude et la surprise s'entrecroisent, non sans quelques malaises intimes. C'est comme si le rêve lui-même mettait en scène une forme de communication oblique, en passant au beau crible soigneusement les correspondances et les différences, dans le but de souligner et d'indiquer énigmatiquement certains aspects saillants sur lesquels diriger l'attention. Ou comme s'il nous proposait une sorte de rébus, en nous fournissant allusivement quelques éléments clés de sa solution. Mais, à la différence de l'expérience onirique, dans le déjà-vu, on devient victime d'un « rêve renversé » : alors qu'en rêvant, on prend l'hallucination pour la réalité, dans ce dernier on prend au contraire la réalité pour une hallucination, pour quelque chose que nous avons du mal à croire tout en l'ayant indubitablement sous nos yeux. L'apparition d'une absurdité évidente ou d'une évidence absurde leur est cependant commune[815].

Cette analogie avec le rêve permet de mieux cerner le paradoxe temporel et perceptif du déjà-vu. En rêve, l'esprit produit des images altérées du réel, des espaces déformés, des lieux pourtant connus mais réarrangés, distordus par le travail du rêve. Il s'agit d'un jeu subtil entre reconnaissance et altérité : nous savons que ces lieux nous sont familiers, tout en percevant clairement les modifications qui les rendent irréels. L'écart entre la réalité et sa reconfiguration onirique crée ainsi un trouble, une oscillation entre certitude et doute, identification et étrangeté. Mais ce qui distingue fondamentalement le déjà-vu de l'expérience du rêve, selon Bodei, est

[815] Remo Bodei, *La sensation de déjà vu*, *op. cit.*, p. 12-3.

qu'il fonctionne comme une inversion de celui-ci. Alors qu'en rêve, nous confondons une hallucination avec la réalité – nous acceptons ce qui est manifestement illogique comme allant de soi –, le déjà-vu produit l'effet inverse : nous faisons face à la réalité immédiate, mais nous avons l'impression qu'elle appartient à une autre temporalité, à une mémoire antérieure, à un rêve ou à une répétition impossible. Nous percevons une situation parfaitement réelle comme une illusion, un mirage mental dont nous ne parvenons pas à comprendre l'origine.

Autrement dit, si le rêve est une distorsion du réel perçue comme une évidence, le déjà-vu est une évidence perçue comme une distorsion. Il génère ainsi un paradoxe cognitif, une expérience où le temps, l'espace et la mémoire s'entrelacent dans une confusion troublante. Ce que Bodei nomme « l'apparition d'une absurdité évidente, ou d'une évidence absurde » cristallise ce trouble fondamental : nous sommes confrontés à une expérience qui semble à la fois totalement vraie et totalement fausse, totalement présente et totalement révolue. Ce trouble prend forme, par exemple, lors de la seconde rencontre entre le je-narrateur et la réceptionniste de l'hôtel. Le passage en question met en scène une reconnaissance qui vacille :

> La réceptionniste est toujours là, assise derrière le comptoir, le dos droit, les mains posées devant elle. Elle lève les yeux en me voyant, sans modifier son expression. Un regard poli, distant, comme lavé de toute mémoire. Pendant une seconde, je me demande s'il s'agit bien de la même personne, ou bien si ce n'est pas moi qui aurais superposé à son visage celui d'une autre, presque identique. Une légère gêne m'envahit. (HA 29)

Le familier y devient source d'incertitude : ce qui devrait rassurer — la récurrence d'un lieu, d'un visage, d'une posture — se dérobe par glissement minime, à peine saisissable, mais suffisant pour ébranler la continuité de la perception. Ce n'est pas une transformation manifeste qui provoque le doute, mais un décalage infime, un presque rien dans l'attitude ou l'expression de l'autre, qui suffit à fissurer l'évidence de l'identification. L'expérience rejoint alors ce que Bodei désigne comme une « évidence absurde », où la stabilité des repères vacille sans pour autant s'effondrer.

Un phénomène similaire traverse la scène de la deuxième chambre, décrite comme presque identique à la première, mais entachée de légères discordances :

> Je cherche l'interrupteur en entrant dans la chambre, tâtonne maladroitement sur ma gauche avant de parvenir à allumer la lumière. Le lit est soigneusement fait, la table de chevet débarrassée. Tout semble intact. Je fais quelques pas dans la pièce, ouvre la porte de la salle de bain, jette un œil à l'intérieur, puis reviens dans la chambre. Je m'approche de la fenêtre. Elle ne semble plus au même endroit. Elle a l'air légèrement décalée, et plus étroite, encadrée de lourds rideaux gris là où j'ai le souvenir d'un tissu clair et léger. (HA 33)

Dès les premières lignes, une hésitation perceptible s'installe : la recherche de l'interrupteur, le geste maladroit, suggère une relation incertaine à l'espace — comme si la mémoire du lieu n'était pas tout à fait opérationnelle, ou ne correspondait plus à la réalité présente. Cette impression de décalage est relayée et amplifiée par plusieurs modalisateurs épistémiques tels que *« semble », « a l'air », « j'ai le souvenir »*, qui marquent l'hésitation du regard et la difficulté à distinguer entre perception présente et mémoire passée. Ce ne sont pas des indices objectifs qui signalent la modification, mais un ressenti flou, presque intuitif, qui rend la chambre à la fois reconnaissable et altérée. Le texte s'installe dans cette zone d'indécidabilité où l'évidence du lieu se trouble. Comme dans la scène de la réceptionniste, ce n'est pas une transformation manifeste qui suscite l'étrangeté, mais un décalage minime, qui affecte la reconnaissance sans l'annuler. Ce type d'instabilité rejoint l'expérience décrite par Bodei : une réalité perçue comme potentiellement falsifiée, contaminée par un doute diffus — « une absurdité évidente, ou une évidence absurde ». L'espace devient alors le théâtre d'une dissonance cognitive, où la perception vacille entre assurance et soupçon, et où le lecteur, comme le narrateur, est amené à interroger ce qu'il croit voir.

Ce premier parcours autour du déjà-vu nous a permis d'en éclairer les multiples dimensions — perceptive, temporelle, existentielle — et d'observer comment ce phénomène, à la fois ponctuel et diffus, innerve en profondeur la structure de *L'Hôtel analogue*. En articulant

perception incertaine, mémoire lacunaire et temporalité disjointe, le récit installe un trouble persistant, non comme motif ponctuel, mais comme modalité générale d'expérience. Loin de se réduire à un simple thème, le déjà-vu devient ici principe poétique : il affecte la langue, la syntaxe, l'ordonnancement des scènes, jusqu'à brouiller les frontières entre ce qui est vécu et ce qui est revécu, perçu et interprété, raconté et rejoué. Cette logique du trouble, fondée sur l'instabilité des repères et l'ambiguïté de la reconnaissance, prépare ainsi le terrain pour une autre forme de dérèglement : celui de la répétition comme structure narrative. C'est ce glissement que nous voudrions à présent explorer, en nous attachant non plus seulement à l'effet du déjà-vu, mais à ce qu'il implique en termes de composition : boucles, variations, effets d'écho — autant de figures qui déplacent la question de la mémoire vers celle de la forme, et qui feront l'objet de la section suivante.

10.2. Poétique de la répétition : boucles, variations, superpositions temporelles

10.2.1. Quand la forme se souvient : structure narrative du déjà-vu

L'idée d'une structure en boucle a habité notre projet d'écriture dès les premières ébauches de la nouvelle. Tous les scénarios imaginés en amont tournaient autour de cette ligne : rendre le déjà-vu perceptible dans la forme même du récit, au moyen d'une narration fondée sur la répétition, le retour et la variation. Plusieurs récits ont été esquissés dans cette perspective. L'un des plus avancés, avant *L'Hôtel analogue*, mettait en scène un personnage se rendant à un rendez-vous et se retrouvant peu à peu pris dans une suite de répétitions : un chien, une femme au sac rouge, un passage piéton, etc. Ces éléments apparemment anodins revenaient sous des formes légèrement altérées, jusqu'à faire dériver le personnage dans une boucle dont il ne parvenait plus à sortir. Un second scénario également envisagé montrait un détective privé arrivant un matin, hors saison, dans une station balnéaire pour enquêter sur la disparition du fils

d'un homme politique. L'intrigue se construisait autour de reprises et de variations discrètes : certaines scènes étaient rejouées avec de légers écarts, en particulier autour du Café Soleil, dernier lieu encore ouvert. Des objets récurrents, des phrases énigmatiques, et des décalages temporels accompagnaient une enquête qui glissait peu à peu vers une forme d'introspection. Dans les dernières pages, alors que le narrateur regagnait la gare en fin de journée, il croisait son propre double marchant en sens inverse — un retournement qui suggérait que la ville fonctionnait comme un miroir temporel, un espace replié sur lui-même.

L'Hôtel analogue s'est lui aussi construit autour d'une logique de boucle, dont le pivot central, dans les premières versions, était la scène de la réception. C'est autour de ce motif que s'est organisé le récit : la boucle devait s'ouvrir et se refermer sur le comptoir de l'hôtel, comme si tout le séjour n'était que la dilatation, ou la reprise, d'un même instant. Dans les premières ébauches, c'est même la description de la carte et du porte-clé qui ouvrait la nouvelle. Ce n'est qu'à un stade avancé de l'écriture que nous avons choisi de lui substituer la rencontre avec l'architecte, scène plus ambivalente, plus symboliquement dense, notamment en raison de la présence du Rubik's cube, dont la manipulation figurait à nos yeux la recomposition du réel — ou du récit — en cours. Or, si le scénario initial prévoyait alors un strict retour — même scène, même chambre, mêmes gestes — quelque chose a résisté au moment où le narrateur regagne sa chambre. Plutôt que de rejouer la boucle, le texte a ouvert un autre chemin : le couloir du septième étage. Ce fut là un véritable point d'inflexion. À ce moment précis, nous avons compris pourquoi les scénarios précédents nous avaient lassé : la boucle, prise au sens strict, apparaissait trop visible, trop mécanique. Le récit tournait en rond, au sens propre comme au figuré. Ce qui nous a permis d'avancer dans l'écriture de *L'Hôtel analogue*, c'est précisément l'apparition d'une ligne de fuite, d'une bifurcation, qui venait décaler l'effet de boucle, lui ôter sa clôture.

Dès lors, il ne s'agissait plus de construire une circularité pure, un serpent qui se mord la queue, mais d'imaginer une boucle partielle, ouverte, capable d'accueillir les débordements. Car si nous partons souvent d'un cadre, d'un schéma narratif, il nous semble qu'un récit ne commence réellement à exister qu'au moment où il bifurque, dérive de son projet, résiste à son plan, pour s'écrire lui-même. Dans le cas présent, nous ne savions pas ce qu'il y avait au bout du couloir. C'est le texte lui-même qui nous y a conduit. Et cette dérive, cette perte partielle de contrôle, a permis à la boucle de ne plus tourner en rond, mais de se plier, de se tordre et de reboucler ailleurs — et finalement, de délivrer l'épisode central de la nouvelle, celui de la rencontre avec l'architecte.

Peu à peu, alors, la structure du récit s'est organisée autour d'une double boucle, une forme de huit narratif, qui revient à plusieurs reprises sur un nœud central : la rencontre avec l'architecte. Celle-ci apparaît au début, au centre, et à la fin de la nouvelle, selon des modalités différentes. La première apparition est presque fantomatique, évoquée dans un souvenir flou. La seconde, centrale, est plus concrète : une conversation étrange dans un salon d'étage, ponctuée par la manipulation d'un Rubik's Cube. La dernière, enfin, clôt le récit tout en rejouant certaines phrases ou images de la première. Il est possible de lire les trois occurrences comme trois variations d'une seule et même scène, perçue à des degrés différents de conscience. C'est en ce sens que l'image du huit nous a paru pertinente. Le récit revient sur ses pas, repasse par le même point, mais depuis un autre bord, un autre angle, une autre lumière. D'ailleurs, la scène du couloir revient à la fin du récit, mais sous une autre forme : parce que le narrateur, en lisant sa communication, prend conscience qu'il est de nouveau pris dans une boucle, il choisit de fuir. Mais les couloirs s'avèrent être des labyrinthes qui le ramènent toujours au même endroit, au même nœud, à la rencontre avec l'architecte.

Nous avons également pensé la structure de la nouvelle à travers la figure du ruban de Möbius — surface paradoxale à une seule face et à un seul bord, sur laquelle un point mobile,

pour revenir à son point initial, doit parcourir deux fois la boucle. Nous avons tenté de transposer cette idée dans la narration avec une progression apparemment linéaire, mais dont la temporalité, dès qu'on y prête attention, révèle un redoublement interne. Le temps narratif ne tourne pas en rond, mais se replie, se déplie, dans une forme d'oscillation continue entre le même et l'autre. Dans cette même perspective, l'image du sablier a également nourri notre compréhension de la structure narrative : une figure de passage, où le sable s'écoule d'une moitié à l'autre, jusqu'au moment où un retournement vient inverser le sens de la chute. Là encore, il ne s'agit pas d'un recommencement, mais d'un basculement. Le temps ne revient pas au point de départ : il renverse son axe dans un flux qui répète sans reproduire.

10.2.2. Répétitions, variations et effets d'écho textuels

Au-delà de la grande boucle structurelle — scène de la réception, huit narratif autour de l'architecte — *L'Hôtel analogue* est traversé par une constellation d'échos, de microboucles, de récurrences et de résonances discrètes qui, à l'échelle locale, rejouent sous d'autres formes l'expérience du déjà-vu. Ces motifs, qu'ils soient d'ordre lexical, thématique, syntaxique ou sonore, ne se contentent pas de créer un effet de style ou de cohérence : ils installent une incertitude. Le lecteur se trouve sans cesse placé dans la position du narrateur : confronté à des éléments qu'il croit reconnaître sans pouvoir immédiatement les situer, il doute de son propre souvenir du texte. C'est cette position, à la fois active et troublée, qui nous intéressait. Elle fait du lecteur non pas un simple récepteur, mais un expérimentateur du récit, immergé dans une narration à effet rétroactif, où chaque nouvelle occurrence réinforme les précédentes, comme si le texte lui-même révisait sa propre mémoire.

Le porte-clé en forme d'amulette japonaise, déjà évoqué dans la section précédente, constitue sans doute le motif le plus emblématique de cette logique. Lors de la première scène

à la réception, le narrateur reçoit la carte de sa chambre attachée à un petit objet doré, « sorte d'amulette japonaise comme on en voit parfois suspendues aux grilles des temples ou aux poignées des boutiques, à mi-chemin entre le talisman et le bibelot pour touristes, qui grelotta légèrement lorsque mes doigts se sont refermés dessus » (HA 13). Nous l'avons déjà dit (10.1.2) l'attention portée à l'objet est volontairement excessive. Elle manifeste une hyperfocalisation sensorielle que l'on retrouve parfois dans les épisodes de déjà-vu : un détail en apparence banal se détache du flux perceptif. Mais aussi, et surtout, ce surinvestissement prépare une résonance future. Dès l'écriture de cette première scène, nous avions en tête que l'objet, précisément parce qu'il avait été détaillé avec insistance, pourrait ressurgir plus loin dans le texte et déclencher une reconnaissance ambiguë — un sentiment de *déjà-lu* chez le lecteur, de déjà-vécu chez le personnage. Et c'est ce qui advient quelques pages plus tard, dans une scène apparemment anodine où le je-narrateur revient à l'accueil pour commander un taxi. À ce moment, comme nous l'avons analysé plus haut (cf. 10.1.3), la réceptionniste semble à la fois semblable et différente, et la scène tout entière se teinte d'inquiétante étrangeté. La description, cette fois, se resserre : elle ne s'attarde plus sur l'histoire de l'objet, mais le présente de façon plus directe, plus concise :

> À la place, elle ouvre un tiroir sous le comptoir et en sort une carte magnétique, identique à la première, attachée à un petit porte-clés doré, sorte d'amulette japonaise à l'intérieur de laquelle tinte une petite clochette en métal. (HA 30)

Mais sans doute est-ce au moment où la réceptionniste prononce, mot pour mot, la formule *Room seven one seven* que la boucle semble véritablement se refermer. La répétition ne relève plus ici de la perception interne du narrateur, mais s'inscrit dans le discours d'un autre personnage. Elle échappe à la subjectivité pour devenir un élément objectif du récit, une parole redite à l'identique. Cette reprise *verbatim* déclenche aussitôt une série de gestes familiers, rejoués dans un ordre presque identique à celui de la scène précédente :

> Je glisse la carte magnétique dans la poche intérieure de mon manteau. Je remercie la réceptionniste d'un signe de tête, redresse la poignée de ma valise, puis m'éloigne en direction des ascenseurs. (HA 21)
>
> Je prends la carte sans un mot et la glisse dans la poche intérieure de mon manteau. Je remercie la réceptionniste, attrape la poignée de ma valise, la redresse lentement et m'éloigne en direction des ascenseurs. (HA 32)

Les gestes sont reproduits avec un léger décalage dans le rythme ou l'ordre des mots, mais la séquence demeure la même. Le texte rejoue sa propre scène comme une variation musicale : une même mélodie, transposée dans une autre tonalité, dissimulée dans la continuité de l'œuvre. Enfin, dans la seconde partie de la nouvelle, alors que tout semble revenu à la normale — la narration a retrouvé une linéarité, aucune manifestation étrange n'a été signalée depuis le réveil —, l'amulette réapparaît pour la troisième fois, de manière totalement inattendue. Dans l'auditorium où a lieu le colloque, dans une pochette remise par l'un des organisateurs, le narrateur découvre une petite boîte blanche, dissimulée au fond de la pochette de bienvenue :

> En repliant le programme, je remarque alors, à moitié dissimulée sous d'autres papiers, une petite boîte de carton blanc, discrète, sans marque, coincée dans un angle de la pochette. Je la prends, l'examine. Une série d'idéogrammes imprimés sur le couvercle. Je l'ouvre. À l'intérieur se trouve une amulette. Une réplique exacte du porte-clés reçu la veille à la réception de l'hôtel, même forme, même éclat discret du métal, même petit grelot à l'intérieur. Je la prends entre deux doigts, l'observe, puis la repose dans la boîte, referme le couvercle et la glisse au fond de la pochette. (HA 44)

La scène est relatée dans un style volontairement neutre, presque impassible ou désengagé. Le narrateur semble peu affecté par ce qu'il découvre : il observe l'objet, le repose, referme la boîte. Aucun signe explicite ne vient signaler une émotion, une surprise, un trouble. Et pourtant, quelques instants plus tard, une impression de *déjà-vu* réémerge (*Ibid.*), de manière discrète mais insistante. Le retour de l'amulette agit ici comme un signal silencieux. Il ne provoque pas de rupture manifeste dans la narration, mais installe en creux un doute persistant : et si le rêve n'était pas vraiment terminé ? Et si le récit, en apparence revenu à une forme d'ordre, n'avait fait que reboucler sur lui-même ? L'amulette devient alors l'indice d'une

circularité cachée, d'une fiction qui, sous ses apparences linéaires, ne cesse de tourner sur elle-même. Elle annonce un possible recommencement, une nouvelle boucle qui s'ouvre.

Un autre jeu de répétitions se déploie dans la description du salon d'étage — ou d'attente — que le narrateur traverse à deux reprises au fil du récit (la troisième occurrence, qui est la première dans l'ordre du récit, fonctionne comme un miroir partiel de l'une des deux précédentes, voire des deux à la fois ou d'aucune des deux, le texte ne précisant pas s'il s'agit du même lieu). Là encore, l'effet de déjà-vu ne repose pas sur l'identique, mais sur un faisceau de ressemblances troublantes, une série de détails légèrement altérés qui produisent une résonance confuse entre les deux passages :

> alors, enfin, j'atteins le bout du couloir. Je débouche sur une pièce plus large, un ancien salon d'étage, peut-être, qui ne semble plus faire partie de l'hôtel. Deux fauteuils en velours beige se font face, une table basse occupe le centre sur laquelle repose un cendrier en cristal. Le long du mur, une bibliothèque basse s'étire jusqu'à l'angle, remplie de vieux magazines japonais, aux couvertures fatiguées par le temps, certaines pages repliées sur elles-mêmes, écornées. Et, dans ce petit espace, un homme attend. (HA 23)

> Alors, enfin, j'atteins l'extrémité du couloir. Je débouche sur une pièce plus vaste, plus haute, plus silencieuse. Un ancien salon d'attente peut-être, oublié là, pris dans l'architecture comme une poche d'air sous une dalle de béton, avec ses deux fauteuils de velours beige, un peu en retrait, de part et d'autre d'une table basse en bois sombre, sur laquelle repose un cendrier de verre taillé, parfaitement propre. Contre le mur, une bibliothèque basse, aux étagères courtes, s'étire sur toute la longueur de la paroi. Elle contient une centaine de revues anciennes, aux couvertures passées, gondolées par le temps. Un néon fatigué bourdonne au plafond. L'air est sec. Et dans ce petit espace, assis dans le fauteuil de gauche, silencieux, immobile, un homme attend. (HA 48)

Dans les deux extraits, la description s'ouvre sur une formule identique (« alors, enfin, j'atteins… ») qui marque un franchissement, une arrivée différée. Ce seuil donne accès à un espace en retrait, présenté dans les deux cas comme partiellement déconnecté du lieu principal (« un ancien salon d'étage, peut-être, qui ne semble plus faire partie de l'hôtel » ; « un ancien salon d'attente, peut-être, oublié là, pris dans l'architecture comme une poche d'air »). Cette position liminale est renforcée par la répétition d'éléments presque identiques : deux fauteuils en velours beige, une table basse en bois sombre, un cendrier — « en cristal » dans le premier extrait, « de verre taillé, parfaitement propre » dans le second —, et une bibliothèque remplie de « vieux magazines japonais, aux couvertures fatiguées » ou « gondolées

par le temps ». Les différences sont minimes, presque stylistiques : dans l'un, les fauteuils « se font face », dans l'autre ils sont « légèrement en retrait » ; la bibliothèque s'« étire jusqu'à l'angle » ou « sur toute la longueur de la paroi ». L'homme qui attend, enfin, est désigné selon des modalités voisines — « dans ce petit espace, un homme attend » ; « assis dans le fauteuil de gauche, silencieux, immobile, un homme attend ». Ces glissements légers brouillent la ligne entre répétition et transformation. Rien ne confirme qu'il s'agit du même lieu, rien ne l'infirme non plus : la scène paraît se rejouer selon une logique de déplacement plus que de redite, comme si elle affleurait depuis une autre strate d'écriture ou de mémoire. Le déjà-vu s'installe ainsi non dans la répétition exacte, mais dans la reprise modifiée, l'écho troublé d'un lieu presque reconnu, presque identique — et justement, à cause de cela, incertain.

Ces procédés s'inscrivent dans une théorie poétique selon laquelle la répétition n'est jamais purement identique, mais toujours modulée, investie de variations qui en renouvellent le sens. Gérard Genette, dans son article « L'autre du même[816] », illustre cette idée en comparant des exemples tels que l'adresse répétée « Messieurs ! » lors d'une conférence de Saussure, où chaque occurrence, bien que semblable, diffère par son contexte et son intonation. De même, reprenant ici un exemple à Barthes, le navire Argo conserve son identité malgré le remplacement de toutes ses pièces et symbolise ainsi cette tension entre le même et l'autre. En ce qui concerne l'art, Genette souligne que dans la musique, notamment dans les variations classiques et le jazz, la répétition et la variation sont fondamentales. Les variations musicales, comme celles de Bach ou de Beethoven, transforment un thème initial tout en le rendant reconnaissable, offrant au public le plaisir de la reconnaissance dans la transformation. Dans le jazz, l'improvisation repose sur une grille harmonique constante, permettant une liberté mélodique qui maintient un lien avec le thème original. En littérature, enfin, nous retrouvons le même principe dans des œuvres comme *La Comédie humain*e ou *À la recherche du temps*

[816] Gérard Genette, *Figures. IV*, Paris, Seuil, 1999, p. 101-7.

perdu, où des motifs récurrents sont revisités sous différentes formes. Il note également que la réécriture, la citation et la parodie sont des formes de répétition qui introduisent une variation, enrichissant le texte original.

Ainsi, toute répétition, loin de se réduire à une simple redite, introduit un écart, une tension, une relance possible du sens. Il s'agira, dans la sous-partie suivante, d'observer comment cette logique de la reprise ne touche pas seulement les motifs ou les scènes, mais affecte en profondeur le tissu même de l'énonciation.

10.2.3. Du passé simple à la mémoire complexe : un récit entre deux temps

Si les stratégies de boucle, de répétition et de variation se sont imposées relativement tôt dans le travail d'écriture, la question de l'énonciation, en revanche, a mis plus de temps à se clarifier. Elle a donné lieu à de nombreuses hésitations, à des tâtonnements, à plusieurs réécritures. Les premiers états de la nouvelle présentaient une narration linéaire, entièrement rédigée au passé simple et à l'imparfait, selon un modèle relativement classique. Le récit déroulait ses événements sans se retourner sur ses conditions d'énonciation. Ce n'est qu'après avoir stabilisé cette première trame événementielle — autrement dit, une fois le « récit de base » établi — que nous avons commencé à interroger plus directement les conditions d'énonciation : qui parle ? depuis quel lieu, quel temps, quelle position par rapport à ce qui est raconté ? Il nous a alors semblé que l'un des enjeux majeurs du déjà-vu tenait à la mémoire — non pas à une mémoire stable et reconstruite, mais à une mémoire trouée, instable, dont le travail actif ressurgit dans l'acte même de narration. C'est d'ailleurs à peu près à ce moment du processus que nous avons également décidé de perturber l'ordre initial du récit dans la première partie de la nouvelle. Il s'agissait, parallèlement, de creuser la verticalité temporelle et faire apparaître, en surimpression du récit des événements, un je-narrant en train de chercher, de reconstruire,

d'articuler les fragments éparpillés d'une expérience incertaine. Cette orientation s'est d'abord traduite par l'introduction ponctuelle de verbes au présent, venus marquer des retours mémoriels, des zones d'incertitude ou d'auto-interrogation : « je revois le cube tourner entre ses doigts » (HA 5), « j'ignore si ce souvenir vient avant ou après » (HA 11), « je me rappelle un corridor » (*Ibid.*), « je digresse, mais cette digression fait partie de l'histoire » (HA 35), « je crois même que j'ai pensé » (HA 45), « je me souviens avoir étalé les pages » (HA 46). Autant de formulations qui brisent momentanément le régime verbal dominant, signalant un travail mémoriel en train de se faire, une tentative de remonter dans le flux du vécu pour y retrouver une cohérence, avant d'être, pour partie, retirées ou fondues dans la réécriture finale, lorsque nous avons opté pour une narration intégralement au présent. Il n'en demeure pas moins que leur présence, même résiduelle, témoigne d'un souci d'intégrer à l'intérieur même du récit une tension entre le je-narré, qui vit l'instant, et le je-narrant, qui tente d'en restituer la forme et le sens.

Une autre piste, apparue très tôt dans la phase préparatoire, concernait la valeur itérative des temps verbaux. Nous nous sommes rapidement demandé comment traduire, dans la langue même, le sentiment qu'un instant unique semble pourtant avoir été déjà vécu. Dans cette perspective, l'usage de l'imparfait pseudo-itératif, tel que Genette le décrit dans *Figures III*, nous a semblé offrir une piste intéressante. Il s'agit d'un usage particulier de l'imparfait qui donne à des scènes singulières l'allure d'une répétition, bien que les détails riches et précis ne permettent pas sérieusement de croire leur itération. Ce flou temporel, cette ambiguïté entre événement ponctuel et habitude diffuse, semblait correspondre assez précisément à l'effet que nous cherchions à produire : une indistinction entre le premier et le second, entre l'unique et le répété. Mais une fois en situation d'écriture, cette modalité s'est révélée moins opératoire qu'escompté. L'imparfait pseudo-itératif se déploie naturellement dans des récits où l'habitude est déjà installée, où le contexte narratif est saturé d'une forme de récurrence. Ce n'était pas le

cas dans notre texte, où le récit restait fondamentalement orienté vers une série d'événements singuliers, liés par des discontinuités et des ruptures. Le risque était donc que l'imparfait installe d'emblée une posture de repli, de recul, là où nous voulions rester au plus près de l'expérience immédiate. Plus encore, dans les scènes de déjà-vu, nous tenions à préserver une forme de saisissement, de coupure nette dans le fil du vécu, perceptible comme telle. Or, l'imparfait tend à aplanir cette intensité, à l'intégrer dans une durée indéterminée, proche du souvenir. Il installe spontanément la narration du côté du je-narrant, alors même que nous cherchions à maintenir le trouble du je-narré, pris dans l'instant, sans surplomb sur ce qu'il est en train de vivre.

C'est pourquoi, lorsque nous avons entamé la rédaction du présent chapitre, et plus précisément au moment de mener notre réflexion sur les temps verbaux, nous avons pris conscience que les choix opérés dans les premières versions de *L'Hôtel analogue* — à savoir une narration linéaire au passé simple et à l'imparfait — répondaient moins à une logique poétique qu'à une habitude d'écriture. En revenant sur ce choix, il nous est apparu que les régimes de temps initiaux ne permettaient pas de rendre pleinement compte de l'expérience que nous cherchions à figurer. Le déjà-vu, du fait qu'il met en tension mémoire, perception et doute, appelle une narration capable de faire coexister plusieurs strates temporelles — non pas sur un mode de succession, mais de superposition. Plus précisément, nous avons repensé à *La Disparition du paysage* et à l'analyse que nous avons proposée du présent dans la poétique du rêve (8.2.2), et nous avons alors décidé de basculer une grande partie de la narration au présent. Le présent permet en effet de faire affleurer plusieurs temporalités en une seule surface d'énonciation. En donnant l'illusion d'un vécu immédiat, il produit un effet de présence directe qui, paradoxalement, accentue l'étrangeté de la situation. Le sujet devient à la fois celui qui agit et celui qui se regarde agir — une position instable, qui évoque l'état de rêve, où le *je*-rêvant et le *je*-rêvé coexistent dans un même instant. Les actions paraissent à la fois en cours, achevées, et déjà rejouées. Cette indistinction vient troubler la linéarité temporelle du récit et redoubler, à

sa manière, la sensation même de *déjà-vu* — ce sentiment de se trouver dans un présent qui semble avoir déjà eu lieu.

Cela dit, nous n'avons pas entièrement abandonné la narration au passé. Dans certaines séquences, notamment celle de la chambre d'hôtel (HA 25-7), nous avons choisi d'articuler le récit entre le passé composé et l'imparfait. Ce choix répondait à une nécessité narrative précise : le passé composé, en tant que temps de l'accompli encore relié au présent, nous permettait d'ancrer cette séquence dans une forme d'évidence mémorielle, comme un socle stable au sein d'un texte par ailleurs troué d'incertitudes. Il s'agissait de rendre un moment de clarté, presque saisissable, que le je-narrateur serait capable de restituer sans hésitation. C'est d'ailleurs ce que montrent les propos du je-narrateur lorsqu'il revient sur les épisodes de cette soirée :

> Je tente de remonter le fil. L'aéroport, le taxi. La pluie sur les vitres, le quartier de Shibuya. Le hall de l'hôtel, l'ascenseur. Le lit, la sensation du matelas sous mon dos. Le plastique des onigiri, le goût inattendu du premier, la fraîcheur de la bière. La douche, la chaleur de l'eau, le parfum d'agrumes. Tout cela, je peux le nommer, le décrire. J'en garde la mémoire précise. (HA 32)

Il y a ici une volonté d'inventorier, de se raccrocher à des éléments tangibles. L'usage du passé composé nous permettait alors de figurer cette tentative de reconstruction mémorielle, non comme un souvenir brumeux ou vacillant, mais comme un point d'appui temporaire — une zone de netteté au milieu d'un récit autrement marqué par l'instabilité. À l'inverse, nous avons choisi de conserver le passé simple pour la scène d'arrivée à l'hôtel, qui constitue l'un des moments charnières du récit, là où l'effet de *déjà-vu* se manifeste avec le plus de force : « je reconnus », « me revinrent », « je m'approchai », « leva », « me salua », « je répondis », « elle me demanda », « je le sortis », « elle tapa », « consulta », « me tendis », « ouvrit », « en sortit », « grelotta » (HA 13). Autant de verbes qui inscrivent l'action dans un passé narratif autonome, coupé du fil principal du récit, lequel — ailleurs dans la nouvelle — s'écrit majoritairement au présent. Le passé simple, ici, isole une séquence : il en fait une enclave, une strate close, presque cristallisée, qui permet de figurer l'intensité du déjà-vu. L'expérience se déploie selon un

régime temporel distinct, enchâssé, comme si le texte, pour dire ce trouble, devait momentanément se retirer de sa propre énonciation. Un autre passage toutefois fait réapparaître le passé simple, au moment où le narrateur lit sa communication à voix haute — précisément lorsqu'il prend conscience que le texte qu'il lit n'est plus celui qu'il a écrit. Ce basculement se marque aussi dans le temps verbal : « Je lisais sans difficulté. Je reconnaissais ce que j'avais écrit. Je crois même avoir pensé, en entendant ma propre voix résonner dans le micro, que l'introduction tenait plutôt bien. […] Or, soudain, ce que je *lus* ne correspondait plus à rien de ce que j'avais écrit » (HA 45). Le passé simple revient ici comme l'indicateur d'un seuil : il accompagne la plongée du personnage dans la fiction, à l'instant même où les niveaux narratifs commencent à se confondre, et l'accompagne jusqu'à ce qu'il sorte de l'auditorium.

C'est l'un des rares moments où le choix du passé simple a fait l'objet d'une décision consciente, non comme une convention narrative, mais comme une manière d'introduire une coupure dans la logique du présent. Nous avions en mémoire le passage analysé dans notre chapitre 5, à propos de *Nue*, lorsque le je-narrateur rejoint son deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas. Pour rappel, nous relevions une brève incursion du passé composé au sein d'un récit majoritairement dominé par les temps du récit, produisant ainsi un basculement, une irruption du discours dans la narration. Autrement dit, le passé composé faisait surgir une temporalité plus intime, plus affective, où le narrateur semblait se rapprocher d'une expérience plus immédiate du monde (5.2.2). Dans *L'Hôtel analogue*, le geste est en quelque sorte inversé : introduire du passé simple dans un texte majoritairement écrit aux temps du discours, non pour marquer un éloignement froid, mais au contraire pour souligner, par effet de contraste, l'intensité de ce qui est vécu. Le passé simple offre ici une manière de resserrer la scène, d'en stabiliser les contours, de lui donner une consistance propre. Il fait du temps du récit une forme d'enclave fictionnelle au sein même du discours, comme un espace autonome destiné à accueillir une expérience dont la tonalité — perceptive, presque irréelle — exige une mise à

distance formelle. La séquence se clôt d'ailleurs de façon très nette dans la dernière proposition : « qui grelotta légèrement lorsque mes doigts se sont refermés dessus ». La présence conjointe du passé simple et du passé composé au sein d'une même phrase repose sur une discordance énonciative qui rend perceptible le glissement d'un régime temporel à un autre. Le passé composé marque ici le retour au temps du discours, autrement dit au présent élargi de l'énonciation. Il ne contredit pas le passé simple ; il vient l'absorber, en quelque sorte, en en actualisant le contour. Le geste accompli — « mes doigts se sont refermés » — agit ainsi comme un point de reprise : il referme la scène, mais aussi le dispositif narratif qui l'avait soutenue, réinscrivant l'événement dans la dynamique actuelle du récit.

Cette seconde partie nous a permis de montrer comment *L'Hôtel analogue* transforme le *déjà-vu* en un véritable principe actif d'écriture. Tout au long du processus, les répétitions, les variations, les superpositions temporelles et les instabilités énonciatives se sont imposées comme des moyens de créer un trouble narratif, où le présent semble rejouer un passé incertain, sans jamais permettre de trancher entre ce qui revient et ce qui se transforme. Le récit est peu à peu devenu le lieu même où la mémoire vacille, où le temps se replie sur lui-même sans jamais se clore entièrement. Ce travail d'agencement, issu de nombreuses réécritures, visait à faire du texte non pas un simple récit d'événements, mais une forme en tension, capable de faire sentir l'expérience du trouble temporel au cœur même de la langue. Il s'agit à présent d'examiner comment ce désordre du temps déborde l'axe narratif pour venir affecter d'autres dimensions du récit : l'espace, bien sûr, mais aussi la fiction dans la fiction, les mises en abyme, les jeux de doubles — autant de lieux où le temps peut se diffracter, se réfléchir autrement, et continuer d'échapper à toute résolution.

10.3. Débordement du déjà-vu : vers une expérience multidimensionnelle

10.3.1. Quand l'espace prend la forme du temps

Nous le disions en introduction, à partir des lectures de *La Réticence* et de *La Disparition du paysage*, notre intention, dans *L'Hôtel analogue*, n'était pas de figurer une durée ponctuelle ou circonscrite, mais une temporalité plus étendue, immersive, capable de traverser les différentes strates du récit — à commencer par l'espace. De la même manière que les virages menant à la maison des Biaggi reflétaient les hésitations du je-narrateur toussanctien, ou que l'horizon brumeux dans *La Disparition du paysage* matérialisait l'état perceptif vacillant du personnage, l'architecture de l'hôtel devient ici le vecteur d'un temps instable, évolutif, labile. L'un des enjeux a alors été de traiter l'espace non comme simple décor, mais comme surface d'apparition, d'indétermination, et de vacillement. Le récit s'appuie délibérément sur les vides, les discontinuités et les flous topographiques pour activer l'imaginaire du lecteur dans ses zones d'ombre. Ce qui n'est pas décrit, ou seulement de façon vague, produit un effet d'attente, parfois de trouble. Il ne s'agissait pas de réduire la description à une économie réaliste, mais de faire de cette part lacunaire un ressort poétique et narratif. Certains éléments d'architecture apparaissent ainsi non pas de manière continue ou préparée, mais au moment précis où le récit en a besoin. C'est le cas, par exemple, du miroir mentionné dans le hall juste avant les ascenseurs : jamais signalé auparavant, il surgit soudainement, produisant ainsi un double effet — celui d'un reflet légèrement décalé pour le narrateur, celui d'un flottement pour le lecteur, qui ne sait plus si l'objet a toujours été là ou s'il vient d'entrer dans le champ de la fiction. Le couloir du septième étage fonctionne de manière comparable : sa longueur varie, sa texture évolue, les détails apparaissent ou s'effacent en fonction du trouble que nous souhaitions suggérer. Lorsqu'il est décrit comme s'étendant « bien au-delà, peut-être, des limites mêmes de l'hôtel » (HA 15), c'est moins un espace mesurable qu'un support d'instabilité qui se donne à

lire — un plan de perception mouvant, sensible aux oscillations de la mémoire, du doute ou de la conscience. L'étrangeté ne réside donc pas seulement dans le lieu, mais dans la manière dont le récit le distribue ou le retient, selon une logique de réticence. Le lecteur ne peut vérifier ce qu'il voit : il ne sait si le couloir est réellement si long, si la réceptionniste est bien la même, si la chambre a changé, ou si l'homme aperçu à la fin est le même que celui de l'hôtel. Il dépend entièrement du regard incertain du narrateur, et doit composer avec cette part d'indécision. C'est à cet endroit que la réticence — au sens narratif — devient un levier d'écriture : non pour suspendre indéfiniment le sens, mais pour exposer le lecteur à un manque qu'il ne peut combler qu'en s'exposant à son tour au vertige de l'interprétation. Cet effet se rejoue notamment dans la traversée du septième étage :

> je me rappelle un corridor qui s'étire […]. (HA 11)
>
> il me semble, par moments, que les distances varient de manière imperceptible — certaines portes paraissent rapprochées, d'autres plus éloignées, comme si, peu à peu, je constatais un léger gauchissement de l'espace (*Ibid.*)
>
> le couloir se modifie encore, par degrés, à mesure que j'avance — comme si l'hôtel, lentement, glissait vers un autre état — un état antérieur, un espace qui n'aurait pas été rénové, un étage oublié, préservé dans son abandon — les numéros des portes disparaissent — certaines n'en portent plus du tout, d'autres conservent seulement une trace pâle, un rectangle plus clair à l'endroit où une plaque a été vissée autrefois. (HA 19)

En écrivant les descriptions du couloir dans *L'Hôtel analogue*, nous avons été confronté à une difficulté récurrente dès qu'il s'agit de décrire un lieu : comment figurer l'espace, comment donner forme à l'immobile, sans se limiter aux verbes d'état ? Le recours à des phrases averbales constitue une possibilité — que nous avons parfois retenue — mais la langue littéraire s'appuie plus souvent sur un paradoxe discret : elle donne un mouvement à ce qui est fixe. On dira qu'un mur *se dresse*, qu'une route *s'étire*, qu'un sentier *serpente*. Autant de formulations qui attribuent à l'espace des verbes normalement réservés à des sujets animés ou mus. Cette dérive est largement intégrée dans les usages linguistiques, à tel point qu'elle en devient presque invisible. Pourtant, elle repose sur une fiction grammaticale implicite : celle d'un espace qui serait l'agent de sa propre configuration. C'est cette tension, entre image poétique et perception

instable, que nous avons tenté de maintenir dans les passages consacrés au couloir. Nous savions que ces verbes, bien qu'usuels, portent en eux une forme d'ambiguïté. Faut-il les entendre comme des raccourcis métaphoriques — des manières commodes de dire l'effet produit — ou bien les prendre au mot, comme l'indice d'une transformation réelle, perceptible, de l'environnement ? Lorsque le texte affirme que « le couloir s'étire », faut-il y lire une modification objective de l'espace, ou bien le glissement subjectif d'une perception troublée ? Les distances entre les portes varient-elles en temps réel, ou est-ce simplement le mouvement du personnage dans l'espace qui, en redéfinissant sans cesse ses points de repère, justifie l'emploi de cette temporalité flottante ? Cette ambivalence nous importait. Nous avons choisi de ne pas la résoudre, mais de la laisser active. L'enjeu n'était pas de produire un effet fantastique explicite ou spectaculaire, mais d'installer une incertitude de fond : un espace qui cesse d'être purement descriptible, pour devenir le lieu même d'une instabilité perceptive — un milieu indécis, où le réel et l'effet de réel ne coïncident plus exactement.

L'espace, dans *L'Hôtel analogue*, ne se limite pas à perdre ses repères topographiques ; il semble animé d'une dynamique propre. Le déplacement du personnage ne s'apparente plus à un simple trajet physique, mais à une traversée temporelle, comme si chaque pas le faisait basculer dans un régime différent de réalité. Ce n'est plus lui qui oriente sa progression, mais l'hôtel qui, en quelque sorte, le déplace — ou l'emploie — pour rejouer sa propre mémoire. Ce phénomène, toutefois, ne se manifeste pas uniformément : il concerne avant tout les lieux de passage, à commencer par les couloirs, seuls espaces où le temps semble réellement s'écouler. Non pas de manière continue ou mesurable, mais par glissements, altérations, mutations discrètes. Le narrateur ne traverse pas un décor stable : il évolue dans un espace qui se modifie à mesure qu'il l'arpente, comme si le lieu répondait à son mouvement. À l'inverse, la chambre reste suspendue dans une forme d'atemporalité : on y ignore l'heure, on ne sait si le narrateur veille ou rêve, et le réveil lui-même semble survenir sans transition. Le temps, ici, s'estompe,

s'efface, jusqu'à devenir imperceptible. Quant au hall, il obéit à une autre logique encore : non pas celle d'un temps absent, mais d'un temps qui se replie. À chaque retour, la scène se rejoue presque à l'identique — mêmes gestes, mêmes paroles, mêmes objets. Ce n'est pas tant la répétition qui importe que l'impossibilité d'en sortir. Le hall n'est pas un lieu de passage, mais un point fixe, un noyau de récurrence. On n'y revient pas : on y est reconduit. Le temps y fonctionne comme une boucle — non comme un déroulement, mais comme une forme d'enfermement.

Que dire, enfin, de l'espace extérieur dans *L'Hôtel analogue* ? Le lendemain matin, le *je*-narrateur se réveille, quitte sa chambre, sort de l'hôtel et monte dans un taxi en direction de l'université. Tout semble indiquer, dans un premier temps, une sortie effective de l'espace clos : la lumière du jour, la mention précise du trajet, la progression vers un lieu public, réel, balisé. Nous avons pris soin de jalonner ce déplacement d'éléments concrets (la sortie de l'hôtel, le trajet en taxi, la traversée du campus de Hongo) afin de renforcer l'impression d'un passage vers un dehors, d'un retour à un espace régulier, cartographiable. Mais cette impression d'ouverture se fissure peu à peu. Le porte-clés que l'on remet au je-narrateur dans la pochette de bienvenue agit comme le signal discret, presque anodin, que l'on s'apprête à rejouer la scène du hall d'hôtel, mais dans un autre cadre, brouillant la frontière entre ce qui appartient à l'hôtel et ce qui lui échappe. Très progressivement, ce qui devait être un espace extérieur se reconfigure selon les logiques de l'intérieur. C'est dans cette torsion que nous avons pensé l'image du ruban de Möbius (10.2.1), où l'intérieur et l'extérieur ne s'opposent pas, mais s'enchaînent sur une même surface continue. Ce qui semblait être une sortie se révèle n'être qu'un retour, une inflexion du trajet sur lui-même. C'est ce retournement, plus que la répétition elle-même, qui nous importait. Il ne s'agissait pas de ramener mécaniquement le je-narrateur à son point de départ, mais de faire affleurer une forme d'indistinction, comme si l'hôtel, au lieu d'être derrière lui, s'était lentement reconfiguré autour de lui. Le lecteur, tout comme le je-narrateur, comprend

que la sortie n'en était pas une, qu'il n'y a peut-être pas d'« extérieur » au récit de l'hôtel. La fuite finale à travers les couloirs de l'université rejoue alors la traversée du septième étage : même progression silencieuse, même sentiment d'enfermement, même débouché sur un petit lieu à l'écart, où un homme attend. L'histoire est revenu au point de départ.

10.3.2. Takamura ou la fiction dans la fiction : mises en abyme, échos et diffractions

Dans *Le Récit spéculaire*, Lucien Dällenbach distingue trois grands types de mise en abyme, selon la forme de réduplication qu'elle opère : la « réduplication simple », la « réduplication à l'infini » et la « réduplication aporistique[817] ». Cette dernière, qu'il qualifie également de « dédoublement paradoxal », désigne une situation-limite dans laquelle le récit encadré reprend à un tel degré la structure ou le contenu du récit-cadre qu'il devient impossible de les dissocier clairement. Il s'agit, selon ses mots, d'un fragment « censé inclure l'œuvre qui l'inclut[818] ». C'est ce type de configuration que nous avons cherché à activer à travers la figure de Kenji Takamura. Présence discrète mais persistante, il traverse la nouvelle comme un fantôme, sans jamais occuper le devant de la scène. Et pour cause, Takamura n'est pas à proprement parler un personnage, il apparaît plutôt comme un nom, une référence, un objet d'étude, une silhouette en marge, mais dont la présence infléchit l'ensemble du récit. Qu'il s'agisse de la conférence à laquelle se prépare le je-narrateur, du séjour à Tokyo, ou de la structure même du texte — tout semble, à des degrés divers, orienté par la figure absente de Takamura. Il devient ainsi un point de diffraction à travers lequel d'autres fictions s'invitent, s'inventent — et avec elles, une autre forme de *déjà-vu*, moins perceptive que littéraire.

[817] Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 51. Voir également Erika Fülöp, « La logique de l'abyme : Ambiguïté et paradoxe, nouvelles perspectives sur l'auto-enchâssement », dans Tonia Raus et Gian Maria Tore (dir.), *Comprendre la mise en abyme : Arts et médias au second degré*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2019, p. 103-19.
[818] Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 51.

L'Hôtel analogue peut ainsi se lire comme une sorte de palimpseste : ce que vit le je-narrateur semble alors écrit à même l'ombre des textes de Takamura, comme si sa réalité superposait, sans le savoir, les récits d'un autre. Cette interpénétration se manifeste notamment à travers les motifs caractéristiques de l'œuvre supposée de Takamura — architectures instables, boucles spatiales, glissements de réalité, troubles de la perception — qui rejaillissent dans la diégèse principale, non comme références, mais comme réactivations, ou comme réécritures. Le texte devient un lieu de recouvrement, de sédimentation, où plusieurs strates narratives coexistent sans jamais tout à fait se dissocier. Deux textes de Takamura sont nommément cités par le narrateur : *Les Cartographes aveugles* et *La Conjecture de Kyoto*. Dans le premier, un fonctionnaire chargé de redessiner les plans de villes disparues commence à combler les zones blanches par la seule force de son imagination — jusqu'à ce que la ville elle-même se recompose autour de ses visions. Dans le second, un mathématicien, au fil de ses déambulations dans Kyoto, découvre une structure invisible, un réseau souterrain de répétitions et de glissements, qui défie les lois ordinaires de l'espace. Ces deux récits présentent des mondes instables, traversés par des logiques invisibles, où la cartographie se mêle au rêve, où le réel se rejoue à l'intérieur de lui-même.

Plus encore, ce que le je-narrateur formule dans la perspective de sa communication (HA 8-9), c'est l'idée que les récits de *Les Cartographes aveugles* et de *La Conjecture de Kyoto* ne doivent pas être considérés comme deux fictions autonomes, mais comme deux strates enchâssées d'un même récit fractal. L'interprétation proposée — Takahara, mathématicien de *La Conjecture*, évoluerait à son insu dans l'une des cartes fictives dessinées par Nishida dans *Les Cartographes* — induit un effet vertigineux : l'un des personnages serait en réalité contenu dans le monde imaginé par un autre personnage, lui-même issu d'un récit antérieur. Autrement dit, nous ne sommes plus seulement dans une mise en abyme classique, mais dans un système d'enchâssements superposés où chaque récit contient un autre récit possible, et chaque

personnage devient le produit d'une fiction qui l'englobe. Ils deviennent alors des lieux de contamination infusant lentement la réalité de *L'Hôtel analogue*, jusqu'à s'y confondre. Le motif du labyrinthe, les dérives dans l'espace, le cube de Rubik manipulé par un personnage énigmatique — autant d'éléments qui font glisser le récit principal vers l'œuvre de Takamura, comme si celui-ci, de l'intérieur, absorbait la narration en cours.

La mise en abyme gagne en opacité du fait même que Takamura ne possède aucune identité stable. Dans le second passage où il est mentionné, le texte entérine cette incertitude fondamentale (HA 35-8). Autour de son nom gravitent des rumeurs contradictoires : certains le disent pseudonyme d'un auteur célèbre, d'autres fruit d'un montage éditorial, voire invention collective. Le narrateur évoque tour à tour un écrivain fantôme, un auteur dispersé dans ses textes, ou encore une entité fictive construite à partir de traces — autant d'hypothèses qui viennent miner l'idée d'un sujet unique à l'origine des œuvres. Cette diffraction atteint jusqu'au nom, qui glisse insensiblement vers celui d'un de ses personnages, Takahara. La proximité lexicale devient l'objet d'une lecture attentive dans la communication donnée par le narrateur : « Takahara. Takamura. Deux noms proches, presque superposables, comme deux versions déformées d'une même matrice. Une seule syllabe les distingue. » Takamura devient une entité fuyante, à la fois auteur, personnage, espace fictionnel. Le doute gagne alors tous les niveaux du texte : qui écrit quoi ? Qui parle ? Et dans quelle fiction se trouve-t-on, au juste ?

La scène de la communication marque le dernier retournement du récit du point de vue des niveaux narratifs. Alors que le je-narrateur commence à lire à voix haute son texte universitaire consacré à Takamura, il constate que les phrases inscrites sur ses feuillets ne correspondent plus à ce qu'il avait rédigé. Le discours bascule progressivement, glissant d'un commentaire critique vers une narration qui rejoue, presque à l'identique, la trame même de *L'Hôtel analogue* — celle que nous venons de lire. Le récit se retourne sur lui-même, le je-narrateur devient le personnage d'une œuvre qu'il croyait commenter, et le lecteur découvre,

en même temps que lui, que ce qu'il lit est peut-être une répétition — ou une version anticipée — de ce qu'il a déjà lu. Dällenbach identifie trois manières pour une œuvre de postuler cette identité entre cadre et encadré : par la mention explicite du titre, par une expression, ou par une séquence réflexive qui finit par se substituer au texte entier[819]. Dans notre cas, bien que nous puissions identifier la mention explicite du titre (HA 45), l'effet de renversement se rapproche de cette dernière configuration : ce que l'on prenait pour un niveau secondaire — une communication sur une œuvre — devient soudain le niveau englobant ; et inversement, ce qui était fiction devient commentaire. Le récit contient ce qui le contient. C'est là une forme de déjà-vu textuel, une boucle spéculaire dans laquelle aucun niveau ne peut être dit stable : le récit principal devient le récit secondaire, et inversement. À mesure que le récit progresse, le je-narrateur devient l'objet même de ce qu'il tente de comprendre. Il parle de Takamura, mais il est aussi un personnage de Takamura. Il croit commenter une œuvre, mais il se trouve peu à peu capté par elle, absorbé dans un récit dont il ignore la fin.

Une possible clé de lecture réside dans la figure de l'architecte. Dans une version antérieure de la nouvelle, avant la scène où le *je*-narrateur rencontre cet homme silencieux manipulant un Rubik's cube dans l'ancien salon d'étage, figurait cette phrase : « Aujourd'hui, personne ne connaissait le visage de Takamura. Personne ne pouvait dire s'il était toujours en vie ou même s'il avait jamais vécu. Et pourtant, en franchissant le seuil de l'ancien salon d'étage […], j'eus la conviction immédiate […] que je me trouvais face à lui. » Cette intuition n'était jamais confirmée ni infirmée. Le texte choisissait ensuite de nommer l'homme simplement « l'architecte », un glissement onomastique relevant ici encore d'une stratégie réticente : tout se passe comme si le narrateur reconnaissait Takamura, mais sans jamais le dire — ou sans pouvoir le dire. La rencontre se donne comme une énigme suspendue, un espace de projection laissé au lecteur. Doit-on croire le narrateur ? Ou bien faut-il considérer cette impression comme

[819] *Ibid*., p. 146.

une manifestation supplémentaire du trouble dans lequel il se trouve ? Cette phrase a finalement été retirée, jugée trop explicite, mais son empreinte reste perceptible dans la scène, voire plus largement dans la configuration de la nouvelle : la fonction d'architecte, la manipulation du cube, le savoir silencieux du personnage — tout cela l'apparente à un double possible de Takamura. Un auteur de l'ombre, ou une figure fictive qui aurait pris corps dans le texte qu'elle hante. Cette manière de faire nous a été inspirée, une fois encore, par notre lecture de *La Réticence*, en particulier de ses brouillons : le personnage d'Hélène Biaggi y apparaissait comme un foyer de sens masqué, structurant le récit tout en restant partiellement effacé (7.1.3). Ici aussi, nous avons été sensible à cette puissance du retrait : faire exister une figure en la tenant à distance, laisser ouverte la possibilité d'un lien sans en imposer la lecture. L'architecte n'est pas nommé Takamura, mais rien n'empêche qu'il le soit. Le texte ne statue pas ; il ouvre un espace spéculatif, où auteur, personnage et lecteur peuvent — momentanément — se confondre.

10.3.3. Traversées narratives : quand la recherche devient fiction, et inversement

Pour conclure, il nous a semblé pertinent de revenir sur ce que signifie écrire *L'Hôtel analogue* dans le cadre particulier d'une thèse en recherche-création. Il ne s'agissait pas uniquement de concevoir la nouvelle comme une fiction autonome, mais de l'envisager aussi comme une production située, inscrite dans un mouvement de réflexion théorique, de confrontation à un corpus critique et d'exploration formelle des concepts. Cette double inscription — à la fois œuvre littéraire et composante d'un travail universitaire — introduit d'emblée une certaine instabilité de statut. Or, cette position liminaire, si elle ouvre des possibilités d'exploration formelle, n'est pas sans soulever certaines tensions. En effet, nous pouvons nous demander si, à vouloir faire dialoguer si étroitement fiction et théorie, il n'y a pas

le danger de figer le texte dans une fonction démonstrative, de le contraindre à servir un propos plutôt qu'à suivre sa propre logique d'invention. Autrement dit, cette hybridité ne risque-t-elle pas de produire un artefact littéraire — un objet écrit davantage façonné par les attentes académiques que par une nécessité narrative propre ? Ce questionnement a accompagné notre démarche : comment maintenir à la fois l'autonomie de l'élan fictionnel et la rigueur du cadre réflexif, sans que l'un ne prenne le pas sur l'autre ? Comment éviter que l'écriture ne se réduise à une forme illustrative, à une mise en fiction des concepts ?

Notre choix a donc été d'assumer pleinement cette configuration, non pas comme un simple cadre contextuel, mais comme une composante active de l'écriture. Cela s'est d'abord matérialisé dans la figure du je-narrateur, dont la posture et le parcours épousent délibérément les contours du nôtre : un doctorant en fin de thèse, engagé dans une recherche sur un auteur précis. La communication qu'il s'apprête à présenter est elle-même explicitement désignée comme « un fragment de [s]a thèse » (HA 7), « la matière d'un futur chapitre » (HA 45) qu'il s'apprête à soumettre à sa directrice. Ce dispositif permettait, d'une part, d'introduire une continuité implicite entre l'espace de la fiction et celui de la thèse, mais surtout, d'ouvrir un espace narratif où puisse s'installer, de manière fluide, un discours critique autonome. Ce dernier prend la forme d'un commentaire universitaire analytique et théorique inséré dans le récit même. Notons que ce discours hors narration ne s'intègre pas initialement à la linéarité des événements : il surgit en marge, en parallèle de l'intrigue, sans ancrage clair dans la chronologie. Du moins, jusqu'à ce que cette apparente digression se révèle être le moteur de l'action, voire l'un des ressorts structurants de l'histoire (« Je digresse, mais cette digression fait partie de l'histoire » (HA 35)). Par là, la parole critique opère une première percée dans le tissu narratif — une brèche par laquelle s'infiltrent d'autres régimes de discours, d'autres formes d'écriture, brouillant ainsi la frontière entre le récit et le commentaire.

Dans cette continuité, nous avons également poussé plus loin la logique du palimpseste par un geste plus discret, mais ludique : le pastiche, au sein même de la nouvelle, d'un passage issu de notre propre travail théorique. Plus précisément, le second passage consacré à Kenji Takamura, à sa biographie (HA 35-8), reprend presque mot à mot l'introduction de premier chapitre ainsi que les premières lignes de la section 1.1.1. Pour rappel, le chapitre 1 de la thèse s'ouvrait sur cette phrase descriptive : « Lorsqu'on saisit le nom "Jean-Philippe Toussaint" dans un moteur de recherche, sur Google par exemple, de nombreuses références, associations, mots-clés, sites, images, interviews, dessinent en pointillé la figure complexe d'un écrivain et artiste contemporain. ». Dans *L'Hôtel analogue*, le je-narrateur propose une formulation jumelle, à ceci près qu'il souligne au contraire la pénurie d'informations fiables :

> Lorsqu'on saisit le nom *Kenji Takamura* dans un moteur de recherche, sur Google par exemple, les résultats sont maigres, décousus : quelques couvertures de livres jaunies par le temps, des fils de discussion abandonnés sur des forums obscurs, des citations sans source, parfois une thèse universitaire en ligne où son nom apparaît en note de bas de page, sans qu'aucune référence précise ne permette de remonter à l'original. Aucun site officiel, aucune biographie fiable, aucune photographie authentifiée. L'existence même de Kenji Takamura relève moins d'une certitude documentaire que d'un faisceau d'indices dispersés, accumulés patiemment par une communauté éparse d'universitaires marginaux, de lecteurs obsessionnels et de traducteurs amateurs. (HA 35)

On le voit, la nouvelle adopte la même structure de phrase et un lexique analogue (moteur de recherche, résultats, etc.), mais elle inverse le contenu informatif : ce qui était abondance de données pour un auteur consacré (Toussaint) devient liste de fragments épars et décevants pour un auteur fictif et oublié (Takamura). De la même façon, la première partie du chapitre exposait d'emblée l'assise factuelle de son sujet : « La fiche *Wikipédia* épinglée à droite des recherches nous donne quelques éléments biographiques, que nous nous contenterons de suivre : Jean-Philippe Toussaint est né le 29 novembre 1957 à Bruxelles ; son environnement familial proche est empreint de littérature et d'arts ». La nouvelle, en revanche, module son énoncé par des modalisations d'incertitude :

> La fiche *Wikipédia lorsqu'elle existe* (elle est régulièrement supprimée pour cause d'absence de sources vérifiables) nous apprend que Kenji Takamura *serait né* en 1957 à Kanazawa, sur la côte ouest du Japon. Issu, *semble-t-il*, d'une famille modeste, il *aurait grandi* dans un

> environnement bilingue, influencé autant par la poésie classique japonaise que par la philosophie occidentale, notamment Spinoza et Borges, qu'il découvre à l'université. Peu de choses sont attestées. (HA 35-6, nos italiques)

Le matériau initial s'adapte à l'espace fictionnel. Plus précisément, le pastiche opère un basculement vers le retrait, le manque d'information, l'instabilité interprétative. Le personnage de Takamura, volontairement opaque, impose une écriture plus fragmentaire, où l'élucidation laisse place à la dérive. Il ne s'agit plus d'ordonner des données ni d'avancer des hypothèses argumentées, mais d'explorer un univers où les signes se dérobent, où l'analyse devient elle-même troublée par ce qu'elle tente de cerner. Loin de proposer un simple détournement formel, cette réécriture internalisée participe ainsi d'un glissement plus général : celui qui mène d'une posture critique vers un mode d'énonciation hanté par l'ombre, l'oubli, l'effacement.

Cependant, le geste du pastiche se veut avant tout ludique, un clin d'œil adressé aux lecteurs familiers de l'ensemble de notre travail. Il s'agit, dès lors, d'une autre forme de déjà-lu, mais déplacé dans un autre contexte, invitant à une lecture en écho. Le but n'était pas simplement de recycler un fragment pour le plaisir de l'autocitation, mais bien de tester un brouillage actif entre les régimes d'énonciation, le critique et le fictionnel. La thèse devient ici une source inavouée de la fiction, tandis que la fiction se fait lieu de réactivation de la réflexion critique. Dans l'économie du récit, ce pastiche n'est jamais signalé comme tel : seul un lecteur ayant lu la thèse peut en reconnaître l'origine. Celui ou celle qui identifie cette récurrence — cet extrait *déjà lu* sous un autre nom, dans un autre cadre — se trouve alors placé dans une position singulière. Il ou elle fait l'expérience d'une reconnaissance troublante, d'un effet de déjà-vu à la fois textuel et extradiégétique, dont le je-narrateur de la nouvelle, par définition, est exclu.

Enfin, ce procédé d'entrelacement entre la thèse et la nouvelle n'est pas qu'un artifice ludique — il emporte aussi des enjeux de fond dans la progression de notre argument. En scellant le lien entre l'œuvre créative et l'analyse qui l'englobe, nous avons voulu dépasser une logique d'illustration univoque (où la fiction ne ferait que montrer ce que la théorie énonce).

Au contraire, la nouvelle devient un laboratoire où se rejouent, sous une autre forme, les questions théoriques de la thèse — au premier rang desquelles celle de la perception du temps et la création littéraire. Ce geste nous a notamment été inspiré par notre lecture — ou plutôt notre relecture — de *La Réticence*, à la lumière des brouillons que Jean-Philippe Toussaint a confiés à l'université de Grenoble et qui ont été mis en ligne. L'idée qu'une œuvre puisse se prolonger au-delà de ses propres pages, dans un autre espace, dans un autre support, nous a particulièrement marqué. Par ricochet, la thèse peut alors être relue à la lumière de la fiction : les motifs narratifs, les images et même le style de *L'Hôtel analogue* viennent éclairer rétrospectivement la réflexion critique, en lui donnant une forme sensible. Notre ambition était double. D'une part, la lecture de la thèse enrichit celle de la nouvelle, car le lecteur y décèle des échos, des boucles intertextuelles qui intensifient le sentiment d'étrangeté familière. D'autre part, la lecture de la nouvelle infléchit en retour la réception de la thèse elle-même, qui n'apparaît plus seulement comme un discours sur la durée, mais aussi comme la matrice d'une création littéraire. De ce va-et-vient entre théorie et fiction naît une expérience de lecture démultipliée, où chaque texte sert de palimpseste à l'autre. En activant ainsi une logique de superposition entre les niveaux d'énonciation et les formes de discours, nous espérons avoir créé un espace poreux où les textes se répondent, se contaminent et se prolongent mutuellement. *L'Hôtel analogue*, fiction enchâssée au cœur de la thèse, cesse d'être un appendice pour s'imposer comme un véritable opérateur de pensée, un espace à part entière du dispositif de recherche – tandis que la thèse, en retour, assume sa part de récit et de mise en fiction. Cette traversée narrative, où la recherche devient fiction et inversement, nous permet ainsi d'explorer jusqu'à son point limite la fécondité du dialogue entre création littéraire et réflexion critique.

L'exploration du déjà-vu à travers l'écriture de *L'Hôtel analogue* a progressivement révélé la complexité de cette figure dans le champ de la durée narrative. Loin de n'être qu'un simple ressouvenir, le déjà-vu s'est affirmé comme un trouble profond dans la perception du temps : une reconnaissance orpheline, à la fois familière et sans origine, qui fissure l'expérience du présent. Ni entièrement mémoire, ni simple hallucination, il produit une tension singulière entre le souvenir supposé et ce qui semble advenir. Dans cet instant paradoxal, je-narrateur et lecteur se trouvent pareillement déstabilisés : ce qui se vit paraît traversé par un passé introuvable ou un avenir déjà là, mettant en crise toute continuité linéaire du temps. Cette instabilité, nous avons cherché à l'inscrire dans la structure même de la nouvelle. Les boucles, les échos, les déplacements partiels ou inversés ont progressivement reconfiguré l'organisation du texte, affectant tout autant la temporalité, les enchaînements de scènes que le tissu syntaxique du récit. Certaines séquences reviennent, avec de minimes variations ; des événements ressurgissent sans qu'il soit possible d'en déterminer clairement la place. La chronologie, morcelée, avance par fragments, tandis que la phrase devient un espace d'hésitation : étirée, modulée, traversée d'incises et de formulations spéculatives, elle épouse le mouvement incertain de la mémoire, sans jamais reconduire un déroulement assuré.

Mais surtout, l'écriture de *L'Hôtel analogue* a constitué un véritable espace d'expérimentation, où théorie et fiction se sont tissées conjointement. La création littéraire n'est pas venue illustrer une réflexion préalable ; elle en a prolongé les enjeux, en les déplaçant dans un régime sensible. Le récit a permis de traverser certaines intuitions conceptuelles, de les éprouver autrement, parfois de les reformuler par d'autres moyens. Inversement, certains passages théoriques ont trouvé un écho dans la fiction — repris, modulés, parfois réécrits presque mot pour mot — comme des échos discrets entre les deux volets du travail. Ce dialogue entre la thèse et la nouvelle a peu à peu fait émerger une circulation féconde. Chaque texte semble relancer l'autre, l'éclairer depuis un autre plan, comme si la réflexion et la fiction ne se

succédaient pas mais coexistaient, dans un va-et-vient continu. La recherche-création, dans ce cadre, ne se limite pas à adosser un récit à une analyse : elle fait de l'écriture elle-même un mode d'accès à la pensée — une manière d'approcher ce que la théorie seule ne suffit pas toujours à dire. Car c'est bien par l'écriture que certains aspects de la durée narrative ont pu émerger — non comme concepts, mais comme formes sensibles. Ce que le discours analytique ne pouvait saisir qu'à distance, la fiction l'a mis en jeu de l'intérieur. Le déjà-vu, en tant qu'effet littéraire, a permis de sentir ce que nous ne pouvions jusqu'ici que nommer : une temporalité trouée, feuilletée, résonnante — une figure que seule la littérature pouvait pleinement faire exister.

En croisant expérience et écriture, mémoire et narration, ce chapitre a donc tenté non pas de définir la durée narrative, mais d'en laisser apparaître les lignes de force à travers un travail de création. La démarche n'est pas démonstrative, mais exploratoire. Il s'agit moins de circonscrire un objet que de le laisser advenir dans les plis de l'écriture, en observant comment certaines formes — syntaxiques, narratives, rythmiques — pouvaient en porter les inflexions sensibles. À mesure que le récit prenait forme, la notion de déjà-vu s'est déplacée : d'abord posée comme point de départ théorique, elle est devenue principe d'organisation, tension motrice du récit, matière à expérimenter. C'est dans cet entrelacement — là où la réflexion se diffracte dans une forme littéraire, où le récit vient rejoindre la pensée — qu'un véritable espace de recherche s'est ouvert. Le texte n'applique pas une grille critique : il devient le lieu même où s'élabore un savoir, dans un mouvement réciproque entre la fiction et l'analyse. Cette posture implique une certaine forme de renoncement : celui de maîtriser totalement ce que l'on explore. Car dans ce cadre, la durée ne se présente jamais comme un objet fixe, stable, univoque. Elle se donne plutôt comme un mouvement composite, une dynamique faite de strates, de rythmes décalés, de retours partiels, de dérives perceptives. Un tissu de temporalités en tension qu'il fallait non seulement penser, mais vivre en écrivant.

Conclusion de la troisième partie

Si cette dernière partie s'est développée sous le signe de la recherche-création, c'est parce qu'il nous a semblé que l'acte d'écrire — et celui, solidaire, d'accompagner l'écriture — constituaient une modalité à part entière d'interrogation du temps, susceptible de réactiver en de l'intérieur les notions construites et les typologies établies au fil des deux premières parties. Les deux chapitres réunis ici explorent ainsi la possibilité pour la durée narrative — jusqu'ici envisagée comme paramètre formel des récits — de se reconfigurer, d'une part, comme matière exploitable dans un cadre pédagogique, et, d'autre part, comme puissance configurante de l'imaginaire. Dans l'élaboration de la séquence pédagogique (chapitre 9), la temporalité devient un objet partagé, travaillé collectivement, mis à l'épreuve d'une pratique où l'enseignement ne se résume pas à l'exposition de modèles, mais s'adosse à une attention fine aux perceptions, aux intuitions, aux rythmes singuliers de chaque écrivant. Dans le cas de l'écriture créative (chapitre 10), cette même durée devient enjeu poétique, espace de variation et d'épreuve, manière d'explorer, dans et par la forme littéraire, ce que la théorie, seule, ne peut tout à fait circonscrire. Ce double déplacement — de l'analyse vers l'accompagnement, puis de l'accompagnement vers la création — invite à repenser notre rapport au temps en littérature : la durée narrative ne relève plus seulement du commentaire, elle s'expérimente, elle s'éprouve, elle devient expérience sensible*,* affect structurant*,* matière à enseignement et à invention.

Ce qui se joue ici, plus largement, n'est donc pas tant la durée comme objet que l'expérience temporelle propre à l'acte d'écrire. L'écriture littéraire donne à percevoir un temps paradoxal : à la fois cause et effet de temporalité, condition et conséquence du récit. Le texte ne se contente pas d'évoquer le temps ; il le fait advenir, il en propose une forme sensible. Derrière cette remarque, en apparence anodine, se dessine une hypothèse structurante :

l'écriture engage un régime de temporalité autre — non pas celui de l'horloge, mais un temps qualitatif, discontinu, fluide, que la notion bergsonienne de durée permet d'appréhender. La phrase que l'on élabore, dans l'effort et l'écart, devient alors l'emblème de ce temps second, ce temps différé, où chaque mot naît d'une tension entre ce qui cherche à s'exprimer et ce qui se laisse formuler. Ce mode d'attention — à la cadence, à l'écho, au souffle — pourrait bien constituer le noyau le plus stable de la pratique littéraire.

Ce régime de temporalité, toutefois, n'est pas réservé à l'écrivain solitaire. Il peut devenir un cadre d'apprentissage sensible que la formation en création littéraire peut activer à condition de créer les conditions de son émergence. Il devient alors possible d'enseigner le temps autrement que comme une succession d'événements ou comme l'application de structures préétablies — schéma narratif, grilles actantielles, temporalités verbales : on apprend à sentir un rythme, à écouter une respiration, à modeler une densité. De cette approche découle une pédagogie du récit fondée non sur la reproduction de modèles, mais sur une attention aux processus d'élaboration, sur l'expérience vécue de l'écriture comme forme temporelle. Ce qui se dessine alors, à travers la mise en tension des pratiques — celle du chercheur, de l'enseignement, de l'écrivain —, c'est la possibilité d'un savoir du temps par l'écriture. Un savoir qui n'est ni pur concept ni simple intuition, mais forme de connaissance située, partielle, en mouvement, que la recherche-création permet de mettre au travail. Car si la durée narrative peut se penser, elle ne se comprend pleinement qu'à la condition d'être aussi pratiquée, éprouvée, mise en récit.

Ce n'est donc pas une clôture que nous proposons ici, mais un point d'appel, un seuil vers une réflexion encore ouverte, où la pratique devient un mode de connaissance, et le temps, une matière à penser, à travailler. En faisant de la durée non seulement un objet d'étude, mais aussi un principe actif de création, nous avons cherché à réengager la question du temps littéraire : non comme donnée préexistante, mais comme invention continue des formes, des

rythmes, des expériences — à la mesure de ceux qui lisent, et peut-être, à la mesure de ceux qui écrivent.

Conclusion générale

Au moment de refermer cette thèse, il nous semble important d'en inscrire le parcours dans sa propre durée. Non par souci autobiographique, mais parce que le lent déploiement de notre travail a, en réalité, épousé les contours mêmes de l'objet que nous avons choisi d'interroger. Huit années se seront écoulées entre l'origine du projet et sa soutenance. Ce temps, loin d'avoir été un simple délai ou un intervalle entre deux points fixes, a constitué le véritable espace de gestation du travail. Il a vu naître une réflexion, une voix, un rapport au texte, une pratique. Si nous avons tant insisté, tout au long de cette recherche, sur la dimension qualitative du temps — sur la manière dont il se vit, se transforme, s'épaissit —, c'est aussi parce que notre propre expérience du temps de la recherche en a été l'aiguillon. En ce sens, la thèse ne se contente pas de parler de durée : elle en est l'un des visages.

Il serait tentant de dire que nous avons « pris notre temps ». Il serait plus juste de dire que c'est le temps qui nous a pris — nous a modelé, ralenti parfois, porté à d'autres moments. La progression a connu des phases de rupture, d'hésitation, de silence, mais aussi des poussées d'intuition, des retours féconds, des coïncidences heureuses. En cela, le temps de cette thèse n'a pas été linéaire. Il a été traversé par des urgences personnelles, des attentes étirées, des réticences intellectuelles. Avec le recul, nous comprenons que ce que nous avons tenté de penser — cette durée narrative, capable de faire sentir un autre temps que celui du quotidien — correspondait aussi à la forme même de notre démarche. Chaque étape, chaque détour théorique, chaque retour sur un texte ou une intuition, a prolongé ce sentiment d'un temps qui s'écrit autant qu'il s'éprouve. La recherche n'a cessé d'avancer par échos différés, par décalages fertiles. Si le cadre universitaire, avec ses exigences et ses contraintes, offrait une structure, la

véritable logique de notre travail a été intérieure : elle obéissait à une temporalité propre, celle du mûrissement, du tâtonnement, du geste d'écriture.

Comme nous l'avons déjà dit, cela a commencé par une impression, une sensation de lecture difficile à nommer, mais insistante. Ce n'était ni l'émotion suscitée par un personnage, ni la beauté d'une image, ni la tension d'un rebondissement. C'était autre chose : une forme de glissement discret, une impression de suspension, de temps étiré. Une forme d'hypnose douce, au bord du rythme du monde. Cette sensation, nous l'avons d'abord éprouvée en lisant Jean-Philippe Toussaint, sans pouvoir encore la qualifier. Puis, elle est revenue, ailleurs, dans d'autres textes. Nous avons appris à la reconnaître. Et c'est alors qu'est née la question : qu'est-ce que cette durée-là ? Que fait un texte lorsqu'il donne l'impression que le temps ralentit, se dédouble, ou s'épaissit ? Ainsi s'est amorcée notre recherche — non à partir d'un objet stable, mais portée par une sensation mobile. Il a fallu du temps — et il est significatif que ce soit un temps long — pour passer de l'impression à la formulation, pour oser l'hypothèse d'une durée narrative comme objet d'analyse. La première partie de cette thèse s'est dès lors construite comme un effort de mise en clarté : il s'agissait de confronter une intuition initiale à des cadres théoriques capables d'en accueillir la complexité. Nous avons d'abord circulé entre plusieurs disciplines : la philosophie, la narratologie, la stylistique et la linguistique. De cette confrontation, un premier constat est apparu : le mot « durée » est partout, mais sa signification varie d'un champ à l'autre. Chez Genette, il s'agit d'un rapport formel entre le temps de l'histoire et celui du récit, mesurable. Chez Bergson, c'est un vécu fluide, irréductible à toute quantification. Entre les deux, une tension féconde, mais difficile à résorber. C'est dans cet écart que nous avons situé notre propre définition. La durée narrative, telle que nous la pensons, désigne moins une donnée structurelle qu'un effet de lecture : une expérience poétique du temps induite par le texte. Elle n'est ni la somme des pages, ni la vitesse des événements, mais une manière d'être affecté par le temps d'un récit — une perception qualitative, faite de rythmes,

de silences, d'échos, de lenteurs et de reprises. Elle se manifeste dans une lecture attentive, mais aussi dans l'écriture elle-même, quand celle-ci cherche moins à raconter qu'à faire sentir.

La deuxième partie de notre travail a été l'occasion d' approcher au plus près le travail du temps dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint. Moins qu'un exercice de classification, il s'agissait d'une tentative d'écoute : écouter comment les textes, sous leur apparente simplicité, organisent leur cohérence non par le fil des événements, mais par des tensions temporelles. Très tôt, nous avons eu l'intuition que le véritable matériau de ces récits n'était pas tant les mots en eux-mêmes que le tempo qu'ils installent, la façon dont il module l'écoulement, infléchit la perception, introduit des latences, des ruptures, des reprises. C'est dans cette perspective que nous avons proposé de nommer quelques figures de la durée — l'attente, l'urgence, la réticence, le dernier instant visible — non comme des catégories stables, mais comme des points d'intensité, des lieux d'émergence de cette forme temporelle qui, sans jamais se donner entièrement, constitue le tissu même des récits. Ces figures n'existent pas à l'état pur ; elles ne sont jamais séparables du texte qui les porte. Elles nous ont servi d'outils pour cerner, autant que possible, ce qui fait effet de durée, à pointer ces zones où le temps semble se tendre, se suspendre, se recomposer. Dans l'écriture de Toussaint, c'est bien le temps qui fait tenir le récit, avant même que les mots n'en découpent la surface. Ce que nous avons observé — ou parfois simplement ressenti —, c'est une organisation rythmique souterraine, antérieure à toute intrigue, à toute psychologie. La lumière, les gestes, les atmosphères, le climat même des scènes, tout participe à une composition temporelle. Dans la syntaxe, les silences, les ellipses, s'élabore un art de la modulation, où la narration ne vaut pas seulement par ce qu'elle raconte, mais par la manière dont elle propose un rapport au temps. Ainsi, l'empathie du lecteur n'est pas tant provoquée par l'identification aux personnages que par une mise en partage de la durée : nous attendons avec eux, nous sommes suspendus à la même incertitude.

La troisième partie de cette thèse s'est ouverte sur une forme de renversement : il ne s'agissait plus de commenter les effets de durée depuis un dehors théorique, mais de chercher à les éprouver à nouveaux frais, par la transmission et par la création. Deux gestes distincts — enseigner et écrire — qui engagent des temporalités différentes, mais qui ont en commun de mettre la pensée en acte, de l'ancrer dans un rythme partagé. Le chapitre 9, « Penser une séquence pédagogique », s'appuie sur sept années d'enseignement au sein du master de création littéraire — une autre forme de durée qui vient croiser celle de la recherche, faite de retours, de reprises, de transformations progressives, d'allers-retours entre lectures et écritures. D'année en année, cette expérience nous a permis de faire de la salle de cours un véritable espace d'expérimentation, où les notions théoriques se mettaient à circuler, à se reformuler au contact d'autres voix, d'autres écritures. Il s'agissait autant d'exposer nos hypothèses de travail que de voir comment elles résonnaient — ou résistaient — dans l'écriture des autres, de ceux qui écrivent dans l'urgence, de ceux qui sont dans la retenue, la lenteur, ou de ceux qui suivent un tempo plus fragmentaire. Et pour cause, si les écrivants ne verbalisaient pas cette question du temps, elle affleuraient dans les gestes mêmes de l'écriture. Et souvent, malgré l'absence d'une conceptualisation explicite, chacun finissait par reconnaître dans sa pratique l'un des visages de cette durée que nous cherchions à penser. C'est dans cette diversité que s'est imposée la nécessité d'un cadre pédagogique capable de faire travailler le temps comme matériau. Nous avons tenté de proposer des dispositifs ouverts, qui n'imposent pas un rythme unique, mais invitent chacun à identifier sa propre temporalité narrative — à l'interroger, à la décaler, à la mettre en tension. Cela passe par une attention portée au rythme des phrases, aux blancs dans le récit, aux temporalités verbales, mais aussi à la place du corps dans l'écriture, à la respiration du texte. Dans ce contexte, théorie et pratique ne se tenaient pas à distance. La séquence pédagogique devenait un lieu de réflexion partagée, où les hypothèses critiques se confrontaient à des écritures vivantes, et où les textes des étudiants, en retour, infléchissaient notre propre

manière de penser. Cette dialectique — entre lecture, écriture, transmission — a rendu sensible une temporalité pédagogique elle aussi mouvante, située, discontinue, mais féconde. La salle de cours devenait une chambre d'écho : un lieu où la durée ne se disait pas seulement, mais s'éprouvait en acte.

Le dernier chapitre de la thèse s'est écrit en parallèle de la nouvelle *L'Hôtel analogue* — ou plus précisément dans l'intervalle mouvant de ses réécritures. L'écriture de *L'Hôtel analogue* a été l'occasion de faire remonter à la surface des strates d'interrogations accumulées dans notre recherche. Cependant, cette remontée ne relevait en rien d'un exercice illustratif. Il ne s'agissait pas de mettre en scène une théorie, encore moins de la démontrer par la fiction. Au contraire, l'écriture s'inscrivait au cœur du processus de recherche : non pour confirmer une hypothèse, mais pour l'exposer à des déplacements, la travailler autrement, ouvrir des voies imprévues. Il ne s'agissait donc pas de traduire une idée en récit, mais de laisser l'écriture produire elle-même des effets de pensée, des ajustements conceptuels. La création a ainsi cheminé en dialogue étroit avec la réflexion théorique qui l'accompagne. À mesure que le récit prenait forme, certains concepts se déplaçaient, résistaient, trouvaient d'autres prises. À mesure que notre cadre critique se précisait, l'écriture se modifiait elle aussi. Ce va-et-vient a fait émerger une épaisseur réflexive que ni la théorie ni la fiction n'auraient pu produire isolément.

Que cette nouvelle émerge à la fin de la thèse n'est pas anecdotique. Là où de nombreuses démarches de recherche-création partent d'une œuvre pour en tirer une réflexion, le mouvement s'est ici inversé : ce n'est pas une création qui a initié notre hypothèse, mais le désir, dès l'origine, de retrouver dans l'écriture une expérience de la durée, de l'éprouver au plus près. S'il existait déjà une pratique, elle cherchait encore sa forme. Et si celle-ci nous échappe encore, un mouvement s'est préciser. Écrire, penser, lire : tout cela prend place dans un même courant — tantôt calme, tantôt tumultueux — dont nous ne maîtrisons ni les contours

ni les détours, mais que nous apprenons à reconnaître. Car enfin, si cette nouvelle clôt notre thèse, ce n'est pas une conclusion, mais un seuil : un point de passage, où le discours devient forme, où le temps de la pensée se prolonge dans celui de l'écriture. Elle témoigne de ce que nous croyons : que penser la durée narrative suppose de l'habiter — dans le texte, dans le temps, dans la vie même de la recherche.

L'un des apports conceptuels que nous espérons dégager de cette thèse tient à la redéfinition de la *durée narrative* comme expérience poétique du temps. Il s'agirait, non de nier les approches quantitatives (en termes de pages, d'événements, de vitesses narratives), mais d'y adjoindre une attention portée à ce que le récit fait éprouver du temps. Cette perspective, sans prétendre invalider les cadres narratologiques et stylistiques existants, cherche à en déplacer légèrement le point de vue : en mettant l'accent non sur le simple agencement temporel, mais sur la manière dont le texte façonne une perception du temps — par ses rythmes, ses reprises, ses silences, par l'énergie de sa phrase autant que par ses blancs. En termes épistémologiques, cette conceptualisation ouvre des pistes nouvelles pour l'analyse littéraire : elle invite à étudier la manière dont un texte ne dit pas seulement quelque chose *dans* le temps, mais *par* le temps. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement de lire ce que raconte un récit, mais d'écouter ce que le temps fait entendre à travers lui. Car pour advenir, tout texte doit être lu — et toute lecture active une temporalité. Ce que le récit fait sentir passe donc nécessairement par le temps : par un rythme, une latence, une tension, une modulation. Ce ne sont pas seulement l'intrigue ou les personnages qui portent le sens, mais une organisation plus souterraine, où le temps agit comme vecteur d'affect et de perception.

En ce sens, notre approche s'inscrit dans le sillage de Paul Ricœur et des narratologies post-structuralistes, tout en tentant de les ancrer dans la pratique littéraire elle-même. La durée narrative, telle que nous avons tenté de la cerner, serait ainsi moins une catégorie stable qu'un

champ d'expérience, où s'articulent organisation formelle et réception sensible. L'idée d'expérience poétique implique qu'il n'y ait pas une seule manière de percevoir cette durée : selon les lectures, selon les contextes, selon les rythmes de chacun, une même scène peut être ressentie différemment. Cette variabilité nous semble en constituer la richesse : elle invite à penser la durée comme une construction située, au croisement du texte, de l'auteur et du lecteur. La notion gagne alors, peut-être, à être pensée comme un cadre à la fois phénoménologique et heuristique — c'est-à-dire, ouvert à l'épreuve du texte. Pour accompagner ce déplacement, nous avons proposé la notion de figure temporelle comme outil d'analyse : attente, urgence, réticence, dernier instant visible, déjà-vu — autant de manières d'habiter le temps dans l'écriture. Ces figures ne visent pas une typologie close, mais ouvrent des pistes de comparaison entre œuvres, des formes de dialogue entre esthétiques. Ce travail, encore esquissé, pourrait s'inscrire dans un champ interdisciplinaire plus large, où la question du temps mobilise aussi la philosophie, les sciences humaines, ou les arts vivants.

La recherche-création a quant à elle confirmé être un terrain d'exploration particulièrement fécond. Loin de servir à valider un savoir préexistant, la création littéraire a constitué un espace de mise à l'épreuve : en cherchant concrètement à produire des effets temporels, nous avons pu mieux percevoir ce qui se joue entre concept et pratique. Ce travail a aussi mis en évidence que les stratégies d'écriture du chercheur sont elles-mêmes un matériau réflexif, susceptible d'alimenter l'analyse. La recherche-création a ainsi fonctionné comme un laboratoire vivant, où la pensée critique se tisse avec l'acte de créer. Cette dynamique a des prolongements pédagogiques et institutionnels. Sur le plan de l'enseignement, elle suggère qu'une certaine compréhension des formes temporelles narratives passe aussi par leur expérimentation. Inviter les étudiants à explorer leur propre rapport au temps d'écriture pourrait favoriser une appropriation plus fine des notions critiques. Sur le plan académique, ce travail s'inscrit dans un mouvement plus large qui plaide pour une reconnaissance plus claire de la

recherche-création dans les cursus littéraires. Reconnaître que la création peut produire du savoir, ce n'est pas opposer deux domaines, mais élargir le champ des pratiques de recherche.

Dans un monde saturé d'informations, de connexions et de stimuli, la perception du temps tend à s'abolir. L'instantané chasse la durée, la simultanéité déplace la succession, et l'accélération devient la norme. La logique néolibérale du temps mesuré, rentable, productif, s'est imposée comme une évidence. Il ne s'agit plus de vivre dans le temps, mais de l'optimiser, de le rentabiliser, de le comprimer. Ce que Paul Virilio avait nommé la « dromocratie » — le règne de la vitesse — s'est infiltré dans les moindres replis du quotidien, jusque dans les affects. Le présent ne s'étire plus ; il est constamment délogé par le suivant. Dans ce contexte, la durée devient une expérience raréfiée, presque anachronique, un luxe ou une résistance. C'est dans cet effacement progressif du temps sensible que la littérature, et peut-être elle seule, maintient une contre-expérience. Non pas en donnant des leçons sur le temps, ni en le représentant sous forme de concepts, mais en l'engageant comme forme vive, comme rythme, comme tension. Elle ne donne pas seulement à voir une durée : elle fait éprouver une qualité de temps. Elle en devient le lieu de sa réinvention sensible. Elle est une modalité d'être au monde. Elle engage une certaine relation au réel, au sensible, à l'expérience. Elle suppose une disponibilité, une attention, un rythme intérieur — autant de dispositions qui s'opposent frontalement aux injonctions contemporaines d'efficacité, de transparence, de performance. Le récit littéraire ne se contente pas d'organiser des faits dans une temporalité : il met en crise la linéarité. Il suspend, relance, retarde, revient. Il donne à ressentir un temps qui ne passe pas simplement, mais qui pèse, qui revient, qui insiste. En cela, la durée narrative est un contre-temps : elle réfracte le temps dominant, elle le diffracte, le ralentit, l'épaissit, parfois même le dérègle. Elle ouvre des brèches dans le présent saturé, et y insère une respiration.

C’est dans cette tension que la recherche-création a trouvé son rôle, son espace et sa nécessité. Non comme un ajout ou un ornement à la réflexion théorique, mais comme son champ de mise à l’épreuve. Il ne s’agissait pas de valider une hypothèse, encore moins de la démontrer par la fiction, mais de l’exposer à un déplacement : de voir ce que l’écriture fait à la pensée — ce qu’elle révèle, ce qu’elle transforme, ce qu’elle déjoue. Si la critique cherche à cerner la durée par des concepts, des catégories, des figures, la création en épouse les mouvements discontinus, les hésitations, les glissements. Elle offre ce que le discours théorique ne peut qu’approcher : l’épaisseur intuitive de l’expérience. Écrire, ici, c’était chercher le temps en le traversant — et parfois en le perdant. Ce va-et-vient entre théorie et création, loin d’être un simple jeu de miroirs, a produit une forme de réfraction : la pensée critique s’est diffractée dans l’écriture, et l’écriture a redonné à la pensée une tension, une résistance, une épaisseur qui échappait au seul langage conceptuel. La recherche-création n’est pas un lieu où l’on applique une idée : c’est un espace où l’idée se fait affect, où le concept devient rythme, latence, souffle. Elle devient un geste de résistance aux régimes de savoir normés, une réponse poétique à l’injonction à produire des connaissances rapides et standardisées. Elle ne produit pas seulement des réponses ; elle engage des formes de présence, des manières d’habiter le temps autrement.

Ce déplacement n’est pas purement esthétique. Il engage une position dans le monde, une manière de s’opposer aux régimes temporels dominants, à leur standardisation, à leur cadence forcée. Penser la durée narrative, c’est poser un geste poétique discret mais ferme : c’est affirmer que la valeur du temps n’est pas mesurable en unités, qu’il existe un temps non quantifiable, non programmable, et pourtant intensément vécu. C’est refuser la transparence linéaire des récits efficaces pour leur préférer les formes poreuses, fragmentaires, rythmées par des suspensions, des hésitations, des retours. C’est croire encore à une expérience poétique du temps — au sens fort de la poïesis : une durée qui fait naître, qui fait œuvre. C’est faire de la littérature l’un des derniers lieux où la lenteur, le tâtonnement, le silence sont encore permis —

et reconnus comme porteurs de sens. Si cette recherche a été traversée par des auteurs comme Toussaint, c'est aussi parce qu'ils donnent à ressentir ce temps en suspens, cette tension entre ce qui commence et ce qui échappe. Ses récits ne racontent pas seulement une histoire : ils installent une atmosphère, une qualité d'attente, une modalité d'être. Ils sont moins des trames que des intensités lentes, des rythmes différés. Ils ne désignent pas la durée : ils la construisent dans l'écriture même, par une syntaxe, un souffle, une manière de faire coïncider le geste et le temps.

En ce sens, la durée narrative est une trace, une empreinte sensible qui demeure après la lecture. Elle n'est pas réductible à un effet de texte, ni à une stratégie formelle. Elle s'inscrit dans une mémoire du lecteur, dans son corps même, comme une forme de résonance lente. Elle devient l'écho prolongé d'un temps vécu par le texte, à travers le texte, et parfois contre le texte. Ce n'est pas la vitesse des événements qui imprime une temporalité, mais le mode d'attente qu'ils suscitent, la friction qu'ils installent entre ce qui est dit et ce qui tarde à venir. À travers cette perspective, la durée narrative ne relève pas seulement de la narratologie ou de la stylistique. Elle devient une catégorie sensible, un outil heuristique pour comprendre notre rapport au monde, à l'expérience, au temps qui nous traverse. Elle engage une lecture qui n'est pas seulement analytique, mais empathique, affective, expérientielle. Elle convoque un lecteur qui ne se contente pas de comprendre, mais qui ressent, attend, ralentit avec le texte.

Ce déplacement appelle maintenant d'autres pistes. Comment penser la durée dans les formes brèves, les écritures numériques, les narrations fragmentaires ? Que devient-elle dans les récits de deuil, de crise, ou dans les écritures migrantes ? Autant de questions qui prolongent le travail sans le clore. Car la durée narrative, telle que nous l'avons pensée ici, ne se fixe pas. Elle glisse, elle revient, elle persiste. Elle n'est pas une méthode, mais une disposition. Non un concept figé, mais un mode d'attention. Non pas une idée que l'on possède, mais un mouvement que l'on suit, une vibration que l'on capte. Et si cette thèse se termine, elle ne se clôt pas. Elle

laisse place à ce que l'écriture a toujours porté en creux : un temps inassimilable, un battement différé, un élan suspendu. Elle ne dit pas le dernier mot de la durée narrative. Elle laisse, peut-être, le silence nécessaire pour qu'il s'écrive ailleurs.

Bibliographie

1. Jean-Philippe Toussaint

1.1. Corpus primaire : textes publiés chez Minuit

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

TOUSSAINT Jean-Philippe, *Monsieur*, Paris, Minuit, 1986.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, 1988.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Réticence*, Paris, Minuit, 1991.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Télévision*, Paris, Minuit, 1996.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit, 1999.

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

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

TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Mélancolie de Zidane*, Paris, Minuit, 2006.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Vérité sur Marie*, Paris, Minuit, 2009.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'Urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *Nue*, Paris, Minuit, 2013.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *Football*, Paris, Minuit, 2015.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *Made in China*, Paris, Minuit, 2017.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Clé USB*, Paris, Minuit, 2019.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *Les Émotions*, Paris, Minuit, 2020.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'Instant précis où Monet entre dans l'atelier*, Paris, Minuit, 2022.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'Échiquier*, Paris, Minuit, 2023.

1.2. Corpus complémentaire : textes divers non publiés chez Minuit

TOUSSAINT Jean-Philippe, *Échecs* [1979-1983], jptoussaint.com, coll. « Cahier d'archives », n° 1, URL : http://www.jptoussaint.com/books/echecs.pdf

TOUSSAINT Jean-Philippe, *Les Draps du lit* [1982-1983], jptoussaint.com, coll. « Cahier d'archives », n° 2, URL : http://www.jptoussaint.com/books/les-draps-de-lit.pdf

TOUSSAINT Jean-Philippe, *Rideau* [1981], jptoussaint.com, coll. « Cahier d'archives », n° 3, URL : http://www.jptoussaint.com/books/rideau.pdf

TOUSSAINT Jean-Philippe, « Un inédit », dans DEMOULIN Laurent et PIRET Pierre (dir.), dossier « Jean-Philippe Toussaint », *Textyles*, n° 38, 2010, URL : http://journals.openedition.org/textyles/324

TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Main et le regard : Livre/Louvre*, Paris, Musée du Louvre, 2012.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *« L'île des anamorphoses »*, dans *Borges projet* [en ligne], 2014, URL : http://www.jptoussaint.com/documents/a/a4/BP-OF-25.pdf

TOUSSAINT Jean-Philippe, « La Disparition du paysage », dans *Paysages de Belgique: un voyage artistique, 1830-2015*, LAOUREUX Denis et LEBLANC Claire (dir.), Bruxelles, Racine, 2015, pp. 10-4.

TOUSSAINT Jean-Philippe, « Barbe noire », dans *Félix Vallotton, intimité(s): ...et le regard de Jean-Philippe Toussaint*, Paris, Martin de Halleux, 2019, pp. 6-8.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Patinoire*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2019.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Chaise*, Bordeaux, Musée des Arts Décoratifs et du Design, 2019.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *C'est vous l'écrivain*, Paris, le Robert, 2022.

1.3. Ouvrages critiques sur Jean-Philippe Toussaint

AMMOUCHE-KREMERS Michèle et HILLENAAR Henk (dir.), *Jeunes Auteurs de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1994.

BESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003.

CHAUDIER Stéphane (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016.

DEMOULIN Laurent et PIRET Pierre (dir.), dossier « Jean-Philippe Toussaint », Textyles, n° 38, 2010. L'ensemble des contributions est disponible en ligne, URL : https://journals.openedition.org/textyles/172

DEVÉSA Jean-Michel (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2020.

KIEFFER Morgane, *Le Romanesque paradoxal: formes et usages contemporains de l'esthétique romanesque chez Leslie Kaplan, Jean-Philippe Toussaint, Tanguy Viel et Christine Montalbetti (1982-2018)*, Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2018.

MEURÉE Christophe et PETRILLO Maria Giovanna (dir.), *M. M. M. M. (Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Roman 20-50 », n° 72, 2021.

OLIVIER Claire, *Les Écritures de l'image par Jean-Philippe Toussaint*, Boston, Leiden, 2021.

PETRILLO Maria Giovanna, *Le Malaise de l'homme contemporain dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint* Fasano-Paris, Schena-Alain Baudry et Cie, 2013.

RICHIR Alice, *Écriture et fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel : diffraction littéraire de l'identité*, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, 2018.

SCHOOTS Fieke, *Passer en douce à la douane : l'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam, Pays-Bas, Rodopi, 1997.

1.4. Articles, entretiens

AMAR Ruth, « De la chambre au musée : Les hétérotopies dans *M. M. M. M.* », *Roman 20-50*, vol. 72, n° 3, 2021, pp. 63-78.

AMMOUCHE-KREMERS Michèle, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », dans AMMOUCHE-KREMERS Michèle et HILLENAAR Henk (dir.), *Jeunes Auteurs de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 27-36.

AZAY Lucien d', « Autoportrait en soixante-quatre cases », *Transfuge*, décembre 2023.

BELLOUR Raymond, « La pensée photo », *Le Magazine littéraire*, février 1989.

BERTHO Sophie, « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique », dans AMMOUCHE-KREMERS Michèle et HILLENAAR Henk (dir.), *Jeunes Auteurs de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 15-25.

BLANCKEMAN Bruno, « Du flux et du fluide (usages de l'ironie dans quelques romans contemporains) », *Fabula, Les colloques*, « Hégémonie de l'ironie ? » [en ligne], publié le 19 juin 2008. URL : http://www.fabula.org/colloques/document1005.php

BLANCKEMAN Bruno, « Dégage ! Une lecture de *M. M. M. M.* », dans MEURÉE Christophe et PETRILLO Maria Giovanna (dir.), *Jean-Philippe Toussaint : M. M. M. M. (Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue)*, *Roman 20-50*, vol. 72, 2021, pp. 51-62.

BOURMEAU Sylvain, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *Les Inrockuptibles*, 7 novembre 2006.

CLAMENS-NANNI Frédéric, « Images de la femme aimée dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint : entre roman et cinéma », *Études françaises*, vol. 55, n° 2, 2019, pp. 43-56.

DANGY Isabelle, « La Mélancolie de l'éclairagiste », dans CHAUDIER Stéphane (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, p. 55-64.

DELANNOI Gil, « Cruel Zénon », dans *Critique*, n° 453, 1995, reproduit dans *La Salle de bain* [1985], *revue de presse*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2005.

DEMANZE Laurent, « “Pensivement” : le suspens mélancolique de Jean-Philippe Toussaint », dans CHAUDIER Stéphane (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 251-259.

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

DEMOULIN Laurent et TOUSSAINT Jean-Philippe, « Un roman minimaliste ? », dans *La Salle de bain* [1985], *revue de presse*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2005, pp. 25-30.

DEMOULIN Laurent et TOUSSAINT Jean-Philippe, « Pour un roman infinitésimal : Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles, le 13 mars 2007 », dans *L’Appareil-photo*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2007, pp. 129-141.

DEMOULIN Laurent, « Jean-Philippe Toussaint avant *La Salle de bain* », dans CHAUDIER Stéphane (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 211-223.

DEMOULIN Laurent, « La fragmentation partielle de *M. M. M. M.* », *Roman 20-50*, vol. 72, n° 3, 2021, pp. 11-25.

DEMOULIN Laurent, « Échecs ou le dynamisme romanesque des puissances immobiles », dans *Échecs* [1979-1983], jptoussaint.com, coll. « Cahier d’archives », n° 1, pp. 4-20 URL : http://www.jptoussaint.com/books/echecs.pdf

FERRATO-COMBE Brigitte, « Projet réticence », *Secousse*, n° 20 [en ligne], novembre 2016. URL : http://www.revue-secousse.fr/Secousse-20/Sks20-Sommaire.html

FISHER Dominique, « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint : bricol(l)age textuel et rhétorique du neutre », *University of Toronto Quarterly*, vol. 65, n° 4, mars 2013, pp. 618-663.

HUGLO Marie-Pascale et LEPPIK Kimberly, « Narrativités minimalistes contemporaines : Toussaint, Tremblay, Turcotte », *Voix et Images : Littérature Québécoise*, n° 106, automne 2010, pp. 27-44.

HUGLO Marie-Pascale, « La fable suspendue : *L’Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint », dans *Le sens du récit : Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve-d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, pp. 95-113.

KAUSS Anja, « Les stratégies narratives de Jean-Philippe Toussaint », *Intervalles*, vol. 1, n° 1, 2004, pp. 145-149.

KIEFFER Morgane et TURIN Gaspard, « Les Masques de la plume. Avatars de l'ethos & écriture de soi chez Jean-Philippe Toussaint », *Auteurs en scènes. Lieux et régimes de visibilité des écrivains contemporains*, journée d'étude du 3 juin 2016, *Fabula* [en ligne]. URL : http://www.fabula.org/colloques/document4607.php

KIEFFER Morgane, « La scène comme lieu de l'énergie romanesque dans la tétralogie M. M. M. M. : autour de Zahir », dans Jean-Michel Devésa (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2020, pp. 315-323.

KIEFFER Morgane, « One man show », *Roman 20-50*, vol. 72, 2022, pp. 39-49.

LAHOUSTE Corentin, « Du sensible à l'intime chez Jean-Philippe Toussaint : Étude de la tétralogie Marie Madeleine Marguerite de Montalte », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 13, 2016, pp. 79-91.

LOEHR Joël, « Fuir (J.-P. Toussaint) en Chine ou le déplacement parallaxique », dans MILON Alain et TSAI Shu-Ling (dir.), *Figures de l'homme. Au croisement des différences. Europe-Asie*, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 209-229.

LORET Éric, « Revenir à Bruxelles (via la Chine) », *Le Monde*, 30 août 2019.

MANNOORETONIL Agnès, « Jean-Philippe Toussaint ou l'art délicat de l'infinitésimal », *Études*, n° 420/8, septembre 2014, pp. 73-82.

MEURÉE Christophe, « Le temps à l'épreuve du "désastre infinitésimal" », dans CHAUDIER Stéphane (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 201-210.

MEURÉE Christophe et THIRY Maxime, « Autoportrait de l'artiste en éternel décalé », *Textyles*, n° 53, 2018, pp. 153-166.

PIRET Pierre, « Le dispositif minimaliste et la dialectique du désir (Échenoz, Toussaint) », dans OST Isabelle, PIRET Pierre et VAN ENYDE Laurent (dir.), *Représenter à l'époque contemporaine. Pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2010, pp. 325-343.

POULOT-CAZAJOUS Jimmy, « Dans le combat entre toi et la phrase, sois décourageant », dans DEVÉSA Jean-Michel (dir.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Belgique, Les Impressions nouvelles, 2020, pp. 33-41.

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

RUBINO Gianfranco, « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale », dans BLANCKEMAN Bruno et DAMBRE Dambre (dir.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 71-80.

TALLON Jean-Louis, *Hors press*, entretien avec Jean-Philippe Toussaint, Bruxelles, mai 2002. Disponible sur : http://erato.pagesperso-orange.fr/horspress/toussaint.htm

TOUSSAINT Jean-Philippe, « Odeur du temps, brin de bruyère », *Libération* [en ligne], 19 août 2000. Disponible sur : http://www.liberation.fr/tribune/2000/08/19/odeur-du-temps-brin-de-bruyere_334639

WAGNER Frank, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, , nº 38, pp. 25-34.

WAGNER Frank, « La Vérité sur Jean-Philippe Toussaint », *Vox Poetica* [en ligne], 2011. Disponible sur : http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2011.html

WAGNER Frank, « Comment le sais-tu ? La paralepse, aujourd'hui », *Temps zéro* [en ligne], avril 2013. Disponible sur : http://tempszero.contemporain.info/document877

WAGNER Frank, « Le Miroir se brisa : aspects du métatextuel », dans CHAUDIER Stéphane (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 127-136.

WESTPHAL Bertrand, « Le quadrillage de l'arène : temps et histoire chez Jean-Philippe Toussaint », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n° 25, 1994, pp. 117-130.

XANTHOS Nicolas, « De Zahir à Pégase : poétique de l'intériorité dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint », dans BLANCKEMAN Bruno et HAVERCROFT Barbara (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 133-144.

XANTHOS Nicolas, « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint : le réel comme oubli de soi », *@nalyses*, vol. 4, n° 2, printemps-été 2009 [en ligne], pp. 80-104.

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

2. Essais critiques

2.1. Théorie littéraire

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALE Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques 4*, Paris, Seuil, 1993.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

BARTHES Roland, *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte. Œuvres complètes 2*, Paris, Seuil, 1994.

BAYARD Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Minuit, 2010.

BAYARD Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009.

BEDRANE Sabrinelle, REVAZ Françoise et VIEGNES Michel (dir.), *Le Récit minimal : Du minime au minimalisme. Littérature, arts, media*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

BESSARD-BANQUY Olivier (dir.), *Les Mutations de la lecture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BLANCKEMAN Bruno, *Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002.

BLANCKEMAN Bruno et MILLOIS Jean-Christophe (dir.), *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte Éditeur, coll. « Critique », 2004.

BLANCKEMAN Bruno et DAMBRE Marc (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/non fiction XXI », 2012.

BLANCKEMAN Bruno et HAVERCROFT Barbara (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001–2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

BONAZZI Mathilde, *Mythologies d'un style: les Éditions de Minuit*, Genève, La Baconnière, 2019.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.

DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

DEL LUNGO Andrea, *La Fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014.

DORRIT Cohn, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981.

DU MARSAIS César Chesneau, *Des Tropes ou Des diferens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue : ouvrage utile pour l'intelligence des auteurs*, 1730.

GARCIN Jérôme, *Le Dictionnaire : littérature française contemporaine*, Paris, François Bourin, 1988.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1980.

JOURDE Pierre, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2002.

JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

LANSON Gustave, *L'Art de la prose*, Paris, Nizet, 1968.

RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

RUFFEL Lionel, *Le Dénouement*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », 2005.

RUFFEL Lionel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2010.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

SAMOYAULT Tiphaine, *Intertextualité*, Paris, Armand Colin, 2010.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

VALERY Paul, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

VIGNES Sylvie, *Des animaux en littérature, Un recueil : Diversité, altérité, intensité*, Neuilly, Atlande, 2020.

VIART Dominique et VERCIER Bruno, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005.

2.2. Le temps

Poétique

BARONI Raphaël, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.

BARONI Raphaël, *L'Œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, 1974.

BRES Jacques, *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994.

BURGOS Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.

CATACH Nina, *La ponctuation : histoire et système*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

COHN Dorrit, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981.

DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, « Poétique », 2003.

DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 2016.

DESSONS Gérard et MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1976.

GOUX Jean-Paul, *La Fabrique du continu : essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.

GUILLAUME Gustave, *Langage et science du langage*, Paris, A.-G. Nizet, 1964.

GUILLAUME Gustave, *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume 1938–1939*, Laval / Lille, Les Presses de l'Université Laval et Lille, 1993.

GUILLAUME Gustave, *Temps et verbe : théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, Honoré Champion, 1970.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit par Évelyne Sznycer, Sprimont, Pierre Mardaga, 1976.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

NARJOUX Cécile, *L'Expérience du temps dans les récits de fiction contemporains : "un temps hors de l'histoire propice au songe"*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2022.

PICARD Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989.

RICŒUR Paul, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.

RICŒUR Paul, *Temps et récit II : La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

RICŒUR Paul, *Temps et récit III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

SERÇA Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2012.

VET Co, *Temps, aspects et adverbes de temps en français contemporain : essai de sémantique formelle*, Genève, Droz, 1980.

VETTERS Carl, *Temps, aspect et narration*, Amsterdam, Rodopi, 1996.

VUILLAUME Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit, 1990.

Philosophie

ARJAKOVSKY Philippe, FÉDIER François et FRANCE-LANORD Hadrien (dir.), *Le Dictionnaire Heidegger*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2013.

AUGUSTIN Saint, *Les Confessions* [400], trad. par Joseph Trabucco, Paris, GF Flammarion, 1964.

BACHELARD Gaston, *La Dialectique de la durée* [1936], Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

BACHELARD Gaston, *L'Intuition de l'instant* [1932], Paris, Stock, 1992.

BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], Paris, Félix Alcan, 1908.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire* [1896], Paris, Félix Alcan, 1929.

BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice* [1907], Paris, Félix Alcan, 1908.

BERGSON Henri, *L'Énergie spirituelle*, Paris, Félix Alcan, 1919.

BERGSON Henri, *Durée et simultanéité* [1922], Paris, Félix Alcan, 1923.

BERGSON Henri, *La Pensée et le mouvant* [1934], Paris, Félix Alcan, 1938.

BODEI Remo, *La Sensation de déjà vu*, trad. par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 2007.

DELEUZE Gilles, *La Philosophie critique de Kant* [1963], Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

DELEUZE Gilles, *Le Bergsonisme* [1966], Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

DESCARTES René, *Œuvres complètes VIII : Correspondance 2*, Paris, Gallimard, 2013.

DESCARTES René, *Œuvres philosophiques*, Desrez, Paris, 1838.

DUPOND Pascal, *Dictionnaire Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses, 2007.

DUPOND Pascal, *Le Vocabulaire de Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses, 2001.

FÉDIER François, *Le temps et le monde : de Heidegger à Aristote*, Paris, Pocket, 2010.

FRANÇOIS Arnaud, *Bergson*, Paris, Ellipses, 2008.

GIROUX Laurent, *Durée pure et temporalité : Bergson et Heidegger*, Tournai / Montréal, Desclée & Cie, Bellarmin, coll. « Recherches : Section de philosophie », n° 4, 1971.

GRIMALDI Nicolas, *Ontologie du temps : l'attente et la rupture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

HEIDEGGER Martin, *Être et temps* [1927], trad. par François Vezin, Paris, Gallimard, 1986.

HEIDEGGER Martin, *Qu'est-ce que la métaphysique ?* [1929], trad. par Henry Corbin, Paris, Nathan, 2009.

HUSSERL Edmund, *De la synthèse passive : logique transcendantale et constitutions originaires* [1966], trad. par Bruce Begout et Jean Kessler, Grenoble, Jérôme Millon, 1998.

HUSSERL Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* [1916], trad. par Henri Dussort, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 2002.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Henri Bergson* [1931], Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'Alternative*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1938.

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure* [1781], trad. par François Marty et Jules Barni, Paris, Gallimard, 1990.

LYOTARD Jean-François, *La Phénoménologie* [1954], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2004.

MARION Jean-Luc, *Au lieu de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 1976.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice, *La* Prose du monde [1969], Paris, Gallimard, 1992.

PASCAL Blaise, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1998.

SPINOZA Baruch, Éthique [1677], trad. par Émile Saisset, Paris, Charpentier, 1861.

SPINOZA Baruch, Œuvres complètes, trad. par Roland Caillois, Madeleine Francès et Robert Misrahi, Paris, Gallimard, 1954.

WORMS Frédéric, *Bergson ou les deux sens de la vie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

WORMS Frédéric et WUNENBURGER Jean-Jacques (dir.), *Bachelard et Bergson : Continuité et discontinuité ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

ZARADER Marlène, *Heidegger et les paroles de l'origine*, Paris, J. Vrin, 1986.

Autres

ALBOUTON Christophe, *Le Temps de l'urgence*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2013.

KLEIN Étienne, *Le Facteur temps ne sonne jamais deux fois*, Paris, Flammarion, 2007.

KLEIN Étienne, *Le Temps*, Paris, Flammarion, 1995.

KLEIN Étienne, *Les Tactiques de Chronos*, Paris, Flammarion, 2003.

KLEIN Étienne, *L'Unité de la physique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

SERÇA Isabelle (dir.), *Proust et le temps : un dictionnaire*, Paris, Le Pommier, 2022.

VIRILIO Paul et L'YVONNET François, *Vitesse*, Paris, INSEP, 2019.

3. Création littéraire

3.1. Ouvrages et articles

ALBALAT Antoine, *L'Art d'écrire* [1899], Paris, Armand Colin, 1992.

ALBALAT Antoine, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs* [1901], Paris, Armand Colin, coll. « L'Ancien et le nouveau », 1948.

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1955], trad. par Frédéric Joly, Paris, Allia, 2013.

BON François, *Tous les mots sont adultes : méthode pour l'atelier d'écriture*, Paris, Fayard, 2005.

HOUDART-MÉROT Violaine, *La Création littéraire à l'université*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2018.

HOUDART-MÉROT Violaine et MONGENOT Christine (dir.), *Pratiques d'écriture littéraire à l'Université*, Paris, Honoré Champion, 2013.

HOUDART-MÉROT Violaine et PETITJEAN Anne-Marie (dir.), *La Recherche-création littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2021.

ORIOL-BOYER Claudette, Critique et didactique de la réécriture : Travailler avec les brouillons d'écrivains, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. « Didactique », 2003.

ORIOL-BOYER Claudette et BILOUS Daniel (dir.), *Ateliers d'écriture littéraire*, Paris, Hermann, coll. « Cerisy », 2013.

PARISSE Lydie et SWOBODA Tomasz (dir.), *Processus créateur et voies négatives*, Paris, Revue des Lettres Modernes Minard/ Classiques Garnier, coll. « Processus créateurs », 2024.

PETITJEAN Anne-Marie, La Littérature par l'expérience de la création : Théories et enjeux, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2023.

POULOT-CAZAJOUS Jimmy, « La phrase qui s'écrit : regard croisé avec l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », dans Lydie Parisse et Tomasz Swoboda (dir.), Processus créateur et voies négatives, Paris, Revue des Lettres Modernes Minard/ Classiques Garnier, coll. "Processus créateurs", 2024, pp. 255-62.

QUARANTA Jean-Marc, « Monsieur Jourdain et la voie négative. La formation de l'acteur selon Jerzy Grotowski et l'enseignement de la création littéraire », dans Lydie Parisse et Tomasz Swoboda (dir.), *Processus créateur et voies négatives*, Paris, Revue des Lettres Modernes Minard/ Classiques Garnier, coll. "Processus créateurs", 2024, pp. 173-92.

RANCIÈRE Jacques, *Le Maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.

ROSSIGNOL Isabelle, *L'Invention des ateliers d'écriture en France : analyse comparative de sept courants clés*, Paris, L'Harmattan, 1996.

3.2. Textes personnels

POULOT-CAZAJOUS Jimmy, « Supplément à l'Heptaméron », *Prix Heptaméron de la Nouvelle, éd. 2011*, 2012, Pau, UPPA.

POULOT-CAZAJOUS Jimmy, « Le goût du samizdat, ou le post-édito », *La Coudée*, n°2, 2017.

POULOT-CAZAJOUS Jimmy, « L'Île des anamorphoses : version de Jimmy Poulot-Cazajous » [en ligne], *Borges Projet*, 2018.
Disponible sur : http://www.jptoussaint.com/documents/9/96/BP-OF-86.pdf

POULOT-CAZAJOUS Jimmy, « Silhouettes #01 », *La Coudée*, n°3, 2018.

POULOT-CAZAJOUS Jimmy, « D'un silence on fait la nuit », *Nègre blanc*, n°3, 2019.

POULOT-CAZAJOUS Jimmy, « Silhouettes #02 », *La Coudée*, n°4, 2019.

POULOT-CAZAJOUS Jimmy (dir.), *Pyrotechnie Mode d'emploi*, Toulouse, UT2J, 2019.

POULOT-CAZAJOUS Jimmy, « Persistances rétiniennes » [en ligne], *Speculor.org*, 2021. Disponible sur : https://www.speculor.org/persistancesretiniennes.html.

POULOT-CAZAJOUS Jimmy, « L'Ukraine, ou l'idée d'un pays », *Bouts du monde*, n°48, 2021.

ANNEXES

Annexe 1

Dossier génétique de *La Disparition du paysage*

Les documents reproduits en annexe sont des matériaux de travail inédits, présentés avec l'autorisation de Jean-Philippe Toussaint. Ils sont issus des archives personnelles de l'auteur, conservées dans une pièce dédiée à Bruxelles. Les pages originales n'étant pas numérotées, la numérotation adoptée ici est de notre fait. Il ne s'agit pas d'une édition intégrale du dossier, mais d'une sélection de folios opérée en fonction des besoins de notre démonstration au chapitre 8 et dans les limites du temps que nous avons pu consacrer à cette enquête. Cette sélection ne prétend donc pas à l'exhaustivité : elle vise à éclairer certaines lignes de force dans le processus d'élaboration de la nouvelle, en lien avec notre objet d'étude — la représentation du dernier instant visible.

L'existence même de ce fonds témoigne de la démarche d'archiviste de Jean-Philippe Toussaint, qui conserve avec rigueur les étapes de conception et de réécriture de ses textes. Son processus de travail, relativement systématique, repose sur une méthode de va-et-vient entre support imprimé et document numérique : l'auteur rédige d'abord un premier jet à l'ordinateur, qu'il imprime, annote à la main, puis réécrit à l'ordinateur à partir de ces annotations

Lors d'une visite en février 2024, nous avons été invité à consulter les brouillons de *La Disparition du paysage*, répartis en deux boîtes distinctes :

– la première, intitulée *La Disparition du paysage : 2017-2018*, contient des notes préparatoires, des versions manuscrites et tapuscrites, ainsi que des relectures annotées ;

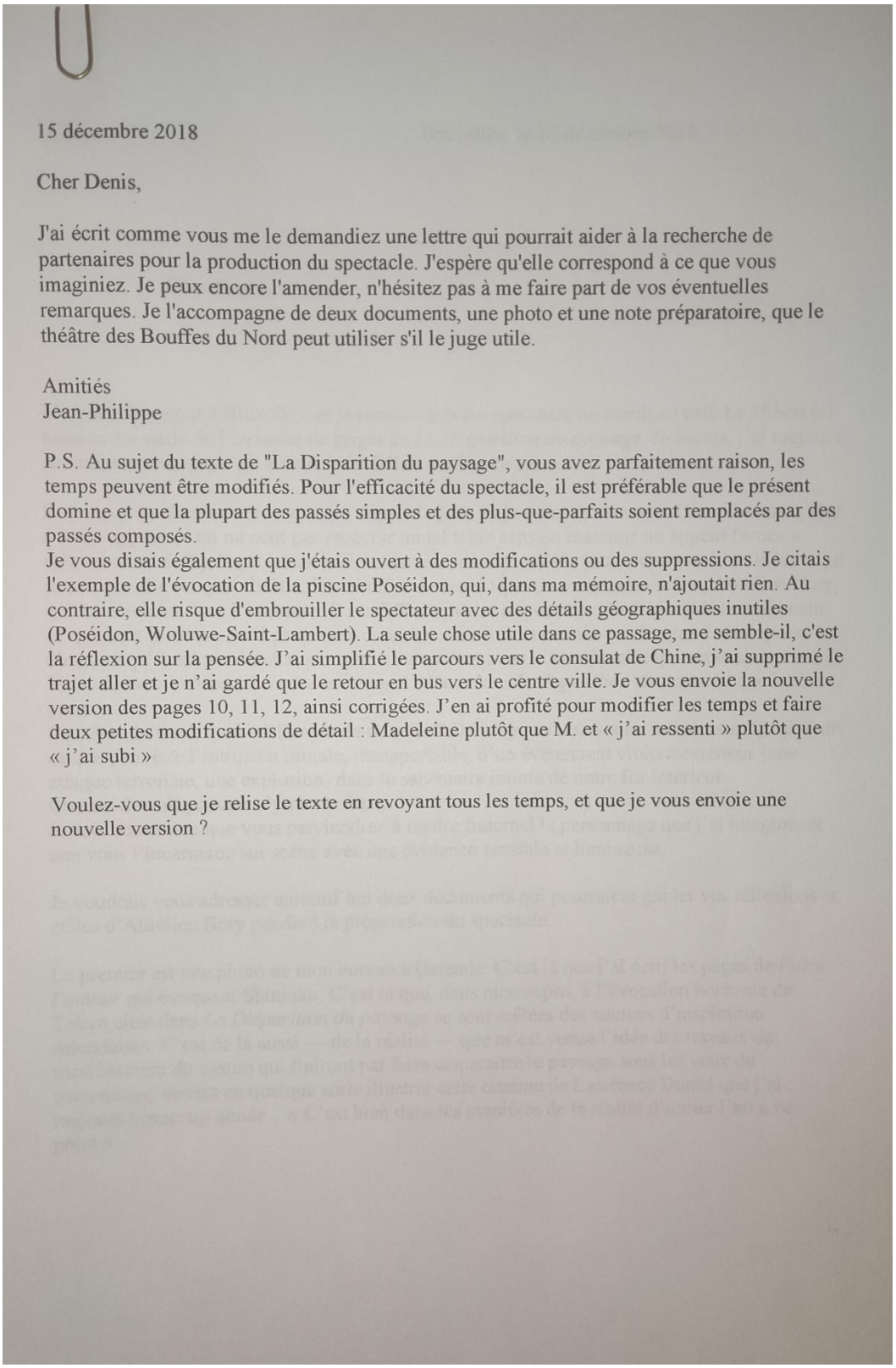
– la seconde, intitulée *La Disparition du paysage : Contrat, Correspondance Denis Podalydès*, regroupe des échanges de courriels, des versions corrigées du texte, ainsi que divers documents relatifs à la mise en scène et à la réception du spectacle.

À l'intérieur de ces boîtes, les documents sont classés en chemises thématiquement cohérentes, bien que la chronologie ne soit pas toujours stricte. La lecture du corpus a nécessité un travail d'identification et de sélection, fondé sur la convergence entre les enjeux du texte et ceux de notre recherche. Certains folios isolés, parfois annotés ou remaniés à la main, sont ici reproduits tels quels.

Les annexes sont présentées dans l'ordre d'apparition des documents au sein de notre analyse du chapitre 8. Ce choix s'explique en raison du caractère partiel de la sélection opérée sur un corpus génétique plus vaste : dans ce contexte, seul un agencement en fonction de notre démonstration analytique permettait d'assurer la lisibilité et la cohérence critique des documents retenus.

Annexe 1A

Mail du 15 décembre 2018 de Jean-Philippe Toussaint à Denis Podalydès



15 décembre 2018

Cher Denis,

J'ai écrit comme vous me le demandiez une lettre qui pourrait aider à la recherche de partenaires pour la production du spectacle. J'espère qu'elle correspond à ce que vous imaginiez. Je peux encore l'amender, n'hésitez pas à me faire part de vos éventuelles remarques. Je l'accompagne de deux documents, une photo et une note préparatoire, que le théâtre des Bouffes du Nord peut utiliser s'il le juge utile.

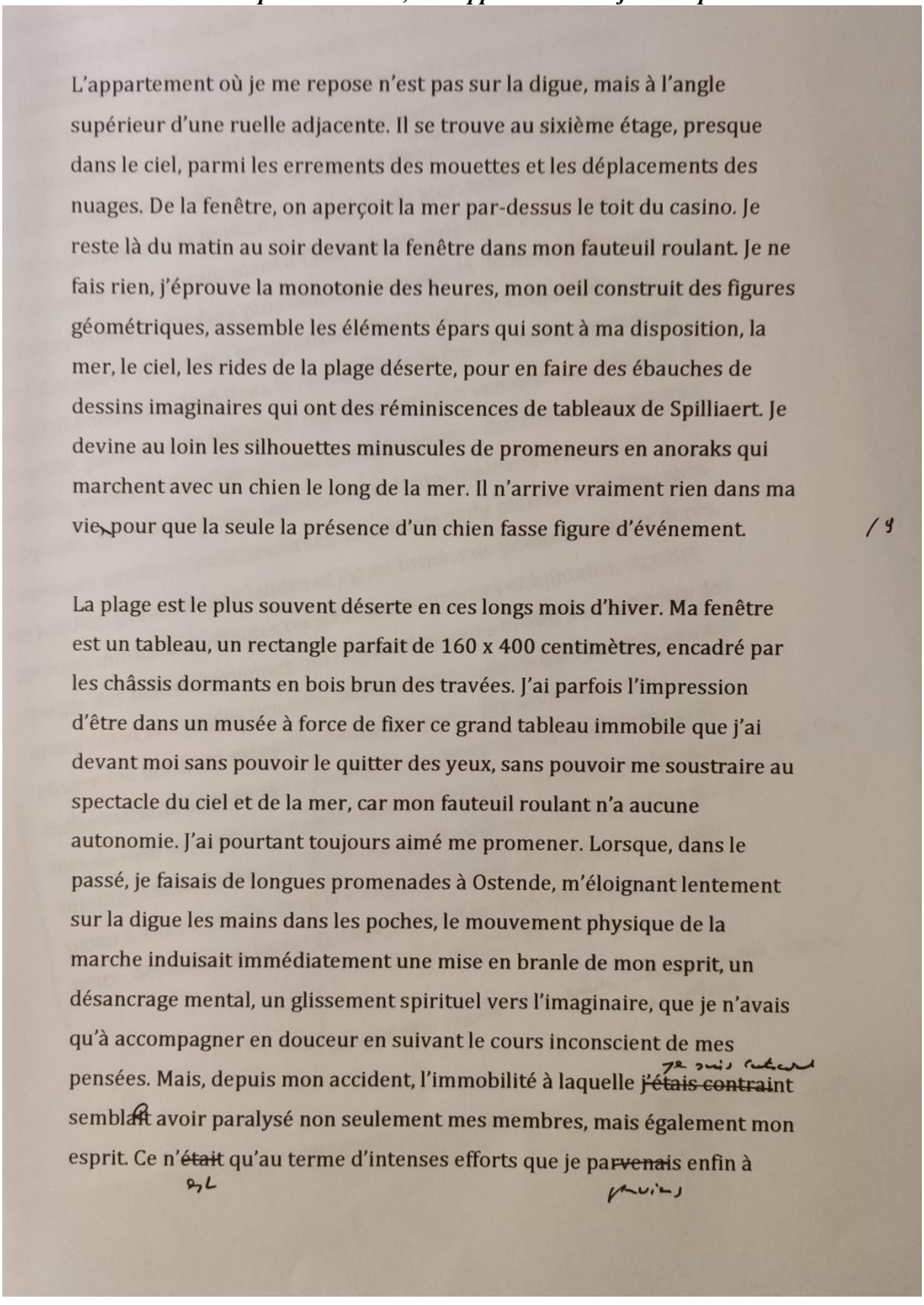
Amitiés
Jean-Philippe

P.S. Au sujet du texte de "La Disparition du paysage", vous avez parfaitement raison, les temps peuvent être modifiés. Pour l'efficacité du spectacle, il est préférable que le présent domine et que la plupart des passés simples et des plus-que-parfaits soient remplacés par des passés composés.
Je vous disais également que j'étais ouvert à des modifications ou des suppressions. Je citais l'exemple de l'évocation de la piscine Poséidon, qui, dans ma mémoire, n'ajoutait rien. Au contraire, elle risque d'embrouiller le spectateur avec des détails géographiques inutiles (Poséidon, Woluwe-Saint-Lambert). La seule chose utile dans ce passage, me semble-il, c'est la réflexion sur la pensée. J'ai simplifié le parcours vers le consulat de Chine, j'ai supprimé le trajet aller et je n'ai gardé que le retour en bus vers le centre ville. Je vous envoie la nouvelle version des pages 10, 11, 12, ainsi corrigées. J'en ai profité pour modifier les temps et faire deux petites modifications de détail : Madeleine plutôt que M. et « j'ai ressenti » plutôt que « j'ai subi »

Voulez-vous que je relise le texte en revoyant tous les temps, et que je vous envoie une nouvelle version ?

Annexe 1B

***Brouillon tapuscrit annoté, « L'appartement où je me repose*[820] »**



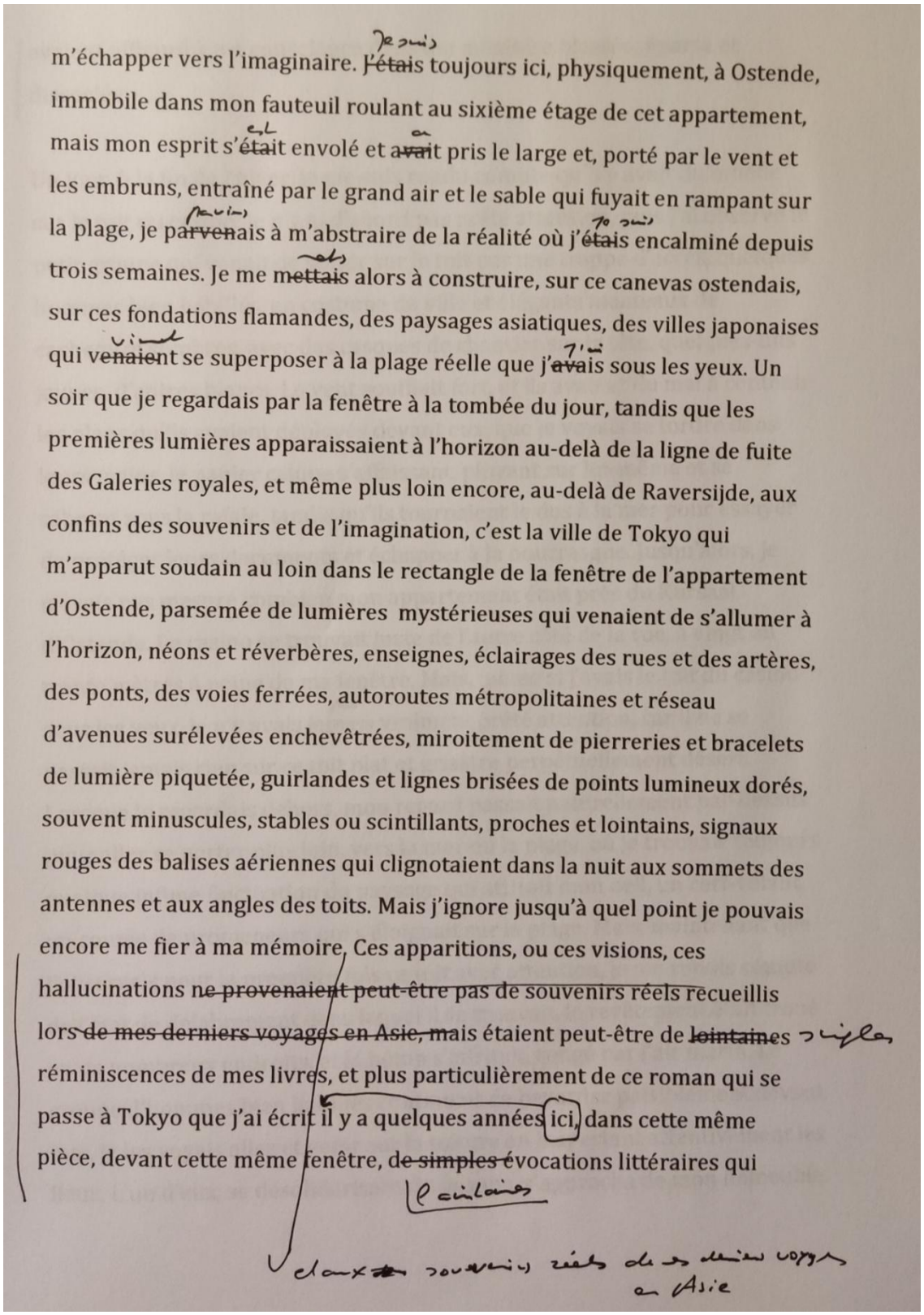
L'appartement où je me repose n'est pas sur la digue, mais à l'angle supérieur d'une ruelle adjacente. Il se trouve au sixième étage, presque dans le ciel, parmi les errements des mouettes et les déplacements des nuages. De la fenêtre, on aperçoit la mer par-dessus le toit du casino. Je reste là du matin au soir devant la fenêtre dans mon fauteuil roulant. Je ne fais rien, j'éprouve la monotonie des heures, mon oeil construit des figures géométriques, assemble les éléments épars qui sont à ma disposition, la mer, le ciel, les rides de la plage déserte, pour en faire des ébauches de dessins imaginaires qui ont des réminiscences de tableaux de Spilliaert. Je devine au loin les silhouettes minuscules de promeneurs en anoraks qui marchent avec un chien le long de la mer. Il n'arrive vraiment rien dans ma vie, pour que la seule la présence d'un chien fasse figure d'événement. / 9

La plage est le plus souvent déserte en ces longs mois d'hiver. Ma fenêtre est un tableau, un rectangle parfait de 160 x 400 centimètres, encadré par les châssis dormants en bois brun des travées. J'ai parfois l'impression d'être dans un musée à force de fixer ce grand tableau immobile que j'ai devant moi sans pouvoir le quitter des yeux, sans pouvoir me soustraire au spectacle du ciel et de la mer, car mon fauteuil roulant n'a aucune autonomie. J'ai pourtant toujours aimé me promener. Lorsque, dans le passé, je faisais de longues promenades à Ostende, m'éloignant lentement sur la digue les mains dans les poches, le mouvement physique de la marche induisait immédiatement une mise en branle de mon esprit, un désancrage mental, un glissement spirituel vers l'imaginaire, que je n'avais qu'à accompagner en douceur en suivant le cours inconscient de mes pensées. Mais, depuis mon accident, l'immobilité à laquelle ~~j'étais contrain~~je suis astreint semblait avoir paralysé non seulement mes membres, mais également mon esprit. Ce n'~~était~~ qu'au terme d'intenses efforts que je ~~parvenais~~ parviens enfin à

[820] Folio tapuscrit annoté à la main, rédigé avant la première publication de *La Disparition du paysage*.

Annexe 1C

***Brouillon tapuscrit annoté, « m'échapper vers l'imaginaire*[821] »**

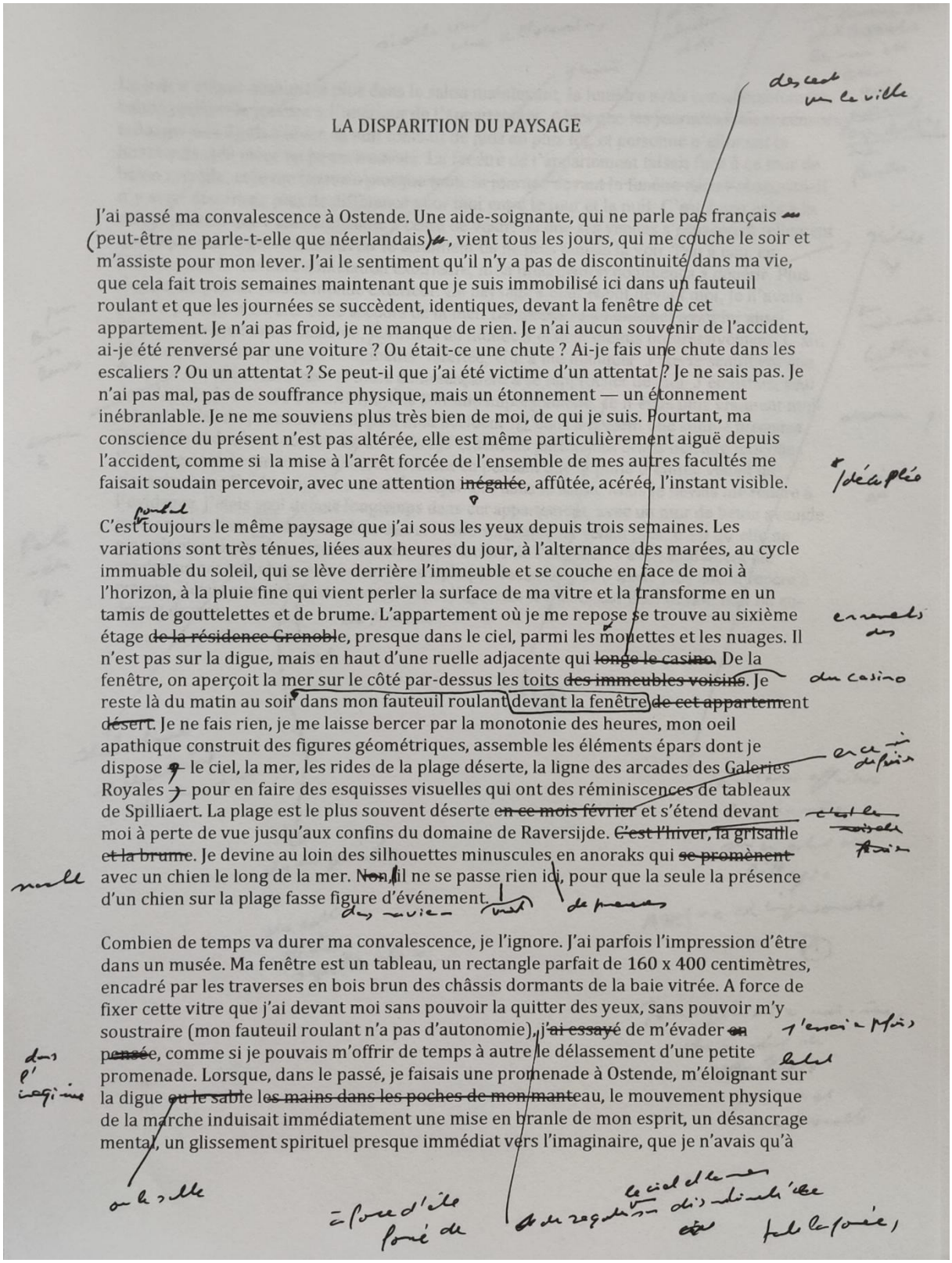


m'échapper vers l'imaginaire. J'étais toujours ici, physiquement, à Ostende, immobile dans mon fauteuil roulant au sixième étage de cet appartement, mais mon esprit s'était envolé et avait pris le large et, porté par le vent et les embruns, entraîné par le grand air et le sable qui fuyait en rampant sur la plage, je parvenais à m'abstraire de la réalité où j'étais encalminé depuis trois semaines. Je me mettais alors à construire, sur ce canevas ostendais, sur ces fondations flamandes, des paysages asiatiques, des villes japonaises qui venaient se superposer à la plage réelle que j'avais sous les yeux. Un soir que je regardais par la fenêtre à la tombée du jour, tandis que les premières lumières apparaissaient à l'horizon au-delà de la ligne de fuite des Galeries royales, et même plus loin encore, au-delà de Raversijde, aux confins des souvenirs et de l'imagination, c'est la ville de Tokyo qui m'apparut soudain au loin dans le rectangle de la fenêtre de l'appartement d'Ostende, parsemée de lumières mystérieuses qui venaient de s'allumer à l'horizon, néons et réverbères, enseignes, éclairages des rues et des artères, des ponts, des voies ferrées, autoroutes métropolitaines et réseau d'avenues surélevées enchevêtrées, miroitement de pierreries et bracelets de lumière piquetée, guirlandes et lignes brisées de points lumineux dorés, souvent minuscules, stables ou scintillants, proches et lointains, signaux rouges des balises aériennes qui clignotaient dans la nuit aux sommets des antennes et aux angles des toits. Mais j'ignore jusqu'à quel point je pouvais encore me fier à ma mémoire. Ces apparitions, ou ces visions, ces hallucinations ne provenaient peut-être pas de souvenirs réels recueillis lors de mes derniers voyages en Asie, mais étaient peut-être de lointaines réminiscences de mes livres, et plus particulièrement de ce roman qui se passe à Tokyo que j'ai écrit il y a quelques années ici, dans cette même pièce, devant cette même fenêtre, de simples évocations littéraires qui

[821] Folio tapuscrit annoté à la main, rédigé avant la première publication de *La Disparition du paysage*.

Annexe 1D

Brouillon tapuscrit annoté, « J'ai passé ma convalescence à Ostende[822] *»*



LA DISPARITION DU PAYSAGE

J'ai passé ma convalescence à Ostende. Une aide-soignante, qui ne parle pas français ~~—~~ (peut-être ne parle-t-elle que néerlandais) ~~—~~, vient tous les jours, qui me couche le soir et m'assiste pour mon lever. J'ai le sentiment qu'il n'y a pas de discontinuité dans ma vie, que cela fait trois semaines maintenant que je suis immobilisé ici dans un fauteuil roulant et que les journées se succèdent, identiques, devant la fenêtre de cet appartement. Je n'ai pas froid, je ne manque de rien. Je n'ai aucun souvenir de l'accident, ai-je été renversé par une voiture ? Ou était-ce une chute ? Ai-je fais une chute dans les escaliers ? Ou un attentat ? Se peut-il que j'ai été victime d'un attentat ? Je ne sais pas. Je n'ai pas mal, pas de souffrance physique, mais un étonnement — un étonnement inébranlable. Je ne me souviens plus très bien de moi, de qui je suis. Pourtant, ma conscience du présent n'est pas altérée, elle est même particulièrement aiguë depuis l'accident, comme si la mise à l'arrêt forcée de l'ensemble de mes autres facultés me faisait soudain percevoir, avec une attention ~~inégalée~~, affûtée, acérée, l'instant visible.

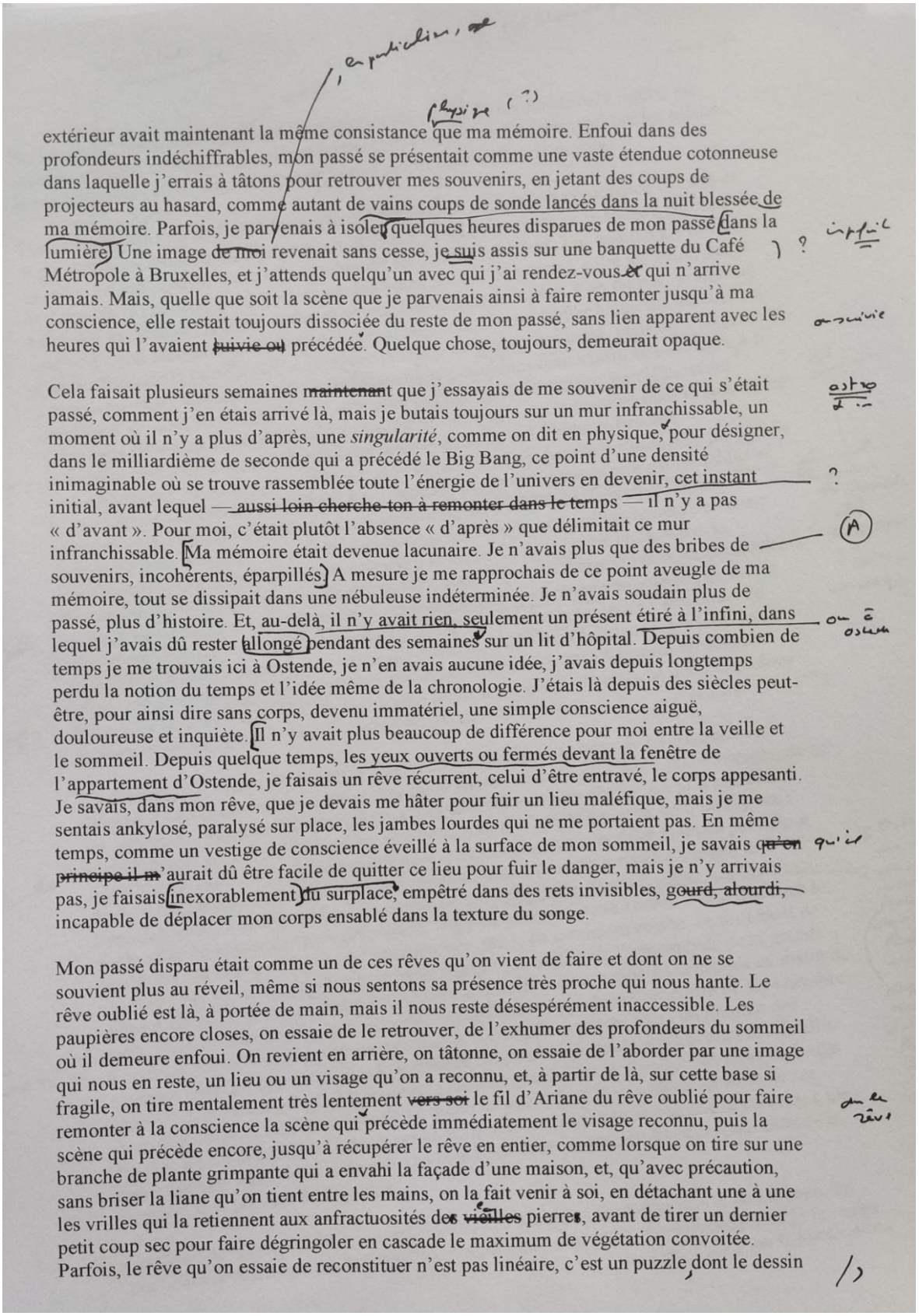
C'est toujours le même paysage que j'ai sous les yeux depuis trois semaines. Les variations sont très ténues, liées aux heures du jour, à l'alternance des marées, au cycle immuable du soleil, qui se lève derrière l'immeuble et se couche en face de moi à l'horizon, à la pluie fine qui vient perler la surface de ma vitre et la transforme en un tamis de gouttelettes et de brume. L'appartement où je me repose se trouve au sixième étage ~~de la résidence Grenoble~~, presque dans le ciel, parmi les mouettes et les nuages. Il n'est pas sur la digue, mais en haut d'une ruelle adjacente qui ~~longe le casino~~. De la fenêtre, on aperçoit la mer sur le côté par-dessus les toits ~~des immeubles voisins~~. Je reste là du matin au soir dans mon fauteuil roulant devant la fenêtre ~~de cet appartement désert~~. Je ne fais rien, je me laisse bercer par la monotonie des heures, mon oeil apathique construit des figures géométriques, assemble les éléments épars dont je dispose ~~—~~ le ciel, la mer, les rides de la plage déserte, la ligne des arcades des Galeries Royales ~~—~~ pour en faire des esquisses visuelles qui ont des réminiscences de tableaux de Spilliaert. La plage est le plus souvent déserte ~~en ce mois février~~ et s'étend devant moi à perte de vue jusqu'aux confins du domaine de Raversijde. ~~C'est l'hiver, la grisaille et la brume~~. Je devine au loin des silhouettes minuscules en anoraks qui ~~se promènent~~ avec un chien le long de la mer. ~~Non,~~ il ne se passe rien ici, pour que la seule la présence d'un chien sur la plage fasse figure d'événement.

Combien de temps va durer ma convalescence, je l'ignore. J'ai parfois l'impression d'être dans un musée. Ma fenêtre est un tableau, un rectangle parfait de 160 x 400 centimètres, encadré par les traverses en bois brun des châssis dormants de la baie vitrée. A force de fixer cette vitre que j'ai devant moi sans pouvoir la quitter des yeux, sans pouvoir m'y soustraire (mon fauteuil roulant n'a pas d'autonomie), ~~j'ai essayé~~ de m'évader ~~en pensée~~, comme si je pouvais m'offrir de temps à autre le délassement d'une petite promenade. Lorsque, dans le passé, je faisais une promenade à Ostende, m'éloignant sur la digue ~~ou le sable~~ ~~les mains dans les poches de mon manteau~~, le mouvement physique de la marche induisait immédiatement une mise en branle de mon esprit, un désancrage mental, un glissement spirituel presque immédiat vers l'imaginaire, que je n'avais qu'à

[822] Folio tapuscrit rédigé avant la première publication de la nouvelle.

Annexe 1E

Brouillon tapuscrit annoté, « extérieur avait maintenant la même consistance[823] *»*



extérieur avait maintenant la même consistance que ma mémoire. Enfoui dans des profondeurs indéchiffrables, mon passé se présentait comme une vaste étendue cotonneuse dans laquelle j'errais à tâtons pour retrouver mes souvenirs, en jetant des coups de projecteurs au hasard, comme autant de vains coups de sonde lancés dans la nuit blessée de ma mémoire. Parfois, je parvenais à isoler quelques heures disparues de mon passé dans la lumière. Une image de moi revenait sans cesse, je suis assis sur une banquette du Café Métropole à Bruxelles, et j'attends quelqu'un avec qui j'ai rendez-vous et qui n'arrive jamais. Mais, quelle que soit la scène que je parvenais ainsi à faire remonter jusqu'à ma conscience, elle restait toujours dissociée du reste de mon passé, sans lien apparent avec les heures qui l'avaient ~~suivie ou~~ précédée. Quelque chose, toujours, demeurait opaque.

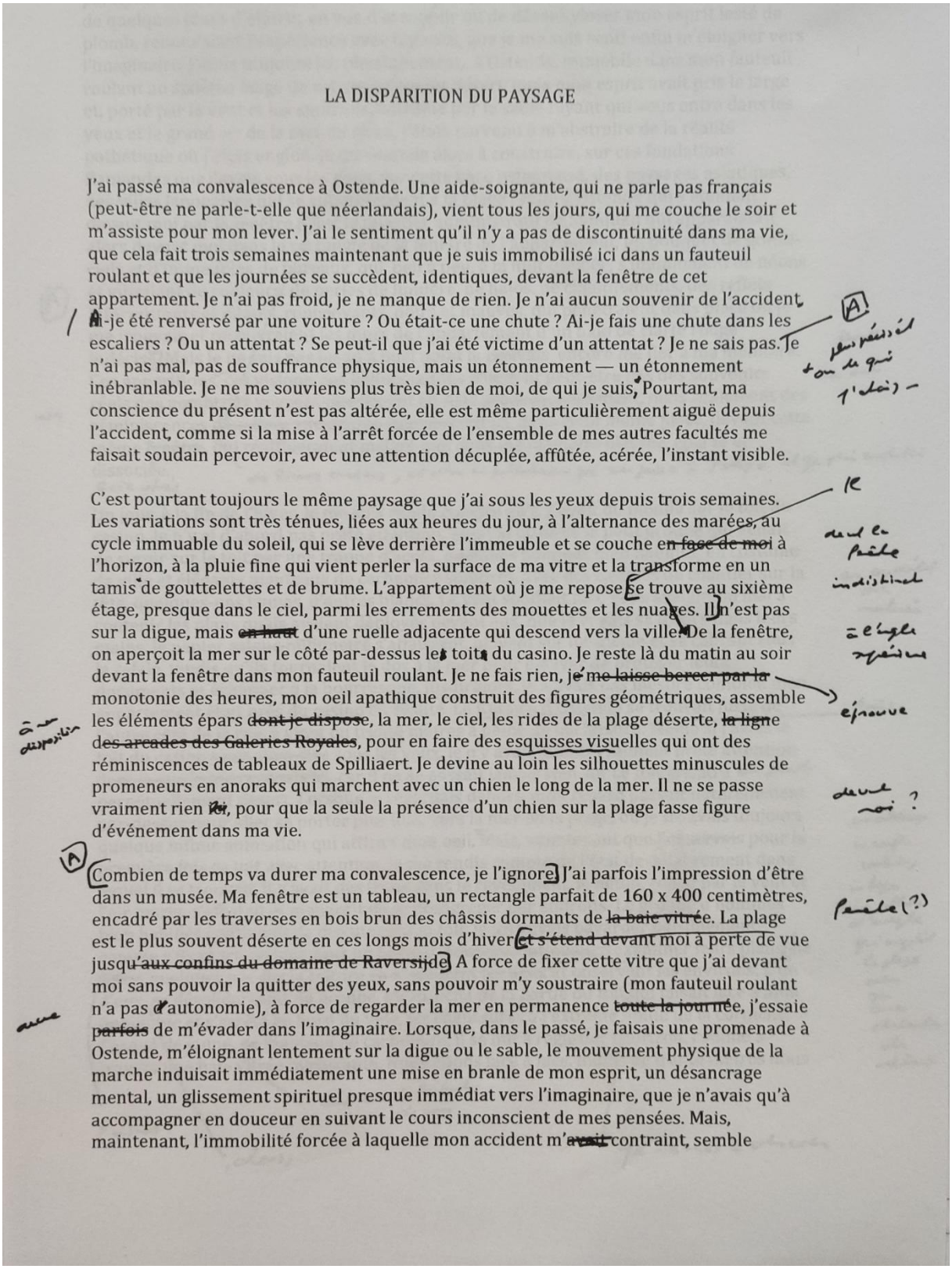
Cela faisait plusieurs semaines ~~maintenant~~ que j'essayais de me souvenir de ce qui s'était passé, comment j'en étais arrivé là, mais je butais toujours sur un mur infranchissable, un moment où il n'y a plus d'après, une *singularité*, comme on dit en physique, pour désigner, dans le milliardième de seconde qui a précédé le Big Bang, ce point d'une densité inimaginable où se trouve rassemblée toute l'énergie de l'univers en devenir, cet instant initial, avant lequel — ~~aussi loin cherche-ton à remonter dans le~~ temps — il n'y a pas « d'avant ». Pour moi, c'était plutôt l'absence « d'après » que délimitait ce mur infranchissable. Ma mémoire était devenue lacunaire. Je n'avais plus que des bribes de souvenirs, incohérents, éparpillés. A mesure je me rapprochais de ce point aveugle de ma mémoire, tout se dissipait dans une nébuleuse indéterminée. Je n'avais soudain plus de passé, plus d'histoire. Et, au-delà, il n'y avait rien, seulement un présent étiré à l'infini, dans lequel j'avais dû rester allongé pendant des semaines sur un lit d'hôpital. Depuis combien de temps je me trouvais ici à Ostende, je n'en avais aucune idée, j'avais depuis longtemps perdu la notion du temps et l'idée même de la chronologie. J'étais là depuis des siècles peut-être, pour ainsi dire sans corps, devenu immatériel, une simple conscience aiguë, douloureuse et inquiète. Il n'y avait plus beaucoup de différence pour moi entre la veille et le sommeil. Depuis quelque temps, les yeux ouverts ou fermés devant la fenêtre de l'appartement d'Ostende, je faisais un rêve récurrent, celui d'être entravé, le corps appesanti. Je savais, dans mon rêve, que je devais me hâter pour fuir un lieu maléfique, mais je me sentais ankylosé, paralysé sur place, les jambes lourdes qui ne me portaient pas. En même temps, comme un vestige de conscience éveillé à la surface de mon sommeil, je savais ~~qu'en principe il m~~'aurait dû être facile de quitter ce lieu pour fuir le danger, mais je n'y arrivais pas, je faisais inexorablement du surplace, empêtré dans des rets invisibles, ~~gourd, alourdi~~, incapable de déplacer mon corps ensablé dans la texture du songe.

Mon passé disparu était comme un de ces rêves qu'on vient de faire et dont on ne se souvient plus au réveil, même si nous sentons sa présence très proche qui nous hante. Le rêve oublié est là, à portée de main, mais il nous reste désespérément inaccessible. Les paupières encore closes, on essaie de le retrouver, de l'exhumer des profondeurs du sommeil où il demeure enfoui. On revient en arrière, on tâtonne, on essaie de l'aborder par une image qui nous en reste, un lieu ou un visage qu'on a reconnu, et, à partir de là, sur cette base si fragile, on tire mentalement très lentement ~~vers soi~~ le fil d'Ariane du rêve oublié pour faire remonter à la conscience la scène qui précède immédiatement le visage reconnu, puis la scène qui précède encore, jusqu'à récupérer le rêve en entier, comme lorsque on tire sur une branche de plante grimpante qui a envahi la façade d'une maison, et, qu'avec précaution, sans briser la liane qu'on tient entre les mains, on la fait venir à soi, en détachant une à une les vrilles qui la retiennent aux anfractuosités des ~~vieilles~~ pierres, avant de tirer un dernier petit coup sec pour faire dégringoler en cascade le maximum de végétation convoitée. Parfois, le rêve qu'on essaie de reconstituer n'est pas linéaire, c'est un puzzle dont le dessin

[823] Folio tapuscrit rédigé avant la première publication de la nouvelle.

Annexe 1F

Brouillon tapuscrit annoté, « J'ai passé ma convalescence à Ostende[824] *»*



LA DISPARITION DU PAYSAGE

J'ai passé ma convalescence à Ostende. Une aide-soignante, qui ne parle pas français (peut-être ne parle-t-elle que néerlandais), vient tous les jours, qui me couche le soir et m'assiste pour mon lever. J'ai le sentiment qu'il n'y a pas de discontinuité dans ma vie, que cela fait trois semaines maintenant que je suis immobilisé ici dans un fauteuil roulant et que les journées se succèdent, identiques, devant la fenêtre de cet appartement. Je n'ai pas froid, je ne manque de rien. Je n'ai aucun souvenir de l'accident. Ai-je été renversé par une voiture ? Ou était-ce une chute ? Ai-je fais une chute dans les escaliers ? Ou un attentat ? Se peut-il que j'ai été victime d'un attentat ? Je ne sais pas. Je n'ai pas mal, pas de souffrance physique, mais un étonnement — un étonnement inébranlable. Je ne me souviens plus très bien de moi, de qui je suis. Pourtant, ma conscience du présent n'est pas altérée, elle est même particulièrement aiguë depuis l'accident, comme si la mise à l'arrêt forcée de l'ensemble de mes autres facultés me faisait soudain percevoir, avec une attention décuplée, affûtée, acérée, l'instant visible.

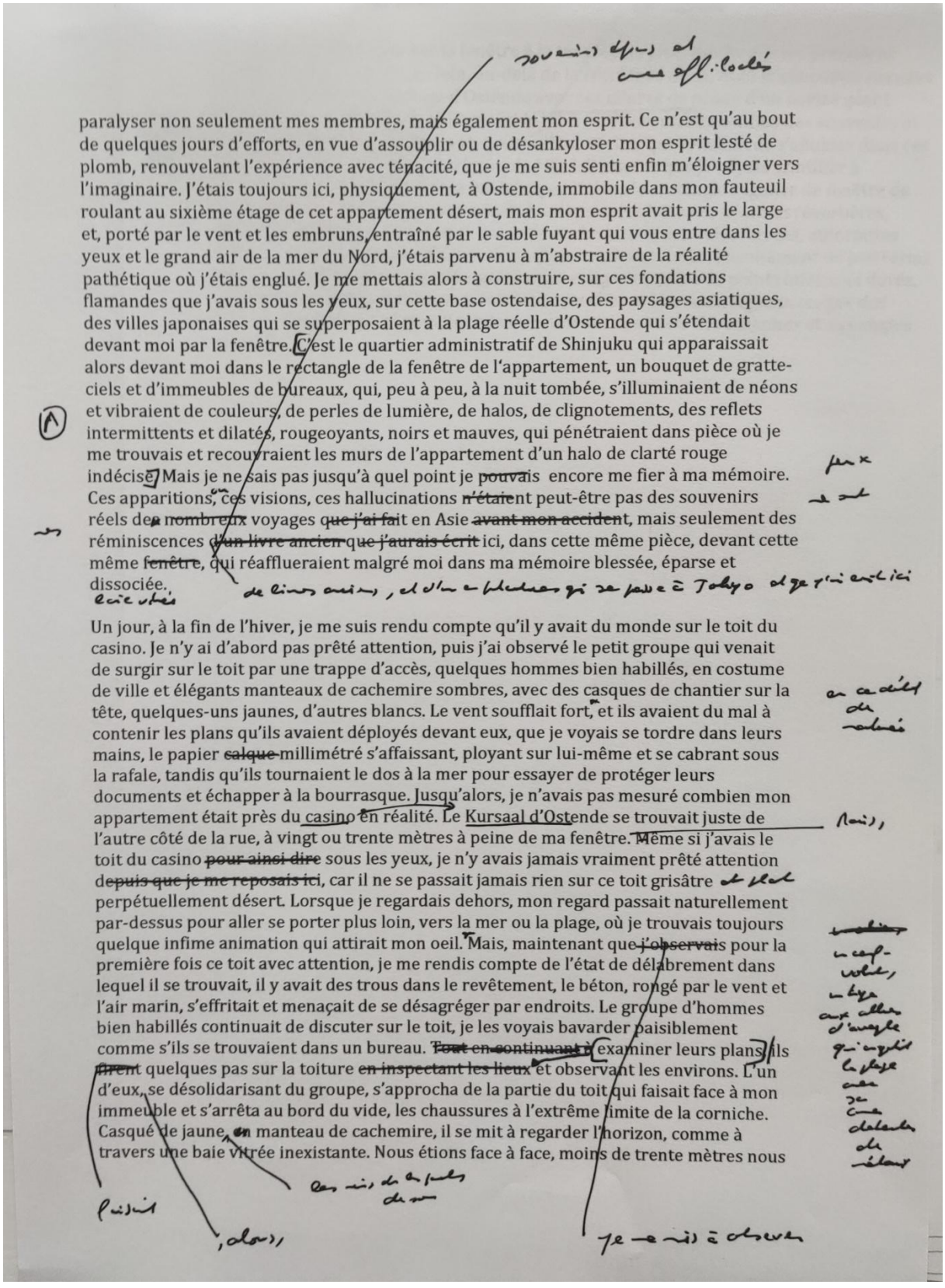
C'est pourtant toujours le même paysage que j'ai sous les yeux depuis trois semaines. Les variations sont très ténues, liées aux heures du jour, à l'alternance des marées, au cycle immuable du soleil, qui se lève derrière l'immeuble et se couche ~~en face de moi~~ à l'horizon, à la pluie fine qui vient perler la surface de ma vitre et la transforme en un tamis de gouttelettes et de brume. L'appartement où je me repose se trouve au sixième étage, presque dans le ciel, parmi les errements des mouettes et les nuages. Il n'est pas sur la digue, mais ~~en haut~~ d'une ruelle adjacente qui descend vers la ville. De la fenêtre, on aperçoit la mer sur le côté par-dessus les toits du casino. Je reste là du matin au soir devant la fenêtre dans mon fauteuil roulant. Je ne fais rien, je ~~me laisse bercer par la~~ monotonie des heures, mon oeil apathique construit des figures géométriques, assemble les éléments épars ~~dont je dispose~~, la mer, le ciel, les rides de la plage déserte, ~~la ligne des arcades des Galeries Royales~~, pour en faire des esquisses visuelles qui ont des réminiscences de tableaux de Spilliaert. Je devine au loin les silhouettes minuscules de promeneurs en anoraks qui marchent avec un chien le long de la mer. Il ne se passe vraiment rien ~~ici~~, pour que la seule la présence d'un chien sur la plage fasse figure d'événement dans ma vie.

Combien de temps va durer ma convalescence, je l'ignore. J'ai parfois l'impression d'être dans un musée. Ma fenêtre est un tableau, un rectangle parfait de 160 x 400 centimètres, encadré par les traverses en bois brun des châssis dormants de ~~la baie vitrée~~. La plage est le plus souvent déserte en ces longs mois d'hiver ~~et s'étend devant moi à perte de vue jusqu'aux confins du domaine de Raversijde~~. A force de fixer cette vitre que j'ai devant moi sans pouvoir la quitter des yeux, sans pouvoir m'y soustraire (mon fauteuil roulant n'a pas d'autonomie), à force de regarder la mer en permanence ~~toute la journée~~, j'essaie ~~parfois~~ de m'évader dans l'imaginaire. Lorsque, dans le passé, je faisais une promenade à Ostende, m'éloignant lentement sur la digue ou le sable, le mouvement physique de la marche induisait immédiatement une mise en branle de mon esprit, un désancrage mental, un glissement spirituel presque immédiat vers l'imaginaire, que je n'avais qu'à accompagner en douceur en suivant le cours inconscient de mes pensées. Mais, maintenant, l'immobilité forcée à laquelle mon accident m'~~avait~~ contraint, semble

[824] Folio tapuscrit rédigé avant la première publication de la nouvelle.

Annexe 1G

Brouillon tapuscrit annoté, « paralyser non seulement mes membres[825] *»*



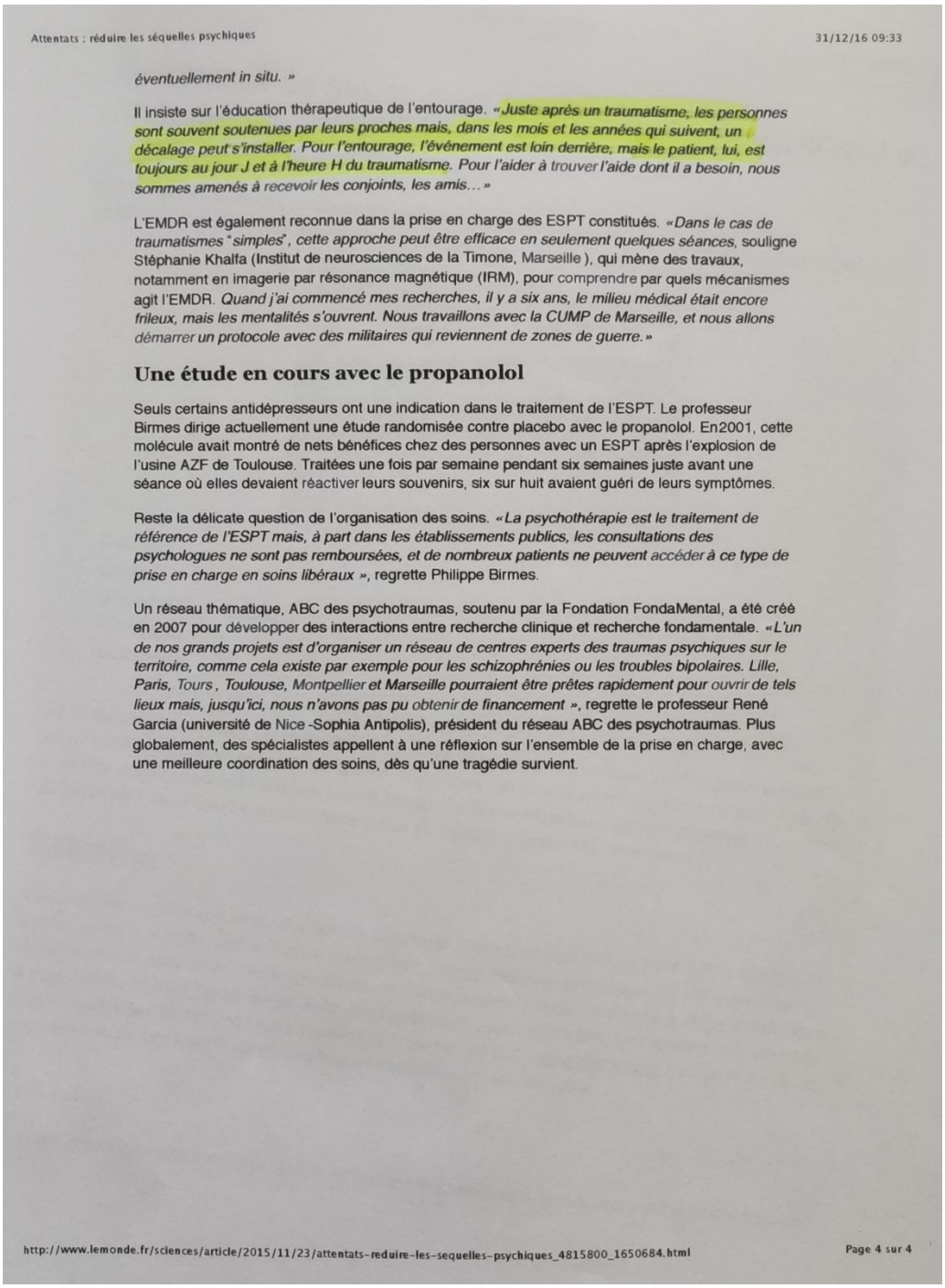
paralyser non seulement mes membres, mais également mon esprit. Ce n'est qu'au bout de quelques jours d'efforts, en vue d'assouplir ou de désankyloser mon esprit lesté de plomb, renouvelant l'expérience avec ténacité, que je me suis senti enfin m'éloigner vers l'imaginaire. J'étais toujours ici, physiquement, à Ostende, immobile dans mon fauteuil roulant au sixième étage de cet appartement désert, mais mon esprit avait pris le large et, porté par le vent et les embruns, entraîné par le sable fuyant qui vous entre dans les yeux et le grand air de la mer du Nord, j'étais parvenu à m'abstraire de la réalité pathétique où j'étais englué. Je me mettais alors à construire, sur ces fondations flamandes que j'avais sous les yeux, sur cette base ostendaise, des paysages asiatiques, des villes japonaises qui se superposaient à la plage réelle d'Ostende qui s'étendait devant moi par la fenêtre. C'est le quartier administratif de Shinjuku qui apparaissait alors devant moi dans le rectangle de la fenêtre de l'appartement, un bouquet de gratte-ciels et d'immeubles de bureaux, qui, peu à peu, à la nuit tombée, s'illuminaient de néons et vibraient de couleurs, de perles de lumière, de halos, de clignotements, des reflets intermittents et dilatés, rougeoyants, noirs et mauves, qui pénétraient dans pièce où je me trouvais et recouvraient les murs de l'appartement d'un halo de clarté rouge indécise. Mais je ne sais pas jusqu'à quel point je ~~pouvais~~ encore me fier à ma mémoire. Ces apparitions, ces visions, ces hallucinations ~~n'étaient~~ peut-être pas des souvenirs réels des ~~nombreux~~ voyages ~~que j'ai fait~~ en Asie ~~avant mon accident~~, mais seulement des réminiscences ~~d'un livre ancien~~ ~~que j'aurais écrit~~ ici, dans cette même pièce, devant cette même ~~fenêtre~~, qui réafflueraient malgré moi dans ma mémoire blessée, éparse et dissociée.

Un jour, à la fin de l'hiver, je me suis rendu compte qu'il y avait du monde sur le toit du casino. Je n'y ai d'abord pas prêté attention, puis j'ai observé le petit groupe qui venait de surgir sur le toit par une trappe d'accès, quelques hommes bien habillés, en costume de ville et élégants manteaux de cachemire sombres, avec des casques de chantier sur la tête, quelques-uns jaunes, d'autres blancs. Le vent soufflait fort, et ils avaient du mal à contenir les plans qu'ils avaient déployés devant eux, que je voyais se tordre dans leurs mains, le papier ~~calque~~ millimétré s'affaissant, ployant sur lui-même et se cabrant sous la rafale, tandis qu'ils tournaient le dos à la mer pour essayer de protéger leurs documents et échapper à la bourrasque. Jusqu'alors, je n'avais pas mesuré combien mon appartement était près du casino en réalité. Le Kursaal d'Ostende se trouvait juste de l'autre côté de la rue, à vingt ou trente mètres à peine de ma fenêtre. Même si j'avais le toit du casino ~~pour ainsi dire~~ sous les yeux, je n'y avais jamais vraiment prêté attention ~~depuis que je me reposais ici~~, car il ne se passait jamais rien sur ce toit grisâtre et plat perpétuellement désert. Lorsque je regardais dehors, mon regard passait naturellement par-dessus pour aller se porter plus loin, vers la mer ou la plage, où je trouvais toujours quelque infime animation qui attirait mon oeil. Mais, maintenant que ~~j'observais~~ pour la première fois ce toit avec attention, je me rendis compte de l'état de délabrement dans lequel il se trouvait, il y avait des trous dans le revêtement, le béton, rongé par le vent et l'air marin, s'effritait et menaçait de se désagréger par endroits. Le groupe d'hommes bien habillés continuait de discuter sur le toit, je les voyais bavarder paisiblement comme s'ils se trouvaient dans un bureau. ~~Tout en continuant à~~ examiner leurs plans, ils ~~firent~~ quelques pas sur la toiture ~~en inspectant les lieux~~ et observant les environs. L'un d'eux, se désolidarisant du groupe, s'approcha de la partie du toit qui faisait face à mon immeuble et s'arrêta au bord du vide, les chaussures à l'extrême limite de la corniche. Casqué de jaune, en manteau de cachemire, il se mit à regarder l'horizon, comme à travers une baie vitrée inexistante. Nous étions face à face, moins de trente mètres nous

[825] Folio tapuscrit rédigé avant la première publication de la nouvelle.

Annexe 1H

Article annoté, « Attentats : réduire les séquelles[826] *»*



Attentats : réduire les séquelles psychiques 31/12/16 09:33

éventuellement in situ. »

Il insiste sur l'éducation thérapeutique de l'entourage. *« Juste après un traumatisme, les personnes sont souvent soutenues par leurs proches mais, dans les mois et les années qui suivent, un décalage peut s'installer. Pour l'entourage, l'événement est loin derrière, mais le patient, lui, est toujours au jour J et à l'heure H du traumatisme. Pour l'aider à trouver l'aide dont il a besoin, nous sommes amenés à recevoir les conjoints, les amis… »*

L'EMDR est également reconnue dans la prise en charge des ESPT constitués. *« Dans le cas de traumatismes "simples", cette approche peut être efficace en seulement quelques séances,* souligne Stéphanie Khalfa (Institut de neurosciences de la Timone, Marseille), qui mène des travaux, notamment en imagerie par résonance magnétique (IRM), pour comprendre par quels mécanismes agit l'EMDR. *Quand j'ai commencé mes recherches, il y a six ans, le milieu médical était encore frileux, mais les mentalités s'ouvrent. Nous travaillons avec la CUMP de Marseille, et nous allons démarrer un protocole avec des militaires qui reviennent de zones de guerre. »*

Une étude en cours avec le propanolol

Seuls certains antidépresseurs ont une indication dans le traitement de l'ESPT. Le professeur Birmes dirige actuellement une étude randomisée contre placebo avec le propanolol. En2001, cette molécule avait montré de nets bénéfices chez des personnes avec un ESPT après l'explosion de l'usine AZF de Toulouse. Traitées une fois par semaine pendant six semaines juste avant une séance où elles devaient réactiver leurs souvenirs, six sur huit avaient guéri de leurs symptômes.

Reste la délicate question de l'organisation des soins. *« La psychothérapie est le traitement de référence de l'ESPT mais, à part dans les établissements publics, les consultations des psychologues ne sont pas remboursées, et de nombreux patients ne peuvent accéder à ce type de prise en charge en soins libéraux »*, regrette Philippe Birmes.

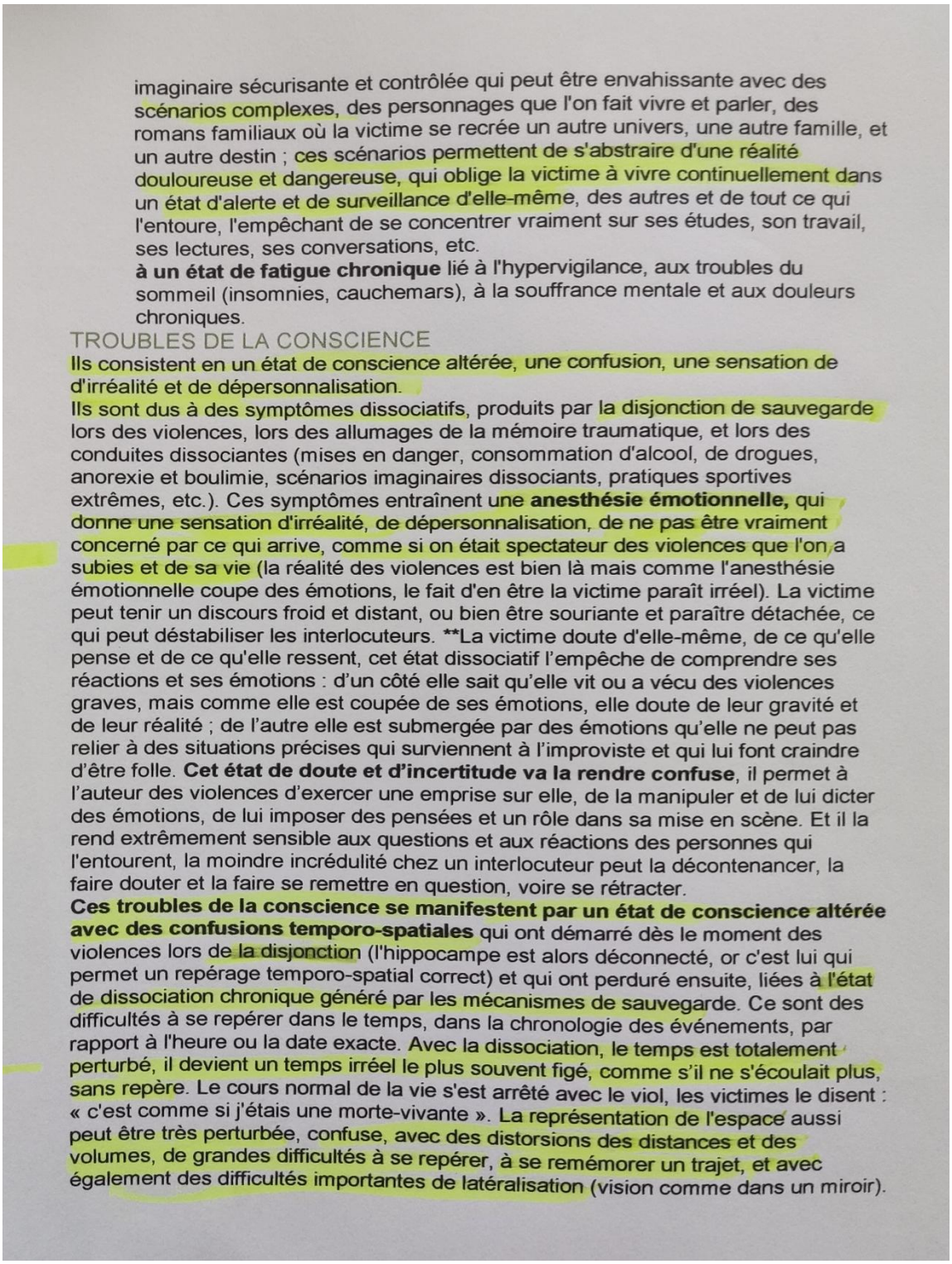
Un réseau thématique, ABC des psychotraumas, soutenu par la Fondation FondaMental, a été créé en 2007 pour développer des interactions entre recherche clinique et recherche fondamentale. *« L'un de nos grands projets est d'organiser un réseau de centres experts des traumas psychiques sur le territoire, comme cela existe par exemple pour les schizophrénies ou les troubles bipolaires. Lille, Paris, Tours , Toulouse, Montpellier et Marseille pourraient être prêtes rapidement pour ouvrir de tels lieux mais, jusqu'ici, nous n'avons pas pu obtenir de financement »*, regrette le professeur René Garcia (université de Nice -Sophia Antipolis), président du réseau ABC des psychotraumas. Plus globalement, des spécialistes appellent à une réflexion sur l'ensemble de la prise en charge, avec une meilleure coordination des soins, dès qu'une tragédie survient.

http://www.lemonde.fr/sciences/article/2015/11/23/attentats-reduire-les-sequelles-psychiques_4815800_1650684.html Page 4 sur 4

[826] Quatrième page d'un article imprimé le 31 décembre 2016 et surligné par l'auteur. Sandrine Cabut et Pascale Santi, « Attentats : réduire les séquelles », *Le Monde*, 20 novembre 2015.L'intégralité de l'article est disponible à l'adresse suivante : https://www.lemonde.fr/sciences/article/2015/11/23/attentats-reduire-les-sequelles-psychiques_4815800_1650684.html [consulté le 25 juin 2025].

Annexe 1I

Extrait surligné, « Mémoire Traumatique et Victimologie[827] *»*



imaginaire sécurisante et contrôlée qui peut être envahissante avec des scénarios complexes, des personnages que l'on fait vivre et parler, des romans familiaux où la victime se recrée un autre univers, une autre famille, et un autre destin ; ces scénarios permettent de s'abstraire d'une réalité douloureuse et dangereuse, qui oblige la victime à vivre continuellement dans un état d'alerte et de surveillance d'elle-même, des autres et de tout ce qui l'entoure, l'empêchant de se concentrer vraiment sur ses études, son travail, ses lectures, ses conversations, etc.

à un état de fatigue chronique lié à l'hypervigilance, aux troubles du sommeil (insomnies, cauchemars), à la souffrance mentale et aux douleurs chroniques.

TROUBLES DE LA CONSCIENCE

Ils consistent en un état de conscience altérée, une confusion, une sensation de d'irréalité et de dépersonnalisation.

Ils sont dus à des symptômes dissociatifs, produits par la disjonction de sauvegarde lors des violences, lors des allumages de la mémoire traumatique, et lors des conduites dissociantes (mises en danger, consommation d'alcool, de drogues, anorexie et boulimie, scénarios imaginaires dissociants, pratiques sportives extrêmes, etc.). Ces symptômes entraînent une **anesthésie émotionnelle,** qui donne une sensation d'irréalité, de dépersonnalisation, de ne pas être vraiment concerné par ce qui arrive, comme si on était spectateur des violences que l'on a subies et de sa vie (la réalité des violences est bien là mais comme l'anesthésie émotionnelle coupe des émotions, le fait d'en être la victime paraît irréel). La victime peut tenir un discours froid et distant, ou bien être souriante et paraître détachée, ce qui peut déstabiliser les interlocuteurs. **La victime doute d'elle-même, de ce qu'elle pense et de ce qu'elle ressent, cet état dissociatif l'empêche de comprendre ses réactions et ses émotions : d'un côté elle sait qu'elle vit ou a vécu des violences graves, mais comme elle est coupée de ses émotions, elle doute de leur gravité et de leur réalité ; de l'autre elle est submergée par des émotions qu'elle ne peut pas relier à des situations précises qui surviennent à l'improviste et qui lui font craindre d'être folle. **Cet état de doute et d'incertitude va la rendre confuse**, il permet à l'auteur des violences d'exercer une emprise sur elle, de la manipuler et de lui dicter des émotions, de lui imposer des pensées et un rôle dans sa mise en scène. Et il la rend extrêmement sensible aux questions et aux réactions des personnes qui l'entourent, la moindre incrédulité chez un interlocuteur peut la décontenancer, la faire douter et la faire se remettre en question, voire se rétracter.

Ces troubles de la conscience se manifestent par un état de conscience altérée avec des confusions temporo-spatiales qui ont démarré dès le moment des violences lors de la disjonction (l'hippocampe est alors déconnecté, or c'est lui qui permet un repérage temporo-spatial correct) et qui ont perduré ensuite, liées à l'état de dissociation chronique généré par les mécanismes de sauvegarde. Ce sont des difficultés à se repérer dans le temps, dans la chronologie des événements, par rapport à l'heure ou la date exacte. Avec la dissociation, le temps est totalement perturbé, il devient un temps irréel le plus souvent figé, comme s'il ne s'écoulait plus, sans repère. Le cours normal de la vie s'est arrêté avec le viol, les victimes le disent : « c'est comme si j'étais une morte-vivante ». La représentation de l'espace aussi peut être très perturbée, confuse, avec des distorsions des distances et des volumes, de grandes difficultés à se repérer, à se remémorer un trajet, et avec également des difficultés importantes de latéralisation (vision comme dans un miroir).

[827] Document imprimé, extrait du site de l'association *Mémoire Traumatique et Victimologie*, comportant des passages surlignés par l'auteur. L'extrait concerne plus spécifiquement la section « Troubles cognitifs – amnésie », portant sur les troubles de la conscience post-traumatique. Disponible à l'adresse suivante : https://www.memoiretraumatique.org/psychotraumatismes/troubles-cognitifs-amnesie.html [consulté le 25 juin 2025].

Annexe 1J

Note tapuscrite de l'auteur, « Note La Disparition du paysage », 21 décembre 2019[828]

Note *La Disparition du paysage* (21-12-2019)

Quel est le présent du texte ? Quel est le présent de l'énonciation de *La Disparition du paysage* ? À quel moment temporel se situe-t-il dans la vie du personnage ? Je vois trois lectures possibles, qui ne se contredisent pas mais se superposent.

1) La première, la plus évidente, qui est révélée dans la dernière phrase, est que l'ensemble du texte se déroule dans l'esprit du narrateur au moment de sa mort.
L'évocation d'Ostende est « sa dernière vision consciente, sa dernière intuition, le dernier instant visible de sa vie qui s'achève ». Toute l'action du texte serait donc datée du 22 mars 2016 à 9h11, c'est la seconde dilatée de ce qui traverse son esprit au moment où la bombe explose dans le métro à la station Maelbeek.
Seraient alors du domaine de la vérité des faits : L'explosion de la bombe.
Seraient alors du domaine du fantasme : le séjour à l'hôpital, l'évocation d'Ostende.

2) La deuxième hypothèse est que l'ensemble du texte se situe dans la chambre d'hôpital décrite dans le quatrième paragraphe (qui commence par « Madeleine, dans les premiers temps, venait me rendre visite), où le personnage a été conduit après l'explosion de la bombe. Il s'agirait alors d'un monologue intérieur produit dans l'état semi-comateux dans lequel il se trouve avant de mourir à l'hôpital des suites de ses blessures. Dans ce cas, l'évocation d'Ostende serait une prolepse, une anticipation mentale de ce qu'il n'a pas vécu, mais qu'il imagine qu'il aurait pu vivre à sa sortie d'hôpital s'il devait survivre à l'attentat.
Seraient alors du domaine de la vérité des faits : L'explosion de la bombe, le séjour à l'hôpital et la description des efforts qu'il fait pour se souvenir de ce qui s'est passé (le mur infranchissable sur lequel il bute).
Serait alors du domaine du fantasme : L'évocation d'Ostende.

3) La troisième hypothèse est que l'ensemble du texte se situe à Ostende où le personnage a été transporté pour vivre sa convalescence à sa sortie d'hôpital après l'attentat. Le texte alors, nourris de faits avérés (l'explosion de la bombe, son séjour à l'hôpital, sa difficulté de se souvenir de ce qui s'est passé, son transfert à Ostende, sa convalescence, le début des travaux sur le toit du casino qui lui bouchent la vue), raconterait les réminiscences et les micro événements qu'il vit pendant son séjour à Ostende où il a été transporté à sa sortie d'hôpital et se terminerait par l'évocation des dernières pensées qui lui traversent l'esprit avant sa mort.

Seraient alors du domaine de la vérité des faits : L'explosion de la bombe, le séjour à l'hôpital, l'évocation d'Ostende et le début des travaux de surélèvement du casino.
Serait alors du domaine du fantasme : la fenêtre occultée, l'horizon scellé, le sentiment d'enfermement qui annonce la mort.

[828] Note relative à *La Disparition du paysage*, datée du 21 décembre 2019. Selon les propos de l'auteur, cette réflexion aurait été rédigée après le passage du texte au présent. Il s'agissait alors de clarifier la portée de ces présents, en distinguant trois niveaux de lecture.

Annexe 1K

Note préparatoire tapuscrite, « La mer du Nord (l'extinction — ou l'effacement — du paysage)[829] »

La mer du nord (l'extinction — ou l'effacement — du paysage)

L'extinction du payasage

J'ai passé ma convalescence à Ostende. Une aide-soignante qui ne parle pas français (peut-être parle-t-elle seulement néerlandais) vient tous les jours, qui me couche le soir et m'assiste pour mon lever. J'ai le sentiment qu'il n'y a pas de discontinuité dans ma vie, que cela fait trois mois que je suis immobilisé dans un fauteuil roulant et que les journées se succèdent, identiques, devant la fenêtre de l'appartement d'Ostende. Je n'ai aucun souvenir de l'accident, ai-je été renversé par un evoiture ? Ou est-ce une chute ? Ai-je fais une chute dans les escaliers ? Ou un attentat ? Se peut-il que j'ai été victime d'un attentat ? Je ne sais pas. Je n'ai pas mal, pas de souffrance physique, mais un étonnement. Je ne me souviens plus très bien de moi, de qui je suis., ou de qui j'étais. Ma conscience du présence n'est pas altérée, elle est même particulièrement acérée, comme si la mise à l'arrêt forcée de toutes mes autres fonctions, me faisait percevoir l'instant présent avec une particulière intensité.

Maintenant, immobilisé sur ma chaise roulante en face de la fenêtre, je suis face au paysage — pas le choix.
Rien de criminel à observer, ou de suspense potentiel (# Fenêtre sur Cour).
La monotonie des heures, la mer, le ciel, les oiseaux, les saisons, les marées, le vent, la pluie sur les vitres.
La fenêtre comme un tableau (3x5 mètres, dimensions exactes) encadrés par un châssis en bois, tel le cadre d'un tableau..

Paysage # 1

Dans le cadre régulier de la fenêtre que j'ai sous les yeux (un rectangle parfait de 5 mètres sur)

La plage d'Ostende dans le cadre régulier, géométrique de la fenêtre.
Ce qui s'y passe.
Les détails, la digue, la plage et la pespective jusqu'à Ostdinkerke, les chiens, les cerfs volants, les promeneurs sur la digue, les cuistax, etc.
L'attention au paysage dû à l'immobilisation forcée

Imagination, ouverture.
Le grand air, les embruns, le vent qui porte, le sable qui vole.
Le vent porte l'imagination : souvenirs d'Asie.
cf. être ici physiquement et là-bas en pensées.

Payasage # 2

Les travaux

Les travaux ont commencé un lundi matin. Je ne me suis d'abord aperçu de rien, j'ai remarqué la présence de deux hommes sur les toits, bien habillés, en costume et élégants manteaux de cashemeres, avec des casques de couleur sur la tête, un jaune, et

[829] Folio tapuscrit intitulé « La mer du Nord (l'extinction — ou l'effacement — du paysage) », retrouvée dans la première boîte d'archives parmi les brouillons de 2015.

Annexe 1L

Note préparatoire tapuscrite, « un rouge*[830] *»

un rouge, qui consultaient des plans. Il faisait beau, pas trop froid, le vent soufflait un peu, et ils avaient du mal à contenir les plans qu'ils tenaient les bras tendus devant euxet la scène n'avait rien d'anormal, il n'y avait rien d'inhabituel dans leur hatitude, ils discutaient paisiblement sur les toits du casino, comme s'ils étaient dans leur bureau, ou dans un cabient d'étude. Je les ai observés un instant, sans comprendre sur le moment que quelque chose d'irreversible étaient en train de se produire sous mes yeux qui allait bouleversé ma vie. Je regardais ces deux hommes, sans doute des ingénieurs, ou des architectes, bien habilés, qui bavardaient sur le toit, et je n'avais pas conscience, sur le moment, d'être témoin (cf. en Corse, le bétonnage de la place du village)

Les travaux ont commencé. Quelques repérages sur les toits du casino, des ingénieurs en costume et manteaux en cashemere, un casque de couleur sur la tête, qui déambulent avec des plans.
Les premiers ouvriers, le matériel.
Les grues.
Les travaux, l'animation.
Les fondations, les pieux, le bâtiment qui monte peu à peu — comme la mer monte, mais verticalement — et recouvre peu à peu la plage.
Le bâtiment qui monte, la vue qui se bouche, le béton qui gagne, le mur aveugle dans l'ancadrement de la fenêtre

Paysage # 3
L'emmurement, le béton pour seul horizon, le mur aveugle, l'absence du ciel et de la mer, la disparition de la plage, l'imagination qui dépérit, la fin de

Peu à peu l'imagination du paysage s'éteint.
Les murs de la pièce se rapprochent de moi (sensation, sentiment), retrécissement de l'espace, à la fois physique et mental.
L'air vient à manquer, étouffement, claustrophobie, noir, l'impossibilité de rallumer les lumières.
Sentiment d'enfermement, d'emmurement, impossible d'imaginer l'extérieur (la fin de la possibilité de se projeter en pensée vers l'extérieur, la mort de l'imagination).
Comme dans une tombe Ming (?)
La pénombre qui m'entoure, je devine les meubles, la grande table, les chaises, le téléviseur.
Les bruits du monde extérieurs qui s'éteignent.
Je suis seul dans le noir, je regarde le mur aveugle qui me fait face.
Je n'ai plus de repères, je ne sais plus si l'extérieur est devant moi, ou au-dessus de moi.
Le sentiment d'être enfermé dans un de ces murs d ecimetières italiens intégralement recouverts de niches funéraires
j'imagine l'autre côté du mur, comme une simple plaque de marbre, avec mon nom gravé, comme une signature (et comme la signature de ce texte) : Jean-Philippe Toussaint.

cf. Borges, Cortazar.
Nouvelles L'île des anamorphoses, Sebastian Diaz Morales

[830] Folio tapuscrit qui suit le précédent, intitulé « La mer du Nord (l'extinction — ou l'effacement — du paysage) » (Annexe 1K), dans la première boîte d'archives.

Annexe 1M

Note préparatoire tapuscrite, « L'extinction du paysage[831] »

L'extinction du paysage

J'ai passé ma convalescence à Ostende.

Maintenant, immobilisé sur ma chaise roulante en face de la fenêtre, je suis face au paysage — pas le choix.
Rien de criminel à observer ou de suspense potentiel (*# Fenêtre sur Cour*).
La monotonie des heures, la mer, le ciel, les oiseaux, les saisons, les marées, le vent, la pluie sur les vitres.

Paysage # 1

La fenêtre (3 x 5 mètres) encadrés par un châssis en bois, tel le cadre d'un tableau.
La plage d'Ostende dans le cadre régulier, géométrique, de la fenêtre.
Ce qui s'y passe.
Les détails, la digue, la plage et la perspective jusqu'à Oostduinkerke, les chiens, les promeneurs sur la digue.
L'attention au paysage dû à l'immobilisation forcée

Imagination, ouverture.
Le grand air, les embruns, le vent qui porte, le sable qui vole.
Le vent porte l'imagination : souvenirs d'Asie.
cf. être ici physiquement et là-bas en pensées.

Paysage # 2

Les travaux. Les travaux ont commencé un lundi matin
Je les ai observés un instant, sans comprendre sur le moment que quelque chose d'irréversible étaient en train de se produire sous mes yeux qui allait bouleverser ma vie. Je regardais ces deux hommes, sans doute des ingénieurs, ou des architectes, bien habillés, qui bavardaient sur le toit, et je n'avais pas conscience, sur le moment, d'être témoin (cf. en Corse, le bétonnage de la place du village)
Les premiers ouvriers, le matériel. Les grues.
Les fondations, les pieux, le bâtiment qui monte peu à peu — comme la mer monte, mais verticalement — et recouvre peu à peu la plage.
Le bâtiment qui monte, la vue qui se bouche, le béton qui gagne, le mur aveugle dans l'encadrement de la fenêtre

Paysage # 3

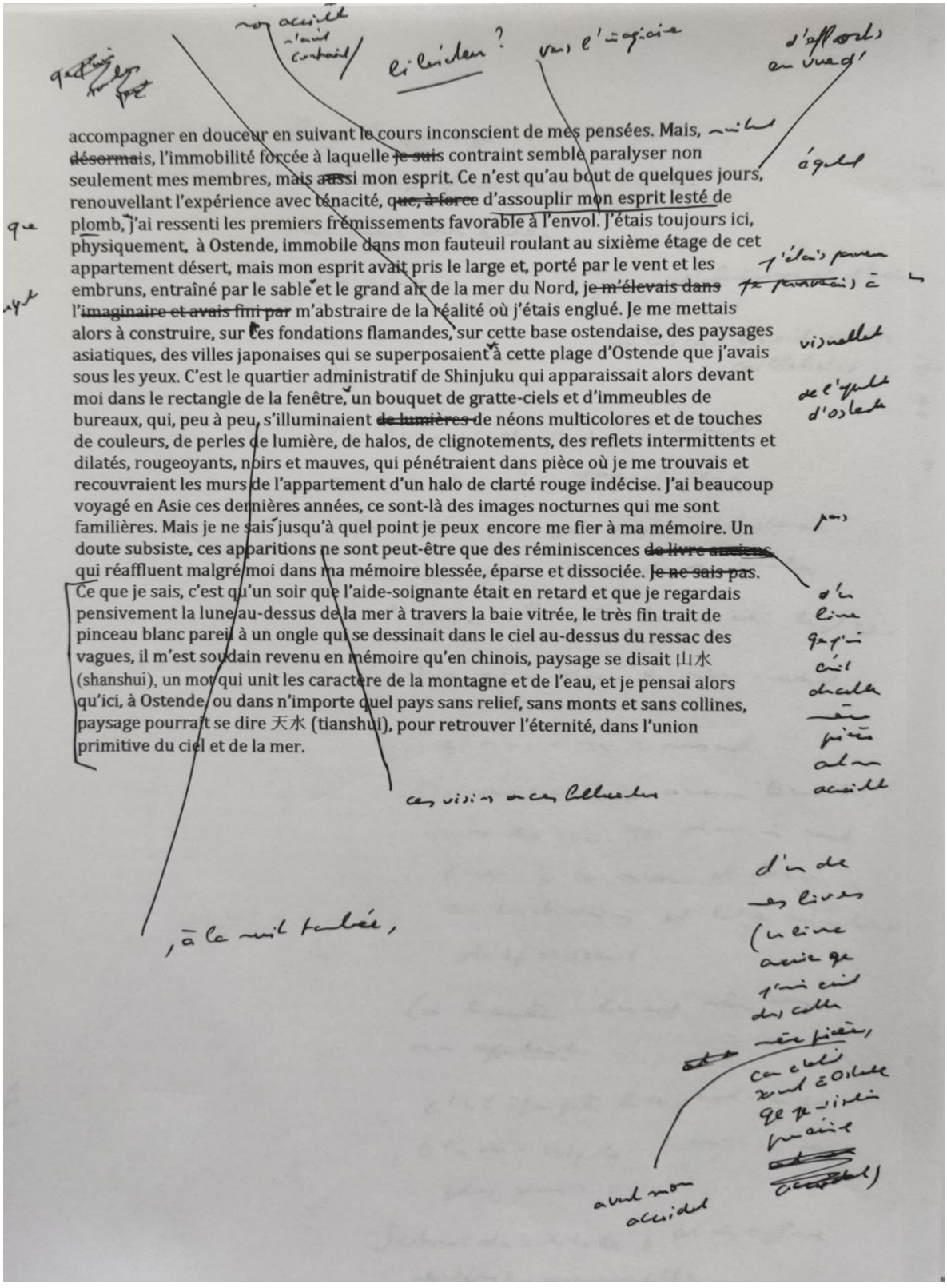
L'emmurement, le béton pour seul horizon, le mur aveugle, l'absence du ciel et de la mer, la disparition de la plage, l'imagination qui dépérit, la fin de

Peu à peu l'imagination du paysage s'éteint.
Les murs de la pièce se rapprochent de moi (sensation, sentiment), rétrécissement de l'espace, à la fois physique et mental.
L'air vient à manquer, étouffement, claustrophobie, noir, l'impossibilité de rallumer les lumières.
Sentiment d'enfermement, d'emmurement, impossible d'imaginer l'extérieur (la fin de la possibilité de se projeter en pensée vers l'extérieur, la mort de l'imagination).
Comme dans une tombe Ming (?)
La pénombre qui m'entoure, je devine les meubles, la grande table, les chaises, le téléviseur.
Les bruits du monde extérieurs qui s'éteignent.

[831] Folio tapuscrit retrouvé dans la première boîte d'archives. Selon toute vraisemblance, il est postérieur à la note préparatoire intitulée « La mer du Nord (l'extinction — ou l'effacement — du paysage) » (Annexes 1K et 1L).

Annexe 1N

Brouillon tapuscrit annoté, « Accompagner en douceur[832] *»*



accompagner en douceur en suivant le cours inconscient de mes pensées. Mais, désormais, l'immobilité forcée à laquelle je suis contraint semble paralyser non seulement mes membres, mais aussi mon esprit. Ce n'est qu'au bout de quelques jours, renouvellant l'expérience avec ténacité, que, à force d'assouplir mon esprit lesté de plomb, j'ai ressenti les premiers frémissements favorable à l'envol. J'étais toujours ici, physiquement, à Ostende, immobile dans mon fauteuil roulant au sixième étage de cet appartement désert, mais mon esprit avait pris le large et, porté par le vent et les embruns, entraîné par le sable et le grand air de la mer du Nord, je m'élevais dans l'imaginaire et avais fini par m'abstraire de la réalité où j'étais englué. Je me mettais alors à construire, sur ces fondations flamandes, sur cette base ostendaise, des paysages asiatiques, des villes japonaises qui se superposaient à cette plage d'Ostende que j'avais sous les yeux. C'est le quartier administratif de Shinjuku qui apparaissait alors devant moi dans le rectangle de la fenêtre, un bouquet de gratte-ciels et d'immeubles de bureaux, qui, peu à peu, s'illuminaient de lumières de néons multicolores et de touches de couleurs, de perles de lumière, de halos, de clignotements, des reflets intermittents et dilatés, rougeoyants, noirs et mauves, qui pénétraient dans pièce où je me trouvais et recouvraient les murs de l'appartement d'un halo de clarté rouge indécise. J'ai beaucoup voyagé en Asie ces dernières années, ce sont-là des images nocturnes qui me sont familières. Mais je ne sais jusqu'à quel point je peux encore me fier à ma mémoire. Un doute subsiste, ces apparitions ne sont peut-être que des réminiscences de livre anciens qui réaffluent malgré moi dans ma mémoire blessée, éparse et dissociée. Je ne sais pas. Ce que je sais, c'est qu'un soir que l'aide-soignante était en retard et que je regardais pensivement la lune au-dessus de la mer à travers la baie vitrée, le très fin trait de pinceau blanc pareil à un ongle qui se dessinait dans le ciel au-dessus du ressac des vagues, il m'est soudain revenu en mémoire qu'en chinois, paysage se disait 山水 (shanshui), un mot qui unit les caractère de la montagne et de l'eau, et je pensai alors qu'ici, à Ostende ou dans n'importe quel pays sans relief, sans monts et sans collines, paysage pourrait se dire 天水 (tianshui), pour retrouver l'éternité, dans l'union primitive du ciel et de la mer.

[832] Folio tapuscrit annoté à la main par l'auteur, correspondant à la réécriture de la nouvelle en vue de sa seconde publication aux éditions de Minuit.

Annexe 1O

Note préparatoire tapuscrite, « Ma conscience du passé[833] *»*

Ma conscience du passé.
Le jour où le fil s'est interrompu. Mon dernier souvenir actif.
Bruxelles, le métro.
22 mars, imaginez un parcours
Réflexion sur la mémoire (cf. texte FAS)

Un rayonnement, un éblouissement, une interruption brusque. —> voir doc.
L'états de ma pensée à 9h11 le 22 mars.
Sidération, figée, pétrification.

*

1) Visages familiers, ma mère, ma soeur, mes enfants.
Visite régulière de M., qui reste à mon chevet.
Recherche du passé

Je ne parle pas, je me remémorre, j'essaie de me remémorrer

Le temps qui semble se dissoudre dans la bruine et la grisaille.

2)

2A. Le brouillard Un matin, la plage entièrement recouverte de brouillard.
Décrire le brouillard.

Le brouillard avait dilué le paysage.

Texte :
Un matin, le brouillard enrobait la fenêtre de l'appartement d'Ostende. La plage avait quasiment disparu, qui s'était dissipée dans la brume, et la mer était invisible à l'horizon.

On entendait au loin, en direction du port, les deux notes régulières d'une corne de brume qui provenait du phare, au bout de la jetée, et jetait dans le vide cette mélodie régulière et déchirante, qui avait des accents de glas. Rien ne me menaçait physiquement, mais j'avais peur, je me sentais oppressé devant cet horizon ~~que bouchait~~ ce brouillard épais, gris, ouateux et volatile, d'où surgissait parfois comme du néant une ou deux silhouettes encapuchonnées qui passaient leur chemin sur la digue.

bouché par

On n'y voit pas à trois mètres, la mer a disparu, la plage s'est effacée, même la digue n'est plus visible, ou seulement par instants,
Brouillard extérieur, très épais, un brouillard spécifique, endémique à Ostende. Description, les silhouettes qui disparaissent dans la brume, ou sortent de la brume.
Le brouillard depuis ma fenêtre, la digue (?) les silhouettes cotonneuses qui s'extraient de la brume ou disparaissent dans

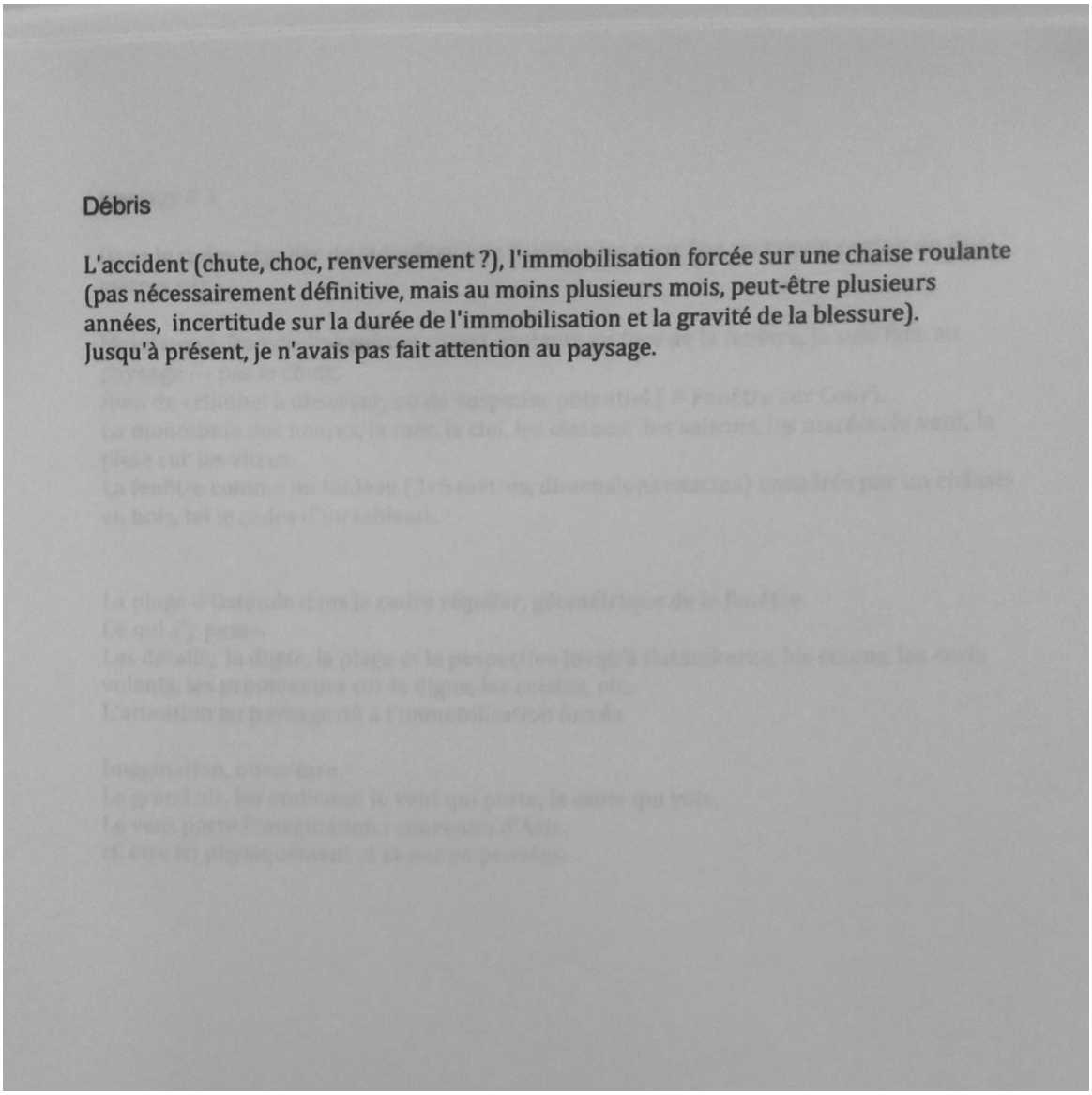
2B. Métaphore avec ma mémoire.
La réalité du monde rejoignait l'intérieur de ma conscience, le paysage extérieur semblait une image de ma mémoire

Je regardais le brouillard s'enrouler autour de moi et tisser le réel, et il n'y avait

[833] Folio tapuscrit annoté à la main, qui se présente comme une ébauche de plan en vue de la réécriture de *La Disparition du paysage* après sa première publication.

Annexe 1P

Note préparatoire tapuscrite, « Débris*[834] *»



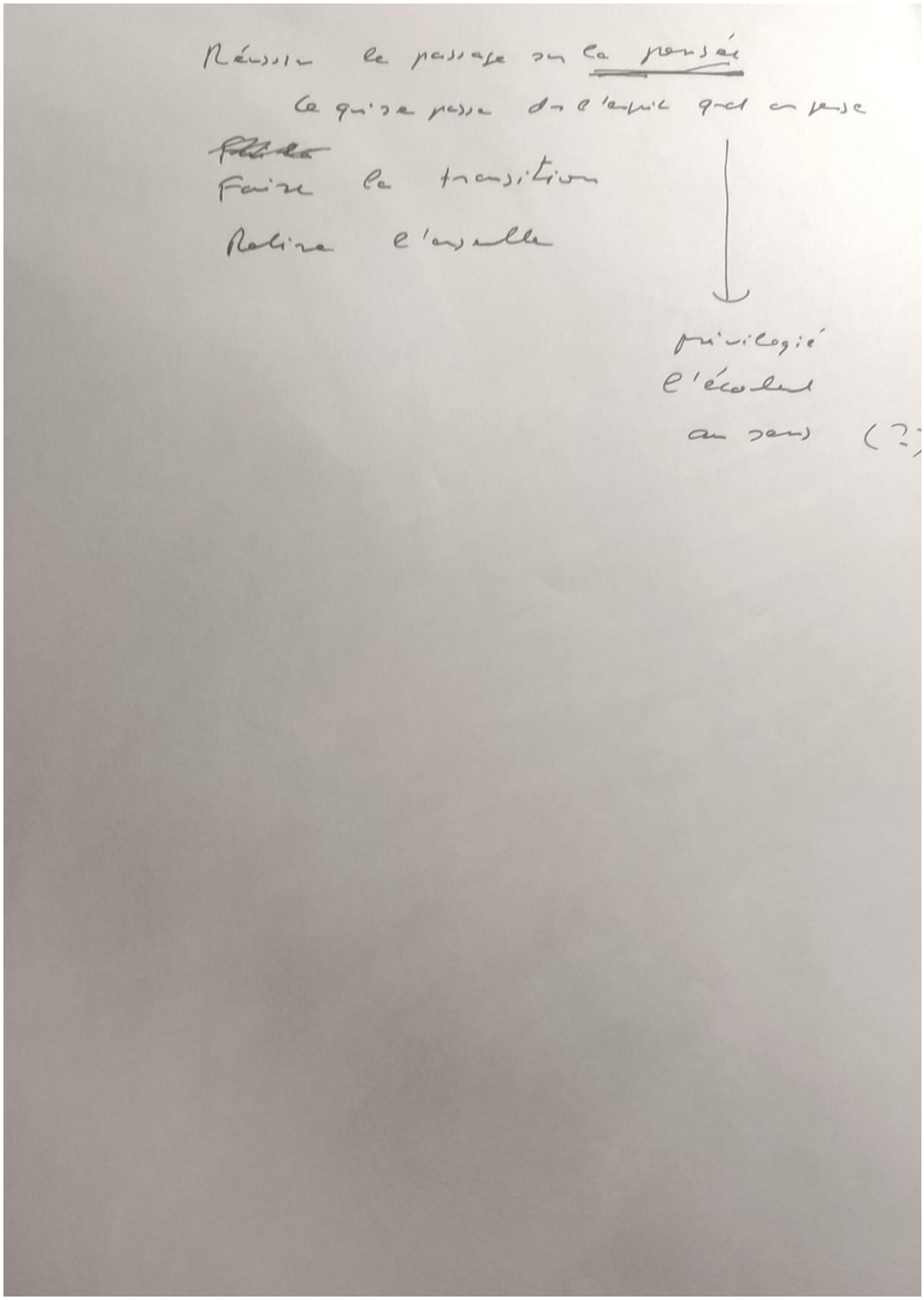
Débris

L'accident (chute, choc, renversement ?), l'immobilisation forcée sur une chaise roulante (pas nécessairement définitive, mais au moins plusieurs mois, peut-être plusieurs années, incertitude sur la durée de l'immobilisation et la gravité de la blessure).
Jusqu'à présent, je n'avais pas fait attention au paysage.

[834] Folio tapuscrit intitulé « Débris ». Dans son processus d'écriture, l'auteur a pour habitude de regrouper sous ce titre les fragments écartés du texte en cours, qu'il conserve en fin de document de travail à la manière d'un chutier, afin de garder trace des formulations ou idées momentanément mises de côté. Cette pratique apparaît également dans la section « Plans, variantes, débris » de son site, consacrée à la présentation des manuscrits du *Cycle de Marie*.

Annexe 1Q

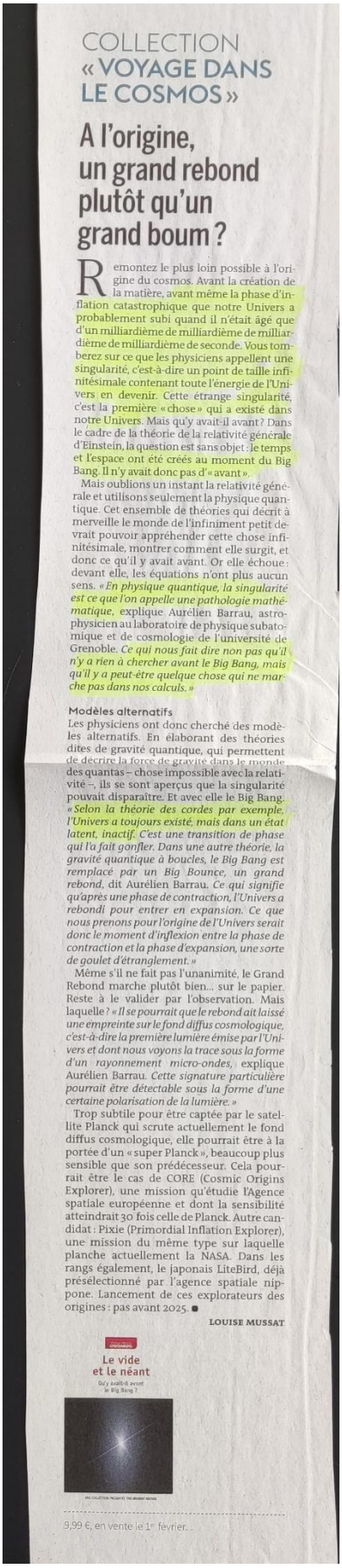
Note manuscrite, « Réussir le passage sur la pensée*[835] *»



[835] Folio manuscrit découvert parmi les brouillons de la seconde écriture de *La Disparition du paysage*. On peut y lire les indications suivantes : « Réussir le passage sur la pensée / Ce qui se passe dans l'esprit quand on pense / Faire la transition / Relire l'ensemble » ; mais aussi : « privilégier / l'écoulement / au sens (?) ».

Annexe 1R

Article annoté, « À l'origine, un grand rebond plutôt qu'un grand boum[836] *? »*



COLLECTION
« VOYAGE DANS LE COSMOS »

A l'origine, un grand rebond plutôt qu'un grand boum ?

Remontez le plus loin possible à l'origine du cosmos. Avant la création de la matière, avant même la phase d'inflation catastrophique que notre Univers a probablement subi quand il n'était âgé que d'un milliardième de milliardième de milliardième de milliardième de seconde. Vous tomberez sur ce que les physiciens appellent une singularité, c'est-à-dire un point de taille infinitésimale contenant toute l'énergie de l'Univers en devenir. Cette étrange singularité, c'est la première « chose » qui a existé dans notre Univers. Mais qu'y avait-il avant ? Dans le cadre de la théorie de la relativité générale d'Einstein, la question est sans objet : le temps et l'espace ont été créés au moment du Big Bang. Il n'y avait donc pas d'« avant ».

Mais oublions un instant la relativité générale et utilisons seulement la physique quantique. Cet ensemble de théories qui décrit à merveille le monde de l'infiniment petit devrait pouvoir appréhender cette chose infinitésimale, montrer comment elle surgit, et donc ce qu'il y avait avant. Or elle échoue : devant elle, les équations n'ont plus aucun sens. *« En physique quantique, la singularité est ce que l'on appelle une pathologie mathématique*, explique Aurélien Barrau, astrophysicien au laboratoire de physique subatomique et de cosmologie de l'université de Grenoble. *Ce qui nous fait dire non pas qu'il n'y a rien à chercher avant le Big Bang, mais qu'il y a peut-être quelque chose qui ne marche pas dans nos calculs. »*

Modèles alternatifs

Les physiciens ont donc cherché des modèles alternatifs. En élaborant des théories dites de gravité quantique, qui permettent de décrire la force de gravité dans le monde des quantas – chose impossible avec la relativité –, ils se sont aperçus que la singularité pouvait disparaître. Et avec elle le Big Bang. *« Selon la théorie des cordes par exemple, l'Univers a toujours existé, mais dans un état latent, inactif. C'est une transition de phase qui l'a fait gonfler. Dans une autre théorie, la gravité quantique à boucles, le Big Bang est remplacé par un Big Bounce, un grand rebond*, dit Aurélien Barrau. *Ce qui signifie qu'après une phase de contraction, l'Univers a rebondi pour entrer en expansion. Ce que nous prenons pour l'origine de l'Univers serait donc le moment d'inflexion entre la phase de contraction et la phase d'expansion, une sorte de goulet d'étranglement. »*

Même s'il ne fait pas l'unanimité, le Grand Rebond marche plutôt bien... sur le papier. Reste à le valider par l'observation. Mais laquelle ? *« Il se pourrait que le rebond ait laissé une empreinte sur le fond diffus cosmologique, c'est-à-dire la première lumière émise par l'Univers et dont nous voyons la trace sous la forme d'un rayonnement micro-ondes*, explique Aurélien Barrau. *Cette signature particulière pourrait être détectable sous la forme d'une certaine polarisation de la lumière. »*

Trop subtile pour être captée par le satellite Planck qui scrute actuellement le fond diffus cosmologique, elle pourrait être à la portée d'un « super Planck », beaucoup plus sensible que son prédécesseur. Cela pourrait être le cas de CORE (Cosmic Origins Explorer), une mission qu'étudie l'Agence spatiale européenne et dont la sensibilité atteindrait 30 fois celle de Planck. Autre candidat : Pixie (Primordial Inflation Explorer), une mission du même type sur laquelle planche actuellement la NASA. Dans les rangs également, le japonais LiteBird, déjà présélectionné par l'agence spatiale nippone. Lancement de ces explorateurs des origines : pas avant 2025. ■

LOUISE MUSSAT

Le vide et le néant

Qu'y avait-il avant le Big Bang ?

9,99 €, en vente le 1er février.

[836] Article découpé et surligné par l'auteur, issu de la chronique de Louise Mussat intitulée « À l'origine, un grand rebond plutôt qu'un grand boum ? », publiée en janvier 2017 dans *Le Monde*. Le document se trouvait dans la chemise intitulée « La Disparition du paysage (2017) », liasse « Notes Disparition du paysage 2017 ».

Annexe 1S

***Mail du 13 décembre 2018 de Jean-Philippe Toussaint à Denis Podalydès* (2 pages)**

Bruxelles, le 13 décembre 2019

Cher Denis,

Me voici de retour à Bruxelles, et je repense à notre rencontre de mardi au café Le Hibou où nous avons parlé de l'avancée du projet de *La Disparition du paysage*. Je savais, j'ai toujours su, intimement, que c'est à vous qu'il fallait confier ce texte.

Beaucoup de chemin a été parcouru depuis le jour où je vous l'ai envoyé. Grâce à vous, grâce à votre appétit (« on ne peut pas recevoir un tel texte sans en ressentir un appétit féroce », m'avez-vous écrit), le projet est maintenant en passe de voir le jour, nous avons un théâtre qui nous accueille (et quel théâtre, les Bouffes du Nord !), et un metteur en scène, Aurélien Bory, qui nous rejoint dans l'aventure. Il est difficile, voire impossible, de deviner dès maintenant ce que sera la vision qu'il proposera du texte, mais je suis certain que le grand concepteur d'espace qu'il est parviendra, par sa mise en scène, avec le vocabulaire qui est le sien, avec la lumière, avec le décor, à mettre en image l'idée même de *disparition du paysage* que le texte porte.
Car, dans le fond, quel est l'enjeu de ce texte ? De proposer une vision intime et subjective de ce que peut être l'intrusion brutale, insupportable, d'un événement violent extérieur (une attaque terroriste, une explosion) dans le sanctuaire intime de notre for intérieur.
Chacun devrait pouvoir s'y reconnaître.
Je suis convaincu que vous parviendrez à rendre fraternel le personnage que j'ai imaginé, et que vous l'incarnerez sur scène avec une évidence sensible et lumineuse.

Je voudrais vous adresser aujourd'hui deux documents qui pourraient guider vos réflexions et celles d'Aurélien Bory pendant la préparation du spectacle.

Le premier est une photo de mon bureau à Ostende. C'est là que j'ai écrit les pages de *Faire l'amour* qui évoquent Shinjuku. C'est là que, dans mon esprit, à l'évocation nocturne de Tokyo citée dans *La Disparition du paysage* se sont mêlées des sources d'inspiration ostendaises. C'est de là aussi — de la réalité — que m'est venue l'idée des travaux de surélèvement du casino qui finiront par faire disparaître le paysage sous les yeux du personnage, venant en quelque sorte illustrer cette citation de Lawrence Durrel que j'ai toujours beaucoup aimée : « C'est bien dans les manières de la réalité d'imiter l'art à ce point ».



Le deuxième document est une note préparatoire que j'ai retrouvée dans mon ordinateur qui donne des indications précieuses sur la genèse du texte. La note date de décembre 2014, et j'ai le souvenir que c'est dans une chambre d'hôtel de Pékin que j'ai esquissé ce premier plan en trois parties du texte à venir. À la fin du document, on trouve une photo de la tombe d'Hervé Guibert que j'ai faite à Rio nell'Elba alors que j'étais en repérages dans des cimetières de l'île d'Elbe pour une scène de mon roman *Nue*. Il peut être intéressant, je crois, de savoir que cette photo m'a accompagné tout au long de l'écriture de *La Disparition du paysage*.

Amitiés
Jean-Philippe Toussaint

Annexe 1T

***Note préparatoire tapuscrite, « Arrivée à la station Maelbeek*[837] »**

Arrivée à la station Maelbeek.
A 9h11 : IRRUPRION DANS MA FICTION DE LA REALITE DU MONDE — brusque, terroriste, violente, brutale, terroriste —

Un rayonnement, un éblouissement, une interruption brusque.
L'états de ma pensée à 9h11 le 22 mars.
Sidération, figée, pétrification.

et, dans cet éblouissement, j'eus conscience, durant un millionième de seconde, tandis que je sentais ma machoire se déformer, de l'intrusion du monde extérieur dans l'intimité de mes pensées, de l'irruption sauvage d'une actualité qui me dépassait dans mon univers personnel, de la pénétration brusque, brutale, intolérable, du monde extérieur

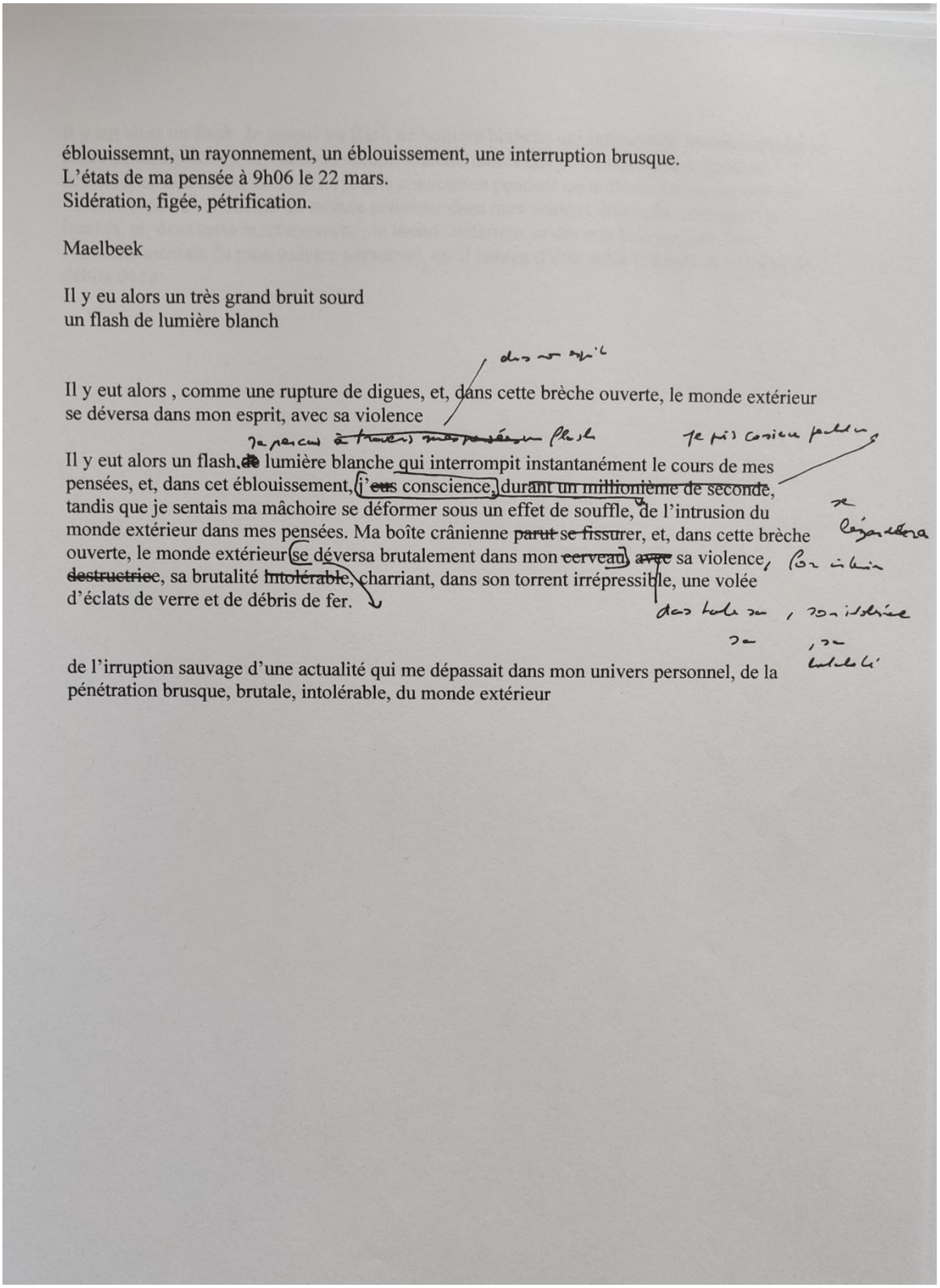
cf. Texte FAS
Il s'agit de l'intrusion violente de l'histoire dans notre univers personnel, et il me semble que c'est là de nouveau un sujet qui pourrait être d'actualité. Il y a eu tant de vies brisées dans les attentats de Paris et de Bruxelles. Pour ces jeunes gens fauchés dans une salle de concert à Paris ou dans le métro à Bruxelles, ces attentats n'ont-ils pas été l'émergence brutale et incompréhensible de la réalité du monde dans leur univers personnel ?

7) N. ne voit plus ne sait visite
Sentinel d'alarme, de paillasse, qui-vive
Hyper vigilance.

[837] Folio tapuscrit annoté à la main, qui se présente comme une ébauche de plan en vue de la réécriture de *La Disparition du paysage* après sa première publication.

Annexe 1U

Note préparatoire tapuscrite, « éblouissement[838] *»*



éblouissemnt, un rayonnement, un éblouissement, une interruption brusque.
L'états de ma pensée à 9h06 le 22 mars.
Sidération, figée, pétrification.

Maelbeek

Il y eu alors un très grand bruit sourd
un flash de lumière blanch

Il y eut alors , comme une rupture de digues, et, dans cette brèche ouverte, le monde extérieur se déversa dans mon esprit, avec sa violence

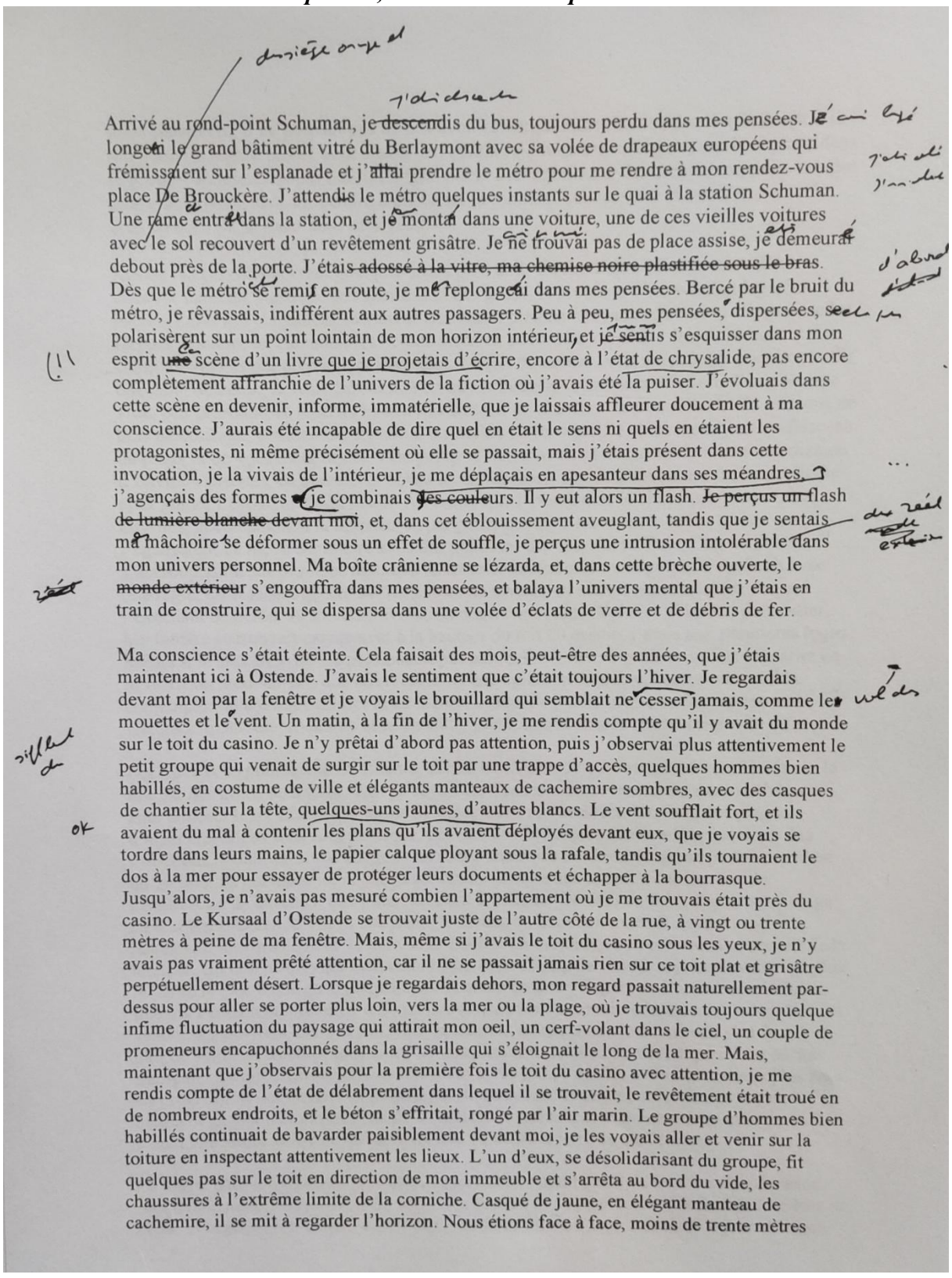
Il y eut alors un flash ~~de~~ lumière blanche qui interrompit instantanément le cours de mes pensées, et, dans cet éblouissement, ~~j'eus~~ conscience, ~~durant un millionième de seconde~~, tandis que je sentais ma mâchoire se déformer sous un effet de souffle, de l'intrusion du monde extérieur dans mes pensées. Ma boîte crânienne ~~parut~~ ~~se fissurer~~, et, dans cette brèche ouverte, le monde extérieur se déversa brutalement dans mon ~~cerveau~~, ~~avec~~ sa violence, ~~destructrice~~, sa brutalité ~~intolérable~~, charriant, dans son torrent irrépressible, une volée d'éclats de verre et de débris de fer.

de l'irruption sauvage d'une actualité qui me dépassait dans mon univers personnel, de la pénétration brusque, brutale, intolérable, du monde extérieur

[838] Folio tapuscrit annoté à la main, seconde écriture de *La Disparition du paysage*.

Annexe 1V

***Brouillon tapuscrit, « Arrivé au rond-point Schuman*[839] »**



Arrivé au rond-point Schuman, je ~~descendis~~ du bus, toujours perdu dans mes pensées. Je longeai le grand bâtiment vitré du Berlaymont avec sa volée de drapeaux européens qui frémissaient sur l'esplanade et j'allai prendre le métro pour me rendre à mon rendez-vous place De Brouckère. J'attendis le métro quelques instants sur le quai à la station Schuman. Une rame entra dans la station, et je montai dans une voiture, une de ces vieilles voitures avec le sol recouvert d'un revêtement grisâtre. Je ne trouvai pas de place assise, je demeurai debout près de la porte. J'étais ~~adossé à la vitre, ma chemise noire plastifiée sous le bras~~. Dès que le métro se remit en route, je me replongeai dans mes pensées. Bercé par le bruit du métro, je rêvassais, indifférent aux autres passagers. Peu à peu, mes pensées, dispersées, se polarisèrent sur un point lointain de mon horizon intérieur, et je sentis s'esquisser dans mon esprit ~~une~~ scène d'un livre que je projetais d'écrire, encore à l'état de chrysalide, pas encore complètement affranchie de l'univers de la fiction où j'avais été la puiser. J'évoluais dans cette scène en devenir, informe, immatérielle, que je laissais affleurer doucement à ma conscience. J'aurais été incapable de dire quel en était le sens ni quels en étaient les protagonistes, ni même précisément où elle se passait, mais j'étais présent dans cette invocation, je la vivais de l'intérieur, je me déplaçais en apesanteur dans ses méandres, j'agençais des formes et je combinais ~~des couleurs~~. Il y eut alors un flash. ~~Je perçus un flash de lumière blanche devant moi~~, et, dans cet éblouissement aveuglant, tandis que je sentais ma mâchoire se déformer sous un effet de souffle, je perçus une intrusion intolérable dans mon univers personnel. Ma boîte crânienne se lézarda, et, dans cette brèche ouverte, le ~~monde extérieur~~ s'engouffra dans mes pensées, et balaya l'univers mental que j'étais en train de construire, qui se dispersa dans une volée d'éclats de verre et de débris de fer.

Ma conscience s'était éteinte. Cela faisait des mois, peut-être des années, que j'étais maintenant ici à Ostende. J'avais le sentiment que c'était toujours l'hiver. Je regardais devant moi par la fenêtre et je voyais le brouillard qui semblait ne cesser jamais, comme les mouettes et le vent. Un matin, à la fin de l'hiver, je me rendis compte qu'il y avait du monde sur le toit du casino. Je n'y prêtai d'abord pas attention, puis j'observai plus attentivement le petit groupe qui venait de surgir sur le toit par une trappe d'accès, quelques hommes bien habillés, en costume de ville et élégants manteaux de cachemire sombres, avec des casques de chantier sur la tête, quelques-uns jaunes, d'autres blancs. Le vent soufflait fort, et ils avaient du mal à contenir les plans qu'ils avaient déployés devant eux, que je voyais se tordre dans leurs mains, le papier calque ployant sous la rafale, tandis qu'ils tournaient le dos à la mer pour essayer de protéger leurs documents et échapper à la bourrasque. Jusqu'alors, je n'avais pas mesuré combien l'appartement où je me trouvais était près du casino. Le Kursaal d'Ostende se trouvait juste de l'autre côté de la rue, à vingt ou trente mètres à peine de ma fenêtre. Mais, même si j'avais le toit du casino sous les yeux, je n'y avais pas vraiment prêté attention, car il ne se passait jamais rien sur ce toit plat et grisâtre perpétuellement désert. Lorsque je regardais dehors, mon regard passait naturellement par-dessus pour aller se porter plus loin, vers la mer ou la plage, où je trouvais toujours quelque infime fluctuation du paysage qui attirait mon oeil, un cerf-volant dans le ciel, un couple de promeneurs encapuchonnés dans la grisaille qui s'éloignait le long de la mer. Mais, maintenant que j'observais pour la première fois le toit du casino avec attention, je me rendis compte de l'état de délabrement dans lequel il se trouvait, le revêtement était troué en de nombreux endroits, et le béton s'effritait, rongé par l'air marin. Le groupe d'hommes bien habillés continuait de bavarder paisiblement devant moi, je les voyais aller et venir sur la toiture en inspectant attentivement les lieux. L'un d'eux, se désolidarisant du groupe, fit quelques pas sur le toit en direction de mon immeuble et s'arrêta au bord du vide, les chaussures à l'extrême limite de la corniche. Casqué de jaune, en élégant manteau de cachemire, il se mit à regarder l'horizon. Nous étions face à face, moins de trente mètres

[839] Folio tapuscrit annoté à la main, seconde écriture de *La Disparition du paysage*.

Annexe 1W

Brouillon tapuscrit, « Je regardais le brouillard[840] *»*

Je regardais le brouillard à travers la vitre, et il me semblait que le monde extérieur avait la même consistance que ma mémoire. Mon passé, enfoui dans des profondeurs indéchiffrables, se présentait comme une vaste étendue informe et cotonneuse, dans laquelle je jetais des coups de projecteur au hasard pour essayer de retrouver mes souvenirs. Parfois, je parvenais à isoler dans la lumière quelques heures disparues de mon passé. Une image me revenait sans cesse, celle du Café Métropole, à Bruxelles, où j'attendais quelqu'un. Mais, quelle que soit la scène que je parvenais ainsi à faire remonter à ma conscience, elle restait toujours dissociée du reste de mon passé, sans lien apparent avec les heures qui avaient précédé ou celles qui suivaient. Quelque chose, toujours, demeurait opaque.

Cela faisait plusieurs semaines maintenant que j'essayais de me souvenir de ce qui s'était passé, comment j'en étais arrivé là, mais je butais toujours sur un mur infranchissable, un moment où il n'y a plus d'après, une *singularité*, comme on dit en astrophysique, pour désigner, dans le milliardième de seconde qui a précédé le Big Bang, ce point d'une densité inimaginable où se trouve rassemblée toute l'énergie de l'univers en devenir, cet instant initial, avant lequel il n'y a pas « d'avant ». Pour moi, c'était plutôt l'absence « d'après » que délimitait ce mur infranchissable. A mesure je me rapprochais de ce point aveugle de ma mémoire, tout se dissipait dans une nébuleuse indéterminée. Je n'avais soudain plus de passé, plus d'histoire. Et, au-delà, il n'y avait rien, seulement un présent étiré à l'infini, dans lequel j'avais dû rester pendant des semaines allongé sur un lit d'hôpital et maintenant cloué dans un fauteuil roulant à Ostende. Depuis combien de temps je me trouvais ici, je n'en avais aucune idée, j'avais depuis longtemps perdu la notion du temps et l'idée même de la chronologie. J'étais là depuis des siècles peut-être, pour ainsi dire sans corps, devenu immatériel, une simple conscience aiguë, douloureuse et angoissée.

Il n'y avait plus beaucoup de différence pour moi entre la veille et le sommeil. Depuis quelque temps, je faisais un rêve récurrent, celui d'être entravé, le corps appesanti. Je savais, dans mon rêve, que je devais me hâter pour fuir un lieu maléfique, mais je me sentais ankylosé, paralysé sur place, les jambes lourdes qui ne me portaient pas. En même temps, comme un vestige de conscience éveillé à la surface de mon sommeil, je savais qu'il aurait dû m'être facile de quitter ce lieu pour fuir le danger, mais je n'y parvenais pas, je faisais ~~désespérément~~ du surplace, alourdi, engourdi, incapable de déplacer mon corps ~~ensablé dans~~ la texture du rêve.

Mon passé disparu était comme un de ces rêves qu'on vient de faire et dont on ne se souvient plus au réveil, même si nous sentons sa présence très proche qui nous hante. Le rêve oublié est là, à portée de main, mais il nous reste désespérément inaccessible. Les paupières encore closes, on essaie de le retrouver, de l'exhumer des profondeurs du sommeil où il demeure enfoui. On revient en arrière, on tâtonne, on essaie de l'aborder par une image qui nous en reste, un lieu ou un visage qu'on a reconnu, et, à partir de là, sur cette base si fragile, on tire mentalement très lentement le fil d'Ariane du rêve oublié pour faire remonter à la conscience la scène qui dans le rêve précède immédiatement le visage reconnu, puis la scène qui précède encore, jusqu'à récupérer le rêve en entier, comme lorsque on tire sur une branche de plante grimpante qui a envahi la façade d'une maison, et, qu'avec précaution, sans briser la liane qu'on tient entre les mains, on la fait venir à soi, en détachant une à une les vrilles qui la retiennent aux anfractuosités de la pierre, avant de tirer un dernier petit coup sec pour faire dégringoler en cascade le maximum de végétation convoitée. Parfois, le rêve qu'on essaie de reconstituer n'est pas linéaire, c'est un puzzle dont le dessin final nous est inaccessible, et dont on essaie en tâtonnant de reconstruire la figure, en assemblant dans son

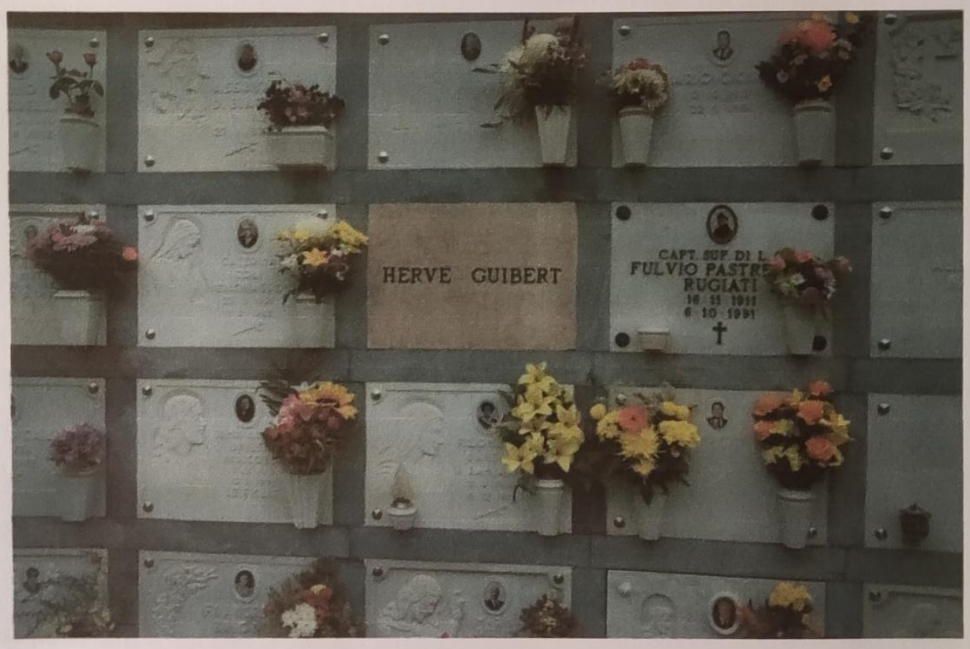
[840] Folio tapuscrit annoté à la main, seconde écriture de *La Disparition du paysage*.

Annexe 1X

Citations extraites de Nue et photographie de la tombe d'Hervé Guibert[841]

Un mur garni de rangées de niches funéraires illuminées de points jaunes électriques qui ressortaient dans l'obscurité. Il y avait jusqu'à cinq ou six rangées de niches superposées en hauteur, qui formaient de hauts murs semblables aux innombrables tiroirs d'une infinie armoire aux morts. Les plaques de marbre qui scellaient chaque casier étaient décorées de photos de défunts et de miniatures en ronde-bosse représentant le visage de la Vierge ou du Christ, et toujours, partout, des fleurs, dans des vases ou des coupes en suspension soudées au marbre des plaques mortuaires. (Nue, ancienne version, non utilisée)

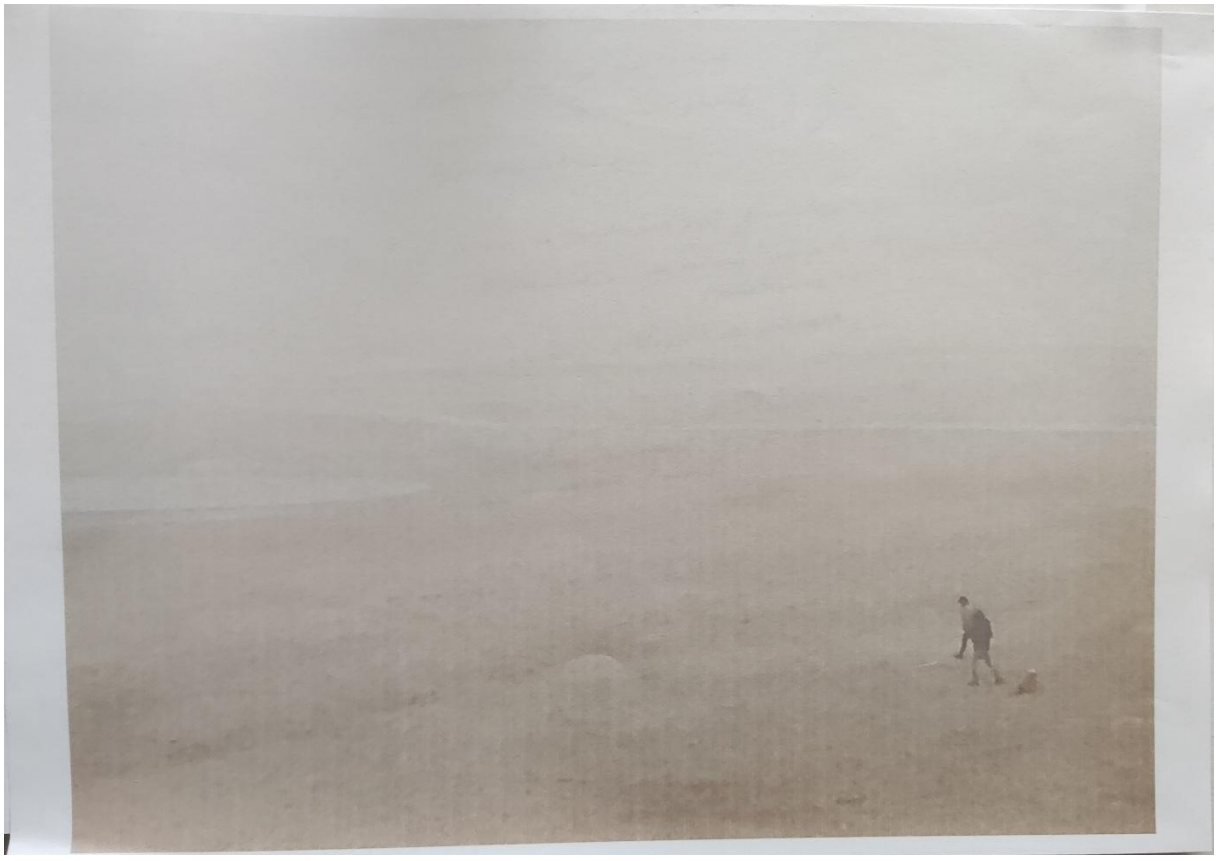
"Nous débouchâmes sur une vaste cour fermée, aux allures de cour intérieure d'un couvent, dont les murs étaient intégralement recouverts de niches funéraires. Plusieurs personnes se pressaient là en ce long week-end consacré aux défunts. Certains étaient juchées sur des échelles ou de petits escabeau, à arranger les fleurs dans les niches funéraires." (Nue)



[841] Folio comportant deux citations issues de *Nue*, conservées par l'auteur dans le cadre de ses notes préparatoires à *La Disparition du paysage*. La première de ces citations n'a pas été conservée dans la version publiée de *Nue*. Ces fragments précèdent une photographie de la tombe d'Hervé Guibert. Jean-Philippe Toussaint rapporte, dans sa correspondance avec Denis Podalydès, avoir conservé cette image près de lui pendant l'écriture du texte (cf. Annexe 1S.).

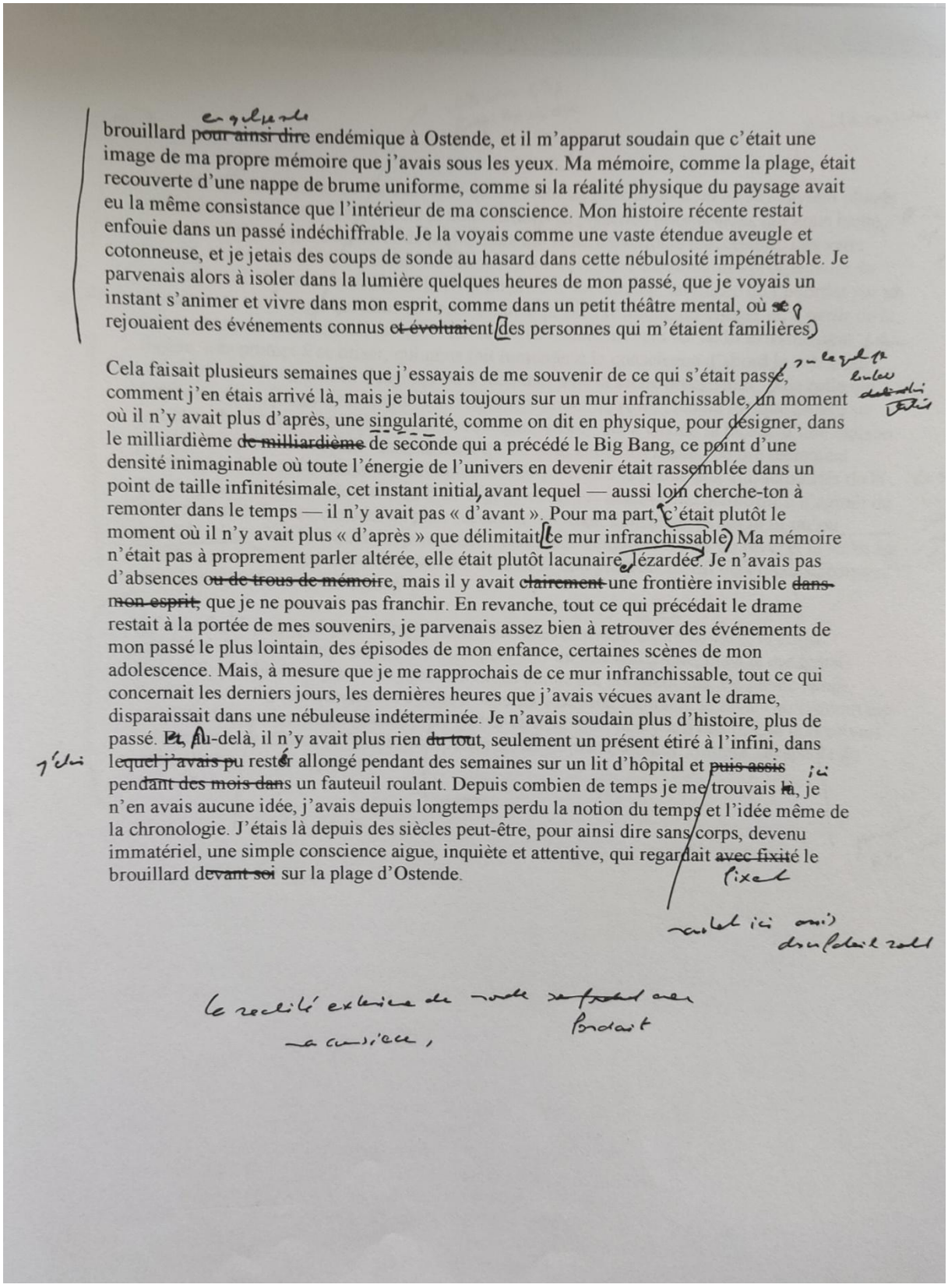
Annexe 1Y

Photographie de la plage d'Ostende dans le brouillard



Annexe 1Z

Brouillon tapuscrit, « brouillard pour ainsi dire endémique à Ostende[842] *»*



brouillard ~~pour ainsi dire~~ endémique à Ostende, et il m'apparut soudain que c'était une image de ma propre mémoire que j'avais sous les yeux. Ma mémoire, comme la plage, était recouverte d'une nappe de brume uniforme, comme si la réalité physique du paysage avait eu la même consistance que l'intérieur de ma conscience. Mon histoire récente restait enfouie dans un passé indéchiffrable. Je la voyais comme une vaste étendue aveugle et cotonneuse, et je jetais des coups de sonde au hasard dans cette nébulosité impénétrable. Je parvenais alors à isoler dans la lumière quelques heures de mon passé, que je voyais un instant s'animer et vivre dans mon esprit, comme dans un petit théâtre mental, où se rejouaient des événements connus ~~et évoluaient~~ des personnes qui m'étaient familières.

Cela faisait plusieurs semaines que j'essayais de me souvenir de ce qui s'était passé, comment j'en étais arrivé là, mais je butais toujours sur un mur infranchissable, un moment où il n'y avait plus d'après, une singularité, comme on dit en physique, pour désigner, dans le milliardième ~~de milliardième~~ de seconde qui a précédé le Big Bang, ce point d'une densité inimaginable où toute l'énergie de l'univers en devenir était rassemblée dans un point de taille infinitésimale, cet instant initial, avant lequel — aussi loin cherche-ton à remonter dans le temps — il n'y avait pas « d'avant ». Pour ma part, c'était plutôt le moment où il n'y avait plus « d'après » que délimitait le mur infranchissable. Ma mémoire n'était pas à proprement parler altérée, elle était plutôt lacunaire, lézardée. Je n'avais pas d'absences ~~ou de trous de mémoire~~, mais il y avait ~~clairement~~ une frontière invisible ~~dans mon esprit,~~ que je ne pouvais pas franchir. En revanche, tout ce qui précédait le drame restait à la portée de mes souvenirs, je parvenais assez bien à retrouver des événements de mon passé le plus lointain, des épisodes de mon enfance, certaines scènes de mon adolescence. Mais, à mesure que je me rapprochais de ce mur infranchissable, tout ce qui concernait les derniers jours, les dernières heures que j'avais vécues avant le drame, disparaissait dans une nébuleuse indéterminée. Je n'avais soudain plus d'histoire, plus de passé. ~~Et~~, au-delà, il n'y avait plus rien ~~du tout~~, seulement un présent étiré à l'infini, dans ~~lequel j'avais pu~~ rester allongé pendant des semaines sur un lit d'hôpital et ~~puis assis~~ pendant ~~des mois dans~~ un fauteuil roulant. Depuis combien de temps je me trouvais là, je n'en avais aucune idée, j'avais depuis longtemps perdu la notion du temps et l'idée même de la chronologie. J'étais là depuis des siècles peut-être, pour ainsi dire sans corps, devenu immatériel, une simple conscience aigue, inquiète et attentive, qui regardait ~~avec fixité~~ le brouillard ~~devant soi~~ sur la plage d'Ostende.

[842] Folio tapuscrit annoté à la main, seconde écriture de *La Disparition du paysage*.

Annexe 2

Dossier *Faire écrire la durée* : textes, exercices, réflexions

Annexe 2A

Incipit modifié, La Promenade de Robert Walser

Un matin, l'envie me prenant de faire une promenade, je mis le chapeau sur la tête et, en courant, quittai le cabinet de travail, ou de fantasmagorie, pour dévaler l'escalier et me précipiter dans la rue.

Pour autant que je m'en souvienne, je me trouvai, en débouchant dans la rue vaste et claire, d'une humeur aventureuse et romantique qui m'emplit d'aise. Le monde matinal qui s'étalait devant moi me parut si beau que j'eus le sentiment de le voir pour la première fois. J'éprouvais une curiosité joyeuse pour tout ce qui allait bien pouvoir se trouver sur ma route ou la croiser.

Je flairai une librairie et son libraire, et n'hésitai pas à y pénétrer de l'air le plus comme il faut. D'une voix courtoise et prudente à l'extrême, je m'enquis, en des formules qu'on imagine bien les plus choisies, des parutions les plus récentes et les meilleures dans le domaine des belles-lettres.

« Puis-je, courtoisement et aussi instamment que possible, vous prier de me montrer ce livre qui remporte tous les succès, afin que le violent désir qui s'est emparé de moi soit satisfait et cesse de m'agiter ?

— Très volontiers, dit le libraire.

Comme une flèche, il disparut de l'horizon, mais pour revenir dès l'instant suivant, et porteur cette fois de cet ouvrage plus vendu et plus lu que nul autre, et d'une valeur véritablement pérenne.

— Pouvez-vous jurer que c'est le livre le plus répandu de l'année ?

— Sans aucun doute.

— Pouvez-vous affirmer que c'est le livre qu'il faut à tout prix avoir lu ?

— Absolument.

— Ce livre est-il vraiment bon ?

— Question parfaitement superflue et tout à fait déplacée !

— Dans ce cas, je vous remercie bien, dis-je froidement.

Je lâchai ce livre qui avait connu sans conteste la plus large diffusion, parce que tout un chacun devait à tout prix l'avoir lu, je préférai le laisser où il était, et je partis sans plus de façons, c'est-à-dire sans plus de bruit qu'on n'imagine.

Adapté de Robert Walser, *La Promenade*,
Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire 1987, pp. 9-12

Annexe 2B

Exemples littéraires :corpus typographie/topographie

Claude Simon, *Le Jardin des plantes*, Paris, Minuit, 1997, pp. 11-33

m'efforçant dans mon mauvais anglais

peut-être que j'avais trop bu seulement ç'avait eu l'effet contraire de celui qu'ils avaient sans doute espéré

second mari de la plus belle femme du monde je le poussai du coude lui montrai m'efforçant dans mon

Frounze Kirghizstan cœur de l'Asie Appelaient ça un « forum » cinq jours verbiage déclamations paix entre les peuples amour fraternité etc. à l'invitation de grand écrivain Prix Lénine Héros du travail etc. présidant aux verbiages pose méditative ou plutôt accablement poids sans doute écrasant des pensées (ou simplement assoupi peut-être accoudé lourde tête soutenue d'une main) après discours inaugural invocation aux Vieux de la

11

mauvais anglais il prit un air ennuyé moue agacée il haussa les épaules dit Oui j'ai lu ça Boooh Ce n'est pas compromettant J'ai dit Sapristi signer un pareil tissu d'âneries vous trouvez que ce

Montagne puis s'endormant A la fin caviar esturgeon langue fumée vodka et alors comme une addition discrètement glissée au dessert ce salmigondis

sur la scène les deux Harlem Brothers avaient interrompu leur numéro comique

me regardaient tous

atterri avant l'aube les quinze invités mal réveillés en fait pas dormi vol de nuit sable sous les paupières clignant des yeux petit jour gris campagne grise peupliers silhouettes grises se hâtant maisonnettes chaulées blanches camions un cavalier parfois soudain dans la lumière des phares poteau indicateur Tachkent 700 km l'horizon au-delà de la ville obstrué barré par quelque chose comme un concassage de diamants étincelant rose et blanc formidable touché par les premiers rayons du soleil Puis ahuri somnambulique au milieu de cet appartement de deux cents mètres carrés j'ai mouton noir mesuré meublé goût antiquaire Niçois faux Louis XV plaqué faux acajou faux bronzes faux tapis d'Orient Ouvrant les

portes deux salles de bains A la fin je suis sorti sur la terrasse je ne pouvais pas voir le torrent l'entendant seulement chuintement continu le devinant échevelé crinières rebondissant dévalant la formidable montagne La brise du matin agitait les feuilles des hauts peupliers dorés par l'automne les emportant parfois mollement neige oblique Au-delà sur l'autre rive le soleil touchait maintenant le flanc de la montagne premier contrefort arrondi pelé ocre jaune Sur un chemin montant parallèle au torrent deux hommes marchaient lentement discutant vêtus d'espèces de longs caftans sombres coiffés de hauts bonnets l'air était comme lavé transparent léger Asie centrale Toit du Monde Cherchant à me rappeler les noms de ces deux personnages philosophant Lettres persanes

à la fin je me suis levé de table et suis sorti

ne l'avais pas vu quitter la salle du banquet Tombé pile sur lui Tolstoï sans barbe dans le vestibule pénombre

bien le dernier type que j'aurais voulu rencontrer

naturellement c'était lui qui avait fabriqué ce chef-d'œuvre bafouillis Générations futures Récoltes que nous aurons semées Nous savons tous que nous devons mourir mais nous voudrions que ce soit le plus tard possible etc. etc. deux pages comme ça motion finale salmigondis Addition à payer

fatigué (malaise ou ivre peut-être ?) Apparemment somnolent Ou faisant semblant prudemment éclipsé au moment stratégique ?

mais il m'avait quand même reconnu

coincé !

un instant bref éventail de lumière par le battant de la porte poussée en même temps que le tapage les rires Les deux Harlem Brothers avaient sans doute repris leur numéro comique puis le battant se referma les étouffa J'espérais que dans la pénombre

me faisant signe tapotant d'une main invitante à côté de lui le siège du canapé dans un coin duquel il était assis ou plutôt tassé voix pâteuse Salement coincé J'obéis

(encore ahuri en train de me brosser les dents bave écume blanche entre mes lèvres retroussées long filet s'étirant sous le menton j'ai dit Non je mélange tout la fatigue Ça c'était ce matin à Moscou l'apothéose l'autre avec son envie sa tache de vin sur le crâne Grand honneur entrevue tous les quinze autour d'une table mais seulement là rien d'autre que biscuits secs

chuintement de l'invisible torrent les deux paisibles promeneurs hautes coiffures caftan conversant Montesquieu nom sur le bout de la langue quelque chose

eau minérale ni caviar ni vodka forbidden strictly forbidden streng verboten pericoloso sporgersi je ne sais pas comment ça se dit en russe)

comme Ousbeck ou Usbek l'autre ?

agaçant

cœur de l'Asie Pamir peupliers se dépouillant nonchalante neige d'or yeux brûlants bruits lavés Me rappelant cet autre réveil ou plutôt demi-sommeil à Delhi après aussi nuit d'avion sans dormir air sons comme lavés là aussi cris étranges d'oiseaux imaginés étranges bleu outremer pourvus de longs becs courbes imaginés dans une végétation feuilles géantes fleurs géantes parfums poivrés arbres à plumes fruits vénéneux sonorité de l'air vautours dit-on faisant fonction là-bas d'éboueurs dévoreurs d'ordures de charognes il existe paraît-il ou il existait à Bombay une tour au sommet de laquelle on déposait pour eux les cadavres croque-morts

extirpa d'une de ses poches un petit flacon ou plutôt fiole Elixir dit-il secret philtre herbes de la montagne magique me la mit dans la main referma mes doigts dessus voix pâteuse guérit tout

De nouveau j'ai ri bave aux lèvres brosse suspendue Salle de bains laquée blanc tuyaux tubulures laqués rouge vermillon chasse d'eau rouge vermillon porte vermillon tête cou épaule remplissant les trois

quarts de la glace au-dessus du lavabo Dans le quart restant je pouvais la voir derrière moi assise sur le bord de la baignoire nue nacrée seins aigus les deux bras en étais souriant incrédule moue amusée les yeux comme deux fentes la ligne de mon épaule coupant le corps aux genoux J'ai regardé l'heure à mon autre poignet Ce matin à peu près non juste douze heures maintenant décalage horaire compris Oui Grand honneur

une seconde fois bref éventail de lumière par le battant de la porte poussé en même temps que jaillit le tapage les rires Les deux Harlem Brothers continuaient leur numéro gay Cette fois c'était l'interprète à tête de fouine de flic marchand de tapis il tenait à la main ce foutu charabia moissons futures générations et cetera facture deux cents mètres carrés faux tapis d'Orient plus vodka caviar langue fumée J'espérais que dans la pénombre mais il marcha droit sur moi brandissant les feuillets dépliés Il paraît que vous ne voulez pas signer pourquoi ? Le Tolstoï Vieillard des Montagnes faisait semblant de s'être rendormi

Usbek Persanes étuves harems que collégien joues en feu j'imaginais caresses bain turc sérail intrigues Esprit des Lois

quelles intrigues quels vizirs quels détours quels corridors quels lacets l'avaient hissé là assis main tenant au bout de cette table vodka ver-

boten élégant veston tailleur italien paraît-il chemise italienne cravate idem parlant d'abondance visiblement très content de lui autre charabia déclaré valeurs de l'humanisme devoir à présent avoir le pas sur valeurs du prolétariat Quoi ? Non lassé parler à quoi bon tellement satisfait de sa personne sa cravate prolétaires sans doute pour lui à présent plus êtres humains valeur zéro sans doute quelque chose comme veaux vaches vers de terre ivrognes cochons vodka verboten Oui j'ai fini Me rinçant la bouche m'essuyant rinçant le verre la brosse Elle n'avait pas bougé me regardant toujours de ce même air amusé

Berlin Est 197.. (vérifier) station de métro Stadt-Mitte au milieu des ruines d'où émergeait un voyageur environ toutes les sept ou huit minutes le silence Elle en sortit robe rose s'éloigna marchant solitaire au pied des façades longue muraille brûlée brun-noir aux fenêtres béantes sur le ciel soleil orange qui déclinait rougissant vermillon velouté peu à peu s'enfonçant la tache rose de sa robe dansante toute petite maintenant là-bas désert disparue

j'ai dit Très content de lui déclaré encore son pays ouvert à tout maintenant prolétaires veaux vaches vers de terre cochons ivrognes droit de tout lire tout voir tout entendre livres étrangers revues étrangères journaux étrangers disques films coca-cola et

à la fin j'ai pris la feuille je l'ai froissée j'en ai fait une boule et la lui ai

cetera et cetera tout absolument tout Sauf ! Il a dit Sauf ! Visage tout à coup sévère plus badin du tout plus question humanisme coca-cola Intraitable résolu inflexible : Sauf pornographie ! Pornographie streng verboten Comme vodka strictly forbidden pericoloso absolument défendue Les deux Harlem's gays très impressionnés respectueux Second mari de la plus belle femme du monde très respectueux aussi Moi déjà brebis galeuse mouton noir cochon Elle était toujours dans la même position amusée incrédule

fourrée dans les mains J'ai dit Voilà et maintenant foutez-moi la paix Peut-être que j'avais trop bu peut-être que j'ai crié J'étais exaspéré mais je commençais à m'amuser Le gros interprète jovial est arrivé conciliant Je jouais l'indigné Forçant la note

plus tard j'ai regardé sur une carte l'écumeux torrent était indiqué en bleu se dirigeant ouest-nord ligne tremblée pointillée à la fin se perdant bue espace vide où il était écrit Bet-Pak-Dala Steppe

verre à dents sur la tablette épais vert émeraude strié de cannelures en oblique qui s'enroulaient autour torsadées le manche de la brosse en matière plastique transparente rose son reflet dans la glace barrait le corps nu J'ai fini de m'essuyer

je me suis retourné Maintenant je la voyais tout entière nacre genoux légèrement rosés le globe du plafond projetait sous ses seins leurs ombres triangulaires étirées J'ai dit Sauf la pornographie yeux toujours comme deux fentes rieurs hardis je me suis approché j'ai posé ma main à plat sur le ventre marbre j'ai

quel dieu à la haute coiffure ovale terminée en escargot sculpté en bas-relief sur une colonne marbre noir petit temple à Karnac figuré de profil sans bras le corps tout entier comme une sorte de botte d'où sortait au milieu comme une branche un tenon son membre raidi horizontal fertilisant de son sperme une salade (tradition ou mauvaise traduction ? : en fait plante à haute tige feuillue)

Arrêté par les Allemands Gastone N... fut envoyé au camp d' extermination de Dachau et torturé Il dit qu'après non seulement il ne pouvait plus supporter la vue d'un Allemand ou d'un uniforme mais même celle d'un être dit civilisé Il partit donc pour le Brésil où dans le bassin de l'Amazone il entreprit la recherche de diamants (ou d'or ?) Abandonné en pleine forêt vierge par son guide indien il réussit à se concilier

une tribu primitive dont il étudia la langue
Revenu plus tard en Europe il se remit à peindre

robinets de la baignoire vieux modèle en cuivre jaune aux branches en étoile terminées par une petite boule comme les perles d'une couronne L'un mal fermé gouttait dans le silence Gloup faisant naître à la surface plane de l'eau de faibles ondulations rides se propageant concentriques s'agrandissant eau d'un vert très pâle rondelle de la vidange en cuivre aussi ondulant au passage comme montant et descendant

peintures presque toutes construites sur un système d'horizontales et de verticales formant comme un damier les lignes s'écartant ou se rapprochant comme un carrelage au fond d'un bassin d'une piscine à la surface parcourue d'ondulations se déformant

Titres de quelques-unes de celles qu'il exposa à Rome (Galleria La Salita) :

Un goccio di vita (Une goutte de vie)
Piuttosto terra che cielo (Plutôt la terre que le ciel)
Strappo (Déchirure)
Raccattato in terra (Ramassé par terre)
La Grande Bestemmia (Le Grand Blasphème)
Interpretation of erotomania

verge d'Aaron marbre roc rose soie s'ouvrant source soudain Oh Moïse ! Se mit à respirer plus vite par les narines

Autres titres (The Allan Gallery - New York) :

One of the rooms in the Museum
Sister Caroline
In the folds
The road to recovery

gris foncé si bas qu'on pouvait voir la croix blanche bordée de noir peinte sur leur fuselage même pas agressifs indifférents assez lents lâchant ça au passage plutôt oiseaux se soulageant en plein vol faisant leurs besoins fiente jaune caca

road of discovery longue côte pavée trois volant bas squales buisson de poussière sale marron crépitant comme suspendu au-dessus du sol houle de muscles entre mes cuisses galop la jument emballée l'air se brisant comme du verre mille morceaux milles triangles dégringolant déflagrations si violentes que les vitres tremblaient étoiles jaunes clignotant s'allumant et s'éteignant dans les épaisses volutes de fumée Je crus bien que les vitres allaient voler en éclats J'ai dit à Brodski J'ai horreur des feux d'artifice Les invités se pressaient aux fenêtres de la galerie cravates blanches décolletés diadèmes épaules nues poitrines nues satin soie faille Nous étions

restés tous les quatre dans ce petit salon lambrissé chêne naturel décoratif bouquet sur la table au centre elle délicat profil d'Italienne lui nez aquilin corbin condottiere faisant plus Toscan que juif

« Maintenant, à la fin, lentement accumulée, la fureur longtemps contenue de l'orage s'abattit sur nous. Quatre ou cinq millions d'hommes allèrent à la rencontre les uns des autres dans le premier choc de la plus impitoyable de toutes les guerres dont on ait jamais gardé le souvenir. » (Winston Churchill)

« a la cinco de la tarde » à peu près cinq heures oui sans doute mourir dans l'après-midi sauf qu'il n'y avait personne pour me regarder pas de spectateurs pas d'arène pas de petite trompette pas d'applaudissements seulement le riant verdoyant paysage printanier riant soleil de mai donc mettons cinq heures moi jusqu'à mi-mollet dans ce ruisseau jurant comme un charretier tirant sur la bride de cette jument qui refusait de sauter et même d'entrer dans l'eau pareil gravure humoristique anglaise chasse au renard cavalier toque noire habit rouge culotte blanche bottes à revers étiquette de whisky dans la même position sauf que dans l'affaire le

renard c'était moi millions d'hommes premier choc le plus impitoyable Privilège de me trouver aux toutes premières loges premier rang De petites boules couleur gris fer commencèrent à s'élever çà et là dans le pré

j'entrai dans l'eau transparente vert Nil très pâle elle ne m'arrivait qu'à mi-mollet pied coupé ondulant déformé la cheville comme télescopée angle de réfraction dieu botte fécondant tenon rigide Elle s'est penchée je caressais ses cheveux ses épaules Sur la paroi émaillée de la baignoire l'eau clapotis renvoyait un lacis mouvant réseau de marbrures jonquille polygones dansant s'étirant se contractant se défaisant se réformant j'ai perdu l'équilibre titubant cherchant à me raccrocher aux robinets chavirai dans les éclaboussures

En 1961, Gastone N... peignit un tableau d'assez grandes dimensions qu'il intitula ARCHIVIO PER LA MEMORIA de format à peu près carré. La partie supérieure est occupée, sur un fond blanc, par trois rangées de seins de femmes dessinés de profil et numérotés de 1 à 34. Ils sont figurés de façon schématique par deux lignes courbes, l'une descendante, l'autre ascendante, dirigées vers la droite et qui se rejoignent en formant une pointe colorée d'un brun-rose plus ou moins foncé qui figure le mamelon, d'autres fois seulement indiqué par un petit rond. La plupart des mame-

Tellement occupé à me battre avec cette jument que je ne me souviens pas d'a-

lons pointent vers le haut, certains des seins sont ombrés dans leur partie inférieure, l'un d'eux souligné par une sorte de dentelle comme celle qui peut orner le décolleté d'un corsage, un autre a la forme d'une mamelle de chèvre gonflée, ovale et pendante. Au-dessous, au centre de la toile et s'élevant à partir du bas, on distingue la forme d'un phallus monumental en érection, avec son gland ogival, comme une colonne soutenant la frise des seins. Il est presque effacé sous une couche de peinture barbouillée, d'un blanc crémeux, dont parfois la pâte liquide a glissé, baveuse, en franges irrégulières. Comme pour le masquer encore (ou le remplacer dans sa fonction de pilier) le peintre a empilé dans son axe plusieurs rectangles cernés de couleurs variées, pâles ou violentes (rose, noir, vert, rouge, saumon) tandis que de part et d'autre de l'ogive que l'on devine à peine de minces lignes horizontales dessinent comme les barreaux étirés de deux échelles.

voir même entendu les explosions : seulement ces boules de coton gris qui ont commencé à s'élever par-ci par-là dans le pré pas très serrées seulement par-ci par-là comme au hasard distraitement pour ainsi dire comme ces foutus avions lâchant leurs bombes simplement pour s'en débarrasser aurait-on dit comme au passage en rentrant chez eux pour la soupe abendessen Mortiers sans doute maintenant du moins je supposais apparemment aussi pour le plaisir de dépenser leurs munitions Dieu que la guerre est jolie ou peut-être contre ces trois petites auto-mitrailleuses qui avaient l'air de contre-attaquer sur le chemin plus haut dans ce cas ils tiraient mal n'im-

Entre eux, se trouvent ici et là des séries de lettres ou de chiffres sans ordre, tracés comme par une de ces mains mal assurées qui esquissent des inscriptions sur le crépi des murs à l'aide d'une pointe ou d'un clou, les traits plus ou moins rapprochés et ondulés, les caractères sommairement gravés. « La superficie pittorica torna ad essere veramente una superficie, senza illusionismi di scorci e prospettive. » (Préface du catalogue)

porte comment seulement il suffirait d'un par-ci par-là pour que je Comment déjà dit-on en anglais Killed in action DSO Distinguished Service Order Pour une action d'éclat distinguished c'en était une vraiment essayer de faire sauter un ruisseau à une jument qui renaudait Mort au champ d'honneur Sans doute dans le métro les voyageurs liraient demain journaux pliés en quatre le récit de la bataille en admettant qu'occupé à tirer sur les rênes de cette jument je participais à une bataille puis je me rappelai qu'on était dimanche je sortis du ruisseau dégageai la dragonne de mon sabre et sans lâcher les rênes en fouettai sa croupe criant en même temps et agitant les bras pour écarter deux étalons qui trottinaient dans le pré comme aériens comme dans un film au ralenti rebondissant caoutchouc indifférents semblait-il aux boules de coton bien plus intéressés par la jument pensant Grotesque comble du grotesque killed Peut-être qu'un de ces petits obus est tombé tout près et qu'elle a pris peur parce que brusquement elle a sauté d'un coup sans prendre d'élan me déséquilibrant accroché aux rênes me traînant trébuchant dans le ruisseau au milieu d'éclaboussures gerbes de lumière étincelant soleil de mai

essayant en plaisantant dans mon mauvais anglais de lui raconter Kirghizstan Toit du Monde vieux des montagnes Harlem Brothers moissons futures Il haussa simplement les épaules Lu quelque part qu'on lui reprochait une certaine arrogance Réserve plutôt je crois L'Italienne au délicat profil réservée aussi ou altière Quattrocento Peut-être me soupçonnait-il intelligentsia occidentale plus ou moins traveller-fellow ou quelque chose comme ça Je les avais envoyés promener mais eux l'avaient envoyé au bagne alors sans doute lui était-il simplement impossible de rire de ce genre de choses A la fin bouquet plusieurs énormes explosions craquements en chaîne simultanément pluie d'or illuminant la galerie apotheosis non seulement les vitres mais tout le château trembla tout Stockholm aussi Le physicien suédois me dit le lendemain que ses enfants avaient été réveillés apeurés quartier éloigné pourtant Feu d'artifice offert par la Ville de Barcelone indiquait le programme

peintures où sur ce même fond blanc crémeux il reprenait sans cesse une composition en damier dont les lignes semblaient onduler chacune des cases occupée par quelque motif géométrique triangles disques flèches escargot ou encore petit damier noir et blanc ou encore inscriptions aux lettres irrégulières titubantes à demi effacées comme, par exemple :

IL PIU
BEL C (illisible)
CHE IO
ABBIA
MAI V
ISTO

ou encore gauchement dessinés ou plutôt suggérés membres emmêlés replis cuisses ventres éclaboussures de lumière rejaillissant autour de nous retombaient hors de la baignoire inondant flaques ou encore la lettre A répétée sur plusieurs rangées remplissant toute une case comme ceci :

AAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAA

soit encore par des formes à peine déchiffrables (seins, cuisses, sexes, pilosités). De même que les membres, les parties sexuelles ou les postures figurées, les lettres maladroites ou répétées souvent difficiles à reconnaître font songer à ces mots entrecoupés qu'échangent dans l'étreinte des amants aux souffles hachés. On peut considérer comme titre de l'une de ses grandes toiles l'assemblage des mots suivants tracés en hautes capitales dans la partie inférieure :

UNA DELLE SALE DEL MUSEO MENO (illisible)
PROBABILE : I RICORDI MIRAGLIOSI E IMPROBABILI
II (illisible) ADDIZIONATE NUOVA COLLEZIO

arrivant tout de même à me rétablir toujours cramponné aux rênes prenant pied avec elle sur l'autre rive lui sautant sur le dos l'éperonnant et remontant au galop vers ce petit bois où les réfugiés m'avaient dit avoir vu entrer des cavaliers quand trois en sont sortis ventre à terre se détachant sur la crête j'ai obliqué vers eux je n'en ai reconnu aucun l'un d'eux avait le visage couvert de sang j'ai crié L'escadron où est l'escadron Dans le petit bois ? Sans s'arrêter de galoper un m'a crié L'escadron tu parles con le petit bois ça grouille de Chleuhs J'ai crié Où vous allez Il a crié Où tu crois con les ponts sur la Meuse vont sauter Il y avait environ une quinzaine de kilomètres Quand les chevaux soufflaient trop on les mettait quelque temps au trot puis galop de nouveau A un moment une voiturette des dragons portés nous a dépassés ils étaient bien une dizaine entassés dedans on leur a crié de prendre le blessé ils s'esclaffaient ils nous ont fait des bras d'honneur ils ont ricané qu'on avait bonne mine sur nos carnes qu'on n'y arriverait jamais à temps Ah ah ah ! ils avaient l'air ivres un a jeté vers nous une bouteille qui s'est brisée sur la route De loin ils faisaient encore des gestes dans notre direction avec leurs bras en rigolant puis à un tournant ils ont disparu Sur les prés les ombres des arbres commençaient à s'allonger le paysage était désert silencieux abandonné Parfois en passant près d'une ferme on entendait meugler des vaches Un des cavaliers a dit Les pauv' bêtes y a personne pour les traire

décolletés épaules gorges nues faille satin soies explosions buisson ardent Feu d'artifice offert par la ville de Barcelone Vieille photo d'archives montrant la façade de l'hôtel Colon orgueilleux palace orgueilleusement réquisitionné quartier général (traces étoilées de balles encore aux glaces du rez-de-chaussée) par le PSUC (Partido Socialiste Unificat de Catalunya) comme le fait savoir une banderole d'étamine tendue d'un balcon à l'autre du troisième étage entre deux portraits géants l'un de Lénine barbichette crâne poli luisant astiqué limpia bottas l'autre de je ne sais qui Staline peut-être moustaches mais maigre ou alors comment s'appelait le Lénine espagnol d'alors un nom comme un nom d'oiseau quelque chose comme cormoran non Comorera je crois De l'un des balcons où était accrochée la bande d'étamine j'ai vu passer l'enterrement d'un chef de la police dont les extrémistes se rejetaient dans leurs journaux l'assassinat ou plus commode arrangeant tout le monde la fameuse Cinquième colonne Montagne de fleurs rouges Le président de la Generalitat marchait en tête du cortège le visage blafard Ce qui frappait du haut du balcon c'était sur l'esplanade la foule des

Je ne me rappelais plus la statue une de ces figures faune ou dans ce goût dont on ornait autrefois les jardins publics pâle au modelé un peu mou fantôme comme s'il en émanait une lumière laiteuse vestige désuet sinon même d'un monde aboli futile et voluptueux demeuré là comme oublié ou plutôt renié repoussé maintenant sur le côté pour dégager la vue en attendant d'être jeté au rebut remplacé par l'effigie de quelqu'une des nouvelles divinités seule-

ment peintes pour le moment monumentales plus tard coulées en acier ou sculptées dans le granit chauves ou moustachues le marbre blafard perpétuant encore par un répit du temps de l'histoire le corps nu du modèle qui avait posé parmi les moulages anatomiques jambes pieds bras empoussiérés dans l'atelier du sculpteur quelque gymnaste peut-être moustachu comme ceux qu'on peut voir sur ces premières photographies ou je ne sais plus le nom kinéphotographies analyse du mouvement marche saut attitudes successives se chevauchant femme courant nue blafarde elle aussi chignon toison pubienne noire ou peut-être quelque voyou efféminé maricón ou encore docker soutier dévoilant à mesure qu'ils se déshabillaient une peau laiteuse aux tatouages rose des vents bleue sale la tête moustachue du gymnaste ou du voyou remplacée par un académique conventionnel visage cornu flûte de Pan ou grappe de raisin aux lèvres albinos

hommes la plupart tête nue chevelures noires gominées brillantes ailes de corbeau Plus sur la gauche mais on ne le voit pas sur la photographie il y avait un café à l'enseigne BAR DE LA LUNA A la fin le palace a brûlé bombe ou plus probablement incendié archives à faire disparaître A la place s'élève aujourd'hui au coin du Paseo de Gracia une banque façade de marbre poli Loin tout ça maintenant

eau transparente dans la baignoire vert Nil dans son épaisseur soit un vert Véronèse clair me rappelant l'un des timbres du même vert affranchissant cette carte postée à Port-Saïd le 25/6/08, arrivée à Perpignan le

9/7/08. Sur les timbres au format presque carré était représentée en taille-douce la pyramide de Guizèh avec, au premier plan vers la gauche, la tête du Sphinx, son visage non pas mutilé, érodé, plat, énigmatique, mais méticuleusement pourvu d'un nez, d'une bouche et de deux yeux rêveurs semblables à ceux d'un mannequin dans une vitrine de mode, POSTES EGYPTIENNES - DEUX MILLIÈMES écrit en français sur deux des côtés, en arabe sur les deux autres, le second timbre d'une valeur de un millième seulement présentant le même dessin mais plus conforme à la réalité, c'est-à-dire brun clair comme l'eau du Nil, plus exactement d'un jaune boueux, large comme environ deux fois la Seine, du moins à Louxor où, après le déjeuner, le directeur de la mission archéologique nous a fait servir le café dans son jardin en terre-plein sur le bord du fleuve qui coulait environ deux mètres plus bas, bordé de buissons et de joncs entre lesquels venaient mourir des vaguelettes. Il mesure environ deux cents mètres de large. Son courant n'est pas très rapide, comparable à celui de la Seine dans la traversée de Paris, peut-être même un peu plus lent. Des touffes de végétaux, des buissons arrachés en amont à ses rives descendent au fil de l'eau. Les plus grandes forment de petites îles parfois peuplées d'oiseaux. Sur l'une d'elles se tenait un échassier (héron ? cigogne ?) au long bec, debout sur une seule patte. Durant tout le temps que nous sommes restés là sont passés deux bateaux aux ponts chargés de touristes et dont on pouvait entendre de loin le tap-tap du moteur grandissant peu à peu, s'approchant, puis tout près, mêlé

au bruit de l'eau repoussée par l'étrave, bouillonnant à l'arrière en gros remous allant s'étalant tandis que le ronronnement du moteur décroissait s'éteignait, remplacé de nouveau par le faible bruissement du fleuve. Après leur passage, les paquets d'herbes pris dans les joncs de la rive montaient et descendaient encore un moment sur les vagues laissées par le sillage qui clapotaient avec un bruit frais contre la berge. De l'autre côté, des champs de coton, de fèves ou de trèfle s'étendaient jusqu'à une ligne de collines terreuses. C'est entre la première des crêtes et la seconde que se trouve la Vallée des Rois. Le soleil des derniers jours de février était déjà chaud et à plusieurs reprises j'ai été obligé de déplacer mon fauteuil pour suivre l'ombre de l'eucalyptus qui m'abritait. Le temple fait plutôt l'effet d'une ville, immense dédale de colonnades et de murailles parsemé d'obélisques. On y marche dans une fine poussière grise, comme de la cendre, et qui monte jusqu'aux chevilles. Lorsque à la

à peine essuyés mare marron sur le linoléum pieds laissant derrière eux leurs empreintes humides en forme de guitare allongée couronnée de perles faim l'un de l'autre traversant la pièce sans pouvoir se détacher liés les deux

poursuite des mamelouks l'armée d'Égypte parvint jusque là, seuls les sommets des structures émergeaient du désert de sable sous lequel elles étaient ensevelies et à environ dix mètres de hauteur on peut voir gravés en grandes lettres sur les flancs des pylônes les noms des soldats qui campèrent à leur ombre : Doverchain, Mauduit, Lemoine, Gaubert, Renaud. C'est sur l'une

corps soudés jumeaux siamois semblables à quelque monstre mythologique animal à huit membres deux têtes quatre bras quatre jambes s'emmêlant titubant venant s'abattre sur le lit

des colonnes en marbre noir de l'un des petits temples secondaires aujourd'hui dégagé qu'est sculptée en bas-relief la forme du dieu réduit à une sorte de botte, sans bras, comme s'il était tout entier entouré de bandelettes à l'exception de son pénis long et mince tendu à l'horizontale, dont le sperme tombe sur la plante qu'il fertilise

on conserve à la bibliothèque de l'université de Salamanque un exemplaire original des « Colloques » d'Erasme dont les censeurs de l'Inquisition ont occulté de nombreux passages sous une épaisse couche d'encre noire Ces taches rectangulaires s'étendent parfois sur des pages entières parfois seulement sur un paragraphe d'autres fois deux lignes ou rien que quelques mots

les déflagrations avaient cessé il y a encore eu un bref claquement pas beaucoup plus fort que celui d'un simple pétard une dernière étoile attardée qui est retombée suivie comme une comète de sa queue d'étincelles dans une épaisse fumée brune illuminée de jaune dont on voyait les boursouflures s'affaler lentement au-delà des vitres de la

Clémentine Beauvais, *Songe à la douceur*, Paris, Sarbacane, 2016, pp. 144-7

« Ça n'a rien à voir. »
« Mais pourquoi t'as fait ça ? Je comprends pas. »

Je comprends pas. Il a dit ça
d'une voix biscornue, une voix désaccordée,
une voix qui bouleverse Tàtiana ;
c'est le *je comprends pas* diésé, démesuré,
de celui qui en réalité comprend très bien, et une chose très
précise : qu'on n'est pas protégé,
que tout arrive comme ça sans avertissement,
sans compassion ni sentiment,
qu'on est absolument seul
quand les souffrances viennent.
Un *je comprends pas* déjà bien intégré par Eugène,
qu'il lui a toujours semblé utile de propager,
et pour lequel il trouve que Lensky devrait le remercier.
C'est fini pour Lensky, c'est fini les illusions,
c'est fini les câlins, les petits mots mignons,
il était temps, il était grand temps de lui faire voir la vérité.
Alors, non sans curiosité,
Eugène observe Lensky en train de se disloquer.
Il se brise bien, cet objet précieux,
ce Lensky qui rendait le monde un peu plus lumineux,
il croustille très bien sous ses pieds.

Ça pourrait en rester là.
Lensky, mains tremblantes,
menton en avant, petit citron plissé,
boule de larmes à peine bloquée
par une luette dure comme du fer,
s'apprête à partir.

Dès lors, deux scénarios possibles.

Soit :
Lensky rentrera chez lui.
Ce soir,
Eugène reprendra
ses affaires dans l'armoire,
et retournera à Paris.
Ce ne sera
ni la première fois
ni la dernière
qu'une amitié
se terminera ainsi.
Ils s'engonceront dans
une solitude en pâte à sel,
irritante, saveur lacrymale,
se regrettant
l'un l'autre,
trop fiers pour l'admettre.
Et après
la terminale,
ils se seront presque oubliés,
et de cette soirée-là,
ils se diront c'était
une sifflante leçon de vie,
ça m'a coûté un bon pote
cette histoire,
mais ça m'a appris
qu'en amitié
comme en amour,
durer toute la vie,
c'est impossible et
faut être con pour y croire.
Toute façon y en a d'autres,
des filles et des amis.

Soit :
Lensky rentrera chez lui.
Ce soir,
Eugène reprendra
ses affaires dans l'armoire,
et retournera à Paris.
Il se sentira
pour la première fois,
et sans doute la dernière,
un peu coupable
et démuni.
Après quelques jours
Lensky passera un appel,
Mec, ça te dit un MacDo
et devant leur Filet O'Fish
ils seront heureux,
trop fiers pour l'admettre,
de se revoir.
Ils évoqueront à demi-mot
parfois,
cette soirée-là,
parce que les filles d'accord
mais vieux,
ce qui compte c'est
les amis,
on est d'accord
c'est les amis et *oh ta gueule*
bouffe tes frites au lieu
de dire des conneries
quel salaud cet Eugène
dira Lensky
enfin bon ça reste
mon meilleur ami

Deux possibles, donc, en réponse à ce soufflet ;
dans les deux cas, raisonne l'impitoyable Eugène,
il se sera passé quelque chose ;
ce sera *intéressant*.
Alors il considère avec une curiosité toute chirurgicale
cette amitié ventre ouvert,
épinglée sur un panneau de liège,
soit future pièce de musée,
soit future grande miraculée
de cette dissection brutale.
Mais tandis qu'il en détaille les intestins blêmes et
les chairs roses,
le sort s'interpose,
ou plutôt la foule des invités, qui s'est resserrée,
qui a cessé de chanter, et qui sait fort bien,
elle,
ce qui doit se passer.

Ce qui doit se passer, ce n'est ni l'un
ni l'autre
de ces deux scénarios.
Hé gros ça va pas ou quoi
carrément tu te laisses faire
ta meuf c'est open bar ?
La foule ne veut surtout pas laisser s'éloigner
ces deux orgueils :
un orgueil c'est rouge, ça brille comme
une orange sanguine : ça se cueille
à vif, ça exige d'être pelé, pulpé et éclaté
une fois que c'est mûr,
tain vas-y l'autre il se tape ta meuf, à ta place je lui pète la gueule

ce serait trop dommage de les laisser s'assécher,
ces deux orgueils,
alors qu'ils pèsent si lourds sur les branches des regards
qui s'étirent l'un vers l'autre entre Eugène et Lensky.
t'es une tapette ou quoi mec
nan sérieux faut que tu te le fasses, là
obligé

obligé la foule opine *obligé*
les visages oscillants rivés *obligé mec*
sur les fruits si bas *trop d'accord frère là t'es obligé*
l'intense vermillon de ce que chacun devine
des intérieurs charnus, vernis,
des orgueils d'Eugène et de Lensky.
Ils sont trop beaux pour être autorisés à se rabougrir,
ces deux orgueils, la foule veut les voir s'ouvrir :
l'un, au moins, doit éclater. *obligé*

Alors Lensky et Eugène s'éloignent, opiniâtres,
chargés comme des mules de leurs orgueils boursouflés,
tandis que devant eux gambadent
leurs destinées hâtives,
et la foule les regarde partir, émerveillée,
car les enfants s'émerveillent
de voir s'éperonner, dans le bocal où ils les tiennent captives,
une guêpe et une abeille.

Et puis ? Ensuite ?

Ensuite tout ira très vite,
on retrouvera
l'un d'eux en haut, l'autre en bas
de la maison d'à côté. Que s'est-il passé ?

Annexe 2C

Exemples littéraires : corpus de textes descriptifs

1) Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier, 1886, pp. 457-9

Lui, debout, très grand, ne bougeait pas, regardait dans la nuit.

C'était une nuit d'hiver, au ciel brouillé, d'un noir de suie, qu'une bise, soufflant de l'ouest, rendait très froide. Paris allumé s'était endormi, il n'y avait plus là que la vie des becs de gaz, des taches rondes qui scintillaient, qui se rapetissaient, pour n'être, au loin, qu'une poussière d'étoiles fixes. D'abord, les quais se déroulaient, avec leur double rang de perles lumineuses, dont la réverbération éclairait d'une lueur les façades des premiers plans, à gauche les maisons du quai du Louvre, à droite les deux ailes de l'Institut, masses confuses de monuments et de bâtisses qui se perdaient ensuite, en un redoublement d'ombre, piqué des étincelles lointaines. Puis, entre ces cordons fuyant à perte de vue, les ponts jetaient des barres de lumières, de plus en plus minces, faites chacune d'une traînée de paillettes, par groupes et comme suspendues. Et là, dans la Seine, éclatait la splendeur nocturne de l'eau vivante des villes, chaque bec de gaz reflétait sa flamme, un noyau qui s'allongeait en une queue de comète. Les plus proches, se confondant, incendiaient le courant de larges éventails de braise, réguliers et symétriques ; les plus reculés, sous les ponts, n'étaient que des petites touches de feu immobiles. Mais les grandes queues embrasées vivaient, remuantes à mesure qu'elles s'étalaient, noir et or, d'un continuel frissonnement d'écailles, où l'on sentait la coulée infinie de l'eau. Toute la Seine en était allumée comme d'une fête intérieure, d'une féerie mystérieuse et profonde, faisant passer des valses derrière les vitres rougeoyantes du fleuve. En haut, au-dessus de cet incendie, au-dessus des quais étoilés, il y avait dans le ciel sans astres une rouge nuée, l'exhalaison chaude et phosphorescente qui, chaque nuit, met au sommeil de la ville une crête de volcan.

Le vent soufflait, et Christine, grelottante, les yeux emplis de larmes, sentait le pont tourner sous elle, comme s'il l'avait emportée dans une débâcle de tout l'horizon. Claude n'avait-il pas bougé ? N'enjambait-il pas la rampe ? Non, tout s'immobilisait de nouveau, elle le retrouvait à la même place, dans sa raideur entêtée, les yeux sur la pointe de la Cité, qu'il ne voyait pas.

Il était venu, appelé par elle, et il ne la voyait pas, au fond des ténèbres. Il ne distinguait que les ponts, des carcasses fines de charpentes se détachant en noir sur l'eau braisillante. Puis, au delà, tout se noyait, l'île tombait au néant, il n'en aurait pas même retrouvé la place, si des fiacres attardés n'avaient promené, par moments, le long du Pont-Neuf, ces étincelles filantes qui courent encore dans les charbons éteints. Une lanterne rouge, au ras du barrage de la Monnaie, jetait dans l'eau un filet de sang. Quelque chose d'énorme et de lugubre, un corps à la dérive, une péniche détachée sans doute, descendait avec lenteur au milieu des reflets, parfois entrevue, et reprise aussitôt par l'ombre. Où avait donc sombré l'île triomphale ? Était-ce au fond de ces flots incendiés ? Il regardait toujours, envahi peu à peu par le grand ruissellement de la rivière dans la nuit. Il se penchait sur ce fossé si large, d'une fraîcheur d'abîme, où dansait

le mystère de ces flammes. Et le gros bruit triste du courant l'attirait, il en écoutait l'appel, désespéré jusqu'à la mort.

2) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu : Sodome et Gomorrhe*, vol. III, 1988, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, III, p. 56–7

Dans une clairière réservée par de beaux arbres dont plusieurs étaient aussi anciens que lui, planté à l'écart, on le voyait de loin, svelte, immobile, durci, ne laissant agiter par la brise que la retombée plus légère de son panache pâle et frémissant. Le XVIIIe siècle avait épuré l'élégance de ses lignes, mais, fixant le style du jet, semblait en avoir arrêté la vie ; à cette distance on avait l'impression de l'art plutôt que la sensation de l'eau. Le nuage humide lui-même qui s'amoncelait perpétuellement à son faîte gardait le caractère de l'époque comme ceux qui dans le ciel s'assemblent autour des palais de Versailles. Mais de près on se rendait compte que, tout en respectant, comme les pierres d'un palais antique, le dessin préalablement tracé, c'était des eaux toujours nouvelles qui, s'élançant et voulant obéir aux ordres anciens de l'architecte, ne les accomplissaient exactement qu'en paraissant les violer, leurs mille bonds épars pouvant seuls donner à distance l'impression d'un unique élan. Celui-ci était en réalité aussi souvent interrompu que l'éparpillement de la chute, alors que, de loin, il m'avait paru infléchissable, dense, d'une continuité sans lacune. D'un peu près, on voyait que cette continuité, en apparence toute linéaire, était assurée à tous les points de l'ascension du jet, partout où il aurait dû se briser, par l'entrée en ligne, par la reprise latérale d'un jet parallèle qui montait plus haut que le premier et était lui-même, à une plus grande hauteur, mais déjà fatigante pour lui, relevé par un troisième. De près, des gouttes sans force retombaient de la colonne d'eau en croisant au passage leurs sœurs montantes, et, parfois déchirées, saisies dans un remous de l'air troublé par ce jaillissement sans trêve, flottaient avant d'être chavirées dans le bassin. Elles contrariaient de leurs hésitations, de leur trajet en sens inverse, et estompaient de leur molle vapeur la rectitude et la tension de cette tige, portant au-dessus de soi un nuage oblong fait de mille gouttelettes, mais en apparence peint en brun doré et immuable, qui montait, infrangible, immobile, élancé et rapide, s'ajouter aux nuages du ciel. Malheureusement un coup de vent suffisait à l'envoyer obliquement sur la terre ; parfois même un simple jet désobéissant divergeait et, si elle ne s'était pas tenue à une distance respectueuse, aurait mouillé jusqu'aux moelles la foule imprudente et contemplative.

3) Théo Casciani, *Rétine*, Paris, POL, 2019, pp. 13-14

Voyant l'avion glisser sur les vitres de la tour, je m'abandonne aux images qui submergent mon regard. La minuscule silhouette de l'appareil progresse sur les derniers étages de l'immeuble, elle se déforme à l'accroche des chambranles et persévère dans sa trajectoire rectiligne. Les moindres nuances de l'engin sont réfléchies par cette façade si sombre qu'elle

n’a d’autres couleurs à porter que celles qui garnissent le ciel. J’examine le cadre sans quitter l’avion des yeux, guettant chacune de ses variations et la menace de son mouvement, la lueur continue à parcourir les baies et je reste impuissant face au tableau de l’avancée du bec drainant après lui la carcasse, les ailes et tout le fuselage allongé sur le double vitrage. Une légère brise vient alors déranger les prêles plantées devant le bâtiment aux portes closes. Immobile au beau milieu de la dalle, je détourne les yeux de la trace flottante, je porte mon regard vers le ciel et me mets à traquer cet appareil imprimé sur ma rétine.

La ville s’étend en contrebas dans une impression de calme et d’innocence. Le parvis surélevé permet d’observer ses motifs répliqués jusqu’à perte de vue. Les enfilades de toits, les fumées d’usines et les échangeurs torsadés se succèdent au gré du relief. Je fixe un instant la forme d’un monument ou d’un parc détachée du paysage avant de reprendre le cours de ma contemplation de la masse urbaine et endormie. Le décor est baigné d’une légère brume qui stagne dans l’air matinal et lisse les contrastes de la ville. Les textures de béton, de fer et d’asphalte s’imbriquent sous l’éclairage uniforme d’un ciel aux couleurs pâles duquel s’échappent parfois les premiers rayons du jour, traçant l’ébauche d’un panorama suspendu à la promesse du réveil, à l’extinction progressive des réverbères et au peuplement des rues. Je longe lentement les parapets de ciment et m’arrête devant des grilles métalliques en découvrant la vibration d’un bourdonnement diffusé par le vent. Presque imperceptibles, les premiers bruits urbains composent une seule note qui ronfle au rythme des activités et des bourrasques.

Annexe 2D

Extraits de notes d'intention rédigées par les étudiant·es du master de Création littéraire[843]

« J'ai d'abord écrit deux courts textes dont je n'étais pas satisfait. Je tournais en boucle sur l'attente amoureuse. C'était sans doute en partie lié à Jean-Philippe Toussaint (les extraits de *Nue* lus en cours), mais pas seulement : en ce moment, pour des raisons personnelles, je fais beaucoup ça de toute façon. Je voulais sortir de mon expérience directe pour écrire de la fiction, si possible drôle. J'en ai parlé à Jade, qui m'a lu l'incipit de *Qui sait* de Pauline Delabroy-Allard. La narratrice raconte, de manière comique, la première fois où elle doit obtenir des papiers d'identité et l'attente qui s'en suit à l'État civil. J'ai décidé de copier le procédé en transposant cette attente un peu ridicule dans un autre « non-lieu » : l'aéroport. J'allais décrire tous les événements mineurs qui participent à créer « un tel état — mi-panique mi-ennui », avant de prendre l'avion. Je me disais que c'était une situation dans laquelle beaucoup pouvaient se retrouver et que ce serait donc à la fois drôle et juste […]. J'ai pris beaucoup de plaisir à écrire ce texte, parce que tout y est à la fois vrai et inventé. C'est là où je ressens le plus de liberté de création : parler de moi en surface, me fondre dans un narrateur qui est une version exagérée de moi-même. Ce n'était pas prévu (mais peut-être que si inconsciemment) : à la fin, l'attente amoureuse revient. »

Florian

« J'ai eu des difficultés à commencer à écrire ce texte. Je ne m'explique pas pourquoi, si ce n'est par la nécessité de faire un choix entre les différentes figures du temps. Finalement, j'ai choisi de ne pas choisir...

J'avais écrit la partie *Alma* pour le cours sur l'urgence. À partir de ce texte, j'ai écrit les autres parties, qui proposent d'autres points de vue des protagonistes, au même moment. J'avais envie d'explorer et d'exposer d'autres points de vue, à travers d'autres figures du temps.

Je me suis finalement un peu éloignée de la consigne, plus ou moins selon les parties […].

J'ai du mal à rester concentrée sur une consigne. Je me laisse facilement embarquer par les personnages et par ce qu'iels ont envie de raconter (ou ce que j'ai envie de raconter à travers elleux, je ne sais pas trop qui que quoi) et quand j'ai fini, je me rends compte que je suis partie ailleurs. J'ai essayé, pour le jeu de l'analyse, de tirer des fils par rapport à la question des figures du temps, et je sais que « la frustration » et « la tendresse » ne sont pas à proprement parler des figures du temps. Même si finalement, tout a un peu à voir avec le temps qui passe. »

[843] Extraits de notes d'intention rédigées par des étudiant·es du master de Création littéraire. Cette sélection, non exhaustive, nous semble significative du travail que nous avons cherché à mettre en place dans notre séquence pédagogique. Ces documents témoignent à la fois de réflexions initiales sur le geste d'écriture, la posture auctoriale ou les dispositifs narratifs envisagés, et de la manière dont les étudiant·es se sont appuyé·es sur leur expérience subjective du temps ou se sont laissé·es guider par des formes d'intuition dans l'écriture de leur texte.

Agnès

« Je ne sais pas trop comment me mettre dans une case, je dirais que mon texte “ça prend trop de place” (ils n’ont jamais trop de titre mes textes mais ça le désigne (bien)), se trouve entre la réminiscence et l’instant décisif ?

Mais en vrai peu importe je crois, parce qu’il a surtout était conçu dans l’ennui, dans l’oubli du reste et pendant le trop rappel à soi.

J’ai souvent ces moments de latence, où je cherche à me poser de tout, à faire pause sur ce qui m’entoure, me reposer les sens, et c’est toujours à ces moments où je pense si fort que c’est épuisant […].

En fait j’ai écrit ce texte, exactement de la même façon que si je m’étais engueulée avec quelqu’un, que j’avais pensé pendant des jours à quoi lui dire, et que je lui avais finalement envoyé un sms-pavé pour lui demander des explications. Sans m’excuser. Evidemment.

Cette manière sms-pavé, elle me permet aussi de faire plein d’allers-retours dans des microsouvenirs, et de tisser des liens avec le temps du déjà-vécu-bientôt-re-vécu […].

Il y a aussi cette histoire de virgule que je commence à redécouvrir, les pauses dans les mots.

Et j’essaie aussi de créer du mouvement de temps avec les ---------- _____---------___

Je crois que ça me ramène à une musique que j’aime bien, et qu’à ce moment précis, où je les tape sur le clavier, tout s’arrête. »

Luce

« L’écriture des s*euls* essaie de se concentrer sur le temps de l’ennui. L’idée est de restituer une réalité temporelle essentielle à la Grande Guerre (d’autres guerres aussi) : celle du temps cassé, le temps marqué par des temps d’ennuis emplis de peur et de silence, coupés par des instants de combats rapides, courts, archaïques.

Les seuls s’inspire d’une critique de François Bégaudeau dans son podcast sur le cinéma *La Gêne occasionnée,* faite au film *1917*, dont le critique reproche une restitution de la 1ère Guerre mondiale complètement décalée avec ce qu’elle était vraiment : le film joue de long plans séquences pleins d’intensité et d’action qui esthétisent la guerre sans être fidèle à son rythme. Peu importe ce que l’on pense de sa critique, ce qui m’a intrigué est le bilan qu’il en fait, dans lequel il explique que : si on voulait un film ambitieux qui restituerait ce qu’était cette guerre, on filmerait des soldats assis pendant des heures avant qu’ils ne se fassent exploser en deux secondes par un obus. Je ne me souviens plus s’il en parle en ces termes, mais c’est plus ou moins ce qu’il explique […].

Dans cette pièce j’essaie de naviguer entre plusieurs rythmes, dialogues et monologues qui sont des temps de contraction et dilatation du temps.

Toute la pièce se base sur une attente. Les personnages parlent ainsi seuls ou à deux, et plus ils parlent plus ils racontent n’importe quoi. C’est l’idée vers laquelle j’aimerais tendre.

L'attente amorce également des temps de précipitation de la parole, marqués par des dialogues très rapides. Une partie de la pièce (la fin) se concentre autour de l'idée de la réticence, puisque le personnage de VASSEUR se retrouve à vouloir avouer l'étendue de son mensonge.

Les temps indiqués comme *« Silence »* sont importants. Ils viennent véritablement cassés le rythme des dialogues. »

Simon

« J'ai retrouvé dans un carnet, des notes qui m'ont rappelées à mon intérêt ancien pour les moments « entre », ces interstices, ces épisodes passagers où les limites temporelles semblent se déliter pour nous abandonner à un espace qui n'est ni tout à fait de la vie, ni pleinement de la mort mais peut-être une forme d'absence transitoire qui se répète […].

Entre. J'aime ce mot en ce qu'il est à la fois une invitation à avancer et une salle d'attente. L'intervalle, est pensé ici *comme l'espace temps entre la naissance de mes personnages et le moment où ils se rencontrent*. Le texte est parcouru de lignes discontinues comme celle-là ---- qui, en créant des espaces caractérisent l'intervalle, lui donnent une consistance visible, là où il n'est que suggéré par la narration. »

Cerise

« J'ai essayé de faire un texte sur le temps vide, ou « mort » mais je crois que je préfère l'idée de vacuité que de mort pour parler du temps. Je me suis inspirée d'une vieille leçon de sociologie reçue en prépa, qui s'appuyait sur le classique de Paul Lazarsfeld, Marie Jahoda et Hans Zeisel, paru en 1933 : *Les Chômeurs de Marienthal* […].

Le texte de Jean-Philippe Toussaint, *La Disparition du paysage*, étudié en classe, m'a beaucoup inspirée, car depuis longtemps je voulais écrire sur cette attente vide devant une fenêtre et la rumination qu'elle implique. Je ne suis pas encore satisfaite du résultat, mais j'ai essayé de prêter attention à plusieurs éléments. En particulier, j'ai fait le choix du présent, qui est utilisé chez Toussaint et qui correspond je crois le mieux à ce temps vide. »

Jade

Annexe 2E

Charte des thèses en pratique et théorie de la création littéraire[844]

THESES EN PRATIQUE ET THEORIE DE LA CREATION LITTERAIRE : ELEMENTS DE CADRAGE

Plusieurs universités françaises sont engagées dans des recherches en pratique et théorie de la création littéraire (doctorats et HDR) en s'appuyant sur les modèles de la recherche création déjà existants dans les autres domaines artistiques en France, et en littérature à l'étranger. Cette réflexion s'est développée dans des masters de création littéraire (2012) et dans de nombreux travaux scientifiques. (mention 2014)

Ces recherches peuvent être menées autant par des auteurs confirmés que par des auteurs en devenir.

Cette charte élaborée par des représentants de ces universités a pour vocation de présenter les principes communs qui les fondent. (réseau RESCAM 2014)

Toulouse, Paris 8, Le Havre, Cergy-Paris Seine, Clermont Ferrand, Aix-Marseille.

1. La thèse comprend trois dimensions étroitement articulées autour d'une même problématique : la pratique littéraire, la réflexivité et la théorisation.

- La **pratique de création** littéraire est conçue comme l'expérimentation (exploration) — et non pas seulement une étude — des formes et ressources propres à l'écriture.

- La **réflexivité** exprime la capacité à porter un regard distancié sur la création et porte davantage sur le **processus** que sur l'œuvre achevée.

- La **théorie** suppose une montée en généralité en se confrontant à d'autres œuvres et aux travaux théoriques déjà existants.

L'enjeu de la thèse repose sur la pertinence de l'articulation de ces trois dimensions.

[844] Texte de la charte des thèses en Pratique et Théorie de la Création littéraire, élaborée collectivement et signée à Toulouse le 18 mars 2019 par plusieurs universités engagées dans des démarches similaires : Toulouse, Paris 8, Le Havre, Cergy-Paris Seine, Clermont-Ferrand, Aix-Marseille. Ce document formalise les principes partagés encadrant les recherches en création littéraire, tant du point de vue méthodologique que scientifique et institutionnel.

2. La **forme** achevée de la thèse a la possibilité de s'adapter à son sujet. L'intégration d'un objet littéraire inédit constitue un élément caractéristique de ces thèses.

3. Le statut de cet objet littéraire dans la thèse n'est pas limité à sa valeur esthétique ou à son potentiel éditorial. Il a une fonction exploratoire et une valeur heuristique qui intéressent la communauté des pairs.

4. Dans une thèse en recherche création, la dimension pratique doit faire l'objet d'un encadrement au même titre que les autres dimensions. De ce fait, une co-direction avec un praticien est envisageable (voir art. 16 de l'arrêté du 25 mai 2016 relatif à l'encadrement des thèses).

5. Le Jury de ces thèses peut comprendre, conformément à l'article 18, une ou plusieurs personnalités françaises ou étrangères choisies en raison de leurs compétences professionnelles dans le champ de la création littéraire.

Annexe 3

« Ce qui fut déjà maintenant », première version de la nouvelle L'Hôtel analogue[845]

Une carte magnétique blanche attachée à un porte-clé doré, sorte de petite amulette japonaise à l'intérieur de laquelle, en se balançant, résonna une clochette de métal — un tintement aigu, à peine perceptible, qui vibra dans tout le hall — ou bien seulement en moi, je ne sais plus. Et aussitôt, alors, l'impression confuse, immédiate, brutale, d'avoir déjà vécu cet instant, comme si le tintement ténu de la clochette avait réveillé un souvenir. Je restai un instant immobile, la main tendue vers l'objet. Ce n'était pas un souvenir, mais une perception. Une image purement sensorielle. Une fulgurance.

Je me trouvais à Tokyo pour une série de conférences sur l'œuvre de Kenji Takamura. J'intervenais le lendemain à l'occasion d'un colloque universitaire organisé par le département de littérature contemporaine de la faculté de Hongo. Ma communication portait sur le motif du labyrinthe dans l'œuvre de Takamura. J'avais notamment choisi d'analyser *Les Cartographes aveugles*, son roman le plus énigmatique, publié à compte d'auteur dans les années quatre-vingt-dix, et que l'on disait presque introuvable aujourd'hui, si ce n'est dans quelques bibliothèques universitaires de Kyoto ou — allez savoir pourquoi — de Berlin. L'intrigue tournait autour d'un homme, Nishida, employé d'une agence municipale chargée de redessiner les plans d'anciennes villes japonaises disparues, détruites par la guerre ou les tremblements de terre. Or, plus Nishida avance dans son travail, plus les cartes qu'il trace s'écartent de la réalité qu'il est censé reconstituer. Les rues se dédoublent, les quartiers se fragmentent, les ponts s'ouvrent sur des cours d'eau absents. Il tente de corriger les choses, reprend chaque tracé, chaque mesure, mais quelque chose semble toujours lui échapper. Et, peu à peu, à mesure que

[845] La numérotation des lignes a été ajoutée pour permettre une meilleure lecture avec les commentaires proposés dans le chapitre 10.

les jours passent, il se met à rêver des villes qu'il dessine, il crée des labyrinthes sans le vouloir, et le matin, lorsqu'il se réveille, ses carnets sont pleins des lignes qu'il a suivies dans ses cauchemars.

J'avais également prévu d'évoquer *La Conjecture de Kyoto*, un texte plus tardif, plus connu aussi — si tant est qu'on puisse dire cela pour l'œuvre de Takamura — dans lequel l'auteur poussait encore plus loin la mécanique du vertige. On y suivait un mathématicien, Takahara, venu donner une série de conférences sur la topologie et la théorie des nœuds à l'université de Kyoto. À son arrivée, une série d'incidents banals commencent à se répéter autour de lui : un serveur lui sert deux fois le même plat, un taxi le dépose à l'endroit même où il l'a appelé. Très vite, alors, Takahara comprend que quelque chose dans la ville résiste à la logique, que les rues, les bâtiments, les itinéraires qu'il emprunte, tous obéissent à une structure invisible, un réseau souterrain qui se révèle dans les répétitions et les infimes glissements de la réalité. Il commence alors à dessiner des plans, tente de saisir des correspondances, mais plus il avance, plus le réel semble se défaire autour de lui, comme si toute tentative de modélisation précipitait davantage l'effondrement de la ville.

Le nom de Takamura surgissait parfois — rarement — dans le sommaire d'une revue spécialisée, à la marge d'un article universitaire sur Kawabata ou Abe, ou même accolé, par effet d'écho, à celui de Borges — une proximité que je comprenais, sans jamais la trouver tout à fait juste. Car le labyrinthe, chez Takamura, n'avait rien d'une figure symbolique ou savante, il ne constituait ni un exercice de pensée ni un prétexte littéraire ; non, il se présentait plutôt comme une sorte d'infiltration du réel, une torsion soudaine de l'espace ordinaire, un lent affaissement des repères familiers. Autrement dit, les labyrinthes ne ressemblaient à rien de ce qu'on pouvait attendre. Pas de structures baroques, pas de géométries savantes. Le trouble naissait ailleurs, dans de minuscules écarts, des glissements subtils, des jeux d'anamorphoses au détour d'un quartier résidentiel, dans le réseau sans fin d'un échangeur autoroutier ou dans

les reflets d'un miroir disposé face à un autre. D'ailleurs, très souvent, les personnages de Takamura ne prenaient conscience de leur égarement qu'une fois leur chemin retrouvé. L'espace prenait la forme du temps et le temps n'existait plus. Et c'est ce que je souhaitais montrer dans ma communication. Que *Les Cartographes aveugles* ou *La Conjecture de Kyoto* ne devaient pas se lire comme des récits au sens classique, mais comme des territoires en mouvement, des surfaces instables qui se redessinaient à chaque pas, et où chaque tentative de comprendre entraînait un nouveau déplacement, une nouvelle métamorphose, elle-même vouée à disparaître.

Je restai un instant immobile, la main tendue vers l'objet. La réceptionniste, elle, avait déjà repris sa position, retiré sa main après avoir déposé la carte magnétique sur le comptoir. *Room seven one seven*, dit-elle. Je pris la clé sans un mot et la glissai machinalement dans la poche intérieure de mon manteau. Je remerciai la réceptionniste, puis attrapai la poignée de ma valise, la redressai lentement et m'éloignai en direction des ascenseurs. À mesure que j'avançais, le silence devenait plus dense, plus compact. La moquette rouge, profonde, semblait tout absorber. Et pourtant, quelque chose persistait — le son léger, suspendu, de la clochette qui avait vibré à l'intérieur du porte-clé. J'étais presque arrivé aux ascenseurs lorsque quelque chose, une ombre, bougea à la lisière de mon regard. Je ne me tournai pas tout de suite, je ralentis à peine, prêtant d'abord l'oreille aux bruits environnants, puis, au moment d'appuyer sur le bouton d'appel, je pivotai soudainement la tête. Un grand miroir occupait le mur à ma droite. Il me renvoyait mon image, simplement mon image, déformée par la courbure du verre. Je m'arrêtai un instant pour l'observer. Il y avait une légère dissymétrie dans l'inclinaison des épaules, dans la façon dont mon bras semblait se détacher de mon buste. Je penchai la tête, mon reflet fit de même — avec un léger retard, cependant. Du moins, c'est ce qui me sembla. Une fraction de seconde. Une hésitation. Je clignai des yeux et fixai à nouveau mon image. Je levai

un bras, elle fit de même. J'avais rêvé. La fatigue sans doute. Pourtant, autour de moi, je sentis que quelque chose avait changé. Le silence s'était épaissi. Le cliquetis du clavier, de l'autre côté du hall, avait cessé.

La chambre se trouvait au septième étage, avec vue sur le quartier de Shinjuku, un enchevêtrement de néons, de toits plats et d'écrans publicitaires. Je baissai immédiatement les stores et me laissai tomber sur le matelas. Je n'avais pas vraiment dormi, ni dans l'avion, ni dans le terminal où j'avais attendu ma correspondance, allongé sur une rangée de sièges métalliques trop étroits. Je sentais la fatigue partout, une fatigue lente, engourdie, une raideur qui pesait dans mon dos et dans ma nuque, jusque dans les jambes. Je restai un moment ainsi, allongé, les bras le long du corps, fixant le plafond blanc où l'ombre des stores oscillait légèrement sous l'effet de la ventilation. Je dus somnoler un peu, sans m'en rendre compte, les yeux à demi ouverts. Puis, d'un geste lent, j'avais tendu la main vers la table de chevet, attrapé la télécommande et allumé la télévision. Je passai les chaînes en silence, alternant les émissions de variétés, les bulletins météo et les publicités aux couleurs saturées. Finalement, je tombai sur un jeu télévisé, une sorte de compétition burlesque où des candidats vêtus de combinaisons fluorescentes tentaient de franchir des parcours d'obstacles, s'agrippaient à des plateformes instables, glissaient sur des rampes enduites de mousse et finissaient par basculer dans des bassins remplis de boue, sous les encouragements d'un présentateur coiffé d'une perruque énorme, vaguement presleyenne.

Je laissai.

Sans quitter le lit, je me redressai légèrement et attrapai le sachet que j'avais rapporté du kombini, pour éviter d'avoir à ressortir dîner. J'en sortis un premier onigiri, encore emballé dans son film transparent, une étiquette collée sur le dessus — en japonais — que je n'avais pas pris la peine d'essayer de lire. Je déchirai un coin de l'emballage, tirai sur la bande de plastique

qui séparait l'algue du riz, et le portai à la bouche. La texture était douce, légèrement collante, et au centre, une garniture que je n'identifiai pas tout de suite — un goût salé, puissant, avec une légère amertume qui persistait en fin de bouche. Je mastiquai lentement, perplexe. Je m'attendais à autre chose, quelque chose de plus neutre, du thon ou du saumon. J'ouvris la canette de bière et bus une gorgée. Elle était tiède mais encore pétillante. Elle fit presque disparaître le goût de la garniture. Je pris le second onigiri. Il était meilleur. Plus doux, une saveur sucrée-salée qui rappelait le saumon mariné.

Une fois terminé, je laissai le sachet vide sur la table de chevet, bus une dernière gorgée de bière, tiède à présent, et jetai un œil à l'horloge numérique posée sur la commode. Il était tard. Si je voulais relire ma communication au réveil, mieux valait dormir maintenant. Je me levai, passai dans la salle de bain. La pièce était exiguë, d'une propreté clinique, avec une baignoire rectangulaire et un petit lavabo blanc surmonté d'un miroir. L'ampoule au plafond diffusait une lumière froide. Je tournai le robinet de la douche, laissai couler l'eau quelques secondes avant de me déshabiller. En me tournant face au miroir, je me fis la remarque que j'avais pris du ventre. Rien de bien méchant, une épaisseur supplémentaire autour des hanches et de la poitrine. Je me penchai en avant et observai le bas de mon dos. Des poils sombres y poussaient par endroits, irréguliers, clairsemés, un peu plus nombreux qu'avant, me semblait-t-il. Je me redressai, roulai légèrement les épaules, étirai la colonne vertébrale et enjambai finalement le bord de la baignoire. L'eau était chaude, agréable. Je laissai le jet courir le long de mes épaules, massant un instant ma nuque avec la pression du pommeau avant de me savonner rapidement. Le gel douche avait un parfum d'agrume. Une fois séché, j'enfilai un t-shirt propre et me brossai les dents devant le miroir. Mes traits étaient tirés. Quelques ridules au coin des yeux. Je passai une main sur ma mâchoire, tendit la peau du cou et scrutai mon reflet sans vraiment savoir ce que j'y cherchais. Puis, sans plus y penser, je crachai la mousse du dentifrice, me rinçai la bouche et éteignis la lumière.

Quand je revins dans la chambre, j'éteignis la télévision et m'assis au bord du lit. Il me revint alors que j'avais oublié de réserver un taxi pour le lendemain. Mon regard glissa vers le téléphone posé sur la table de chevet. J'hésitai un instant, puis décrochai le combiné et composai le numéro de la réception. Une voix féminine répondit. Je balbutiai quelques mots en anglais, demandai s'il était possible de réserver un taxi pour sept heures. Il y eut un silence. Puis la voix reprit, me répondant quelque chose que je ne compris pas. Je répétai : *Taxi ? Seven o'clock ? Tomorrow morning ?* Un nouveau silence, plus court cette fois-ci. Puis, à nouveau, les mêmes paroles incompréhensibles. Je demandai de répéter, une troisième fois. *Reservation ? Possible ?* J'entendis un léger souffle, une pause, puis quelques mots échangés à voix basse. Enfin, quand la voix revint, elle répéta la même chose, avec la même intonation. Je ne dis rien. Je gardai le combiné un instant contre mon oreille. Puis raccrochai. Mieux valait descendre, me dis-je. Ce serait plus simple.

Le hall était désert. Tout paraissait exactement dans le même état que plus tôt, comme si rien ne s'était produit en mon absence. Je me dirigeai vers l'accueil. La réceptionniste était toujours là, assise à la même place, droite derrière le comptoir. Elle leva les yeux à mon approche, sans changer d'attitude, avec ce même visage neutre, lisse, presque absent, un sourire vague accroché au coin des lèvres — comme si elle me voyait pour la première fois. J'eus alors un instant de doute. S'agissait-il bien de la même personne ? Ou bien avais-je projeté sur elle le souvenir flou d'un autre visage, presque semblable, que ma mémoire aurait remplacée sans que je m'en rende compte ? J'éprouvai une légère gêne à l'idée d'avoir pu les confondre. *Good evening,* dit-elle. *Good evening*, répondis-je. J'hésitai une petite seconde, puis demandai : *Was it you I spoke to on the phone just now ?* Elle inclina légèrement la tête, fit un mouvement vague des lèvres — ni un *oui*, ni un *non*, quelque chose entre les deux. J'articulais avec soin. *I need a taxi tomorrow morning. At seven. To go to the University of Tokyo.* Elle hocha la tête, nota

quelque chose sur un petit carnet posé près du clavier, décrocha le téléphone. *Please, wait a moment*, dit-elle. Elle composa un numéro. Il y eut un temps d'attente. Puis on décrocha à l'autre bout, elle s'inclina légèrement et prononça quelques phrases en japonais. À intervalles réguliers, elle reprenait les informations qu'elle avait notées, les lisait, attendait, reprenait la parole. Par instants, elle laissait échapper de légers sons d'assentiment, presque imperceptibles, comme pour marquer qu'elle écoutait. Cela me parut anormalement long. Je ne comprenais pas ce qui pouvait demander autant de précision. Enfin, elle prononça une dernière phrase, remercia plusieurs fois, *arigatō gozaimasu,* puis raccrocha. *All good ?* demandai-je. Elle hocha la tête, mais ne répondit pas. À la place, elle ouvrit un tiroir sous le comptoir, en sortit une nouvelle carte magnétique, identique à la première, au bout de laquelle oscillait un porte-clés doré, sorte d'amulette japonaise à l'intérieur de laquelle, en se balançant, résonna une petite clochette en métal. *Room seven one seven*, dit-elle.

Je ne comprenais pas. Je lui dis que ce n'était pas nécessaire, que j'avais déjà ma clé, que c'était elle — ou peut-être sa collègue — qui me l'avait donnée tout à l'heure. À nouveau, elle ne répondit pas. Elle me fixait sans ciller, droite derrière le comptoir, le visage parfaitement immobile, ce même sourire mince figé aux lèvres, un sourire sans intention, sans adresse, comme suspendu. Rien ne bougeait en elle. Pas un clignement d'œil, pas le moindre tressaillement. Je glissai la main dans la poche intérieure de mon manteau, afin d'en retirer la carte, j'effleurai la doublure, cherchant le contact rigide du plastique, mais mes doigts ne rencontrèrent que le tissu vide. Je changeai de main, fouillai les autres poches, celles du pantalon, la poche extérieure du manteau. Rien. Peut-être l'avais-je laissée dans la chambre, posée sur la table de chevet ou près de la télévision en défaisant mes affaires ? Je levai les yeux vers la réceptionniste, prêt à lui expliquer ma situation, mais au moment où j'ouvris la bouche, mon regard s'arrêta net. Ma valise était là. Juste à côté du comptoir. Ma valise noire, la poignée encore à demi dépliée. Je la reconnus immédiatement. Une sensation de vertige m'envahit. Une

brusque montée de chaleur aux tempes. Je l'avais laissée dans la chambre. J'en étais sûr. Je l'avais roulée jusqu'au lit, calée contre le mur. J'avais mangé, bu ma bière, pris une douche, et j'étais descendu seul. Je ne l'avais pas prise avec moi. Alors pourquoi était-elle là, maintenant, dans le hall, à l'endroit même où je l'avais posée en arrivant ? Je voulus poser la question, demander pourquoi on avait descendu ma valise, et qui l'avait apportée, mais aucun mot ne sortit de ma bouche.

Quelque chose me troublait. J'avais la sensation qu'on m'observait, depuis un recoin, un angle mort. Quelque chose, quelque part, tapi dans la pièce, trop discret pour être vu. Je fis un pas en arrière. Et si tout cela n'avait pas eu lieu ? Et si j'étais simplement en train de rêver ? J'avais lu, je ne sais plus trop où, que le temps, dans les rêves, ne s'écoulait pas de la même manière que dans la réalité — qu'une seconde, parfois, pouvait contenir des heures entières. Il n'obéissait pas aux lois communes. Il se contractait, se dilatait, se recomposait selon une logique qui nous échappait, un rythme souterrain, étranger à toute chronologie. Je me souviens que cette idée m'avait marqué. J'y repensais parfois au réveil, quand, après avoir traversé en songe des séquences longues et détaillées, des histoires entières, j'ouvrais les yeux et constatais que seules quelques minutes s'étaient écoulées. Était-il possible, alors, que je me sois simplement assoupi là, l'espace d'un instant, debout devant le comptoir de la réception, et que tout ce que j'avais vécu depuis mon arrivée à l'hôtel ne soit qu'un enchaînement flou de sensations incohérentes, de souvenirs inventés par la fatigue du voyage ? J'essayai de remonter le fil. L'aéroport, le taxi. La pluie sur les vitres, le quartier de Shibuya. Le hall de l'hôtel, l'ascenseur. Le lit, la sensation du matelas sous mon dos. Le plastique des onigiri, le goût inattendu du premier, la fraîcheur de la bière. La douche, la chaleur de l'eau, le parfum d'agrumes. Tout cela, je pouvais le nommer, le décrire. J'en gardais la mémoire précise. Mais cela suffisait-il pour prouver que je ne l'avais pas rêvé ?

Alors, une seconde pensée me traversa. Et si ce n'était pas ici, devant le comptoir, que je m'étais assoupi, mais, au contraire, que tout ce que j'avais vécu depuis mon arrivée à l'hôtel était bien réel, et que c'était maintenant que je rêvais ? Je me revoyais allongé sur le lit de la chambre, les paupières à demi closes, la télévision allumée en sourdine, le goût encore présent du riz, la fraîcheur de la bière sur la langue, le corps alourdi par la fatigue. Peut-être ne m'étais-je jamais levé. Peut-être étais-je encore là-haut, dans la chambre du septième étage, rêvant en silence que je m'étais levé, que j'étais sorti de la chambre, que je me trouvais ici. Et tout ce qui se déroulait à présent dans le hall soudainement trop vaste, la réceptionniste faussement identique, la valise qui n'aurait pas dû être là — tout cela n'était peut-être qu'un décor recomposé, une construction lente et silencieuse de mon esprit endormi. Je me concentrai, observai avec plus d'attention mon nouvel environnement. On dit que dans les rêves, les détails se dérobent dès qu'on cherche à les fixer, qu'ils se réarrangent d'eux-mêmes pour échapper à toutes tentatives d'ordre ou de cohérence. Je fis un tour sur moi-même, scrutant les moindres recoins du hall. Je cherchai un signe, un indice, quelque chose d'incongru qui vacillerait sous mon observation, mais ne trouvai rien. Tout paraissait parfaitement stable.

Je pris la clé sans un mot et la glissai machinalement dans la poche intérieure de mon manteau. Je remerciai la réceptionniste, puis attrapai la poignée de ma valise, la redressai lentement et m'éloignai en direction des ascenseurs. En regagnant ma chambre, j'eus l'étrange sensation d'y entrer pour la première fois. Je cherchai instinctivement l'interrupteur, tâtonnant maladroitement sur ma gauche avant de parvenir enfin à allumer la lumière. Le lit était soigneusement fait, la table de chevet débarrassée. Tout semblait propre, intact. Je fis quelques pas dans la pièce, ouvris la porte de la salle de bain, jetai un œil à l'intérieur, puis revins dans la chambre. Je m'approchai de la fenêtre. Elle ne semblait plus au même endroit. Elle avait l'air légèrement décalée, et plus étroite, encadrée de lourds rideaux gris là où j'avais le souvenir d'un tissu clair et léger. La vue aussi avait changé. Je reconnaissais le quartier de Shinjuku, mais la

perspective n'était plus la même. La fenêtre donnait désormais sur un large immeuble, juste en face, à quelques mètres à peine, comme une façade dressée devant moi, massive, légèrement en biais par rapport à l'axe de la chambre. Un bâtiment destiné à accueillir des bureaux, sans doute, aux lignes régulières, impersonnelles, entièrement vitrées et réparties sur une dizaine d'étages, dont la plupart étaient plongés dans l'obscurité. Seuls quelques points de clarté subsistaient çà et là, isolés dans le quadrillage des fenêtres, comme des balises éparses déposées à la surface de l'océan. Dans l'un des bureaux, à mi-hauteur, une lampe était allumée. Elle éclairait un plateau vide, une chaise repoussée en arrière. Plus haut, à droite, j'aperçus deux silhouettes, l'une debout, l'autre assise. Elles semblaient regarder un écran. Je restai là, à les observer. La scène dura quelques secondes. Puis l'un d'eux éteignit la lumière.

Je sortis la carte magnétique de ma poche, la fis tourner entre mes doigts, sans y penser. Puis, presque machinalement, je m'éloignai de la fenêtre, marchai jusqu'à la porte et l'ouvris. Dans le couloir, le chiffre 717 brillait sur panneau de bois sombre. Je refermai la porte derrière moi, restai quelques secondes immobile, debout dans l'espace silencieux du couloir, puis, une nouvelle fois, ouvris brutalement la porte, espérant surprendre la pièce dans un autre état. Mais non. Rien n'avait bougé. La chambre restait parfaitement identique.

Je restai un moment appuyé contre le mur du couloir, les bras le long du corps. Je sentais le poids de la fatigue s'abattre sur moi. Ce n'était plus seulement dans les jambes, alourdies par les heures d'avion, ni dans le bas du dos, tendu — mais quelque chose de plus diffus, qui atteignait l'esprit, le ralentissait. Je fermai les yeux. J'écoutai le silence du couloir, feutré, rythmé par le seul ronronnement des ventilations dissimulées derrière les faux plafonds. Par instants, le bruit sourd d'une canalisation qui vibrait quelque part dans les murs. Alors, sans y réfléchir, je me redressai. Je m'éloignai lentement, quittant la proximité immédiate de ma chambre. Je n'avais pas de direction précise. Je marchais simplement et le couloir s'étirait

devant moi, long, étroit, recouvert d'une moquette épaisse et pourpre dans laquelle mes pas s'enfonçaient sans bruit. Je ne prêtais qu'une attention vague au décor, à l'enfilade de portes qui défilaient de chaque côté, numérotées dans l'ordre — et pourtant, à nouveau, quelque chose dans leur alignement me paraissait légèrement décalé. À certains endroits, elles semblaient plus proches, ailleurs plus espacées, comme si les murs eux-mêmes s'écartaient, se resserraient, suivant une inflexion imperceptible. Un léger gauchissement de l'espace.

Je continuai d'avancer. Le couloir semblait ne plus avoir de fin. Il s'étirait bien au-delà de ce que j'aurais cru possible, bien au-delà de la structure même de l'hôtel. Peu à peu, je perçus d'infimes changements, à commencer par la moquette qui n'avait plus la même consistance sous mes pieds. Elle semblait plus fine, plus rêche, râpeuse par endroit. Le pourpre profond des premiers mètres avait cédé la place à un ton plus terne, plus passé. Comme si le revêtement datait d'une autre époque. Les murs aussi changèrent. Ce n'était plus le même papier peint. Le grain était plus rugueux, plus épais, plus ancien. Je remarquai alors d'autres détails : de fines craquelures courant le long des plinthes, des taches sombres au plafond, un éclat dans la peinture écaillée d'une porte. Les appliques murales, elles aussi, n'étaient plus les mêmes. Leur surface était ternie, dépolie, et la lumière qu'elles diffusaient avait perdu son éclat. Elle était plus jaune, plus faible, incertaine. Par moments, elle vacillait légèrement, comme si l'électricité venait de plus loin, remontait par un circuit ancien.

Le couloir continuait de se modifier, par degrés à peine perceptibles, à mesure que j'avançais. Quelque chose glissait, lentement, dans la structure même de l'hôtel, comme si l'ensemble se décalait vers un autre état, un étage oublié, conservé tel quel, dans son propre abandon. Les numéros de porte avaient disparu. Certaines n'affichaient plus rien, d'autres laissaient voir des rectangles plus clairs, là où une plaque avait sans doute été fixée autrefois. Je levai les yeux. Le plafond paraissait plus haut, les murs, légèrement incurvés, semblaient s'éloigner. Et puis, à un moment, sans que je puisse dire précisément quand, je compris que je

n'étais plus au même endroit. Le couloir s'était élargi. La moquette avait changé de couleur. Elle était si usée qu'on apercevait le sous-plancher à travers de petites déchirures noircies et irrégulières. Les murs étaient recouverts d'un papier peint jauni, gondolé et décollé aux angles. Alors, enfin, j'atteignis le bout du couloir. Je débouchai sur un nouvel espace, un ancien salon d'étage qui ne semblait plus appartenir à l'hôtel. Deux fauteuils recouverts d'un velours beige se faisaient face, une table basse en bois sombre les séparait, avec, posé au centre, un cendrier en cristal. Contre le mur, une bibliothèque étroite, bancale, remplie de magazines japonais aux couvertures ternies, certaines pages pliées, écornées, enroulées sur elles-mêmes. Et là, dans ce petit espace, un homme attendait.

Il était assis dans l'un des deux fauteuils, le dos droit, les jambes croisées. Dans ses mains, il tenait un cube de Rubik, qu'il faisait tourner doucement, presque machinalement, ses phalanges glissant d'une face à l'autre avec une régularité tranquille. Il ne parla pas tout de suite. Il se contenta de m'observer, toujours jouant. Puis, d'un geste de la main, il m'invita à m'asseoir. Je contournai la table basse, pris place dans le fauteuil qui s'affaissa légèrement sous mon poids. Je regardai le cube tourner entre ses doigts, les couleurs glissant l'une sur l'autre dans une séquence infinie. Je voulus parler, mais rien ne vint. Finalement, ce fut lui qui rompit le silence. *Vous avez mis du temps*. Il disait cela simplement, sans ironie, sans reproche. *Je ne comprends pas*, dis-je. *Vous devez faire erreur, je…* Il décroisa ses jambes, se redressa légèrement et me tendit sa main. *Pardonnez-moi, j'oublie chaque fois de me présenter. Je suis l'architecte de l'hôtel*. Je pris sa main. Elle était étonnamment tiède. *Enchanté*, dis-je. Il se réinstalla, reprit le cube de Rubik, le fit pivoter entre ses doigts, sans hâte, avec une sorte de patience distraite. Puis il dit : *Il change, vous savez. Il glisse parfois, se replie, s'agrandit. Il oublie des morceaux.* Il marqua une pause. Le cube cliqueta. *C'est une question d'ajustement. D'équilibre.* Je hochai la tête, sans trop comprendre. Mon regard se posa à nouveau sur le cube.

Moi, je n'ai jamais réussi à en terminer un, dis-je. Il eut un léger sourire. Il tourna encore une face du cube et le posa à côté de lui. *Je ne parlais pas de ça*, dit-il. *Je parle de l'hôtel*. Et ce fut seulement alors que je pris conscience que nous étions en train d'avoir une conversation en français.

Il parla longtemps, d'une voix calme, égale, sans chercher à me convaincre. Je l'écoutais sans l'interrompre, un peu comme on écoute une personne vous raconter son rêve. Il m'expliqua que l'hôtel ne devait pas être compris comme un simple bâtiment. Ce n'était pas un lieu fixe, pas même une construction à proprement parler, mais un ensemble mouvant, un organisme conçu pour répondre à des lois qui n'étaient pas seulement architecturales. Il parla d'un système, d'une structure pensée pour rendre visibles nos idées. Non pas illustrer, mais incarner. Un espace susceptible d'épouser la forme du temps. Il insistait sur ce point : ce n'était pas une figure de style. Chaque pas, chaque mouvement accompli entre ces murs entraînait un réajustement, un glissement, dans l'organisation même du lieu. Mais aussi dans le temps. C'était cela, sans doute, qui m'avait troublé en regagnant la chambre. Cette impression que quelque chose, dans l'alignement des murs, dans la place exacte des objets, avait changé. Il disait que le temps n'était pas une ligne continue à l'intérieur de l'hôtel. Il se repliait, s'ajustait, s'inversait par endroits. Il m'assura que lorsque j'étais descendu à la réception, quittant la chambre 717, je n'avais pas seulement changé d'étage. J'avais également changé de moment. Un léger retour, une inflexion, une sorte de pli dans la durée. Il reprit le cube posé à côté de lui, le fit tourner lentement entre ses doigts. Puis il me le montra. Les couleurs s'alignaient, un instant, puis se dispersaient à nouveau, glissaient les unes sur les autres dans un mouvement fluide. Le cube pivotait de lui-même, par à-coups silencieux, mû par un mécanisme invisible. *L'hôtel fonctionne selon un principe similaire*, dit-il. *Il s'ajuste de lui-même*. *En permanence.* Il laissa les mots flotter un instant, puis ajouta : *Il cherche une forme d'équilibre.* Le cube

tournait toujours. *Mais rien est stable*. *Ni les couloirs, ni les heures, ni les souvenirs qu'on emporte en sortant*.

Il me fallut quelques secondes pour distinguer la sonnerie du téléphone. J'ouvris les yeux à moitié, tendis le bras vers la table de chevet, cherchai le combiné du bout des doigts et décrochai. *Good morning, sir. Your taxi is waiting downstairs.* Je me redressai, clignai des yeux. Il était sept heures. Je remerciai d'une voix pâteuse et raccrochai. Je regardai autour de moi, tout semblait en ordre. Le lit à peine froissé. Mes vêtements reposaient sur le dossier du fauteuil, négligemment posés là la veille. Une chemise pendait encore au bord du placard, à moitié sortie de son cintre. Sur la table basse, une liasse de feuilles — mes notes pour la communication du jour, imprimées, soulignées au stylo, annotées dans les marges, titres d'ouvrages, noms d'auteurs, indications de pages. Une feuille s'était détachée du reste, qui ne portait aucun texte, juste une formule, écrite à la main, dans une encre bleue que je ne reconnaissais pas : *les déjà sont des encore et les encore sont des déjà*. Je ne m'y attardai pas. Je les ramassai à la hâte, les remis en pile, maladroitement, les calai dans une chemise souple que je glissai dans mon cartable.

Il y avait un peu de monde dans le hall. Deux femmes en tailleur clair échangeaient quelques mots devant les ascenseurs. Un couple de personnes âgées attendait près de l'entrée, leurs valises posées à côté d'eux. Derrière le comptoir, un homme d'une quarantaine d'années, le visage lisse, fermé, m'adressa un léger hochement de tête. Je ne m'arrêtai pas. Je montai directement dans le taxi qui stationnait devant les portes vitrées. Je m'installai à l'arrière, mon cartable à côté de moi, et donnai l'adresse de l'université. Le chauffeur, engagea la marche, et nous nous mîmes en route. Je regardai la ville défiler à travers la vitre embuée. Des silhouettes, des visages indistincts, des façades lisses. La pluie s'était remise à tomber. Je repensai à la nuit. À ce qui s'était passé. À ce que j'avais vécu ou rêvé. À l'homme assis dans le fauteuil, à sa voix

calme, au cube de Rubik qu'il faisait lentement pivoter entre ses doigts. Je ne me souvenais plus à quel moment je m'étais levé pour regagner ma chambre. Je n'aurais su dire si j'avais salué l'homme, si je l'avais remercié, ou si j'étais simplement parti, sans lui adresser un mot. Il me semblait n'avoir eu que quelques pas à faire, trois ou quatre — comme si, pendant tout ce temps, ma chambre s'était trouvée là, juste à côté — ou comme si, à mon insu, les choses s'étaient déplacées d'elles-mêmes, l'espace s'était reconfiguré dans l'ombre, si bien que je finis par me dire que je ne m'étais peut-être jamais levé, que peut-être je n'avais même jamais quitté ma chambre, que tout cela n'avait été qu'un mouvement intérieur, une variation lente dans la matière du sommeil.

Je reconnus immédiatement, sans pourtant l'avoir jamais vue la grille en fer forgé devant laquelle le taxi s'arrêta. Nous étions devant l'entrée principale de Hongo. Le cartable à la main, je descendis du taxi et traversai la chaussée sous une pluie fine. Au-delà, une allée rectiligne, bordée de ginkgos massifs, s'ouvrait en pente douce. Le sol détrempé était semé de feuilles jaunes, collées par endroits en plaques épaisses. J'avançais lentement, en suivant méthodiquement les indications du plan que les organisateurs du colloque m'avaient envoyé quelques jours plus tôt par e-mail, un plan imprimé à la va-vite, annoté à la main d'une flèche hésitante : *Sanjō Conference Hall*. Je traversai une cour vide, contournai un bâtiment aux volets fermés. Quelques étudiants passaient à distance, silhouettes penchées sous leurs parapluies, un sac en bandoulière. Enfin, j'aperçus le *Sanjō Conference Hall* à l'angle d'un ensemble plus récent. Une architecture plus lisse, vitrée par endroits, sans ostentation. Je montai les marches, poussai la porte, pénétrai dans le hall. À l'intérieur, l'atmosphère était feutrée, sourde. On discutait à voix basse, on échangeait des poignées de main discrètes, des regards sans insistance.

Je crois que je traînai un peu dans le hall avant d'entrer. J'étais arrivé en avance. Il faisait encore frais dans cette aile nord du bâtiment. Une climatisation trop forte, peut-être. Je déambulai un moment, sans but précis, observant distraitement les allées et venues des

participants. Je longeai un mur vitré, fis semblant de m'intéresser à un présentoir, puis finis par m'approcher de la porte de l'auditorium. Un homme s'approcha, de petite taille, les épaules un peu rentrées. Il portait des lunettes rondes au bout de son nez. Il me tendit la main. C'était l'un des organisateurs. Il me demanda, dans un français appliqué, ponctué d'hésitations, si je n'avais pas eu de mal à trouver l'endroit. Puis il me remit une pochette avec un badge, le programme imprimé du colloque, un bon pour le déjeuner. Une jeune femme nous rejoignit, lui dit quelques mots à l'oreille, puis ils s'éloignèrent tous les deux. Je restai seul à nouveau, ma pochette à la main, le cartable coincé sous le bras. J'avisai alors l'escalier qui menait à une mezzanine où avait été installé un coin café. Je montai les marches, pris un petit gobelet et me servis un café noir. Je jetai un coup d'œil distrait aux biscuits sous plastique, mais me refusai d'y toucher. Je bus deux gorgées et redescendis. J'allai attendre dans l'auditorium.

Je pris place dans la salle, au troisième rang. Je pensais relire ma communication une dernière fois avant de prendre la parole, mais je savais déjà que je ne le ferais pas. Le texte était là, dans sa chemise cartonnée, imprimé en police 12, justifié. Il attendait. Je jetai un regard à la pochette posée sur le siège à côté de moi. Je l'ouvris sans but précis, y glissai la main, sortis le programme. Je le parcourus rapidement, du coin de l'œil. La plupart des communications prévues étaient en anglais. Quelques-unes, plus techniques ou localisées, étaient annoncées en japonais. La mienne, seule, était en français. J'avais obtenu cette faveur en raison du fait que les études françaises occupaient une place importante au sein du département de littérature. Il n'eut pas même besoin de négocier. Les organisateurs avaient pris acte, simplement, et la mention *en français* avait été ajoutée. Je remarquai une petite boîte en carton, blanche, discrète, coincée au fond de la pochette, à moitié dissimulée sous les feuilles. Je la pris, l'examinai. Quelques idéogrammes imprimés sur le couvercle, à l'encre noire. Par curiosité, je soulevai le couvercle. À l'intérieur, se trouvait une amulette japonaise. Une réplique exacte du porte-clés remis la veille à la réception. Même forme, même éclat discret du métal, même petit grelot à

l'intérieur, à peine visible. Je la pris entre deux doigts, l'observai, puis la reposai dans la boîte, refermai et la glissai au fond de la pochette.

Les premières interventions débutèrent. Je pris quelques notes, sans grande conviction. Je suivais sans suivre. Je comprenais sans vraiment comprendre. Depuis quelques minutes, j'éprouvais à nouveau un sentiment de déjà-vu, semblable à celui de la veille. J'avais la sensation d'être déjà entré dans cette salle, d'avoir déjà foulé ce sol, déjà perçu cette lumière un peu dure qui tombait des plafonds sur le bois clair des pupitres. Les silhouettes qui se succédaient, les papiers qu'on dépliait, les mouvements de tête. Tout cela m'était familier, mais d'une familiarité trouble. Comme entrevue à travers une vitre ou perçue depuis un autre temps. Comme si je me souvenais non pas de l'instant lui-même, mais d'une image de l'instant, conservée ailleurs, depuis l'intérieur d'un souvenir qui ne m'appartenait pas entièrement. Quelqu'un d'autre que moi était assis à ma place, et je regardais calmement à travers lui. Alors, j'entendis qu'on prononça mon nom. Je me levai de mon siège, traversai lentement la salle. Je montai à la tribune, posai mon cartable, tirai la chemise cartonnée et étalai les feuilles devant moi. J'ajustai le micro. Le silence était sidéral.

Le motif du labyrinthe dans l'œuvre de Kenji Takamura ne se limite pas à une simple structure formelle. Il engage une mise à l'épreuve de la continuité narrative, un effritement progressif de l'axe spatio-temporel sur lequel repose l'illusion romanesque. Je lisais sans difficulté. Je reconnaissais ce que j'avais écrit. Je crois même que j'ai pensé, en entendant ma propre voix résonner dans le micro, que l'introduction tenait bien. C'est ensuite, lorsque je tournai la page, que quelque chose a vacillé. *Dans la nouvelle* « *Les chambres analogues* »*, publiée en 1997 dans la revue* Gendaishi Techō*, un personnage anonyme descend dans un hôtel de Tokyo. Il vient d'arriver. Il est fatigué.* Je m'interrompis. Je n'avais jamais écrit cela. Je me souviens avoir étalé les pages, à gauche, à droite, en retourner une ou deux, mais ne rien trouver, aucune trace du texte que j'avais préparé. Je continuai tout de même. *La réceptionniste lui tend*

une carte magnétique. Une amulette attachée à un porte-clé tinte doucement. Je sentis ma gorge se serrer. Les lignes devinrent floues. Les mots semblaient s'être dilués à la surface du papier. *Une amulette attachée à un porte-clé tinte doucement.* Je portai la main à mon verre posé sur le bord du pupitre, à moitié rempli. Je bus une gorgée. *Veuillez m'excuser*, dis-je. J'entendis un toussotement, un raclement discret. Deux personnes commencèrent à chuchoter au premier rang. *Sorry*, dis-je. Je glissai les feuilles les unes sur les autres, sans les aligner, et refermai la chemise. Je me levai et quittai la tribune. Je descendis les quelques marches et m'approchai de la sortie latérale. Je ne regardai personne. Je poussai la porte sans réfléchir.

Je pensais retrouver le hall du bâtiment, mais la porte s'ouvrit sur un couloir, un simple couloir de service, étroit, sans fenêtres, qui sentait le plastique chauffé et la peinture fraîche. Un néon clignotait au plafond, qui battait doucement la lumière. J'avançai. Je fis quelques pas, puis poussai une nouvelle porte. Elle s'ouvrit lourdement, dans un claquement métallique, et se referma derrière moi dans un bruit sourd. Le couloir suivant était plus large, d'une blancheur indéterminée, sans contours. J'aurais pu faire demi-tour. Revenir sur mes pas, retrouver la salle, les gradins, m'excuser peut-être, inventer un malaise passager, une fatigue, mais je ne fis rien. J'en étais incapable. Je ressentais une honte physique en songeant à ce qui venait de se passer, à mes mains posées sur le pupitre, à ma voix soudain figée, à l'eau tiède du verre que j'avais bu sans soif. Je n'avais qu'une idée en tête désormais, fuir. Sortir. Éviter à tout prix de recroiser l'un des intervenants, surtout pas l'organisateur du colloque. Je ne voulais pas voir son regard. Ni son sourire poli ni ses paroles accommodantes.

Je passai une troisième porte. Puis une quatrième. Je ne savais plus très bien si j'étais encore dans l'enceinte du bâtiment, ou si j'avais basculé dans une zone technique, dans un de ces couloirs de service, espaces tampons, que les plans ne mentionnent pas et que l'on traverse parfois sans le savoir. Par moments, des voix me parvenaient, lointaines, étouffées, de l'autre côté des cloisons, des bribes de conversation, le frottement d'un fauteuil déplacé, le couinement

d’une chaise. Un peu plus loin, une porte s’ouvrit brusquement sur un couloir perpendiculaire, une silhouette en costume en sortit, un badge autour du cou, un gobelet de café à la main, et disparut aussitôt derrière une autre porte. Je continuai d’avancer. Le couloir tournait légèrement sur la droite, puis sur la gauche. Alors, enfin, j’atteignis son extrémité. Je débouchai sur une pièce plus vaste, plus haute, plus silencieuse. Un espace de repos, peut-être. Un ancien salon d’attente oublié dans l’architecture du bâtiment. Deux fauteuils recouverts d’un velours beige se faisaient face, légèrement en retrait, autour d’une table basse en bois sombre, sur laquelle reposait un cendrier en verre taillé, vide, parfaitement propre. Contre le mur, une bibliothèque basse, aux étagères courtes, s’étirait sur toute la longueur de la paroi. Elle contenait une centaine de revues japonaises, anciennes, aux couvertures passées, gondolées par le temps. Un néon fatigué bourdonnait au plafond. L’air était sec. Et dans ce petit espace, assis dans le fauteuil de gauche, silencieux, immobile, un homme attendait.

Il était assis dans l’un des deux fauteuils, le dos droit, les jambes croisées. Dans ses mains, il tenait un cube de Rubik, qu’il faisait tourner doucement, presque machinalement, ses phalanges glissant d’une face à l’autre avec une régularité tranquille. Il ne parla pas tout de suite. Il se contenta de m’observer, toujours jouant. Puis, d’un geste de la main, il m’invita à m’asseoir. Je contournai la table basse, pris place dans le fauteuil qui s’affaissa légèrement sous mon poids. Je regardai le cube tourner entre ses doigts, les couleurs glissant l’une sur l’autre dans une séquence infinie. Je voulus parler, mais rien ne vint. Finalement, ce fut lui qui rompit le silence.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté
Égalité
Fraternité

Université de Toulouse

Titre : Théorie et pratique de la création littéraire : Penser la durée narrative avec Jean-Philippe Toussaint

Mots clés : Toussaint, Temporalité, Didactique, Littérature contemporaine, Récit, Création littéraire

Résumé : Cette thèse s'inscrit dans le champ de la recherche-création. Elle propose d'explorer le concept de durée narrative, entendu comme l'expérience sensible du temps qui passe à la lecture d'un texte littéraire. À travers une étude approfondie de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, il s'agit d'observer comment cette durée narrative se manifeste, comment elle se construit, se déforme, s'étire ou se suspend à l'intérieur même du tissu romanesque. L'analyse cherche ainsi à dégager des figures récurrentes de la durée, à la fois narratives, stylistiques et affectives. Dans un second temps, cette réflexion théorique et analytique se prolonge par une approche pédagogique, fondée sur notre pratique de l'enseignement au sein du Master de Création littéraire de Toulouse. Elle interroge les manières dont la durée narrative peut être transmise, mise en œuvre ou expérimentée dans un cadre d'atelier, et s'appuie enfin sur une mise en pratique à travers un travail d'écriture personnelle, nourri par les acquis critiques et les expérimentations menées tout au long de la recherche.

Title: Theory and practice of literary writing: Thinking narrative duration with Jean-Philippe Toussaint

Key words: Créative writing, didactic, Toussaint, temporality, contemporary literature, narrative

Abstract: This doctoral thesis falls within the field of research-creation. It aims to investigate the concept of narrative duration, understood as the reader's embodied experience of time passing while reading a literary text. Through a detailed study of the work of Jean-Philippe Toussaint, the thesis examines how this notion takes shape within his novels—how it is constructed, distorted, extended, or suspended through narrative and stylistic means. The goal is to identify recurring figures of duration, viewed both as formal patterns and affective rhythms. Building on this theoretical and analytical foundation, the final part of the thesis turns to a pedagogical reflection rooted in our teaching practice within the Master's program in Creative Writing at the University of Toulouse. It considers how narrative duration might be taught, explored, or enacted in writing workshops, and culminates in a creative component that puts these reflections into practice through original writing informed by the critical insights developed throughout the project.