

Jean-Philippe Toussaint: Le retour du récit?

Marc Lemesle

1. Préambule

En matière romanesque, on s'accorde généralement à reconnaître, dans ce que l'on nomme d'ordinaire le *Nouveau Roman*, le dernier mouvement d'avant-garde français. Fondé pour l'essentiel de l'aveu même de ses écrivains, sur une remise en question plus ou moins radicale des procédés «traditionnels» du genre tels que perçus rétroactivement dans le roman réaliste du XIX^e siècle (dont Balzac incarnerait l'archétype) par ceux-ci, le Nouveau Roman s'est aujourd'hui inscrit dans la tradition littéraire comme exemplairement représentatif de l'esthétique moderniste qui s'est élaborée au cours du XX^e siècle. Le déterminisme psychologique des personnages, la description explicative, la progression linéaire de l'action, le rôle prépondérant de l'intrigue, etc., autant d'éléments qui se virent exclus d'un complexe romanesque de plus en plus autoréférentiel qui devait voir son esthétique solipsiste culminer au cours des années 70 avec ce que l'on a appelé depuis le «nouveau Nouveau Roman».

L'effet le plus notable de cet infléchissement de la conception du roman fut sans doute la dissolution corollaire de ce que l'on désigne habituellement sous le nom d'«histoire». C'est le constat que dressait par exemple Roland Barthes dès 1955, au sujet du troisième roman d'Alain Robbe-Grillet:

Il y a effectivement dans *Le Voyeur*, une destruction tendancielle de la fable. La fable recule, s'amenuise, s'anéantit sous le poids des objets.¹

D'ailleurs, l'auteur lui-même, dans un article désormais célèbre, intitulé «Sur quelques notions périmées» (1957), stigmatisait au nom d'un nouveau réalisme l'inanité de l'histoire au sens classique du terme, c'est-à-dire comme invention de «péripiéties palpitantes où nœuds et dénouement de l'intrigue»² constituaient l'essentiel de l'art du romancier. Nathalie Sar-

raute estimait quant à elle que l'exposition de ces états intérieurs obscurs qu'elle désignait sous le vocable de *tropismes* devait se substituer aux péripiéties «qu'offrait au lecteur l'intrigue du roman traditionnel»³. Et les exemples sont multipliables à l'envi qui vont dans le même sens.

Ce qui nous importe ici cependant, c'est de prendre note qu'une rupture irréversible a été alors opérée d'avec le roman traditionnel qui problématisait singulièrement aujourd'hui toute apparition d'une possible «histoire» romanesque en la posant nécessairement comme ré-apparition, étant entendu qu'une résurgence pure est littéralement impossible. A supposer en effet qu'un auteur réécrive actuellement «à la manière» de Balzac ou de Claude Simon, par exemple, parce que le lecteur de ces textes a lu au préalable *La Comédie humaine* ou *La Route des Flandres*, on peut légitimement penser que ceux-ci apparaissent alors dans l'après-coup de ceux-là et qu'ils se voient donc automatiquement entachés d'une certaine nuance de réflexivité. En d'autres termes, il ne peut y avoir d'écriture innocente, toute (ré-)activation de procédés anciens s'inscrivant dans une tradition qui lui préexiste et lui assurant une valeur historiquement déterminable dont l'auteur possède une conscience plus ou moins nettement affirmée.

Aussi est-ce au travers de cette perspective que nous aborderons dans le cadre de cette analyse les romans publiés à ce jour par Jean-Philippe Toussaint⁴.

Reprenant l'hypothèse d'A. Kibedi Varga pour qui le modernisme se caractériserait principalement par son «antinarrativisme»⁵, nous tenterons d'examiner dans quelle mesure et selon quelles modalités nous pourrions être autorisés à parler, au sujet de l'auteur qui nous intéresse, d'un éventuel retour du récit, lequel pourrait ressortir à une possible esthétique post-moderniste dont il nous incombera de préciser le sens au terme de notre travail.

Dans un article assez récent, Kibedi Varga expliquait que, selon lui, l'une des conséquences majeures de la modernité littéraire (le Nouveau Roman, par exemple), en remettant en cause les notions de personnage et d'intrigue – constitutives du récit dans la tradition aristotélicienne –, aurait été, faisant vaciller ce dernier, de «dénarrativiser» le roman. Partant de ce constat, il propose ce qui pourrait alors représenter le critère définitoire d'une certaine postmodernité littéraire:

Ce qui caractérise le plus profondément peut-être la nouvelle littérature post-moderne, c'est la renarrativisation du texte, c'est l'effort de construire de nouveau des récits.⁶

Dans cette optique, les romans de J.-P. Toussaint se présenteraient comme une volonté de «reconstruire avec une extrême prudence les intrigues du quotidien»⁷.

Si l'idée que le postmodernisme littéraire pourrait se fonder sur un retour de l'«intrigue» paraît assez communément acceptée (que ce soit par Scarpetta, Barth ou Eco, par exemple), l'inscription de Toussaint au sein de cette tendance nous semble quant à elle en partie discutable. Au nom de quoi s'autoriser, en effet, à voir dans ses textes une «intrigue», fût-elle du quotidien? La notion d'intrigue implique une dramatisation de l'action, laquelle suppose que le récit contienne des épisodes clefs, des «moments forts», ainsi que l'on dit couramment. Or, où repérer de semblables moments dans nos romans? Peut-on considérer la blessure qu'inflige le narrateur de *La Salle de bain* à son amie, comme le point culminant d'une intrigue mise en place par le texte ou la résolution de Monsieur de déménager (la seule qu'il prenne) de la chambre qu'il loue, comme un événement, même contextuellement, important? De quelle intrigue faire état à propos de *L'Appareil-photo* ou de *La réticence*?

C'est à ces questions que nous allons essayer d'apporter une réponse, en précisant l'acception dans laquelle nous employons le terme d'«histoire».

2. Intrigue et histoire

Dans le langage courant, le mot recouvre habituellement deux sens distincts: «histoire», comme organisation d'un ensemble d'événements fictifs ou réels d'une part, et «histoire» comme intrigue d'autre part, cette seconde acception ajoutant une surdétermination à la première, que l'on pourrait désigner comme une complexification des rapports des dits événements, imbriqués en fonction de liens plus ou moins facilement perceptibles et explicables, selon une logique de causalité.

C'est dans ce premier sens du mot que, selon Paul Ricœur, Aristote parle dans sa *Poétique* du «muthos» comme «agencement des faits», l'art poétique se définissant alors comme celui de «composer des intrigues»⁸. Ainsi, pour Ricœur, le «muthos» aristotélicien correspond-t-il à la notion d'«intrigue», laquelle est une traduction du mot grec, plus juste, selon le philosophe, que celle de «fable» proposée par J. Hardy⁹ et équivalente à celle d'«histoire» retenue par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot¹⁰. Le terme d'«intrigue» ici n'est employé par Ricœur que pour désigner le versant fictif, c'est-à-dire non historiographique, de la notion, polysémique en français, d'«histoire» et éviter la confusion des deux concepts dans son ouvrage. On retrouve cette conception de l'«histoire» dans la définition de

Gérard Genette, puisqu'elle est pour lui conçue comme l'«ensemble des événements racontés» (ou «contenu narratif», dans *Figures III*), lequel se ramène à «des enchaînements d'actions ou d'événements»¹¹.

Agencement, composition, enchaînement, l'histoire, on le voit, est généralement comprise par les spécialistes comme résultat d'un travail de mise en relation d'unités narratives, qui peuvent être des séquences de longueur et de nature variable, dont le modèle fonctionnaliste de Propp peut représenter un exemple de théorisation. Sans entrer dans le détail des problèmes de morphologie ou de logique de l'histoire, on peut néanmoins se demander de quelle(s) modalité(s) essentielle(s) procède le développement de l'histoire (au sens génétien) dans un texte. Les deux axes les plus évidents et que l'on trouve le plus fréquemment cités sont sans conteste ceux de la successivité temporelle et de la successivité causale, que l'on peut regrouper sous le terme générique de consécution. Ainsi, Todorov note-t-il à ce sujet, en parlant du récit dans un sens similaire à celui que nous donnons au terme d'histoire:

Cette manière de voir le récit comme l'enchaînement chronologique et parfois causal d'unités discontinues n'est pas nouvelle, bien sûr¹²,

et il cite le cas de Propp. De même, dans son essai de 1927 sur le roman, l'écrivain britannique E. M. Forster, définissait-il l'histoire («story») en ces termes:

a story is a narrative of events arranged in time-sequence, précisant juste après, A story, by the way, is not the same as a plot. It may form the basis of one, but the plot is an organism of a higher type.¹³

La distinction introduite ici entre «histoire» (story) et «intrigue» (plot) recoupe en fait celle opérée généralement entre les deux types principaux de consécution narrative que nous venons de nommer. En effet, Forster explique plus loin, à propos de l'intrigue:

We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. «The king died, and then the queen died of grief» is a plot. The time-sequence is preserved, but the sense of causality overshadows it.¹⁴

A ces deux notions de successivité chronologique et de rapport de causalité événementielle, on peut ajouter un troisième facteur nécessaire à la constitution d'une histoire et qui découle des deux précédents, c'est-à-dire d'un récit fictif, qui est celui de «transformation». Ainsi que le remarque en effet Todorov, un récit (au sens d'histoire) ne se contente pas de la description d'un état statique, mais s'élabore au travers d'une relation dialectique entre état statique et changement de cet état en un autre qui fasse

progresser l'histoire. Outre la relation de «succession» (temporelle et logique) qu'entretiennent entre elles les unités narratives de l'histoire, «ces unités doivent se trouver aussi dans un rapport de transformation»¹⁵, nous dit le théoricien. Cette affirmation rejoint peu ou prou celle de Genette qui, parlant de «récit minimal» écrit:

Pour moi, dès qu'il y a acte ou événement, fut-il unique, il y a histoire, car il y a transformation, passage d'un état antérieur à un état ultérieur et résultant.¹⁶

Voici donc dégagées les bases à partir desquelles nous pouvons maintenant envisager de parler de l'histoire chez notre auteur. Si les romans de Jean-Philippe Toussaint présentent une trame narrative mince, ce caractère ténu de l'intrigue est potentiellement imputable aux trois caractéristiques majeures et constitutives de l'histoire: à la progression chronologique, causale et différentielle, qui lie les différentes séquences du récit. Nous ajouterons cependant un dernier élément à cette liste, qui est d'ailleurs en relation directe avec le troisième point et que nous traiterons avec lui, et qui serait la construction (devenue classique) de l'intrigue (au sens de Forster), en fonction d'un schéma général du type: exposition, péripéties, nœud et dénouement, conception que l'on voit à l'œuvre, avec des variations bien entendu, depuis la tragédie antique, sur le modèle des prescriptions d'Aristote, jusqu'au roman réaliste du XIX^e siècle et même bon nombre de romans de notre époque.

3. La réduction de l'histoire chez J.-P. Toussaint

•La Chronologie

Concernant le premier point, rappelons tout d'abord que si le temps humainement vécu est subi selon la successivité implacable du déroulement d'un temps irréversible qui s'égrène jour après jour, le temps de la fiction, lui, dépend de la seule volonté du narrateur, qui peut décider de placer tel épisode après tel autre ou de débiter son texte (Homère) *in medias res*, en fonction du but qu'il se propose d'atteindre. Par ailleurs, s'il le veut, il peut également prendre le prétexte du souvenir, pour insérer dans sa narration telle séquence antérieure (analepse) ou telle séquence ultérieure (prolepse) au moment du récit où il est parvenu, qu'il juge pertinent de placer à cet endroit. A une temporalité contrainte (réelle), on peut donc opposer la liberté d'une temporalité malléable (fictive) dont la seule exigence est sa vraisemblance (sauf cas de récit merveilleux où les para-

mètres temporels peuvent être différents des nôtres, ou volonté expresse de l'auteur de déroger aux règles classiques).

Le problème de la chronologie, dans un roman, et donc dans les textes qui nous intéressent ici, n'est donc pas tant une affaire de pure rectilinéarité temporelle, que de marquage de celle-ci dans le texte. Or, si l'on observe les éléments de repérage temporel que nous présentent nos textes, on s'aperçoit assez rapidement que, sans que leur soit réservée une importance particulière, ils ne sont pas non plus contradictoires ou éludés ainsi qu'ils pourraient l'être dans certains nouveaux Romans, mais seulement flous. La cohérence «chrono-logique» n'est pas remise en cause dans les récits de J.-P. Toussaint.

Ainsi dans *La Salle de bain*, bien qu'il soit rigoureusement impossible de tracer un diagramme daté de l'organisation temporelle de l'univers diégétique, on peut néanmoins suivre la succession globale des «événements» qui s'enchaînent par séquences de vingt-quatre heures le plus souvent: «Le lendemain...» (p. 16, 50, 58 etc.), avec emploi du passé simple. Cependant, la plupart du temps, le découpage temporel de l'histoire se trouve scandé par des séquences de longueur indéterminée, à valeur durative ou itérative, qui utilisent l'imparfait: «Je commençais à bien connaître l'hôtel» (p. 58), «Lorsque je sortais de l'hôtel» (p. 59), «Les après-midi s'écoulaient paisiblement» (p. 60), installant le récit dans une monotonie événementielle tragi-comique. D'autre part, les deux séquences analeptiques du texte (p. 37, 44 et 51), signalées par le passage au plus-que-parfait, ne posent pas de problème de lisibilité, qui s'ouvrent et se ferment de façon conventionnelle. S'il est vrai que la narration d'une «histoire» suppose un cadre temporel construit à la ressemblance de celui que nous vivons dans la réalité, ce premier roman (qu'on le compare, par exemple, à *La Jalousie*, où toute la narration est faite au présent) souscrit tout à fait à cette exigence. Notons toutefois que l'on n'y trouve aucune indication absolue (du type: «Le 15 mai 1796, le général Bonaparte...», *La Chartreuse de Parme*). Si le narrateur nous fournit des éléments de repère, c'est précisément pour éviter que son récit ne soit confus, mais sa volonté ne va pas plus loin. Il ne s'agit pas comme pour Balzac ou Stendhal, par exemple, d'insérer la petite histoire dans la grande, et le cadre temporel ici n'est pas également un cadre historique. Le marquage chronologique répond aux conditions minimales d'existence même d'une chronologie. Ce qui est ainsi instauré, c'est une chronologie du quotidien, sans événements majeurs, ni temps forts singuliers, une chronologie inessentielle.

On peut faire les mêmes observations sur ce nivellement de l'importance de la chronologie dans les deux romans suivants de Toussaint. La temporalité dans *Monsieur* est peut-être encore moins précise que dans *La Salle de bain*, où les repères anaphoriques nous renvoient très souvent à

des événements du co-texte, non situables chronologiquement (p. ex., p. 16: «La fiancée de Monsieur, ce soir-là...» – quand?) et qui multiplie les passages à l'imparfait dans lesquels le protagoniste répète pendant un temps non précisé un type d'action donné (voir par exemple l'épisode de sa villégiature à Cannes, p. 25-26), comme d'acheter des journaux (p. 26) ou de monter sur les toits de son quartier (p. 87). On rencontre donc fréquemment des formules de ce genre: «Les jours qui suivirent» (p. 7), «Peu à peu» (p. 8), «puis vint le temps où» (p. 29), etc. Quant à la seule analepse du texte, si elle peut sembler tout d'abord instaurer une ambiguïté – Monsieur téléphone à Anna Bruchkardt (p. 98), et l'on se demande si cela a lieu après l'avoir accompagnée (récit second) ou au moment où il se remémore la scène (récit premier) –, la phrase en bas de page éclaircit tout de suite la situation («De sa première rencontre avec Anna Bruchkardt, un mois plus tôt...»).

Dans *L'Appareil-photo* enfin, on peut reconstituer une partie de l'emploi du temps des personnages et du déroulement de la chronologie événementielle, un peu après le début du roman et jusqu'un peu avant sa fin. Par reconstruction, on voit en effet qu'entre le départ du narrateur pour Milan (p. 17) et son retour avec Pascale de Londres (p. 78 et 83), cinq jours se sont écoulés, que l'on peut distribuer comme suit: deux jours à Milan, une journée à Paris (à la recherche de la bouteille de gaz), et deux journées et une nuit passées à Londres, avec retour du narrateur et de Pascale à Paris «très tôt le lundi matin» (p. 78). Cependant, en amont et en aval de cette séquence, l'imprécision chronologique resurgit, qui nous empêche de retracer le parcours complet du récit. Juste avant de partir pour Milan, le narrateur nous dit en effet: «Dans les jours qui suivirent, je dus faire un bref déplacement à Milan» (p. 17), sans rien nous préciser de ce qui a pu se passer entre temps (entre sa rencontre avec l'institutrice du fils de Pascale (p. 16) et son départ pour l'Italie). De même, après être rentré de Londres, le narrateur nous indique-t-il qu'il se trouve en avion (p. 111), sans précision temporelle (ni renseignement sur sa destination d'ailleurs), enchaînant immédiatement sur un autre paragraphe, commençant par cette expression déjà utilisée plus haut: «Dans les jours qui suivirent, j'allai retirer chez le photographe...» (p. 115). Ces ellipses temporelles ne sont, bien sûr, pas spécifiques à notre texte et Stendhal comme Balzac ne se sont pas privés de passer sous silence des moments qu'il ne leur semblait pas essentiel de mentionner (voir, par exemple, les trois années de «bonheur divin» entre Clélia et Fabrice, dans le dernier chapitre de *La Chartreuse*). Mais ce qui importe pour nous, ici, est de constater que l'action de nos textes ne se trouve pas rythmée par une succession de séquences temporelles données, nécessaires à la progression dramatique. La coupe faite de part et d'autre de l'épisode que nous venons de mentionner

dans *L'Appareil-photo*, ou celles implicitement opérées dans les deux autres romans, par imprécision, sont difficilement explicables en termes de rendement narratif, comme dans le roman réaliste du XIX^e siècle. Pour qu'elles puissent se justifier par leur pertinence, ou en l'occurrence, leur inanité, au niveau de l'intrigue, encore faudrait-il qu'intrigue il y ait. On voit ainsi l'interdépendance qui lie chronologie et causalité et, comprendre le peu d'importance accordée à la première suppose qu'on analyse la seconde.

Mais, avant d'en arriver là, examinons le dernier de nos romans, *La réticence*. A la différence des trois autres, ce texte, au-delà de l'apparente indécision temporelle qu'il développe («Les premiers temps que je passai à Sasuelo, j'occupais mes journées...», p. 13; «De retour dans la chambre d'hôtel, je passais des heures allongé», p. 14), s'élabore autour d'une chronologie qui, malgré son ambiguïté et la difficulté qu'elle présente à être remise en ordre, joue un rôle important. En remontant le fil du temps et en remplaçant les événements narrés dans leur ordre de succession, dans la diégèse, on peut établir, à partir des éléments ponctuels que glisse le narrateur et par déduction, le schéma suivant: premier jour (vendredi): arrivée à Sasuelo, «à la fin du mois d'octobre» (p. 12); deuxième jour: rien de spécial, promenades dans les alentours du village (p. 13-14); troisième jour (dimanche): passé à Santagralo, où il rencontre un pêcheur dans l'après-midi (p. 28-29); quatrième jour (lundi): le chat se noie à l'aube (p. 36 et 155); cinquième jour: le fil de pêche et la tête de poisson ont disparu de la gueule de l'animal, «comme si quelqu'un, pendant la nuit, s'était rendu dans le port pour les faire disparaître» (p. 45); sixième jour (mercredi): visite les chambres d'hôtel où il suspecte Biaggi d'habiter (p. 77) et passant sur le port avec son fils le soir, s'aperçoit que le cadavre du chat a disparu (p. 102), retour donc «à la situation initiale»; septième et dernier jour (jeudi): rencontre le gardien de la villa de ses amis (p. 140-143) où il commence à réaliser qu'il a peut-être tout imaginé (p. 152), puis rencontre avec le pêcheur aperçu à Santagralo qui élucide le mystère de la mort accidentelle du chat (p. 154-157).

Apparemment donc, le problème initialement posé dès l'ouverture du roman, trouve sa réponse dans la succession linéaire des journées qui aboutissent, au terme de la semaine, à la résolution de l'énigme. Pourtant, derrière cette intrigue, un autre problème se profile après-coup: si Biaggi était absent de Sasuelo, qui a bien pu enlever le fil de pêche du cadavre du chat, qui a disparu dans la nuit du quatrième au cinquième jour? Qui? sinon le narrateur, lui-même, dont nous apprenons à la page 75 que «Deux nuits plus tôt», c'est-à-dire, précisément, dans la nuit du quatrième jour, il s'est rendu sur le port et s'est penché au-dessus de l'animal. Mais – et c'est pourquoi la chronologie tient, dans ce récit, un rôle essentiel – pour pou-

voir dater cette visite nocturne au port, parvenu à cet endroit du texte, il faut avoir, depuis son commencement, noté scrupuleusement chaque indication temporelle, sans quoi on ne peut pas s'apercevoir de la coïncidence des deux événements, qui relance l'intrigue (disparition du fil et présence du narrateur), sans la clore en lui apportant la certitude d'une réponse explicite. L'«intrigue» ici, et nous allons voir dans quelle mesure nous sommes autorisés à employer le terme, repose ainsi partiellement sur le jeu d'une chronologie savamment déconstruite, qui révèle seulement après qu'on l'ait rétablie, ce qui apparaît alors comme le moment clef du récit.

•La Causalité

En abordant la question de la causalité, nous nous détournons du pôle de l'histoire pour nous intéresser plus spécialement à celui de l'«intrigue» («plot») que nous distinguons avec Forster du premier, en raison d'une certaine prééminence accordée à la consécution logique sur la successivité temporelle dans ce dernier. En d'autres termes, par causalité, nous entendons le type de relation qui unit une cause à son effet, et par causalité narrative, donc, le ou les liens qui unissent les différentes séquences narratives d'une histoire en vertu d'un principe de nécessité logique. Ainsi reprenant les propos de Forster, nous dirions que tandis que dans l'histoire c'est la question «Et puis?» que le lecteur se pose, dans l'intrigue, c'est plutôt celle du «pouquoi?»¹⁷

Dans cette optique, le seul récit de Jean-Philippe Toussaint qui nous semble relever d'une forme d'intrigue serait *La réticence*. Outre l'agencement des événements de l'histoire selon un principe de cohérence chronologique, on y observe en effet un enchaînement logique des actions explicables les unes par les autres, dont le principe organisateur pourrait être ramené à un facteur d'ordre psychologique. On sait que le narrateur s'est rendu à Sasuelo pour rendre visite à des amis (p. 16) et qu'il ne les y a pas trouvés. On sait par ailleurs qu'il éprouve une sorte d'appréhension à aller les voir, et qu'il va découvrir le cadavre d'un chat noir dans le port. On sait enfin que lors de sa première visite, infructueuse, à la villa des Biaggi, il remarque la présence d'une vieille Mercedes grise en stationnement dans la cour (p. 17), et qu'il dérobe quatre lettres déposées dans la boîte aux lettres de ses amis (p. 18). Dans la suite du texte, la récurrence, sans doute fortuite, de la présence de la voiture (identifiée logiquement à celle de Biaggi lui-même), qui le suit en rentrant de Santagralo (p. 33), et qu'il retrouve le lendemain matin garée sur la place du village (p. 34), contenant lignes et hameçons (comme ceux qui dépassent de la gueule du chat mort), va l'amener progressivement à soupçonner son ami d'être respon-

sable de la mort de l'animal, et donc de se trouver dans le village (p. 37) et donc de savoir qu'il s'y trouve également sans pour autant se manifester (p. 63), et donc de le surveiller (p. 93), et donc etc... Allant même jusqu'à prévenir l'objection que l'on pourrait faire sur la validité des rapports qu'il établit entre le fait que la ligne qui pend hors de la gueule du chat ait visiblement été sectionnée et le fait qu'il ne s'agisse pas d'un accident mais d'un crime commis intentionnellement, le narrateur nous précise qu'à «première vue, en effet, rien ne pouvait mettre en doute qu'il se fût agi d'un accident» (p. 39), si ce n'est cependant «que plusieurs choses» lui «paraissent troublantes par la suite» (id.). Et c'est en effet de la conjonction de divers éléments qu'il va progressivement finir par développer une obsession paranoïaque, interprétant chaque observation nouvelle comme corroborant ses hypothèses sur la présence dissimulée mais réelle de Biaggi à Sasuelo. Ainsi, par exemple, le fait qu'au matin du quatrième jour la Mercedes ait disparu du village est-il implicitement corrélé à la disparition constatée peu après du fragment de fil qui émergeait du cadavre (p. 44-45). De même, la disparition des deux lettres laissées lors de son indiscretion l'amène-t-elle à penser que Biaggi est là (p. 55-56), tout comme l'absence de la machine à écrire dans le bureau de celui-ci (p. 59) est immédiatement rapprochée par le narrateur du bruit «métallique et monotone» qu'il a entendu la veille au soir dans l'hôtel (p. 63). Ce ne sont là que quelques exemples choisis parmi d'autres, qui convergent finalement vers l'élucidation du mystère initial (mort du chat), par la révélation faite à la fin du roman par le pêcheur (accident de l'animal, p. 155-156), et ce, au travers d'une série d'événements vécus et interprétés par un narrateur obsédé, qui crée un récit doublement artificiel: comme narration d'une part, et comme mise en rapport d'éléments sans liens réels d'autre part.

On pourrait alors considérer *La réticence* comme le produit d'une «affabulation», dans les deux sens du terme, soit comme arrangement romanesque des faits d'une intrigue (sens du XIX^e siècle) et comme présentation d'un récit imaginaire comme réel (sens psychologique). Le délire paranoïaque serait ainsi une sorte de reflet pathologique du travail d'imagination et de composition du romancier. Tous les éléments indispensables à la compréhension, ou plus exactement à l'explication de l'intrigue, nous sont fournis par le narrateur, y compris la mention, ambiguë il est vrai, de sa présence sur le port dans la nuit du quatrième au cinquième jour. Aucune ellipse informative donc dans ce texte rigoureusement explicatif, qui construit une intrigue basée sur des faits du quotidien.

Il en va tout à fait différemment dans les trois autres romans de Toussaint, à propos desquels nous parlerions volontiers d'une causalité «réduite», qui peut s'observer à trois niveaux différents du texte au moins.

Le premier de ces trois points est celui de l'absence de commentaires du narrateur dans nos trois premiers récits. Par «commentaires» du narrateur nous désignons par exemple les nombreuses réflexions que se fait, et que nous livre par là même, le narrateur-héros de *La réticence*, en rapport avec ce qu'il vit sur le moment, ou sur ce qu'il a pu vivre peu auparavant, et qui prennent alors valeur d'explication pour le lecteur de l'attitude présente ou à venir du personnage. Ainsi, ce passage:

Comment expliquer la présence de ce fil de pêche dans sa gueule? Comment expliquer que [...] ? Comment même [...] ? Pourquoi, surtout, [...], si ce n'est parce que [...] – car Biaggi... (p. 37),

met-il en place le fondement du comportement paranoïaque du narrateur. Et les exemples foisonnent du même type où le personnage s'interroge, émet des hypothèses, tire des conclusions. En revanche, que cela soit dans *La Salle de bain*, *Monsieur* ou *L'Appareil-photo*, hormis quelques commentaires ironiques placés entre parenthèses ou les brèves remarques sans profondeur faites par le narrateur, on ne rencontre pas de réflexions explicatives, où les actions semblent s'enchaîner surtout en vertu d'un principe de successivité, et où la narration prend rapidement l'allure d'une énumération de faits sans rapports de nécessité évidents. C'est alors au lecteur d'imaginer et de pallier l'absence des renseignements qu'on lui refuse et de tenter par exemple de comprendre pourquoi le narrateur du premier roman s'enferme dans la salle de bain, puis décide d'en sortir (p. 16) ou pourquoi le narrateur de *L'Appareil-photo* part avec la jeune femme de l'auto-école, qu'il connaît à peine, chercher à son école le fils de celle-ci (p. 14).

Le second point se situerait, lui, au niveau des micro-séquences narratives de nos romans, soit à celui de la phrase ou de groupes de phrases formant, dans un paragraphe, un ensemble homogène développant une même idée. La minceur de la causalité est en effet également observable dans la ténuité des liens grammaticaux au niveau phrastique ou interphrastique. Le genre de passage que nous avons relevé plus haut dans *La réticence* (p. 37), ou d'autres types de phrases articulées autour d'éléments de coordination ou de subordination à valeur causale (car, parce que, puisque) ou consécutive (donc, de sorte que, etc...), comme dans ce paragraphe: «Car Biaggi se trouvait à l'hôtel en réalité [...] Ce qui faisait que...» (ibid., p. 63), sont beaucoup plus rares dans nos trois premiers romans. Ceux-ci privilégient en effet la juxtaposition, comme mode d'enchaînement des énoncés ou des propositions, et lorsqu'ils utilisent des conjonctions de subordination ou de coordination, ils emploient les plus neutres (et, lorsque, depuis que, etc...) exprimant le plus souvent un simple rapport temporel. Cette écriture de la juxtaposition contribue à

conférer elle aussi son aspect énumératif au texte toussainien, qui prend fréquemment l'allure d'une description factuelle (de façon moins nette cependant que pour *L'Appareil-photo*). Pour vérifier de manière indiscutable cette affirmation, il faudrait dresser un relevé statistique des occurrences des différents types d'éléments de conjonction dans nos textes. Qu'on nous permette cependant ici de ne citer qu'un seul exemple, dont la représentativité est facilement vérifiable par la lecture des romans eux-mêmes:

Edmondsson s'allongea sur la banquette, se couvrit la poitrine avec la couverture. Elle demeurait étendue, la tête levée, les yeux ouverts. Nous glissions à toute vitesse sur le canal, évitions les autres embarcations. Je regardais l'infirmier qui manœuvrait dans la cabine. (p. 89)

Enfin, troisième et dernier point, le principe de causalité qui unit les différentes séquences du récit se trouve affaibli par les ellipses narratives et les épisodes a priori non-motivés qui apparaissent de façon éparse dans nos textes. Au titre des premières, on peut citer par exemple la conversation du narrateur de *La Salle de bain* avec son amie Edmondsson dont il nous est seulement dit qu'elle fut «longue» (p. 65), alors que c'est le premier contact qu'ont les deux jeunes gens depuis le départ inopiné du narrateur pour Venise, et que l'on peut s'attendre à ce qu'elle soit déterminante dans la décision d'Edmondsson de le rejoindre. De même, de la discussion qu'ils auront ensemble dans un restaurant, ne nous sera livré que le substrat – le désir de ne pas rentrer à Paris du jeune homme – non le cheminement y ayant amené (p. 82). Dans *L'Appareil-photo*, malgré le temps accordé à nous dire que le père de Pascale note un mystérieux numéro de téléphone sur un panneau d'affichage (p. 57), l'événement s'avérera ne pas avoir de répercussions sur le reste de l'histoire et nous ne saurons rien de plus à ce sujet. Le dîner à Londres en tête à tête avec Pascale, dont il nous est dit: «il ne faisait plus guère de doute maintenant que, pour la première fois, nous allions dîner ensemble, elle et moi» (p. 78), sera seulement mentionné et ne sera le prétexte d'aucune déclaration ou révélation sinon nécessaire, même importante, au déroulement ultérieur du récit.

Mais plus que ces ellipses informatives, certaines actions des personnages de Jean-Philippe Toussaint semblent ne répondre à aucun motif particulier qui permette de les expliquer. Ainsi le départ du narrateur de *La Salle de bain* pour Venise, qui ouvre abruptement la seconde partie du livre: «Je partis brusquement et sans prévenir personne» (p. 49), ou son geste compulsif lorsqu'il blesse Edmondsson (p. 88). D'ailleurs, cette absence de motivation est parfois explicitement exposée; lorsque son amie interroge le jeune homme de ce roman sur son refus de rentrer à Paris,

par exemple: «Y avait-il une raison? Une seule raison que j'eusse pour avancer? Non» (p. 67), ou lorsqu'il décide de quitter Venise et prend congé de son médecin et de sa femme, «Mais, comme je ne leur devais aucune explication...» (p. 116). C'est encore le cas dans *Monsieur*, lorsque celui-ci part pour Cannes:

Comme sa fiancée, s'en étonnant, voulut savoir ce qu'il allait faire à Cannes, Monsieur dit qu'il ne savait pas, qu'il verrait bien. (p. 25)

De même enfin, on s'explique mal la persistance et l'aplomb avec lequel le narrateur de *L'Appareil-photo* revient dans son auto-école et s'y installe pour ainsi dire, ou ce qui justifie sa présence dans un boeing dont nous ne connaissons même pas la destination et dans lequel, comme en tout lieu clos, il s'abandonne à ses réflexions (p. 111-113).

Il nous faut toutefois préciser que lorsque nous parlons d'actions «non-motivées», nous ne voulons pas dire par là qu'il soit impossible de leur conférer globalement une fonction dans l'économie générale du récit. Les départs impromptus des personnages de notre auteur, par exemple, en tant précisément qu'ils ne répondent à aucun motif posé antérieurement, qui les laisseraient prévoir ou expliquer ultérieurement, instaurent en quelque sorte une «a-causalité» immédiate que l'on peut tenter après coup de récupérer et d'expliquer par la volonté de l'auteur de mettre ainsi en place un certain type de caractère chez ses personnages ou un certain mode d'univers fictif. Pour l'exprimer autrement, nous dirions en reprenant et en inversant les propos de Ricœur, que chez Toussaint, «la fonction de l'intrigue» n'est pas «d'infléchir la logique des possibles praxiques vers une logique des probables narratifs»¹⁸. Sans rien avoir d'invraisemblable, la conduite des personnages principaux dans les passages que nous venons de citer, n'est cependant pas diégétiquement motivée. Si l'on considère, en effet, avec Gérard Genette, que la motivation est «l'apparence et l'alibi causaliste que se donne la motivation finaliste qui est la règle de la fiction», c'est-à-dire que l'arbitraire essentiel du récit tente de se faire oublier en surdéterminant causalement l'enchaînement de ses épisodes, on peut penser qu'à la différence notamment du roman réaliste du XIX^e siècle, dans nos textes, «le parce que» n'est pas «chargé de faire oublier le pourquoi»¹⁹. Ainsi l'exemple pris plus haut et issu de *L'Appareil-photo*: c'est la fonction (permettre au personnage de refléchir) qui justifie en fin de compte l'apparent arbitraire de la séquence. Lorsque nous parlons de causalité réduite, nous nous plaçons donc sur le plan de la seule motivation interne à l'univers diégétique, et non sur celui de la finalité externe au texte, comprise comme effet d'ensemble de celui-ci voulu par l'auteur.

Transformation et progression

Dernier point enfin, celui des transformations de l'histoire et de la progression de l'action dramatique enclenchée par celles-ci. Nous avons noté plus haut avec Todorov, que pour qu'il y ait histoire («récit»), il fallait qu'il y ait changement d'un état donné en un autre type d'état, en relation avec lui, sans lui être cependant absolument semblable, sans quoi, comme le dit ailleurs le critique, «nous sommes en-deçà du récit, dans l'immobilité du psittacisme»²⁰. Cette affirmation à la limite du truisme nous donne le principe général de toute histoire, qui suppose un développement narratif en vertu de trois règles essentielles que nous avons nommées: chronologie, causalité et transformations. Quant aux modalités que peuvent recouvrir ces dernières, Todorov s'est essayé, dans l'article cité plus haut, à en fournir une liste aussi complète que possible, distinguant au total douze types de transformations, simples ou complexes²¹. Ainsi, par exemple, une proposition telle que «X pense qu'il a tué sa mère», représente-t-elle une transformation complexe de la proposition «X a tué sa mère». On le voit, nous ne sommes pas très loin des positions de Gérard Genette pour qui un énoncé du genre «Pierre est venu» souscrit déjà aux conditions minimales d'existence d'un récit, telles que définies plus haut, soit comme «passage d'un état antérieur à un état ultérieur et résultant.» Quoique nous ne soyons pas d'accord avec Genette sur le caractère éventuellement unique de l'acte rapporté, ce qui nous intéresse ici et que nous reprenons, ce sont les notions de «passage» et de «transformation» qui sont au fondement même de l'«histoire» comme complexe d'événements liés en fonction de relations chronologiques et/ou causales.

Chez Aristote déjà, on trouve implicitement formulée cette exigence de transformation, et de façon assez radicale même, puisque sa définition de la «fable» ou «histoire», notion centrale de la tragédie, repose pour une bonne part sur le retournement de situation qui doit s'opérer dans la pièce:

Or je dis que l'action est «simple» quand elle est, dans le sens qui a été défini, cohérente et une, et que le changement de fortune se produit sans péripiétie ni reconnaissance; et «complexe» quand le changement de fortune en sort avec reconnaissance ou péripiétie ou les deux.²²

De plus, c'est l'action «complexe» qui est valorisée par Aristote – avec «revirement de l'action dans le sens contraire» («péripiétie») et «passage de l'ignorance à la connaissance» («reconnaissance») – comme la plus apte à susciter les sentiments de pitié ou de crainte que la tragédie est censée inspirer. Or, comme le rappelle Ricœur, cette conception relativement étroite de l'intrigue devait perdurer assez longtemps, qui la faisait conce-

voir comme une «forme aisément lisible, fermée sur elle-même, systématiquement disposée de part et d'autre d'un point culminant, reposant sur une liaison causale facile à identifier entre le nœud et le dénouement»²³. Et le philosophe propose alors d'étendre le champ de l'intrigue (corrélé ici à celui de l'action):

Par action, on doit pouvoir entendre plus que la conduite des protagonistes produisant des changements visibles de la situation, des retournements de fortune, ce qu'on pourrait appeler le destin externe des personnages. Est encore action, en un sens élargi, la transformation morale d'un personnage, sa croissance et son éducation [...] Relèvent enfin de l'action, en un sens plus subtil encore, des changements purement intérieurs affectant le cours temporel lui-même des sensations, des émotions.²⁴

Ainsi, l'intrigue n'aurait-elle pas disparu dans le roman d'apprentissage ou de pensée, chez Goethe ou Virginia Woolf, selon l'auteur, mais se serait simplement transformée.

Or, si l'on observe maintenant les textes de Jean-Philippe Toussaint, il nous semble qu'à la notion matricielle de «transformation» pour l'intrigue, ils opposent une certaine forme de *stagnation* de l'histoire qui rend difficile le fait même de parler à leur sujet de progression de l'action dramatique.

Une fois de plus, il faut réserver une place particulière à *La réticence*, roman dont la structure est non seulement progressive, mais correspond en outre assez bien au schéma classique aristotélicien du type: péripéties, reconnaissance, nœud et dénouement. On peut, en effet, considérer les événements du récit jusqu'au moment de la rencontre du narrateur avec le gardien de la villa de ses amis, puis avec le pêcheur sur le port, qui sont probablement une seule et même personne, comme les péripéties amenant à la reconnaissance par le narrateur de son erreur, cette double rencontre formant le nœud de l'intrigue et amorçant le dénouement final de l'action se soldant par un rassérèment du protagoniste à la fin du roman. On pourrait donc envisager le développement de l'histoire ici, autour d'une transformation essentielle et duelle, comme le passage d'un état d'ignorance (croire que Biaggi se trouve à Sasuelo) à un état de connaissance (s'apercevoir qu'il en est absent), ou d'un manque initial (l'énigme de la mort du chat) au comblement final de ce manque par la résolution de l'énigme (le chat est mort accidentellement).

En revanche, dans nos trois autres textes, non seulement ce genre de composition en éléments clairement repérables et fonctionnels est absent, mais encore le concept même de transformation narrative y pose problème. Il est vrai que si l'on reprend le mode d'analyse que propose Todorov dans l'article précité, on peut repérer de nombreuses transformations.

Ainsi, par exemple, la première séquence de *La Salle de bain*, du type «X commence à passer ses après-midi dans la salle de bain» représenterait une transformation (simple) d'«intention»²⁵. Mais, ramenées à des résumés sous forme de phrases, les différentes séquences narratives de nos textes nous paraissent trop dépendantes, quant à leur classement dans tel ou tel type de transformation, de la formulation synthétique que nous en donnons. Lorsque nous écrivons par exemple «X décide de sortir de la salle de bain» pour traduire l'énoncé textuel littéral: «Le lendemain, je sortis de la salle de bain» (p. 16), nous inférons de l'acte même la décision préalable ayant présidé à son accomplissement, introduisant un facteur de transformation (décider de) là où il n'y en aurait pas pour Todorov (l'action de sortir), sacrifiant l'exactitude syntaxique à la justesse narrative, puisque le fait que le narrateur sorte de la pièce représente indéniablement une transformation d'un état par rapport à un autre état. Fixer le seuil de transformation d'un énoncé n'est donc pas une opération anodine non plus que facile, et nous ne prétendons pas avoir trouvé pour ce faire un critère fiable et utilisable dans tous les cas de figure.

A partir de quelques observations cependant, il nous semble que l'on peut parler à propos des trois textes qui nous intéressent, non peut-être de transformation nulle, mais, comme pour la chronologie ou la causalité, de transformation «réduite» au niveau de la progression de l'histoire. Que ce soit dans *La Salle de bain*, *Monsieur* ou *L'Appareil-photo*, sans même aborder la question de la dramatisation de l'action, au simple plan de son évolution, nous serions tentés de dire que comme les personnages mis en scène, cette dernière souffre d'une certaine asthénie. Et ce phénomène n'est pas imputable au fait qu'il ne s'agisse pas ici de romans «d'action» par exemple: comme Ricœur, nous pensons que le roman de pensée ou d'introspection peut s'élaborer sur une intrigue, ou plus exactement développer et construire un certain type d'intrigue. Prenons le cas de *L'heure de la sensation vraie* de Peter Handke, bien qu'il n'y ait pas dans ce livre, à proprement parler, d'intrigue, il y existe néanmoins une forme de déroulement dramatique qui prend appui pour l'essentiel sur les pensées et perceptions du héros, lesquelles l'amènent progressivement à reprendre contact avec un monde qui lui était un matin apparu comme irréel.

Or, dans *La Salle de bain*, nous assistons à une succession d'événements en eux-mêmes minimes, sortes de micro-événements du quotidien, qu'aucune finalité ne semble orienter et qui se clôt par là même où elle avait commencé: l'enfermement du narrateur dans la salle de bain. On part ainsi d'un état non-motivé, retranchement dans une pièce, pour parvenir à un autre état aussi peu motivé (les épisodes entre les deux n'ayant pas créé de nécessité ni même d'explication pour le passage de l'un à l'autre), qui est finalement le même. L'évolution narrative dans ce récit est pour ainsi dire

«statique»: nous ne sommes pas dans l'immobilité absolue du pur psittacisme, mais dans le mouvement inane de la simple successivité.

De même, *Monsieur* nous présente-t-il au début un jeune homme, fiancé, qui se retrouve au terme de l'histoire célibataire et engagé dans une relation amoureuse avec une jeune femme dont nous ne savons presque rien. En ce sens, on peut considérer avec quelque raison qu'il y a «transformation» d'un état en un autre état. Pourtant, cette transformation ne nous paraît être que superficielle. En effet, nous l'avons vu, la transformation, comprise comme progression, repose sur des procédures de temps et de causalité, lesquelles sont extrêmement ténues, dans trois sur quatre des romans de Toussaint, dont *Monsieur*. Ce récit n'est pas la narration du passage d'un état à un autre, mais contient, au même titre, par exemple, que l'exposition de l'expérience du chat de Schrödinger ou l'épisode avec l'étudiant en histoire, mention de ces deux états, sans qu'une importance particulière leur soit accordée par rapport à d'autres événements, et sans surtout que l'histoire consiste à introduire un lien de continuité explicative entre eux. Il n'y a donc pas dans ce texte, transformation, c'est-à-dire pour reprendre les propos de Genette à un niveau beaucoup plus global, «passage d'un état antérieur à un état ultérieur et résultant».

Quant à *L'Appareil-photo*, les remarques que nous venons de faire au sujet de *Monsieur* valent également pour ce texte-ci. Un jeune homme décide d'apprendre à conduire, séduit et est séduit par la jeune femme de l'auto-école, part en voyage avec elle à Londres et de retour à Paris, après un bref voyage pour une destination inconnue, essaie de lui téléphoner, pour se retrouver sur le bord d'une route à attendre qu'elle le rappelle. A nouveau, il serait vain de vouloir établir un schéma progressif (autre que temporel) de l'«intrigue»: ici encore les événements se succèdent sans primauté d'une séquence sur une autre et sans qu'aucune ne paraisse avoir de répercussion spécifique sur le déroulement de l'histoire. D'ailleurs l'incipit du roman nous mettait en garde:

C'est à peu près à la même époque de ma vie, vie calme où d'ordinaire rien n'advenait, que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt, et qui, considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux. (p. 7)

4. Conclusion

Exception faite de *La réticence*, le terme d'intrigue, au sujet des romans de J.-P. Toussaint, nous semble donc impropre à qualifier des récits qui se singularisent précisément par une absence flagrante d'intrigue, et qui sub-

stituent aux événements romanesques traditionnels ce que l'on pourrait nommer des «micro-événements». Toutefois, la contestation moderniste du récit classique ne paraît pas non plus réactivée dans nos textes, qui ne partagent visiblement pas l'ambition flaubertienne, telle que comprise par le Nouveau Roman, du fameux «livre sur rien» et ne détruisent pas l'histoire.

Alain Robbe-Grillet faisait d'ailleurs remarquer lors d'un colloque, au sujet de certains jeunes auteurs publiés aux éditions de Minuit, dont Toussaint, que ceux-ci semblaient se mouvoir au-delà des problèmes posés par les générations précédentes, ce qui était selon lui le signe que le modernisme avait désormais atteint son objectif, défini comme subversion:

of such ancient humanistic notions as chronology, causality, non-contradiction, stability of consciousness [...] ²⁶

Si l'on reprend les termes de cette définition du modernisme, il appert en effet que Toussaint évolue au-delà des ruptures opérées par celui-ci qui, plutôt que d'instaurer un univers fictionnel a-chronologique (déchronologisé) ou a-causal (selon les normes du roman référentiel), préfère opter pour une réduction de ces éléments, reléguant la chronologie au rôle d'accessoire, ne la contestant pas mais ne la niant pas non plus, réduisant la causalité à sa plus simple expression de successivité, parfois elliptique. Au livre sur rien du Nouveau Roman, conçu comme le passage d'une problématique de la narration à une problématique de l'écriture («du récit d'une aventure à l'aventure du récit», selon la formule de Jean Ricardou), on pourrait opposer ici un livre sur *presque rien*, préférant l'anecdotique à l'événementiel, forme de réactivation postmoderne du récit.

L'hypothèse serait alors séduisante de reprendre à notre compte la définition que John Barth donnait, il y a quelques années, du postmodernisme comme syncrétisme du prémodernisme et du modernisme, un postmodernisme qui ne serait ni

une simple amplification de certains aspects du modernisme, ni au contraire une subversion totale ou une répudiation soit du modernisme, soit de ce que j'appelle le prémodernisme – le réalisme bourgeois traditionnel. ²⁷

Néanmoins, il nous semble que l'esthétique toussaintienne offre une voie tierce à l'alternative prémodernisme-modernisme, qui pour être éventuellement postmoderne, ne représente pas nécessairement une fusion des deux courants précédents. Si l'on considère en tant que fondé sur une histoire par delà ses différentes réalisations en tant que fondé sur une histoire conçue comme son élément central, il est difficile de voir dans les romans de Toussaint un héritage prémoderne né serait-ce qu'en vertu du traitement qu'il réserve à l'histoire ainsi que nous l'avons vu. Mais, précisé-

ment, nous objectera-t-on, la réduction de l'intrigue à un prétexte est le fait du modernisme. Soit, mais l'histoire ici ne joue pas un rôle annexe, le métatexte fonctionnant de façon allusive à son égard, sans s'y substituer²⁸. Si les événements qui s'y déroulent (qui ne s'y déroulent pas) semblent à la rigueur interchangeables, parce qu'en apparence insignifiants, ils doivent néanmoins être remplacés par des éléments de même type: c'est-à-dire par des micro-événements liés entre eux selon des modalités narratives minimales telles que nous les avons relevées.

S'il y a éventuellement synthèse de deux tendances dans les récits de Jean-Philippe Toussaint, disons alors qu'elle est originale et qu'elle ne saurait se réduire à la somme de ses constituants.

NOTES

- 1 «Littérature littérale» in *Essais critiques*, Paris, Seuil, p. 65.
- 2 *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, (éd. de 1986, p. 29).
- 3 «Ce que je cherche à faire» in *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui - Pratiques*, Paris, UGE, 1972, p. 35-36.
- 4 *La Salle de bain*, Paris, éd. de Minuit, 1985; *Monsieur*, ibid., 1986; *L'Appareil-photo*, ibid., 1988; *La réticence*, ibid., 1991. *La télévision*, ibid., 1997 (ce dernier texte ne sera pas pris en considération ici).
- 5 «Le Récit postmoderne», *Littérature* 77, 1990, p. 3-22.
- 6 Ibid., p. 16.
- 7 Ibid., p. 18.
- 8 *Temps et Récit. L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, t. 1, p. 69.
- 9 Aristote: *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les belles Lettres, 1969.
- 10 Aristote: *La Poétique*, texte établi et traduit par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- 11 Cf. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 11-12.
- 12 «Les deux principes du récit», dans *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987, p. 49.
- 13 *Aspects of the Novel*, Londres, Penguin Books, 1990, p. 44.
- 14 Ibid., p. 87.
- 15 *Art. cit.*, p. 51.
- 16 *Nouveau discours du récit*, op. cit., p. 14.
- 17 Cf. *Aspects of the Novel*, op. cit., p. 87.
- 18 in *Temps et récit. La Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, t. 2, p. 85. C'est l'auteur qui souligne.

- 19 «Vraisemblance et motivation» in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, (éd. de 1992), p. 97. C'est l'auteur qui souligne.
- 20 «Les transformations narratives» in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978, p. 132.
- 21 Ibid., p. 125-128.
- 22 *Poétique*, traduction de J. Hardy, op. cit., p. 44.
- 23 *Temps et récit*, op. cit., t. 2, p. 20.
- 24 Ibid., p. 23. C'est nous qui soulignons.
- 25 Cf. «Les transformations narratives», art. cit., p. 125-126.
- 26 Propos retranscrits dans un article intitulé: «The French novel: from nouveau to new», *Times literary supplement*, october, 13-19, 1989, p. 1130.
- 27 in *Poétique* 48 (1981), p. 401.
- 28 Cf. ici-même, l'analyse de Frank Wagner.