

L'INTIME ENTRE PARENTHÈSES

Fonction du commentaire décroché dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint

Le Seuil | « Poétique »

2012/4 n° 172 | pages 469 à 479

ISSN 1245-1274

ISBN 9782021064209

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-poetique-2012-4-page-469.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.

© Le Seuil. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Alice Richir

L'intime entre parenthèses

Fonction du commentaire décroché
dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint

Tout critique qui prétendrait définir le « style Jean-Philippe Toussaint » ou, pour le dire autrement, la signature de l'auteur, ne pourrait omettre de mentionner la fréquence avec laquelle il use d'une figure d'insertion telle que la parenthèse – ou la parembole¹. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le premier recueil d'articles critiques consacrés à l'auteur ait été intitulé *Entre parenthèses*². Cette figure rhétorique a pour fonction de compléter l'énoncé principal dans lequel elle s'inscrit, en apportant une précision, une exemplification ou une évaluation à propos de l'énoncé que le narrateur est en train de produire. Gageons cependant que ce n'est pas, chez Toussaint, son principal intérêt et que le recours récurrent à la parenthèse vise plutôt l'effet de glissement que cette figure opère entre deux niveaux du récit, dans le but de brouiller l'homogénéité de la voix narrative. Il semble effectivement que, sous un phénomène syntaxique en apparence évident, se cache en réalité une opération énonciative relativement complexe, dont les enjeux dépassent largement le seul cadre de la forme. Dès lors, il s'agira d'identifier la dynamique scripturale qui motive l'affluence de ces constructions stylistiques, avant de cerner, dans un second temps, la nature du dédoublement discursif qu'elles orchestrent en mesurant celui-ci à l'aune du concept de métalepse narrative. Ce n'est qu'alors que nous pourrions saisir toute l'ambiguïté de la scission que la parenthèse aménage dans le fil du récit – conférant aux mots qu'elle encadre une position à la fois accessoire et saillante – et identifier cette figure comme lieu de surgissement de l'intime dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint.

Focus sur l'énonciation

Les parenthèses foisonnent dans toute l'œuvre de Toussaint, au point qu'il est impossible de parcourir plus d'une dizaine de pages de n'importe lequel de ses romans sans tomber sur ce que Catherine Fromilhague appelle un « commentaire

souterrain de l'énoncé³». Régulièrement, le discours du narrateur, le plus souvent neutre et factuel, est interrompu par des éléments plus marqués du point de vue de l'énonciation, encadrés d'un couple de parenthèses, de tirets ou – plus rarement – de virgules. Dans la première partie de l'œuvre de Toussaint, la plupart de ces figures d'insertion se distancient de l'énoncé principal sur un mode ironique. Dès les premières pages de *La Salle de bain*, le ton est donné :

Je songeais à la dame blanche, *le dessert*, boule de glace à la vanille sur laquelle on épanche une nappe de chocolat brûlant. [...] D'un point de vue scientifique (*je ne suis pas gourmand*), je voyais dans ce mélange un aperçu de la perfection⁴.

L'ironie qui se dégage de cet extrait est due au décalage entre l'apparente nécessité pour le narrateur de clarifier son discours et la nature des commentaires qu'il formule. L'inanité de ceux-ci contredit l'attente du lecteur, conditionnée par sa connaissance implicite du fonctionnement de la parenthèse. Cette déception crée un intervalle, au creux duquel vient se loger l'ironie. En réalité, la précision superflue que le narrateur se sent obligé d'apporter quant à la nature de cette « dame blanche » qui occupe toutes ses pensées (rendue caduque par la description qui la suit) ainsi que sa tentative pour légitimer le caractère « scientifique » des considérations qu'il s'apprête à nous livrer n'ont d'autre but que d'accentuer l'incongruité de ce personnage qui semble éprouver tant de difficultés à maîtriser les règles implicites de la communication.

Cette tendance à nager à contre-courant de l'*habitus* véhiculé par nos sociétés contemporaines se poursuit dans la seconde partie de l'œuvre de Toussaint, malgré le changement de ton. Déjà dans *La Réticence* et plus tard dans le cycle sur Marie, la parenthèse est toujours très présente, mais elle se teinte d'une nuance plus sombre. Elle confère à l'écriture de Toussaint un timbre plus corrosif, à l'image du flacon d'acide chlorhydrique que le narrateur de *Faire l'amour* conserve dans sa poche.

Pour finir, envoyant tout le monde paître, Marie avait dit qu'elle allait dormir et qu'elle ne voulait plus être dérangée avant le lendemain matin (mais, le lendemain matin, c'était maintenant, c'était précisément maintenant, mon amour)⁵.

L'ironie a déserté la parenthèse au profit d'une tonalité plus mélancolique. Toutefois, le changement d'intensité romanesque qui traverse l'œuvre de Toussaint n'empêche pas l'ensemble des commentaires qui y sont disséminés d'être générés par un même impératif poétique. Malgré leur diversité, ces figures d'insertion ont en effet en commun de ne fournir que très rarement un renseignement tant soit peu vital ou novateur à propos des événements qui sont évoqués. Au contraire, elles ont plutôt tendance à surgir là où le lecteur ne les attendait pas, bouleversant ses attentes de lecture en malmenant la linéarité de la phrase. Dès lors, il semble que l'intérêt de Toussaint pour la parenthèse ne porte pas sur la qualité des informations que cette figure véhicule, mais se justifie par le décalage énonciatif qu'elle crée vis-à-vis de la proposition principale qu'elle interrompt. Son effectivité ne s'exerce pas sur le plan de l'énoncé, mais sur celui de l'énonciation. Pour vérifier cette hypothèse, il nous faut à présent étudier plus avant le dédoublement que toute figure d'insertion

opère dans le fil narratif, et déterminer la nature de cette scission. Nous verrons que ce désamorçage de la fonction première de la parenthèse empêche le lecteur de se cantonner à un premier niveau de lecture, tout en attirant son attention sur une énonciation dont il n'est pas toujours aisé de déterminer le registre ou l'origine.

Dédoublement énonciatif

Les figures d'insertion telles que la parenthèse et la parembole ne relèvent jamais de la même temporalité que le reste de l'énoncé dans lequel elles s'inscrivent : le temps de leur énonciation est toujours postérieur à celui de la phrase qu'elles viennent compléter.

[...] je regardais attentivement les dessins de mon fils, les uns après les autres. Magnifique (je ne dis pas ça parce que c'est mon fils)⁶.

Chez Toussaint, le commentaire décroché instaure une distance entre l'énoncé et son locuteur, comme si ce dernier n'en assumait pas l'entière paternité, cherchant sans cesse à trouver une coïncidence plus exacte entre les mots et sa pensée. La précision que le narrateur de *La Télévision* se sent ici dans l'obligation d'ajouter, pour se prémunir de toute interprétation malheureuse de l'adjectif « magnifique », ne peut être formulée qu'après qu'il a lui-même opéré un retour réflexif sur l'énoncé qu'il vient de produire. L'appréciation que le commentaire porte sur la proposition principale intervient donc toujours dans un temps second, comme l'accentue, dans l'extrait précédent, le verbe au présent de la parenthèse par rapport à l'imparfait de l'énoncé dans lequel elle s'inscrit. Or, il semblerait que, dans le cadre du récit de fiction, cette hiérarchisation temporelle puisse être rapprochée d'une autre distinction, d'ordre narratologique cette fois : l'énoncé principal témoignerait du temps de l'histoire tandis que le commentaire pointerait plus directement le temps de sa narration.

Appliquée au récit à la première personne, cette distinction temporelle scinde l'identité du narrateur-personnage en deux entités autonomes, correspondant chacune à un temps romanesque distinct : le narrateur homodiégétique (je-personnage), au moment de son implication dans l'histoire, et le narrateur extradiégétique (je-narrateur), lors de la mise en récit, postérieure, des événements qu'il a vécus. Certes, ce cloisonnement est somme toute assez artificiel et laisse déjà présager la résistance de l'œuvre de Toussaint à de telles catégorisations, mais c'est précisément lorsque ces outils narratologiques révéleront leur insuffisance qu'ils rendront compte de la complexité du dispositif énonciatif à l'épreuve duquel nous les aurons mesurés. Dans un premier temps, le commentaire décroché s'imposerait donc comme une forme de métalepse narrative⁷ : la particularité de cette figure d'extraction semble en effet résider dans sa capacité à acter soudain, au cœur même de l'univers diégétique, la présence du versant extradiégétique du narrateur-personnage. L'intrusion de cette

voix *autre* transgresse la distinction entre le niveau de la narration et le niveau des événements narrés, bouleversement définitoire de la métalepse narrative.

Chez Toussaint, cette rupture énonciative est renforcée par le fait que l'intervention du narrateur extradiégétique mime souvent le registre oral de la langue :

Quand je revins m'asseoir, regrimpant sur le bord du bassin à la force de mes bras [...] tandis que Mechelius me regardait faire, un peu surpris, j'étais arrivé à mes fins (je l'avais complètement refroidi), et, reprenant place à côté de lui, je soulevai distraitemment mon maillot de bain sur le côté avec mon doigt et le fis claquer sèchement contre ma peau (pour frimer un petit coup)⁸.

La tournure familière du commentaire lui donne l'apparence du discours oral et renforce de la sorte le décalage entre les deux propositions, d'une part, parce qu'elle détonne par rapport au laconisme et à la neutralité avec lesquels les événements de l'histoire sont narrés et, d'autre part, parce qu'elle donne l'impression que le narrateur extradiégétique s'adresse soudain directement au lecteur. Il arrive d'ailleurs que l'apostrophe soit tout à fait explicite :

[...] je marchais pratiquement toute la journée [...] et fus bientôt incommodé par divers agaçants petits durillons qui vinrent se former pernicieusement entre mes orteils (là où ma peau de bébé est si délicate, *c'est* un conseil que je *vous* donne)⁹.

Dans cet extrait, l'interpellation explicite du destinataire, qui semble être le lecteur supposé du récit, ainsi que le temps présent auquel le prédicat de l'énoncé entre parenthèses est conjugué attestent la faculté du commentaire décroché à projeter du temps de la narration au cœur même du temps de l'histoire. Ces éléments confirment de la sorte la classification de ce procédé parmi les diverses formes de métalepse.

Pour John Pier et Jean-Marie Schaeffer, cette distinction entre niveau de la narration et niveau des événements narrés n'est pas exclusivement propre au récit, mais s'applique à l'ensemble des activités de représentation. Dès lors, la métalepse narrative, en traversant la frontière entre acte représentationnel et univers représenté, orchestre une violation du pacte représentationnel en tant que tel¹⁰. Cette affirmation tendrait à classer l'œuvre de Toussaint à la suite des diverses tentatives de subversion du primat mimétique, qui ont jalonné les XIX^e et XX^e siècles, pour répondre à ce que l'histoire littéraire a nommé la « crise de la représentation ». Toussaint ne ménagerait somme toute qu'une transgression relativement banale entre différents niveaux romanesques ; transgression dont la puissance polémique a par ailleurs été durablement érodée par les expérimentations radicales d'écrivains tels que ceux que la critique a rassemblés – de manière quelque peu forcée – sous l'étiquette Nouveau Roman. Or, à y regarder de plus près, si Toussaint hérite effectivement de cette contestation du primat mimétique de l'art, ce n'est pas pour en faire l'enjeu premier de son écriture mais pour mieux s'en jouer. Frank Wagner souligne que la métalepse n'est transgressive que par rapport à une conception aristotélicienne de

la *mimèsis*, qui cherche dans la fiction « les signes transposés et réfractés du réel¹¹ ». Wagner nous rappelle que si cette conception antique de la *mimèsis* détermine bien toute l'histoire de l'art occidentale, l'avènement du modernisme a largement ébranlé le consensus sur l'essence mimétique de la fiction. En confrontant les différentes définitions de la métalepse et les différents usages de ce procédé dans des contextes historiques, épistémologiques et littéraires divers, l'article de Wagner nous incite à ne pas limiter le recours à la métalepse narrative dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint à un phénomène de contestation du primat mimétique. Le critique identifie, depuis le *Don Quichotte* de Cervantès jusqu'au positionnement radical du Nouveau Roman, différentes esthétiques qui ont exploité le potentiel subversif de la métalepse de façon délibérée. Or, à la lumière de ce rapide tour d'horizon historique, Toussaint semble à la fois assumer l'héritage que ces diverses expérimentations littéraires du pouvoir polémique de la métalepse lui ont légué, et chercher à s'en distancier. Chez lui, l'intrusion du narrateur extradiégétique sur le plan des événements narrés n'a pas pour principal objectif de dénoncer l'inaptitude du langage à communiquer le réel – croyance célébrée par l'esthétique réaliste et dont le xx^e siècle a largement démontré la nature illusoire. Certes, son usage de la métalepse met délibérément à mal les canons mimétiques et bouleverse le pacte narratif classique qui unissait tacitement le lecteur et l'auteur. Cependant, cette transgression ne vise pas tant à écarter toute possibilité d'illusion mimétique, qu'à expérimenter un nouvel ordre de représentation du sujet. Force est de constater, dans un second temps, que l'attribution de cette voix *autre* venue s'insérer dans l'énoncé principal au narrateur extradiégétique du récit ne va pas nécessairement de soi. L'étude du procès d'énonciation dans le seul de ses romans actuellement rédigé à la troisième personne du singulier nous le prouvera : la distinction explicite que *Monsieur* introduit entre narrateur extradiégétique et personnage principal montrera que tout commentaire décroché ne peut pas être rattaché de manière univoque au temps de la narration. Chez Toussaint, le glissement énonciatif opéré par cette figure d'extraction jette plutôt le doute sur son origine, participant à l'établissement d'un espace énonciatif constamment ambigu, incertain.

Instaurer un espace de doute

Nous préférons voir dans *Monsieur*, cette quasi-anomalie énonciative qui isole le deuxième roman de Toussaint du reste de sa production, une sorte d'incarnation à la troisième personne du narrateur homodiégétique dont le lecteur qui a parcouru toute l'œuvre du romancier belge est devenu si familier. Nous ne sommes pas seule à opérer cet enchâssement ; la plupart des critiques et des journalistes qui se sont intéressés à l'œuvre de Toussaint y ont souscrit, parmi lesquels Olivier Bessard-Banquy, qui se montre à ce propos très explicite :

[...] tous les ouvrages de l'auteur [Jean-Philippe Toussaint] ne font que pousser un peu plus l'exploration des arcanes étranges d'une seule et même personnalité complexe qui répond au nom de Monsieur¹².

Monsieur et les autres narrateurs possèdent en effet assez de traits communs – ou, plutôt, partagent la même absence de repères identificatoires – pour qu'on puisse reconnaître en eux diverses déclinaisons de la même figure romanesque. Notre objectif est de nous servir de cet amalgame pour saisir, au travers du traitement particulier de la narration de *Monsieur* par rapport aux autres ouvrages de Toussaint, l'ambiguïté énonciative qui traverse l'ensemble de sa production.

Dans *Monsieur* comme dans les autres romans de l'auteur, l'apparence orale du commentaire, son adresse à un hypothétique lecteur et la temporalité postérieure qui le distingue de l'énoncé principal dans lequel il s'insère attirent l'attention sur l'énonciation de la phrase.

Monsieur revint assez longtemps plus tard – il ne pouvait pas savoir, non, il ne pouvait pas savoir qu'il n'aurait jamais dû repasser chez lui ce soir-là – avec le tire-bouchon, qu'il déposa sur la table¹³.

Or, l'origine de l'énoncé décroché ne va pas de soi. Il est difficile de savoir à qui attribuer les marques subjectives présentes dans le commentaire : relèvent-elles de l'investissement du narrateur extradiégétique dans le temps de l'histoire, révélant le procès de narrativisation à l'origine de cette dernière, ou appartiennent-elles au discours du personnage principal, rapporté sur un mode indirect libre ? Car la parenthèse typographique et le tiret double n'encadrent pas uniquement des commentaires décrochés ; chez Toussaint, leur aptitude à isoler certains éléments de l'énoncé principal permet aussi d'y insérer la parole d'un personnage :

Après un bref tour d'horizon de leurs relations communes, qui se limitaient, en fait, à Mme Dubois-Lacour (Simone, il la connaissait depuis toujours), M. Leguen expliqua à Monsieur que, s'il avait fini par se décider à louer une chambre à un étudiant, ce n'était pas, bien sûr, pour les quelque mille deux cents francs qu'il en demandait¹⁴.

Dans ce passage, bien que la proposition entre parenthèses ne soit pas subordonnée à un verbe introducteur, sa paternité est attribuée sans hésitation à M. Leguen. Ce n'est pas le cas dans l'extrait précédent, où la voix du narrateur et celle du personnage se confondent, de sorte que les éléments décrochés peuvent être interprétés soit comme le discours que Monsieur se tint à lui-même après être repassé chez lui, soit comme une indication introduite par le narrateur dans le but d'instaurer un effet d'attente à propos de l'événement qui a retenu Monsieur chez lui « assez longtemps » et dont le lecteur ignore tout.

Toussaint multiplie ces minuscules décalages énonciatifs, jetant le doute sur la manière dont ces éléments doivent être interprétés :

Le jour où, voici trois ans, Monsieur entra dans ses nouvelles fonctions, on lui attribua un bureau personnel, *jusqu'à présent c'était parfait*, au seizième étage, tour Léonard-de-Vinci. [...]

Au cours de la matinée, il arrivait à Monsieur de redescendre au rez-de-chaussée et de s'attarder dans le grand hall en verre. Contournant le bureau des hôtesse d'accueil, il dirigeait ses pas vers la cafétéria, où il achetait un paquet de chips, par exemple, *au paprika pourquoi pas*, qu'il ouvrait en marchant, tout en continuant à se promener lentement¹⁵.

Impossible de déterminer si les éléments soulignés sont directement issus des considérations personnelles de Monsieur ou s'il s'agit de remarques (ironiques) formulées par le narrateur extradiégétique à propos du comportement du personnage principal de son histoire. Le flou énonciatif est ici renforcé par le marquage typographique des commentaires, que les virgules isolent moins du reste de la phrase que les parenthèses ou les tirets. Paradoxalement, la difficulté d'attribuer l'énonciation du commentaire à l'une ou l'autre des instances romanesques a pour effet de rapprocher celles-ci : le narrateur extradiégétique de *Monsieur* vient se confondre avec le personnage principal de l'histoire, lequel devient en quelque sorte son *alter ego* romanesque, dont il livre au lecteur une représentation à la troisième personne. Ce rapprochement a également le mérite d'expliquer la tendance de la plupart des études consacrées à l'œuvre de Toussaint à assimiler spontanément le personnage de Monsieur au narrateur de ses autres romans.

Si elle apparaît explicitement dans *Monsieur*, l'ambiguïté qui plane sur l'attribution du commentaire décroché est présente dans tous les romans de Toussaint. En effet, dans de nombreux cas, la figure d'extraction semble à la fois relever du temps de la narration et du temps de l'histoire :

[...] nous éloignant en continuant à regarder distraitemment les devantures, nous prîmes les escaliers et allâmes visiter les couloirs de l'hôtel, flânâmes tranquillement entre les étages (nous faisions des rencontres parfois, croisâmes quelques admirateurs)¹⁶.

Dans cet extrait, le commentaire s'inscrit dans l'exacte continuité de la phrase. L'opération de décrochement semble donc avoir pour unique but de souligner l'ironie des éléments extraits. Ce regard critique avec lequel le narrateur balaye la scène appartient-il au temps de l'histoire, distance burlesque échafaudée par un personnage incapable d'établir un rapport direct et franc avec les autres, ou est-il établi *a posteriori* par un narrateur extradiégétique qui cherche à se différencier de l'image qu'il livre de lui-même au moment des événements ?

La différenciation explicite instaurée dans *Monsieur* entre narrateur extradiégétique et personnage principal met en exergue l'impossible attribution de l'ensemble des figures d'insertion de l'œuvre de Toussaint au seul temps de la narration. L'origine indiscernable du commentaire décroché rend caduque la notion de « narrateur-personnage » : parenthèses et parembles altèrent bien l'univocité du fil narratif, mais 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. Le caractère inopérant de la distinction narratologique entre je-narrateur et je-personnage n'empêche toutefois pas le narrateur de ressortir divisé de l'opération de décrochement. Le soupçon qui pèse sur l'énonciation crée une distance entre, d'une part, un Je évanescent, volontiers ironique et subjectif et, d'autre part, les représentations que cette instance première nous livre de son Moi, c'est-à-dire les images qui l'identifient dans le social intradiégétique. Cependant, ces deux versants demeurent toujours indissociablement liés, c'est pourquoi un concept narratologique comme celui de « narrateur-personnage » ne peut que se heurter à leur ambiguïté. Chez Toussaint, le commentaire décroché s'inscrit donc parmi les procédés qui subvertissent l'apparente simplicité de l'énonciation romanesque, parce qu'ils fondent l'altérité au cœur même de l'essence du sujet. La récurrence de ces procédés poétiques et narratifs met en mouvement l'ambivalence du dispositif énonciatif et instaure de la sorte une dynamique capable de révéler un *petit quelque chose* de l'authenticité du sujet.

Entre présence et absence, ce *petit rien* d'intime

Parenthèses et parembolés occupent toujours un rôle secondaire au sein de l'énoncé dans lequel elles s'insèrent. Elles peuvent toujours être supprimées sans altérer l'intelligibilité de la proposition principale. Or, ce caractère facultatif semble *a priori* s'opposer à l'effet de soulignement que produit souvent ce type d'extraction :

La directrice m'assura qu'elle serait à moi dans un instant et, terminant de rédiger une lettre à l'encre turquoise (turquoise, doux seigneur, de l'encre turquoise), me fit savoir en continuant à écrire qu'il lui semblait qu'il manquait toujours certaines pièces à mon dossier¹⁷.

Les éléments cernés par la parenthèse ne servent pas directement l'intelligibilité de la phrase. Ils n'apportent même – et c'est souvent le cas chez Toussaint – aucune information directement liée au contenu de l'énoncé (à « ce qui se dit »). En revanche, ces quelques mots nous apprennent quelque chose quant à son énonciation : ils s'inscrivent comme des traces de l'affect de leur énonciateur, nous permettant de percevoir l'étonnement (amusé ? moqueur ?) avec lequel il observe la directrice de l'auto-école écrire à l'encre turquoise. Comme le démontre Sabine Boucheron, l'enjeu de toute figure d'insertion est double : d'une part, elle souligne la fragilité des éléments qu'elle encadre et, d'autre part, elle témoigne de la valeur que le locuteur accorde à leur présence¹⁸. Sur le plan syntaxique, la parenthèse et le double tiret instaurent une hiérarchie au sein de la phrase, attestant le caractère accessoire des éléments qu'ils isolent. Cependant, du point de vue énonciatif, ces présentateurs

graphiques soulignent au contraire l'importance des éléments qu'ils singularisent. L'ambiguïté de l'énoncé ainsi marqué émane du passage du plan syntaxique à celui de l'énonciation : par rapport à la neutre linéarité des éléments « non décrochés », les éléments isolés occupent à la fois une position syntaxique de retrait et une posture énonciative saillante ; ils produisent à la fois un effet de « creux » et de « relief ». Ce « jeu aigu entre la présence et l'absence¹⁹ » traduit la confrontation du sujet parlant au réel qu'il veut dire, mais qu'il ne pourra jamais qu'exprimer imparfaitement. L'énoncé isolé par la parenthèse ou le tiret double est à la fois facultatif et indispensable ; il pointe le référent qu'il désigne en même temps qu'il le rate ; il est ce « tout petit mot auquel je tiens », dont « j'*use* et qui pourtant m'échappe²⁰ ».

L'intérêt de l'étude de Boucheron sur l'usage de la parenthèse et du tiret double pour la présente recherche réside dans cette attestation de la valeur énonciative de toute opération de décrochement : le procédé d'insertion dédouble le fil de l'énoncé et devient de la sorte « un outil, inestimable, de l'expression, de l'investissement, et même de *la vie* du sujet écrivant *dans son texte*²¹ ». A la lumière de sa démonstration, les commentaires du narrateur de Toussaint se signalent comme des traces directes de leur énonciation. En effet, chaque parenthèse creuse dans la phrase un dénivelé énonciatif, qui témoigne du mouvement réflexif que le narrateur opère sur son propre discours. Elle dénonce les hésitations, les choix, les associations, etc., par lesquels le narrateur structure sa parole en vue de la communiquer à un tiers. Elle montre un sujet qui se heurte à la non-coïncidence des mots et des choses qu'ils représentent, c'est-à-dire un sujet qui fait l'expérience de sa propre hétérogénéité et de celle de son discours. Chez Toussaint, le commentaire décroché souligne l'expérience que fait le narrateur d'une langue qui ne lui appartient pas, et qui pourtant lui est propre (Bakhtine). Il émerge de la nécessité pour le sujet humain de s'approprier les mots du discours afin d'y réinvestir une part d'affect. Ce retour du sujet sur sa propre parole témoigne de son investissement énonciatif, en même temps que la nature fondamentalement dialogique du discours protège l'intimité de cet investissement : le commentaire devient le lieu d'inscription d'une voix *autre*, une voix où miroite le tremblé des émotions et des sentiments du narrateur, sans que ceux-ci puissent jamais être réduits à leur simple expression. Pour prendre un exemple parmi les plus triviaux de ceux que nous offre l'œuvre de Toussaint, en décrochant l'adjectif « turquoise », le narrateur de *L'Appareil-photo* insiste sur l'importance de ce qualificatif et suggère que cette couleur d'encre révèle quelque chose à propos de la directrice de l'auto-école. Pourtant, le lecteur est bien en peine de déterminer avec précision la nature exacte de l'étonnement du narrateur : est-il atterré ou au contraire subjugué par l'audace de la directrice ? Amusé ou énervé par ce qu'il considère comme un enfantillage ? En ne précisant pas ce que ce choix de couleur connote pour lui, le narrateur ne livre que l'ébauche d'une pensée, ce qui lui permet de ne pas se livrer, c'est-à-dire de préserver son indétermination. Nous voilà à notre tour contraints de nous heurter à la dimension dialogique de tout discours.

Toussaint trouve dans la dynamique paradoxale de la parenthèse, oscillant entre présence et absence, une voie d'expression de l'hétérogénéité constitutive du sujet.

J'attendais constamment les coups de téléphone d'Edmondsson. Je ne quittais plus l'hôtel de peur d'en manquer un. Je ne faisais plus de sieste, ne m'attardais plus dans la salle de bain. Souvent, je m'asseyais sur une chaise dans l'entrée, et j'attendais en face du réceptionniste (j'avais besoin de me sentir proche d'Edmondsson)²².

Le caractère oral du commentaire décroché tranche avec le laconisme de la proposition principale; sa subjectivité avec la neutralité dont use la plupart du temps le narrateur de Toussaint. Sur le plan narratif, la valeur du commentaire est négligeable: il se contente de formuler explicitement ce que les énoncés précédents avaient déjà permis de comprendre. Sa vacuité produit un effet comique, car la nécessité qu'éprouve le narrateur à expliciter son comportement prouve son manque de familiarité vis-à-vis des comportements sociaux et renforce sa position de décalage à l'égard des autres qui l'entourent. Du point de vue de l'énonciation, cependant, le commentaire décroché creuse dans le fil de la narration une voie d'expression de l'intime, entendu, selon la définition qu'en donne Michaël Foessel, comme le rapport à l'Autre que le sujet soustrait à la compétence sociale. L'intime surgit dans la distance du sujet vis-à-vis de sa propre image sociale²³; un mouvement de décentrement de soi que rend possible pour le narrateur de Toussaint le dédoublement énonciatif orchestré par la parenthèse. Dans cette œuvre, l'opération de décrochement devient le lieu d'exposition de l'altérité du sujet, autorisant de la sorte l'émergence d'une part de son être authentique, sous forme d'un *petit rien* insignifiant et accessoire.

Concluons par un dernier exemple: «Edmondsson (mon amour) rentra à Paris²⁴.» La parenthèse n'apporte ici aucun complément d'information ni aucune exemplification. Le cadre qu'elle pose vise plutôt à isoler deux éléments du reste de la phrase, afin de les investir d'une énergie particulière, capable de livrer, en deux mots, toute l'intensité du sentiment qui unit le narrateur à Edmondsson. C'est très précisément l'ambiguïté de la figure d'insertion – à la fois futile et essentielle, incongrue et précieuse – qui rend possible le surgissement d'un *petit rien* d'intime, un petit reste qui n'a pas sa place dans la proposition principale mais auquel l'énonciateur ne veut pas renoncer, un petit détail narratif qui prend, sur le plan de l'énonciation, toute son importance. Ce *petit rien* dit le rapport fondamental du sujet parlant à l'Autre, tout en soulignant que cette relation ne s'établit jamais de manière évidente ou transparente. Il nous livre quelque chose de la vérité secrète de l'instance narrative, tout en préservant son caractère indicible.

Université catholique de Louvain

NOTES

1. Bernard Dupriez propose de définir la parembole comme une parenthèse syntaxiquement dépendante de la phrase dans laquelle elle s'inscrit (Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, 10/18, 1984, p. 329-331).
2. Mirko Schmidt (s.l.d.), *Entre parenthèses. Beiträge zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*, Paderborn, Vigilia, 2003.
3. Catherine Fromilhague, « Les figures de construction », in *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 38.
4. Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, Paris, éd. de Minuit, 1986, p. 14-15, nous soulignons.
5. Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'Amour*, Paris, éd. de Minuit, 2002, p. 69.
6. Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, Paris, éd. de Minuit, 1997, p. 145.
7. Pour une définition de la métalepse narrative: Gérard Genette, *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, « Poétique », 1972, p. 244.
8. Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision, op. cit.*, p. 203.
9. Jean-Philippe Toussaint, *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, éd. de Minuit, 2000, p. 17 (nous soulignons).
10. John Pier, Jean-Marie Schaeffer, (s.l.d.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 11.
11. Frank Wagner, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », in *Poétique*, avril 2002, n° 130, p. 237.
12. Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2003, p. 19.
13. Jean-Philippe Toussaint, *Monsieur*, Paris, éd. de Minuit, 1986, p. 68.
14. *Ibid.*, p. 43.
15. *Ibid.*, p. 7-9 (nous soulignons).
16. Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, Paris, éd. de Minuit, 1989, p. 89.
17. *Ibid.*, p. 47.
18. Sabine Boucheron, *Les Détours de la langue. Etude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain – Paris, Peeters, « Bibliothèque de l'information grammaticale », 2002, p. 240-248.
19. *Ibid.*, p. 240.
20. *Ibid.*, p. 247-248.
21. *Ibid.*, p. 237. Sabine Boucheron réalise son étude à partir d'un corpus essentiellement constitué d'articles de presse, ce qui lui permet, lorsqu'elle évoque le « sujet écrivain », de faire référence à l'auteur de l'article dont elle traite. Nous voudrions insister sur le fait que, appliqué au récit de fiction, ce « sujet écrivain » renvoie toujours à la personne du narrateur et en aucun cas à l'auteur du roman lui-même (excepté dans le cas d'une œuvre autobiographique). Les traces énonciatives attestées par l'opération de décrochement doivent toujours être attribuées au narrateur en charge du récit.
22. Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain, op. cit.*, p. 67.
23. Michaël Fœssel, *La Privation de l'intime. Mise en scène politique des sentiments*, Paris, éd. du Seuil, 2008.
24. Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain, op. cit.*, p. 95.