

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT ET LA PHOTOGRAPHIE: EXPOSER LE ROMAN

Maryse Fauvel
College of William and Mary

L'utilisation (et l'analyse) de photographies en littérature est plus controversée que celle de la peinture, d'une part parce que la photo n'a atteint le statut d'oeuvre d'art que tard, au XX^e siècle, mais aussi parce que la photographie semble être là pour remplacer les mots, ou bien les confirmer, les répéter, comme dans la littérature pour enfants ou les livres illustrés de grande consommation. Les années 70 et 80 en France ont vu pourtant une pléthore de textes littéraires accompagnés de photos ou s'y référant (Roland Barthes par Barthes, *L'Album d'un amateur* de Claude Simon, *L'Image fantôme* d'Hervé Guibert, *L'Amant* de Duras, pour ne citer que quelques exemples) qui s'interrogent sur la relation mot-image et le problème de la re-présentation.

Dans ses quatre romans parus chez Minuit depuis 1985, Jean-Philippe Toussaint exclut la photo tout en s'y référant dans tous ses textes pour développer une écriture profondément influencée par elle. Le matériel photographique et les photos sont non seulement une marque d'intertextualité, mais aussi une métaphore de l'écriture du roman pour Toussaint, sous le signe du photographique: écriture bricolage, qui parodie le roman réaliste et le nouveau roman. A travers l'étude de la photographie et du photographique se révèle l'aspect postmoderne¹ de l'écriture de Toussaint.

Le rejet de la photographie

Appareil-photo et évocation de photos sont omniprésents dans *Monsieur*, *L'Appareil-photo*, et *La Réticence*. Tout en étant un leitmotiv, les photos sont souvent associées à un négatif. Ainsi, dans *L'Appareil-photo*, le narrateur montre avec plaisir des photos de lui-même jeune, avec sa famille, mais avoue lui-même qu'elles ne sont "pas d'une grande utilité": elles ne vont pas l'aider à compléter son dossier d'auto-école, pour lequel il ne lui manque plus que des... photos ("je n'avais toujours pas les photos, non, ce n'était même pas la peine de m'en parler," 11). Se faire faire des photos est pour lui profondément problématique et toujours remis à plus tard ("Nous... tâchames de régler les dernières questions en suspens [les photos d'identité, par exemple, dont je me laissai dire qu'il en fallait aussi]," 48). Et, une fois réalisées, vers la fin du livre, ces photos d'identité ne sont que déception:

C'était quatre photos en noir et blanc, mon visage était de face on voyait le col entrouvert de ma chemise, les épaules sombres de mon manteau. Je n'avais aucune expression particulière sur ces photos, si ce n'est une sorte de lassitude dans la manière d'être là. (96-97)

La photo semble donc tuer l'individu, le métamorphoser comme le signale Barthes dans *La Chambre claire*:

Dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change: je me constitue en train de "poser," je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active: je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie. (25)

ou bien la photo fait de l'être humain un homme traqué:

Rien de tel qu'une photo "objective," du genre "Photomaton," pour faire de vous un individu pénal, guetté par la police. (27)

comme dans *L'Appareil-photo*, où le narrateur apprend son code de la route grâce à un manuel illustré de

photos à l'esthétique télévisuelle de comédie policière, où le coupable invisible, toujours le même, dont nous étai offert sous différents cadrages l'inquiétant point de vue subjectif, se tenait au volant (35)

ou bien dans *La Réticence*, où le narrateur se sent poursuivi, persécuté, épié, à son insu, par un appareil photographique (93-94), qui confère ainsi au texte l'allure d'un roman policier... sans meurtre ni meurtrier. La seule présence d'un appareil photographique semble conférer de l'importance aux faits et gestes anodins et répétitifs du narrateur.

Chez Toussaint, la photo est rejetée comme procès platement analogique et comme "art de la Personne: de son identité, de son propre civil, de ce qu'on pourrait appeler, ... le quant-à-soi du corps" (Barthes, *La Chambre claire* 124). L'auto-portrait idéal pour le narrateur de *L'Appareil-photo* serait une photo d'un ciel bleu translucide, avec un contour tremblé "à la Rothko":

Penché à mon hublot, je noyais mes pensées dans ces masses d'air illisibles et accueillantes, songeant que si j'avais gardé l'appareil-photo, j'aurais pu prendre quelques photos du ciel à présent, cadrer de longs rectangles uniformément bleus, translucides et presque transparents, de cette transparence que j'avais tant recherchée quelques années plus tôt quand j'avais voulu essayer de faire une photo, ... quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence. (112)

Ce n'est pas la représentation qui importe, mais au contraire l'acte de photographier, la délivrance d'un "élan furieux," la "fulgurance de la vie inextricablement enfouie dans les profondeurs inaccessibles de mon être" (113). Et

¹ Sur le récit postmoderne, voir Lyotard, Hutcheon, et Varga.

l'écriture a besoin de cette référence non fixée pour à son tour exprimer cette émotion, cet "élan furieux."²

La photo, marque d'intertextualité

Bien qu'omniprésents, appareils-photos et photos ne représentent pourtant pas à première vue le thème essentiel de ces écrits. Le titre même de *L'Appareil-photo* est énigmatique puisque cet appareil n'apparaît en effet qu'à la page 102 du roman, 25 pages avant la fin et ne semble qu'accessoire, anodin, comme tous les autres objets et événements qui constituent la narration. Pourquoi donc maintenir ces objets photographiques?

Tout comme l'affirment Roland Barthes dans *La Chambre claire*, ou Hervé Guibert dans *L'Image fantôme*,³ ils sont tout d'abord liés au désir et deviennent objets sexuels. Le vocabulaire qui décrit ce matériel joue dans sa polysémie avec des associations sexuelles. "Une gaine" protège les objectifs (*La Réticence* 93), les objectifs varient en longueur, l'un "très court, . . . et l'autre plus allongé, une très longue focale" (*La Réticence* 93) et le rythme d'apparence de ces objectifs qui apparaissent et disparaissent, vont et viennent dans la narration, renforce une image sexuelle évidente. Dans *L'Appareil-photo*, l'appareil "faisait une petite bosse contre ma cuisse" (105) et est attaché à l'idée d'interdit ("en toute hâte," "je cachai précipitamment l'appareil," 103). En fait, cette fascination pour le matériel photographique lié au désir évoque des livres comme *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier (1970) ou *La Montagne magique* de Thomas Mann (1924). Il s'agit donc d'un repère d'intertextualité: ces objets sont pour Toussaint un moyen de faire référence à des romans, pour affirmer son propre statut de romancier, rendre hommage à ses prédécesseurs, tout en se distançant d'eux. Dans la même veine d'ailleurs, il faut signaler qu'appareil et photos sont parfois jetés, parfois inutilisés ou insatisfaisants en raison de l'amateurisme des clichés:

La nature même des clichés, pour la plupart bâclés et cadrés sans recherche, leur conférait une apparence de réalité incontestable, une réalité brute et presque obscène qui s'affirmait là à moi dans toute sa force. (*L'Appareil-photo* 120)

²Hervé Guibert dans *L'Image fantôme* signale également: "J'ai même pensé incorporer [des photographies] au livre, mais au fur et à mesure que j'avance, elles deviennent étrangères à mon récit, qui devient vraiment un négatif de photographie. Il parle de la photo de façon négative, il ne parle que d'images fantômes, d'images qui ne sont pas sorties, ou bien d'images latentes, d'images intimes au point d'en être invisibles. Il devient aussi comme une tentative de biographie par la photographie: chaque histoire individuelle se double de son histoire photographique, imagée, imaginée" (123).

³"La photographie est aussi une pratique très amoureuse" (11) ou "Comment voulez-vous parler de photographie sans parler de désir? . . . l'image est l'essence du désir, et déssexualiser l'image, ce serait la réduire à la théorie" (89).

En rejetant ainsi la photo, Toussaint semble se moquer de l'usage de la photographie proposé par Robbe-Grillet comme modèle d'écriture du roman (pensons à *Instantanés*, 1962, par exemple). Toussaint affirme donc par là-même sa distance des textes expérimentaux des années 50 et 60, du nouveau roman ou de "l'école du regard," publiés par la même illustre maison d'édition que ses propres textes, "Les Editions de Minuit." D'autres signes d'ailleurs confirment cette distanciation: ses romans se déroulent dans une France/Europe contemporaine (banlieue bétonnée, jeux vidéo) et Toussaint redéploie l'usage du passé-simple (rejeté par Robbe-Grillet).

La photo, métaphore de la technique narrative

Pourtant, la photo marque l'écriture de Toussaint et permet de la rapprocher de textes des années 80 constitués de mots et de photos, ou de textes à l'écriture "photographique" (ceux de Duras, Guibert ou Barthes, par exemple), où la photo est matériellement absente, mais est évoquée et écartée pour que les mots puissent se déployer, dans le "hors-champ," tout comme la seconde partie de *La Chambre claire* de Barthes, où la photo de la mère de Barthes dans le jardin d'hiver est mise à l'écart, aveuglée ou *L'Amant* de Duras, qui évolue dans l'"aurait pu être" d'une photo:

Une photo aurait pu être prise. . . . Mais elle ne l'a pas été. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur. (16-17)

ou bien encore *L'Image fantôme* de Guibert, où il affirme:

Donc ce texte n'aura pas d'illustration, qu'une amorce de pellicule vierge. Et le texte n'aurait pas été si l'image avait été prise. (17)

et plus tard

Il me semble . . . que ce travail de l'écriture a dépassé et enrichi la transcription photographique immédiate. . . . L'acte photographique aurait oblitéré . . . tout souvenir de l'émotion, car la photographie est une pratique englobeuse et oublieuse. (24)

L'écriture de Toussaint évolue dans le maintien du photographique. Par le photographique, on entend non seulement une référence aux images photographiques, mais surtout une définition possible d'une manière d'être au monde, une manière de voir, du coup par coup, dans l'instant, une manière d'investissement total du sujet, une forme de pensée, un regard, une démarche qui découpent et figent temps et objets. En fait, tout ce qui est dit à propos des photos est un commentaire de l'écriture même du texte. Les photos sont une métaphore de la technique narrative de Toussaint et offrent un mode de lecture de ses textes.

a) Parodie⁴ de roman réaliste

Dans *L'Appareil-photo*, le narrateur signale que les photos font preuve d'"une apparence de *réalité incontestable, une réalité brute et presque obscène*" (120; je souligne): c'est bien aussi l'effet des livres de Toussaint à la première lecture. Tout ici semble transparent, banal, linéaire. *Monsieur* évoque, à travers diverses anecdotes, une courte portion de la vie professionnelle, amoureuse, familiale et privée d'un ingénieur de Centrale. Le texte ouvre par l'évocation de ses débuts à son nouveau poste de directeur commercial de Fiat pour se terminer par une aventure amoureuse avec Anna Bruckhardt; il aurait pu commencer et se finir ailleurs et à un autre moment, semble-t-il. Le déroulement des anecdotes autour et avec "Monsieur" évoque des films tels que ceux de Jim Jarmusch ou bien *Les Vacances de M. Hulot* de Jacques Tati, qui semblent manquer de scénario, comme le souligne Bazin.⁵ Sans évoquer directement photographies ou appareil photo, le texte est pourtant bien sous son influence. Le premier paragraphe cite le nom de Léonard de Vinci⁶ avant d'offrir une description détaillée d'un bureau:⁷ cette juxtaposition évoque à la fois une technique picturale et photographique, "l'invention du premier système scientifique et ... déjà mécanique: la perspective (la chambre noire de Vinci préfigurait celle de Niepce). Il permettait à l'artiste de don-

⁴Les analyses du postmoderne confondent souvent pastiche et parodie. Pour Jameson, par exemple, c'est le pastiche qui caractérise le postmoderne, ou il parle plutôt de "parodie vide," "blank parody," niant toute valeur créatrice, individualité et nouveauté au postmoderne. Pour Hutcheon, il y a aussi confusion entre parodie et pastiche, mais elle caractérise (et valorise) le postmoderne par l'emploi de "citations parodiques." Si l'on a recours à *Palimpsestes* de Genette, on comprend que le pastiche est une espèce de parodie, mais la parodie est une tactique satirique, ironique, critique, qui crée une distance du texte imité et surtout qui permet de *théoriser la représentation*, tandis que le pastiche ne serait qu'une espèce de citation apolitique, a-historique, non critique, une imitation qui relève du ludique. Je choisis donc le concept de "parodie" ici pour analyser Toussaint, mieux à même de signaler son travail de transformation, et de critique de textes réalistes ou du nouveau roman.

⁵Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*. [*Les Vacances de M. Hulot* ne sont] "qu'une succession d'événements à la fois cohérents dans leur signification et dramatiquement indépendants. Chacune des aventures et mésaventures du héros commencerait par la formule: "Une autre fois M. Hulot. ..." Jamais ... le temps n'avait à ce point été la matière première, presque l'objet même du film" (44).

⁶"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" (*Monsieur* 7).

⁷"La pièce était spacieuse, assez haute de plafond. Une grande baie vitrée, en verre bleuté, dominait la ville. La table de travail, située à portée de main de deux armoires métalliques, identiques, comptait six tiroirs, de part et d'autre, et était recouverte d'une plaque épaisse, en verre fumé. Le fauteuil, Monsieur s'en assura négligemment, pivotait" (*Monsieur* 7).

ner l'illusion d'un espace à trois dimensions où les objets puissent se situer comme dans notre perception directe" (Bazin 10). Le souci de réalisme est frappant chez Toussaint. Dans *L'Appareil-photo*, il s'agit d'une suite d'événements plus anodins les uns que les autres, allant de la décision de passer le permis de conduire à une séance chez le pédicure, du périple en banlieue pour acheter une bouteille de gaz à la recherche d'une chaussette dans une chambre d'hôtel. Tout se passe comme si le narrateur racontait une histoire à partir de photos du quotidien, dans une réalité reconnaissable, celle d'une Europe postmoderne. La multitude d'anecdotes rapportées comme des légendes de photos-souvenirs donnent l'impression d'un voyage, qui pourtant ne se réduit qu'à des déplacements anodins, qui finissent tous par se ressembler car ils se réduisent à des décors "hygiénisés" (hôtels, aéroports, centre commercial, cabine de photomaton) sans vie, sans spécificité, sans histoire. Cette écriture semble être "unaire," pour reprendre le qualificatif que Barthes utilise (*La Chambre claire* 69-70) pour une photo qui "transforme emphatiquement la "réalité" sans la dédoubler, la faire vaciller: ... aucune disturbance. La Photographie unaire a tout pour être banale, l'"unité" de la composition étant la première règle de la rhétorique vulgaire." Si les textes de Toussaint semblent simples à lire, ils ne sont pas simplement consommables.

En effet, le réel traduit dans les textes de Toussaint est un réel de surface, un réel d'images, un simulacre de réel.⁸ L'évocation de photographies signale bien que "It is not reality that photographs make immediately accessible, but images" ... "One can't possess reality, one can possess (and be possessed by) images" (Sontag 356-67). Il n'est pas question ici de photographies d'art, mais de photomaton, ou bien de photos de touristes, d'instantanés: les textes sont constitués d'une accumulation d'anecdotes banales et de références aux objets quotidiens, utilisés par les masses (télévision, voiture, vidéo, appareil Instamatic, photomaton) qui, précisément en raison de leur surabondance, détruisent le réalisme, pour créer bien plutôt une simulation⁹ de réalisme fortement médiatisé. Et l'appareil-photo met en valeur précisément le processus de médiatisation.

b) Punctum et regard oblique

Le réel et seul intérêt des photos évoquées dans les narrations de Toussaint réside non dans la représentation principale, mais dans des détails, dans l'arrière-plan, perçus par pur hasard. Ce qui fait vaciller ces photos, c'est une espèce de "punctum" barthésien (Barthes, *La Chambre claire* 49: "ce hasard qui [dans la photo] *me point*):

⁸Comme l'explique brillamment Dominique Fisher, "Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint: bricolage textuel et rhétorique du neutre."

⁹Jean Baudrillard oppose simulacre et représentation en ces termes: "non pas irréel, mais simulacre, c'est-à-dire ne s'échangeant plus jamais contre du réel, mais s'échangeant en lui-même, dans un circuit ininterrompu dont ni la référence ni la circonférence ne sont nulle part" (16).

Mais ce qui me troubla encore plus, c'est de regarder de plus près une de ces photos. C'était l'avant-dernière de la série, et jusqu'à présent je n'avais encore rien remarqué. La photo avait été prise dans le grand hall de la gare . . . et je me rendis soudain compte que, derrière la jeune femme qui se tenait au premier plan, on devinait les contours du présentoir des douanes, où apparaissait très nettement la silhouette endormie de Pascale. (*L'Appareil-photo* 120)

C'est grâce à une lecture/vision différente que les photos prennent de l'intérêt. Ce n'est donc pas un hasard si toutes les photos prises à la sauvette par le narrateur de *L'Appareil-photo* (qui a volé un instamatic, prend des photos pour finir une pellicule avant de jeter l'appareil à la mer) sont

uniformément sous-exposée[s], avec çà et là quelques ombres informes comme d'imperceptibles traces de mon absence. (116)

De même, les textes de Toussaint se révèlent dans un regard oblique et lucide (comme dans la camera "lucida") vers des détails dans l'arrière-plan de l'"histoire." Ici, pas de psychologie des personnages, ni évolution d'une intrigue. La véritable force du texte de *L'Appareil-photo*, par exemple, vient de la conception de la photo et de l'écriture comme "un portrait . . . mais sans moi et sans personne, seulement une présence" (112), conception qui illustrerait ce qu'André Bazin dit de la photo: "Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme; dans la seule photographie nous jouissons de son absence" (Bazin 13).

Le titre même du texte *L'Appareil photo* invite à considérer autre chose (la photographie/le photographique) que ce qui est donné à lire/voir à première vue. Les photos et par là-même les textes de Toussaint donnent à voir la réalité comme l'oeil ne la perçoit que lorsqu'il scrute l'environnement. Pourtant, au contraire des textes à la Robbe Grillet, qui convertissent la réalité en une parcelle pléthorique par hyperréalisme, les textes de Toussaint ne font jamais perdre de l'esprit le fil conducteur de la narration. Les moments pivots qui font basculer la narration sont des réflexions sur la perte, la mort, le désespoir, l'acte de penser, réflexions menées dans des espaces clos (toilettes, cabine de photomaton, restaurant de bateau, cabine téléphonique), qui évoquent la petite boîte Instamatic, ou même une chambre noire où sont développées les photos. De même que, pour le narrateur de *L'Appareil photo*, la photo idéale est à rapprocher des surfaces peintes à deux dimensions, et plus précisément des vastes rectangles colorés des peintures de Mark Rothko (qui en appellent aux émotions du spectateur et à son abandon), ou bien d'un ciel bleu translucide, de même le narrateur est-il à même de s'isoler de la réalité extérieure dans ces espaces clos pour s'abandonner à son "élan furieux":

Et, tandis que je continuais de m'attarder dans cette cabine en suivant tranquillement le cours de mes pensées, je sentais confusément que la réalité à laquelle je me heurtais commençait peu à peu à manifester

quelques signes de lassitude . . . et que lorsque, exténuée, la réalité n'offrirait enfin plus de résistance, je savais que plus rien ne pourrait alors arrêter mon élan. (*L'Appareil-photo* 50)

ou bien

J'étais assis dans la pénombre de la cabine. . . . Toutes les conditions étaient réunies maintenant, . . . pour penser. . . . Qu'est-ce que penser—si ce n'est à autre chose? C'est le cours qui est beau, oui, c'est le cours, et son murmure qui chemine hors du boucan du monde. Que l'on tâche d'arrêter la pensée pour en exprimer le contenu au grand jour, on aura comment dire, comment ne pas dire plutôt, pour préserver le tremblé ouvert des contours insaisissables, on n'aura rien, de l'eau entre les doigts, quelques gouttes vidées de grâce brûlées dans la lumière. (*L'Appareil-photo* 93-94)

Les "détails" qui constituent l'originalité des textes de Toussaint sont les anecdotes multiples, les citations d'autres textes (dans *L'Appareil-photo*, il s'agit de citations d'un manuel d'auto-école et de slogans de publicité; dans *Monsieur*, d'extraits d'un manuel de cristallographie) et l'emploi de parenthèses (qui permettent d'exprimer des pointes d'humour ou bien des réflexions intérieures en décalage temporel ou en décalage de ton avec la narration principale). Ces détails ouvrent une large variété de tons qui permettent de rendre l'"élan furieux," une surface, une émotion.

c) Visibilité et humour

Un autre aspect frappant des textes de Toussaint à rapprocher du photographique réside dans leur aspect physique: leur visibilité. Le travail de découpage, d'agencement dans l'espace, est ici ostensiblement soigné. La recherche de cadres et de cadrages frappe l'oeil. Ainsi, *Monsieur* ou *La Réticence* se constituent d'une succession de courts paragraphes, fortement démarqués par de larges espaces blancs. Ces "cadres" sont renforcés en outre, dans *Monsieur*, par des expressions en tête de paragraphe qui se font écho ou s'opposent et ponctuent rythmiquement le texte. Voici comment débutent les paragraphes des trois premières pages:

Le jour où, voici trois ans, Monsieur
Les jours qui suivirent, Monsieur
Peu à peu, il
Très vite, Monsieur
Au cours de la matinée, il
Deux fois par semaine
Au milieu de l'après-midi. (7-10)

Cette visibilité renforce encore une fois l'aspect médiatisé du monde de Toussaint, qui évolue dans un nouveau décor, celui de l'écriture, où le temps est écarté par une valorisation d'un nouvel espace.

Ce regard oblique que le lecteur apprend à développer lui permet de déceler un dernier type de punctum: l'humour,

dans des réflexions en aparté à un spectateur/lecteur imaginaire, principalement fondé sur l'emploi de différents niveaux de langue ou sens, par exemple dans *L'Appareil-photo* "Shell, ... ou Total, je connais pas son logo. Moi, l'essence. Quant à la quiddité, peut-on se fier au logos?" (73) délicieux jeu de mots/langue sur la polysémie du mot essence (et le rapprochement des mots "quiddité"—"essence" / "logo"—"logos"); ou bien:

Notre chambre donnait sur un vestibule à l'épaisse moquette rouge, dont le centre était occupé par un édifice décoratif, orné de plantes vertes et de colonnades d'opérette aux moulures meringuées, douces et affûtées. Nous contourâmes ce truc pas piqué des hannetons (72)

ou bien encore dans *Monsieur* des expressions parlées, des clichés qui interrompent le récit, telles que "pourquoi pas" (9), "les gens tout de même" (14, 23, 27), "ma foi" (10), "d'autres questions?" (22, 25), par exemple. Ces détails humoristiques, ces puncti rompent le rythme lancinant et créent une espèce d'imprévu.¹⁰

Toussaint exploite le matériel et le vocabulaire photographique comme mise-en-abyme de sa propre écriture. Les objectifs photographiques varient en longueur, de même le lecteur doit être à même de changer sa focale, d'utiliser des lentilles et de varier sa distance vis-à-vis de l'histoire afin de voir la dimension intellectuelle et humoristique de ces textes en apparence banals. En fait, la technique narrative de Toussaint est une exploitation du verbe "exposer" (ainsi que "sous-exposer" et "sur-exposer") dans ses divers sens: exposer, c'est offrir à la vue. C'est également mettre dans une situation périlleuse. Mais encore, et surtout, c'est déployer une théorie.¹¹ Ici, il s'agit

d'une théorie du roman des années 80-90.¹² Photos et appareils-photos en apparence valident l'aspect réaliste de textes qui, par la surabondance de références réalistes, tournent le réalisme en dérision.

Bibliographie

- Barthes, Roland. *La Chambre claire*. Paris: Gallimard, Le Seuil, 1980.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma*. 1962. Paris: Cerf, 1985.
- Duras, Marguerite. *L'Amant*. Paris: Minuit, 1984.
- Fisher, Dominique. "Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint: bricolage textuel et rhétorique du neutre." *University of Toronto Quarterly*, à venir.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Guibert, Hervé. *L'Image fantôme*. Paris: Minuit, 1981.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.
- Leclerc, Yvan. "Autour de Minuit." *Dalhousie French Studies* 17 (1989): 63-74.
- Liotard, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.
- Sontag, Susan. "On Photography." *A Susan Sontag Reader*. New York: Vintage, 1983.
- Toussaint, Jean-Philippe. *La Salle de bain*. Paris: Minuit, 1985.
- . *Monsieur*. Paris: Minuit, 1986.
- . *L'Appareil-photo*. Paris: Minuit, 1988.
- . *La Réticence*. Paris: Minuit, 1991.
- Varga, A. Kibédi. "Le récit postmoderne." *Littérature* 77 (1990): 3-22.

¹⁰Tout comme Monsieur Hulot qui, pendant ses "vacances," perturbe l'ordre des choses et provoque le rire du public. "[le personnage de Tati] affirme, contre la sottise du monde, une légèreté incorrigible; il est la preuve que l'imprévu peut toujours survenir et troubler l'ordre des imbéciles, transformer une chambre à air en couronne mortuaire et un enterrement en partie de plaisir" (Bazin 48).

¹¹Leclerc dans "Autour de Minuit" suggère que "Bon, Echenoz, Redonnet, Toussaint ... incluent tous ... une réflexion sur soi; mais ... ils l'incluent, cette théorie, et elle ne se développe pas à côté, d'une manière autonome."

¹²Dans *L'Appareil-photo*, Toussaint évoque la peinture de Mark Rothko. A côté de Jackson Pollock et Clyfford Still, Rothko relève du mouvement de peintres américains intitulé "l'expressionisme abstrait," qui a révolutionné la conception de la peinture américaine. Que Toussaint s'associe à ce peintre signale non seulement son attrait pour un monde de surface, bi-dimensionnel, dénué d'objets et de personnages, mais aussi sa volonté de renouveler l'art, l'art du roman français en déployant à son tour une nouvelle réalité, simulée, de surface.