

Fatiguer la réalité

A propos de: JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, 1988, 127 p., 49 F.

"Et... le sujet de ce roman?"

Il semblerait qu'il n'est pas celui qu'on croit. Tout d'abord, dans un court prélude au récit le héros nous fait part de sa "décision d'apprendre à conduire" et d' "un ami perdu de vue"; or, s'il se rend bien dans une école de conduite, il n'y prendra pas une seule leçon mais s'éprendra peu à peu de sa monitrice, Pascale, et il ne sera plus jamais question de cet ami perdu de vue mais il sera constamment fait allusion à des photos de lui. Cette fois donc le héros décide, d'entrée de jeu, d'entreprendre quelque chose. Le lecteur de Toussaint, se remémorant le jeune homme qui coulait "des heures agréables méditant dans la baignoire" de *La Salle de bain* ou *Monsieur* qui était "presque toujours en train d'être assis sur une chaise" est surpris au premier abord par cet esprit d'entreprise. Ce jeune homme est donc décidé à affronter la réalité et le monde extérieur! Mais très vite, celui qui veut apprendre à conduire, en d'autres termes à s'orienter, à trouver sa voie au coeur de ce monde, nous expose sa manière bien particulière de procéder:

Ma méthode [...] mon jeu d'approche, assez obscur en apparence avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais (p. 14);

J'avais tout mon temps: dans le combat entre toi et la réalité, sois décourageant. (p. 50)

Ainsi ce jeune homme n'offre pas de prise à la réalité. Il ne lutte jamais directement avec elle. Il lui glisse entre les doigts car il n'offre pour ainsi dire pas de résistance: il laisse filer le cours des choses, il est d'une mollesse parfois exaspérante pour le lecteur. S'il s'agit bien pour lui de se mesurer à la réalité, c'est en marchant, en la parcourant de long en large sans s'y plonger. Il passe son temps à se déplacer. Il est pris dans un mouvement perpétuel, sillonnant la banlieue parisienne, puis s'envolant pour Milan, là marchant à en attraper des cors aux pieds puis une fois revenu, reprenant ses pérégrinations en voiture pour enfin débarquer à Londres et en revenir... Pour épuiser la réalité il lui faut la traverser sans s'y frotter. Pour s'en sortir indemne et amasser peu à peu l'énergie nécessaire pour l'élan final, pour sortir vainqueur de cette partie d'échecs où "toutes les pièces étaient en prise ce qui tenait au fait que lors des cinquante derniers coups aucun pion n'avait été déplacé ni aucune pièce capturée" il lui faut "fatiguer nonchalamment" la réalité comme il le fait de l'olive et finalement "massacrer" (p. 49).

Mais comment faire pour se mettre à l'abri? Il suffit d'interposer un écran entre soi et la réalité. On remarquera que si le héros évolue dans le monde

extérieur, c'est toujours se retrouver dans cette ne s'y expose pas. Sa voit que ce jeune homme assiste au spectacle du cinéma, sur un écran. Concrète, il s'agit dans le roman assurément ailleurs ces bouts de tuteur du monde, ce caché derrière son journal afin d'épuiser toutes les loges de l'assassin – vivant de ce combat sûr le regard. S'il est baissés" qu'il évolue distraitemment" ou jeté

On peut se demander le monde extérieur serr lorsqu'il découvre "la réalité existante mais tance et il ne peut en sont pourvues "d'un et presque obscène", quignollets sur fond (p. 36). Là il s'agit de héros puisqu'il est vu ne le regarder que ce spectacle est une mise

Mais le plus souvent même. Le héros évolue soit à Milan ou à Londres un restaurant. Cette ment de réalité. Et pour où l'on ne croise pas ainsi dire plus la présence passera alors d'une gare un bateau. Ensuite c'est gare qui "semblait u

Cette déperdition de lumière progress Milan, il s'éclipse ra il d'ailleurs d'une autre manière moitié du monde deuxième moitié du on peut signaler qu'il traîne, il s'étire.

Cet étirement tronc En effet, *L'Appareil-photo* passée, marquée par

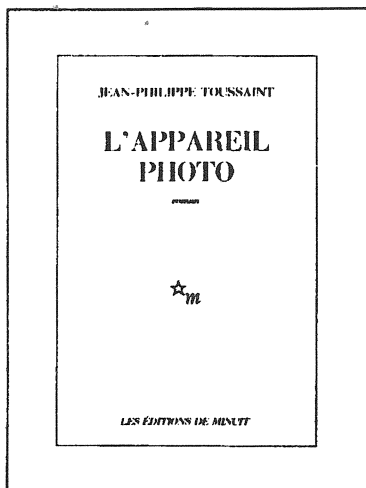
extérieur, c'est toujours (ou presque) derrière une vitre. Il s'agit pour lui de se retrouver dans cette bulle de verre protectrice, où il traverse le monde et ne s'y expose pas. Sans parler de l'avion ni de la cabine téléphonique, on voit que ce jeune homme immobile dans sa cabine en verre, la voiture, assiste au spectacle du monde qui défile sous ses yeux tout comme au cinéma, sur un écran. Le monde est en représentation; plus que d'une réalité concrète, il s'agit d'une image mentale. Les vingt occurrences de la vitre dans le roman assurent une continuité et une unité au niveau narratif et par ailleurs ces bouts de verre figurent la résistance que connaît le héros. Spectateur du monde, ce jeune homme l'est aussi lorsqu'il parcourt l'actualité, caché derrière son journal ou encore lorsqu'il feuillette le code de la route afin d'épuiser toutes les possibilités pour finalement découvrir "la psychologie de l'assassin - la (sienne) en l'occurrence" (p. 36). Il s'agit de sortir vivant de ce combat et la dernière résistance qu'il puisse offrir, c'est bien sûr le regard. S'il doit sortir de sa bulle de verre, c'est alors "les yeux baissés" qu'il évolue et si jamais il lève les yeux c'est pour regarder "dehors distraitemment" ou jeter un coup d'oeil "un instant autour de [lui]".

On peut se demander alors de quelle réalité il est ici question. En effet le monde extérieur semble présenter différents degrés de réalité. Par exemple lorsqu'il découvre "les onze clichés en couleurs" (p. 115) il s'agit bien d'une réalité existante mais on note que ce monde réel est cadré, donc mis à distance et il ne peut en être autrement car ces images colorées agressent; elles sont pourvues "d'une apparence de réalité incontestable, une réalité brute et presque obscène", comme celles du code qui étaient "des schémas croquignoletés sur fond vert des plus hideusement léchés dans le graphisme" (p. 36). Là il s'agit de désamorcer ce monde qui présente un danger pour le héros puisqu'il est violent avec "ces couleurs criardes" (p. 119), il s'agit de ne le regarder que de biais, en photo. Ainsi encore une fois cette mise en spectacle est une mise à distance.

Mais le plus souvent le monde ne semble être que le spectre de lui-même. Le héros évolue dans des villes qui ne sont que des noms: que l'on soit à Milan ou à Londres, peu importe, il y a toujours un parc, un hôtel et un restaurant. Cette analogie des lieux entraîne une déperdition du sentiment de réalité. Et puis il y a Créteil, ville nouvelle, "maquette démesurée" où l'on ne croise presque personne. Finalement, les lieux n'auront pour ainsi dire plus la prétention d'être autre chose que des lieux de passage: on passera alors d'une gare à l'autre, on quittera un train pour s'embarquer sur un bateau. Ensuite on retrouvera le héros en avion et puis encore dans une gare qui "semblait un décor de théâtre" (p. 118).

Cette déperdition du sentiment de réalité se conjugue à une déperdition de lumière progressive tout au cours du roman. En effet, si le soleil brille à Milan, il s'éclipse rapidement pour céder la place à la pluie (p. 57) - (S'agit-il d'ailleurs d'une autre figure de la vitre?). De plus, s'il fait jour dans la première moitié du roman, à Londres le ciel est gris, sombre ou sans lune, et la deuxième moitié du roman est sous le signe de l'obscurité. En dernier lieu on peut signaler que la réalité, l'espace extérieur est tout en langueur: il se traîne, il s'étire.

Cet étirement trouve également son écho dans l'appréhension du temps. En effet, *L'Appareil-photo* - exception faite du récit d'un fragment de vie passée, marquée par l'échec (celui des leçons de conduite) où le récit itératif



Couverture...

... et incipit

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

permet une 'économie' et s'apparente à la description d'un temps révolu – est caractérisé par l'emploi du récit singulatif. La fréquence au niveau du récit trouve sa réplique parfaite dans la fréquence narrative. Le lecteur ne se voit épargner aucun détour, aucune répétition. Il n'est plus question d'économie mais au contraire d'une exhaustivité, d'un épuisement de la réalité. Ainsi, le récit et la narration s'inscrivent dans la répétitivité, dans l'analogie. On a donc une sorte d'immobilité narrative entraînée par la reprise de constantes et simultanément on a cet étirement de l'instant dans sa répétition (analogique) qui constitue la dynamique même du récit: ce dernier comme le héros "fatiguait la réalité", "jetait les fondations d'une position béton" ou encore comme le joueur d'échecs s'efforçait d'"accroître avec de minuscules raffinements infinis le degré de dynamisme potentiel de ses pièces" afin de "dans un deuxième temps – massacrer" (p. 49). Chaque séquence narrative a ainsi une énergie potentielle que se charge au fur et à mesure de la narration; la description du 'je' n'est pas un portrait psychologique donné d'avance par un récit itératif du type de ceux qu'on trouve fréquemment dans la littérature dite réaliste mais le 'je' construit son identité en cours de route. Citons par exemple le regard (qui est le passage entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'oeuvre et le lecteur peut-être) qui nous échappe. On trouve quinze occurrences de ce regard fuyant – mais peu à peu le 'je' émerge de ce regard qui résiste, puisqu'il est caractérisé par cette constante et de ce fait le héros "allait de l'avant, oui, dans un renouvellement constant d'écumes identiques" (p. 96). Toutes ces remarques en appellent une autre: une fois encore on note qu'il est désormais impertinent de parler d'une écriture au service du récit et que si cela est moindre que chez d'autres écrivains (je pense à Simon chez qui l'écriture est véritablement génératrice du récit) l'écriture est indissociable du récit et est reprise partiellement par l'analogie avec la photo. Ces deux modes de représentation, à première vue pas si proches l'un de l'autre, s'apparentent dans le roman de Toussaint, d'une part par la mise en image, l'opération qui consiste dans le roman à constamment 'cadrer' tout ce qui est vu en ayant recours au motif de la vitre, d'autre part par la superficialité de l'écriture. Il serait d'ailleurs plus juste de parler d'une écriture de la superficialité. Toussaint tente d'approcher un 'degré zéro de l'écriture'. Il évacue toute métaphore ou profondeur de

l'écriture, puisque la natures possibles, et il érelle et toute épaisseur l'espace, exception fait de l'étendue, de l'im l'écriture de Toussaint qui, lui, caractérise la la photo. Barthes (1980

Il faut donc me ren graphie. Je ne puis Photographie est j mettre.

Cette superficialité es balaie, c'est-à-dire qu profondeur qui carac 'regarde'.

C'est encore par l'éc même opérée. En eff n'est rompu qu'une : c'est-à-dire à peu près tion de souvenir ou mière (voir le flash-b non motivée par la na par le récit non plus nages là où on les av pas d'incidence direc

Pourtant le roma autre. Cette rupture l'étirement et la supe certaine profondeur) ment: c'est l'émerger c'est l'instant traqué. mais, dit-il, "après bateau" (p. 97), "Je p descendis les escalie: "prendre place dans calité et à cette profi chose, oh combien in

Pressant ensuite : [...] moi, je comn pellicule, des ph courant dans les cheur et réarman possible le rouleau

Au lexique qui sign l'accumulation des p retrouvent dans les :

l'écriture, puisque la métaphore a pour caractéristique de multiplier les lectures possibles, et il évacue comme on l'a déjà noté toute épaisseur temporelle et toute épaisseur d'ordre psychologique. Finalement, rappelons que l'espace, exception faite du navire, est également sous le signe de la surface, de l'étendue, de l'immensité. Ainsi la superficialité devient le propre de l'écriture de Toussaint et échappe (j'ajouterai heureusement) au degré zéro qui, lui, caractérise la photo malgré elle. Cette superficialité est le propre de la photo. Barthes (1980: 164) constate:

Il faut donc me rendre à cette loi: je ne puis approfondir, percer la Photographie. Je ne puis que la balayer du regard, comme une surface étale. La Photographie est *plate*, dans tous les sens du mot, voilà ce qu'il faut admettre.

Cette superficialité est dénoncée, comme le note Barthes, par le regard qui balaie, c'est-à-dire qui ne perce pas, qui ne voit pas. C'est ce regard sans profondeur qui caractérise le héros de *L'Appareil-photo*: il ne 'voit' pas, il 'regarde'.

C'est encore par l'écriture que la rupture dans le roman est signalée et même opérée. En effet, il est à remarquer que le courant chronologique n'est rompu qu'une seule fois, dans le récit du voyage à Londres (p. 83), c'est-à-dire à peu près à la moitié du roman. Cette fois-ci il n'est pas question de souvenir ou d'histoire seconde qui est appelée par l'histoire première (voir le flash-back p. 33-48). Il y a à première vue donc une rupture non motivée par la narration et de plus cette rupture ne semble pas motivée par le récit non plus puisque très vite on reprend l'histoire et les personnages là où on les avait laissés, au restaurant, et que cette interruption n'a pas d'incidence directe sur le récit ou sa compréhension.

Pourtant le roman bascule. C'est à la fois le même récit et c'en est un autre. Cette rupture dans la linéarité narrative signale une rupture dans l'étirement et la superficialité du récit puisqu'une certaine verticalité (et une certaine profondeur) s'y inscrivent conjointement à l'expression du mouvement: c'est l'émergence du 'moi', c'est la prise de lumière, la prise de vie, c'est l'instant traqué. Le héros ne parcourt plus l'espace de long en large mais, dit-il, "après avoir descendu plusieurs escaliers à l'intérieur du bateau" (p. 97), "Je progressai ainsi jusqu'à l'arrière du navire" (p. 98), "Je descendis les escaliers jusqu'à la plate-forme inférieure" (p. 99), avant de "prendre place dans le fond de la salle" (p. 101). Parallèlement à cette verticalité et à cette profondeur on remarque l'apparition d'une précipitation, chose, oh combien inhabituelle à ce jeune homme:

Pressant ensuite le pas dans les escaliers [...] et soudain pris de panique [...] moi, je commençai à faire des photos en toute hâte pour terminer la pellicule, des photos au hasard, des marches et de mes pieds, tout en courant dans les escaliers l'appareil à la main, appuyant sur le déclencheur et réarmant aussitôt, appuyant et réarmant pour achever le plus vite possible le rouleau. (p. 103)

Au lexique qui signifie la précipitation de manière redondante, s'ajoute l'accumulation des participes présents. Cette verticalité et ce mouvement se retrouvent dans les autres composantes du récit, à savoir dans le spectacle

de l'homme jouant devant une machine électronique "sur l'écran de laquelle défilaient des porte-avions chargés d'hélicoptères qu'il s'agissait de faire décoller au plus vite pour couler d'autres navires en évitant la chasse adverse" (p. 98), mais aussi dans le temps "le vent s'était levé" ou dans le spectacle de la mer qui non seulement "semblait s'être étendue jusqu'aux cieux" (p. 104) mais qui acquiert une profondeur: "Regardant les vagues en contrebas, je sortis l'appareil [...] je le laissai tomber [...] et disparaître dans les flots" (p. 106); plus loin il nous dit: "L'appareil-photo que j'avais jeté à la mer, qui devait être en train de rouiller par quarante mètres de fond maintenant" (p. 115). Pour finir on retrouve les mêmes motifs dans l'avion. Mais dans le roman de Toussaint, mouvement et immobilité vont toujours de pair. Emporté dans un mouvement le héros reste immobile

M. Polougaïevski roulait à fond la caisse [...] demeurant immobile sur la banquette arrière de la voiture, impassible et assoupi, je jubilai in petto (p. 56)

Le bateau avançait [...] j'étais assis immobile (p. 105)

Le Boeing maintenant accélérail sur la piste et je ne bougeais plus sur mon siège. (p. 111)

L'idéal c'est "le mouvement infini, le point qui remplit tout, le moment de repos: infini sans quantité, indivisible et infini" (Pascal, *Les Pensées*, p. 111). Cet équilibre fragile, c'est l'expérience du temps rêvé, celui qui fait correspondre instant et éternité, celui qu'il connaîtra en songe:

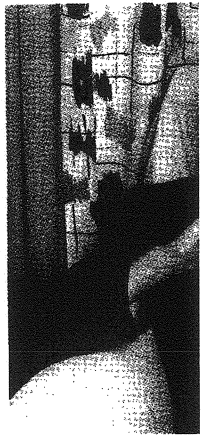
Je regardais le jour se lever et songeais simplement au présent, à l'instant présent, tâchant de fixer encore une fois sa fugitive grâce – comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant. (p. 127)

Indissociables comme l'envers et l'endroit d'une même réalité, cette réversibilité intrinsèque au temps est celle également du couple vie-mort si semblables l'une à l'autre qu'on ne les distingue plus: "Fendant la mer sans insister, sans forcer comme si je mourais progressivement, comme si je vivais peut-être" (p. 95). Cette figure de la dualité complémentaire se retrouve finalement dans le couple jour/nuit

qui n'oppose pas deux contraires à parts égales car la nuit est beaucoup moins le contraire du jour que le jour n'est le contraire de la nuit. En vérité, la nuit n'est que l'autre du jour, ou encore, comme on l'a dit d'un mot brutal et décisif, son envers. (Genette 1969: 106)

Cette figure est celle qui régit tout le roman et qui trouve sa mise en représentation, son image, dans la photo. En effet, la photo, répond de par sa nature et de par son objet (le 'je' puisqu'il s'agit de photos d'identité) à cette dualité. Ces photos attestent une présence-absence au sens où "l'image est une présence vécue et une absence réelle" (Morin 1956: 31) mais ne donnent pas l'identité du 'je'. Ce qui distingue la photo des autres modes de représentation (peinture, écriture, etc.), c'est qu'elle est référentielle par essence, elle est "littéralement une émanation du référent" (Barthes 1980: 126). Le "Ça a été" est incontournable. L'écriture, la peinture peuvent remémorer un instant, le donner à voir, le faire revivre même, mais ne le certifient pas. "La

plus banale des photos nous les exhibons (e d'une image)" (Morin premier temps lorsqu de l'école de condui dis-je, je suis debout ma soeur dans la pis non pas dans la resse chose qui resterait vi morale fine, et non u l'immobilité semble l'animare – douer de v celle-ci est immobile photo, à la différenc cadre, elle rompt "le: il y a toujours en el 1980: 140, 151). Ainsi, sence, la révélation q



contempler cet absei héros, après avoir i viendrez que cela n dis-je)" (p. 11). Il c trouver son identité. photos que l'on atte font l'objet que d'u ressemblance ("la têt l'objectif, enfin je so posent pas moins particulière sur ces p elle est décevante c purement civile, pèi que je veux un sujet du je 'tel qu'en lui- l'existence, "l'élan fi au sein de l'immol

plus banale des photographies recèle ou appelle une certaine présence [...] nous les exhibons (en omettant significativement d'indiquer qu'il s'agit d'une image)" (Morin 1956: 26). Et c'est bien ce que le héros fait dans un premier temps lorsqu'on lui demande une photo d'identité pour le dossier de l'école de conduite, il montre quelques photos d'enfance: "Alors là, dis-je, je suis debout à côté de mon père [...]. Là, on est tous les deux avec ma soeur dans la piscine" (p. 10-11). Il tente alors de prouver son identité non pas dans la ressemblance mais dans l'essence du sujet, dans ce quelque chose qui resterait vivant de cette présence arrachée au passé: "une texture morale fine, et non une mimique" (Barthes 1980: 26). Cet absent arraché à l'immobilité semble l'être à la mort; il semble proprement s'animer (du latin *animare* – douer de vie). Mais en fait, si le "Ça a été" atteste une présence, celle-ci est immobile (morte donc); elle ne sort pas du cadre de la photo. La photo, à la différence du cinéma, ne prolonge pas son existence hors du cadre, elle rompt "le style constitutif [...] elle est sans avenir. C'est pourquoi il y a toujours en elle ce signe impérieux de [ma] mort future" (Barthes 1980: 140, 151). Ainsi, c'est aussi la révélation de l'absence au sein de la présence, la révélation que l'homme porte sa mort. Se contempler enfant, c'est



Jean-Philippe Toussaint
décidé à affronter la réalité

contempler cet absent, c'est vivant contempler sa mort et c'est pourquoi le héros, après avoir montré ses photos, conclut: "Je pense que vous conviendrez que cela ne nous est pas d'une grande utilité (pour le dossier, dis-je)" (p. 11). Il continuera donc sa course pour fatiguer la réalité et trouver son identité. La deuxième tentative sera celle des photomaton. Ces photos que l'on attend jusqu'à la page 97, dont il est souvent question ne font l'objet que d'une courte description car si elles offrent une certaine ressemblance ("la tête baissée et les yeux sur la défensive – et je souriais à l'objectif, enfin je souriais, c'est comme ça que je souris" (p. 97), elles n'en posent pas moins une absence d'Être: "Je n'avais aucune expression particulière sur ces photos" (p. 97). La ressemblance est une approche mais elle est décevante car elle "renvoie à l'identité du sujet, chose dérisoire, purement civile, pénale même: elle le donne 'en tant que lui-même' alors que je veux un sujet 'tel qu'en lui-même'" (Barthes 1980: 160). Cette quête du je 'tel qu'en lui-même' est la quête de l'identité révélée, la saisie de l'existence, "l'élan furieux que je portais en moi" (p. 113), du mouvement au sein de l'immobilité, d'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" (p. 112). Ce désir de l'Être, arraché à son absence, à l'instant, "à la fulgurance de la vie" (p. 113), c'est le désir de l'envers de moi, c'est la quête du double "non pas tant copie conforme et plus encore qu'alter ego: ego alter un soi-même autre" (Morin 1956: 31).

Cette tentative, cet élan qui vise une prise de vie, le héros l'avait tenté dans la réflexion pascalienne (qui composait déjà un motif important dans *La Salle de bain*) que l'on retrouve d'ailleurs inscrit dans la tentative amoureuse puisque, comme par hasard, l'élue s'appelle Pascale. Pour elle, en effet, il connaît "presque" l'élan:

Je la serrais de toutes mes forces [...] nous sautions de plus en plus haut, jusqu'à nous élever irrésistiblement du sol, figés dans notre étreinte silencieuse. Quand le feu passa au vert, elle traversa la rue en courant et je courus aussi, enfin presque, pour la rattraper, c'est dire dans quelle disposition d'esprit j'étais. (p. 74)

Mais cet élan aura été trop bref "c'est le seul reproche que je ferais à l'Angleterre" (p. 83), phrase qui marque la reprise du récit à la moitié du livre. Pascale s'estompera peu à peu: cette jeune femme qui baillait tout le temps et qui "opposait ainsi en permanence à la vie une fatigue aussi sensationnelle" finira par tomber dans le sommeil, puis s'estompera, n'étant plus qu'une "voix toute endormie" qui finira par s'éteindre: "Pascale ne me rappelait pas" (p. 124).

Reste alors à trouver son double, non dans l'autre, ce n'est pas l'alter ego, mais en soi, l'ego alter. Le 'je' saisira son moi, cet autre soi-même la nuit car il s'agit de se trouver dans un jeu de lumières et d'ombres (car si la réalité extérieure, celle des autres était en couleurs, la réalité intérieure est plutôt une histoire en noir et blanc, rappelons-nous les photomaton). La nuit est propice car il n'y a plus de lumières et il n'y a plus d'ombres, "la nuit [...] l'homme perd son ombre, c'est elle qui le possède [...] les morts n'ont pas d'ombres, ils sont ces ombres: on les nomme tels" (Morin 1956: 36). Ainsi c'est dans son absence, dans la contemplation de la mort qu'il porte en lui que le 'je' trouve son identité et sa raison d'être. C'est dans la photo "sous-exposée, avec ça et là quelques ombres informes comme d'imperceptibles traces de mon absence" (p. 116) qu'il se voit et qu'il se saisit. Il échappe alors à la mort et comme le papillon, finalement dans son combat avec la réalité, il est... "Vivant". Voilà donc le mot de la fin.

Livres consultés

- Barthes, Roland (1980), *La Chambre claire*, Cahier du Cinéma, Paris, Gallimard, Seuil.
 Genette, Gérard (1969), *Figures II* (= Coll. Points), Paris, Seuil.
 Morin, Edgar (1956), *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit.
 Pascal, Blaise (1972), *Les Pensées*, Paris, Livre de Poche.
 Toussaint, Jean-Philippe (1985), *La Salle de bain*, Paris, Minuit.
 ——— (1986), *Monsieur*, Paris, Minuit.

Ch

A propos de: CLAUDI
Amsterdam, Rodop

Depuis qu'en 1986, la tant avec *L'Histoire ter bodge*, présentée dans Hélène Cixous, ne de l'était déjà moins pour tation néerlandaise de *Chant du corps interdit*

Que le lecteur ne théâtre seulement, de Algérie, a réalisé une prenant nouvelles, fici

Pour un écrivain l'étranger, comme l'u d'après 68, il est surp connue. Cette réticen caractère hermétique texte littéraires. Ceci l du (Nouveau) Nouve: naîtra aussi les traces milieu philosophique rence d'un Derrida, d nalytique, bien frança

Ceci dit, l'oeuvre comme une entrepris présent, explorant les corps intérieur, à con xième livre qui lui a v autobiographique, au les traces du véritable dans la productivité défendre, de "gramm

A partir de 1975, s tique en s'inscrivant social et politique le p la libération des femi viduel, social et culti sommation, la nôtre partir d'économies c priété et la (re)produ tionnement que sont mise en valeur du pe

Rapports / Het Franse Boek