



HAL
open science

Introduction. Regarder autrement

Stéphane Fossard, Vincent Mugnier

► **To cite this version:**

Stéphane Fossard, Vincent Mugnier. Introduction. Regarder autrement. Travaux & documents, 2021, Regarder autrement, politique et subversion, 57, pp.7-15. hal-03473943

HAL Id: hal-03473943

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03473943v1>

Submitted on 10 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Regarder autrement

STÉPHANE FOSSARD ET VINCENT MUGNIER

LE POLITIQUE ET LA POLITIQUE

« Regarder, décrire, montrer, c'est établir une distance entre soi-même et l'objet ; c'est faire appel au pouvoir *séparateur* de l'œil »¹, explique Max Milner. Cette thématique du regard, qui amène à envisager autrement le politique, est le fil conducteur de ce numéro. Les différents contributeurs s'intéressent aux stratégies mises en place par les artistes, écrivains et cinéastes afin de parvenir à un tel objectif.

Mais il convient tout d'abord de s'interroger sur le sens à donner au mot « politique ». Partons de la définition proposée par Paul Ricœur dans *Histoire et Vérité*. Il distingue le politique et la politique. Ainsi, suivant les idées d'Aristote et de Rousseau, il établit que le politique est

un pacte qui est un acte virtuel et qui fonde une communauté réelle, une idéalité du droit qui légitime la réalité de la force, une fiction toute prête à habiller l'hypocrisie d'une classe dominante, mais qui, avant de donner occasion au mensonge, fonde la liberté des citoyens, une liberté qui ignore les cas particuliers, les différences réelles de puissance, les conditions véritables des personnes, mais qui vaut par son abstraction même – tel est proprement le labyrinthe du politique².

La métaphore finale du « labyrinthe » montre à quel point le politique peut sembler obscur et devient un instrument propre à perdre le citoyen.

Le politique ne peut cependant se penser sans « l'idée de *décisions de portée historique* »³. Il devient alors indissociable de la politique :

Le politique est organisation raisonnable, la politique est décision : analyse de situations, pari probable sur l'avenir. Le politique ne va pas sans la politique⁴.

Ricœur définit la politique comme « l'ensemble des activités qui ont pour objet l'exercice du pouvoir, donc aussi la conquête et la conservation du pouvoir ; de proche en proche, sera politique toute activité qui aura pour but ou

¹ Max Milner, « L'écrivain et le désir de voir », *Littérature*, n°90 [Littérature et Psychanalyse : nouvelles perspectives], 1993, p. 8.

² Paul Ricœur, *Histoire et Vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 2001 (1^{re} éd. en 1955), p. 301.

³ *Ibid.*, p. 303. Les italiques sont de l'auteur.

⁴ *Idem.*

même simplement pour effet d'influencer la répartition du pouvoir »⁵. Le pouvoir en lui-même n'est pas mauvais. C'est l'utilisation qu'en font les hommes politiques⁶ qui est soumise à l'appréciation populaire, et plus spécialement à celle des artistes. Ces derniers amènent leur public à regarder autrement les manifestations du pouvoir, afin d'en saluer les avancées ou au contraire d'en critiquer les défaillances et les abus. Mais ce regard est aussi un regard introspectif, puisque, « à travers l'histoire et par la politique, l'homme est confronté avec *sa* grandeur et *sa* culpabilité »⁷.

Ce regard posé sur la politique par le collectif est finalement un regard posé sur soi-même, sur son rapport au pouvoir et à la vérité. L'historien apporte alors la possibilité de se remettre en question. En effet, observer le passé est une manière de comprendre le présent et de ne pas reproduire les mêmes erreurs. Ainsi, Éric Marty considère que le travail de l'activité historique se situe dans les ruptures, « *travail* qui n'est jamais seulement dirigé vers l'avenir mais qui, sans cesse, dévore, régurgite et reconfigure le passé, le réordonne au présent, et le rend, par là même, si fascinant, si profondément désirable, et presque contemporain de nous-mêmes au point qu'on croit pouvoir dialoguer avec lui »⁸. Cette conception du rôle de l'historien peut s'étendre à celle de l'artiste qui, lui aussi, est amené à dépasser une conception linéaire du temps pour rendre le passé plus sensible aux yeux de ses contemporains. La subversion est alors un biais paradoxal qui lui permet de rendre le passé à son actualité la plus vivante.

SUBVERTIR OU TRANSGRESSER ?

subvertere : « mettre sens dessus dessous »

transgredi : « passer de l'autre côté, traverser, enfreindre »

Le langage courant tend à considérer comme synonymes subversion et transgression, ou identifier au mieux entre ces deux entités une distinction plus quantitative que qualitative, la transgression pouvant être tenue pour le superlatif de la subversion.

L'énoncé transgressif constituerait un au-delà du bien et du mal en opposition frontale à la tiédeur implicite de la subversion, nivelée quant à elle à l'aune d'une bien-pensance petite-bourgeoise idéalement à même de l'apprécier. Telle est la leçon barthésienne de *S/Z* : le texte idéal, « intégralement pluriel », « dont

⁵ *Ibid.*, p. 304.

⁶ Ricœur montre que la pratique de la politique est dominée par « l'orgueil de la puissance » (Paul Ricœur, *Histoire et Vérité*, *op. cit.*, p. 305) et par « la falsification de la parole » (*ibid.*, les italiques sont de l'auteur).

⁷ *Ibid.*, p. 311. Les italiques sont de l'auteur.

⁸ Éric Marty, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?* Paris, Seuil, « Fictions & Cie », 2011, p. 7. Les italiques sont de l'auteur.

⁹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 13.

les codes qu'il mobilise se profilent à perte de vue »¹⁰ serait littéralement « illisible », parangon de la transgression, interdisant par l'infini étoilement de ses connotations toute possibilité d'être compris par le lecteur. À l'inverse, le texte « modestement » subversif, non pas « univoque » mais « simplement polysémique » se doit d'être « modérément pluriel »¹¹, c'est-à-dire susceptible d'un nombre limité de lectures connotatives. Chez Barthes comme chez Racelle-Latin commentant Céline, la subversion apparaît donc comme le succédané bourgeois de la transgression¹². Sans appel est à ce titre la formule lapidaire qui clôt le premier chapitre de *S/Z* : « Nous appelons classique tout texte lisible »¹³. Dont acte. Tout le domaine du lu reste strictement circonscrit à du *déjà-lu*¹⁴, à la reconnaissance d'un code qu'il ne saurait être question de nier sous peine d'illisibilité. Dès lors se dessine, à l'aune de ce rapprochement entre ces deux entités faussement connexes que sont la subversion et la transgression, l'esquisse de ce que serait le champ du subversif en littérature et dans les arts. Il ne s'agirait pas d'un affranchissement « de tout contrôle exercé par la raison » ni « de toute préoccupation esthétique ou morale »¹⁵ comme le voulaient les Surréalistes, mais bien plutôt l'investissement d'un espace de jeu oscillant, pour reprendre la formule proposée par Guilhem Armand dans le présent volume, entre « la révolution et la réforme », la première ardemment désirée mais bannie hors du champ de la *mimesis*, confinant au monstrueux, littéralement à l'innommable, la seconde vitriolant son propre domaine non sans se maintenir dans le communicable.

DU POÉTIQUE À L'IDÉOLOGIQUE

Quel serait le champ d'action de la subversion dans la littérature et les arts ? Au premier chef, une remise en question poétique ou esthétique. Aussi le travail subversif peut-il d'abord être mené à l'encontre des contraintes génériques ou esthétiques qui prévalent à une époque donnée. Si l'on envisage la littérature et plus particulièrement le roman, l'écriture subversive « rompt », par exemple, comme chez Marguerite Duras commentée par François Laguian, « avec les règles du roman classique et réaliste », « dépersonnalise les personnages [...], abolit l'intrigue, efface l'enchaînement temporel traditionnel, prive le personnage d'un caractère propre et d'une appartenance à une classe sociale

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² Danielle Racelle-Latin, « Lisibilité et idéologie, le cas du texte célinien », *Littérature*, n°12, 1973, p. 86-92.

¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵ André Breton, *Les Manifestes du surréalisme, suivis de Prologomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, Paris, Sagittaire, 1947, p. 36.

déterminée »¹⁶, etc. N'arrasant pas seulement les frontières entre les genres littéraires traditionnels, mais également entre les différents arts, l'écriture subversive favorise notamment l'introduction des techniques cinématographiques dans le roman ou la poésie. Dans le « Nouveau Roman qui a été appelé par Roland Barthes "l'école du Regard" », l'influence du cinéma aboutit à une métamorphose du genre. La séduction du cinéma n'en est pas moins perceptible dans la poésie. Alain Virmaux souligne à juste titre « [la] tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle »¹⁷. Mais c'est particulièrement chez Prévert, dont « l'art [...] est très souvent visuel » et dont les « poèmes tiennent aussi de la peinture ou de la photographie » et peuvent être considérés comme « des "choses vues" », que l'on ressent le plus cette fascination. La subversion peut aussi affecter la construction des textes littéraires en abolissant les procédés de cohésion textuelle. Une telle écriture est ainsi marquée par la fragmentation, « l'émiettement du texte », le mélange entre les différents registres de langue, l'introduction de mots prosaïques voire familiers et vulgaires dans un contexte poétique, « la pulvérisation de la parole » et l'indécidabilité énonciative comme chez Beckett.

S'il est incontestable que la subversion se caractérise par un travail de sape opérant sur les codes en place, il n'en est pas moins patent – et tel est l'un des enjeux centraux du présent volume – qu'une telle révision formelle est indissociable de problématiques idéologiques. Gardons à l'esprit la formule saisissante, tout sauf gratuite, de Jacques Rivette : « Les travellings sont affaire de morale »¹⁸. La subversion esthétique procède de l'idéologie de la même manière que toute mutation formelle a des effets sur les idéologies en place ainsi que le précise Sonia Florey dans une éclairante mise au point :

Lorsqu'on traite du rôle de la littérature, ou, aventurons-nous-y, de son essence [...], on évolue dans l'espace de l'idéologie. [...] Quelque position qu'on soutienne, dans notre société, on questionne les structures et les formes établies, sociales ou artistiques. On cultive une attitude irrévérencieuse. On conteste [...]¹⁹.

Or, la contestation suscitée par l'énoncé subversif traduit bien souvent chez son auteur une forme d'inconfort idéologique. Certes, la *doxa* est ébranlée,

¹⁶ Jean-François Laguian, *La Douleur du chaos et de la subversion dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, éditions Publibook, 2012, p. 11-12.

¹⁷ Alain Virmaux, « La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°20, 1968, p. 257-274.

¹⁸ Cité par Antoine de Baecque, « La morale est affaire de travellings », Antoine de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, p. 169.

¹⁹ Sonya Florey, *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013, p. 18.

mais elle n'en reste pas moins la référence. Admirable est à ce propos le cas des Jeune France ou Petits romantiques des années 1830 qui, tout en fustigeant le néo-classicisme suranné d'un Ponsard, restent tributaires des goûts académiques du public bourgeois. Aussi la rupture, tant esthétique que politique qu'ils paraissent incarner, est-elle bien plus symbolique que réelle comme le spécifie Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* :

L'écrivain se vante d'avoir rompu tout commerce avec [le public bourgeois], mais, en refusant le déclassement par en bas, il condamne sa rupture à rester symbolique : il la joue sans relâche, il l'indique par son vêtement, son alimentation, son ameublement, les mœurs qu'il se donne, mais il ne la fait pas²⁰.

Paul Lacroix, dit le bibliophile Jacob, proche des Jeune France, qualifié par Stéphane Fossard dans le présent volume de « républicain modéré », s'inscrit parfaitement dans cet interstice problématique.

Quoique distinct dans le temps et l'espace, le champ de la littérature postcoloniale reflète un inconfort comparable. Pour Homi Bhabha, le préfixe post, qu'on retrouve dans les concepts contemporains de « postmodernité, post-colonialisme, postféminisme », loin de signifier la rupture avec le passé, implique au contraire l'hybridation, « l'articulation des différences culturelles »²¹, ou encore, selon les mots d'Edward Saïd « un long travail en commun de cultures qui se chevauchent, empruntent les unes aux autres et cohabitent [...] »²².

Le champ du subversif, à l'intersection du poétique et de l'idéologique, résiste donc à tout essentialisme : tant à la sclérose traditionaliste qu'à la rupture révolutionnaire. L'espace interstitiel qu'il hante, caractérisé par l'« indécision productive »²³ selon l'expression de Jean-Pierre Dubost, est donc marqué par l'inchoatif, le progressif, l'inaccompli. L'œuvre subversive, structurellement inachevable, à l'inverse de l'œuvre transgressive, illisible et donc improlongeable, invite donc logiquement la postérité à la reprise intertextuelle.

POUR UNE TYPOLOGIE DU SUBVERSIF : L'ŒUVRE OUVERTE

Il est des chefs-d'œuvre qui font figure d'événements dans l'histoire des arts ou de la littérature. De telles œuvres, sans postérité possible, ne seraient pas imitables. *Les Mots* de Sartre pourraient s'inscrire dans cette catégorie, cette auto-

²⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, repris dans la coll. « Idées », 1964, p. 126.

²¹ Homi Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007 (trad. de *The Location of Culture*), p. 30.

²² Edward Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, [1978], Paris, Seuil, 2003, p. 9.

²³ Jean-Pierre Dubost et Axel Gasquet (dir.), *Les Orientés désorientés*, Paris, Kimé, 2013, p. 18.

biographie marquant un adieu définitif à la littérature, laquelle dénoncée – certes sublimement – est diagnostiquée comme une névrose bourgeoise. Éluçidés par leur auteur, de tels énoncés brillent par leur limpidité. Nul interstice d’ambiguïté où instiller la lézarde d’une réécriture subversive. La transgression, événement unique, est suivie par le silence – ou encore chez Sartre par l’engagement politique affranchi d’idéal²⁴. Dans un autre genre, Rimbaud, après avoir subverti en bon potache le champ du poétique, bascule radicalement du côté de la vie, rejetant l’alchimie du verbe pour l’exploration aventureuse et silencieuse (du moins agraphique) du monde comme il va. Tel semblerait également caractériser le roman scandaleux *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans, publié en 1884, lequel rompt en visière avec le naturalisme zolien dont il était un des fidèles représentants. Roman-musée, pavé dans la mare des soirées de Médan, tellement original qu’il apparaît comme un *hapax* tant au sein de l’œuvre huysmansienne que du genre romanesque dans son ensemble, il a pu être qualifié d’« aérolithe »²⁵ par son auteur même. Zola, blessé par l’attaque dont il était l’objet, dénonce quant à lui par avance toute possibilité de reprise intertextuelle de ce chef d’œuvre mort-né, prophétisant que son ex-Séide « brûlai(t) (s)es vaisseaux avec un pareil roman »²⁶. Michel Houellebecq, par l’entremise du personnage de François, ne dit pas autre chose en 2015 dans son roman *Soumission*, constatant « que Huysmans ne pouvait en aucun cas continuer *À Rebours*, que ce chef-d’œuvre était une impasse [...] »²⁷. Or, l’ambiguïté structurelle d’un tel roman dont la leçon est problématique – « prodigieuse fumisterie d’artiste »²⁸, parangon de la décadence, ou jalon à destination de la conversion au catholicisme ? – a eu comme effet, à l’inverse, de susciter une profusion de réécritures plurielles. Huysmans lui-même révisa son chef-d’œuvre en rédigeant une préface « écrite vingt ans après le roman » dans laquelle il ne craint pas d’affirmer que « (s)on œuvre catholique [...] s’y trouve, tout entière, en germe »²⁹. Le Dorian Gray d’Oscar Wilde y lut un très sérieux bréviaire de dandysme ; Boris Vian, de son côté, dans *L’Écume des jours*,

²⁴ Alexis Chabot n’hésite pas à considérer qu’« à la fin des *Mots*, Sartre fait acte d’apostasie, renie la littérature et l’écriture qui furent toute sa vie », Alexis Chabot, « L’adieu à La Littérature, ou Sartre Juge de Jean-Paul », *Études Sartriennes*, n°15, 2011, p. 133-149. JSTOR, www.jstor.org/stable/45063688.

²⁵ « *À Rebours* tombait ainsi qu’un aérolithe dans le champ de foire littéraire », J.-K. Huysmans, « Préface écrite vingt ans après le roman », *À Rebours*, éd. Marc Fumaroli, « Folio classique », Paris, Gallimard, [1884], 1983, p. 69.

²⁶ Cité dans la préface d’*À Rebours*, *op. cit.*, p. 65.

²⁷ Michel Houellebecq, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015, p. 39-40.

²⁸ « M. Huysmans, esprit curieux, d’un talent alambiqué et bizarre, est homme à s’être livré là à une immense mystification, à une prodigieuse “fumisterie” d’artiste qui s’amuse éperdument aux dépens du vulgaire, capable de la croire satanique pour tout de bon ! » (Paul Ginisty, *Gil Blas*, 21 mai 1884).

²⁹ J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 64.

fut sensible à l'onirisme pré-surréaliste de l'orgue à bouche devenue sous sa plume un piano cocktail.

En définitive, il serait tentant d'affirmer que l'œuvre subversive, à la forme innovante et dont l'idéologie s'avance masquée, est idéalement susceptible d'être elle-même subvertie, c'est-à-dire réécrite dans des directions multiples et hétérodoxes. Sa pluralité au sens barthésien du terme inspire la révision, voire la trahison. Tandis que l'œuvre transgressive, événement semelfactif sans postérité, est un achèvement au sens propre du terme, l'œuvre subversive, radicalement imparfaite, *œuvre ouverte* selon la formule d'Umberto Eco, s'inscrit quant à elle dans le temps long d'une chaîne de réécriture. Lien entre passé et présent, l'écrit subversif s'inscrit donc dans une pédagogie de la contestation, lentement élaborée, en des temps mondialisés où l'esprit critique est plus que jamais nécessaire.

DES REVENDICATIONS TOUJOURS D'ACTUALITÉ ?

La contestation, plus ou moins légitime et autorisée, selon les époques et les pays, offre l'occasion de regarder autrement l'exercice du pouvoir et ses enjeux. Ainsi, les différentes contributions de ce numéro nous plongent dans un passé plus ou moins proche, de l'époque des Lumières aux revendications féministes du *Commando Plath* en 2017. Ce regard rétrospectif nous permet de mesurer à quel point ce lien entre la politique et la subversion est d'actualité. En effet, la défiance que nous connaissons à l'égard des journalistes et des scientifiques, l'essor de la manipulation de l'information qui se fonde sur un langage séducteur et persuasif, la nécessité de vérifier les informations, rendent nécessaire de s'interroger sur les liens qui unissent la politique et la subversion. Ainsi, l'exemple de l'importance des *fake news* dans le succès du vote en faveur du Brexit ou celui des soupçons qui pèsent sur l'ingérence de la Russie sur le déroulement des élections présidentielles aux USA soulignent à quel point il est nécessaire de prendre du recul et de regarder autrement, en établissant une poétique du pas de côté qui a pour conséquence l'implication de celui qui regarde et non son indifférence. Cela permet d'échapper à l'instauration d'une pensée de masse, symbolisée par exemple par le refus d'une part de plus en plus importante des électeurs de participer au vote, ou par le choix de leurs lectures qui s'uniformise.

Comment amener le lecteur/spectateur à questionner son rapport au monde qui l'entoure et, par la même occasion, à faire évoluer le regard qu'il pose sur lui-même ? Telle est la question posée par les contributeurs de ce numéro. La littérature française apporte une première réponse. Guilhem Armand montre de quelle manière les écrivains des Lumières remettent en question les idées de leur époque en faisant entendre la parole du philosophe ou au contraire en agissant avec davantage de discrétion, sous le couvert de la loi. L'auteur de l'article confronte deux stratégies intellectuelles : celle de Voltaire, qui s'engage avec son *Traité sur la Tolérance*, à l'occasion de la mort de Jean Calas dans une véritable « stratégie du cri public », et celle de Malesherbes, homme de l'ombre qui lutte pour

une reconnaissance des droits des protestants. Stéphane Fossard nous expose les revendications des Jeune-France qui dénoncent, à travers leurs écrits, la déchéance d'un pouvoir royal illégitime et impuissant à leurs yeux. C'est en s'appuyant sur les exemples de Petrus Borel et de Paul Lacroix qu'il explique comment l'excès devient sous leur plume le support d'une revendication esthétique et politique qui pousse le lecteur à observer le monde autrement et à établir une nouvelle relation au pouvoir royal.

Les deux contributions suivantes élargissent la perspective, tant dans l'espace que dans le temps. Ainsi, Vincent Mugnier interroge la manière dont des écrivains, français au XIX^e siècle, turcs aux XX^e et XXI^e siècles, ont pu *voir* Constantinople, ou, plus précisément, l'intérieur populaire de la ville, « l'Istanbul miséreux et désolé »³⁰ selon l'expression significative d'Orhan Pamuk dans *Istanbul, souvenirs d'une ville*. Comment naît l'intérêt pour ces zones marginales d'abord honnies, comment l'axiologie d'un tel traitement subit ensuite des inflexions, des subversions, au cours des siècles, tel est le fil directeur de son article. Nous suivrons ensuite le parcours proposé par Mónica Cárdenas Moreno, qui nous entraîne à la découverte des poèmes écrits par les membres du *Comando Platb*, mouvement qui fait partie de la quatrième vague féministe dans le monde hispano-américain, et qui apparaît au Pérou en 2017. Ces poèmes sont, pour les membres du *Comando Platb*, des « outils de combats » face aux violences que subissent les femmes et à l'absence de réaction politique qui permettrait de changer les mentalités.

Mais ce regard porté sur la politique n'est pas seulement le fait de la littérature. Le cinéma offre un point de vue à la fois personnel (celui du réalisateur) mais aussi collectif, lorsque le héros est une personnalité connue de tous. La vision portée sur deux figures historiques, Marie-Antoinette et Georges W. Bush, est le sujet de nos deux dernières contributions. Ainsi, Marc Arino et Mathilde Rondet proposent une analyse précise d'une séquence extraite de *Marie-Antoinette*, de Sofia Coppola. Ils s'intéressent à l'image de la reine véhiculée par ce célèbre dire : « Qu'ils mangent de la brioche ! », attribué à tort à Marie-Antoinette, mais que l'on retrouve dans le film. Sofia Coppola s'approprie ainsi les faits et les transforme afin de livrer une vision personnelle et subversive de la reine de France. Sonia Perraud propose de son côté de mieux comprendre les enjeux du regard subversif qu'Oliver Stone porte sur le premier mandat de G.W. Bush dans *W. L'improbable président*, film qui sort le 17 octobre 2008 aux États-Unis, à travers l'analyse du paratexte cinématographique (le titre, le sous-titre, les affiches, la bande-annonce, la mise en scène et la bande-originale).

STÉPHANE FOSSARD ET VINCENT MUGNIER

³⁰ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Paris, NRF, 2007, p. 274.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BHABHA Homi, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007 (trad. de *The Location of Culture*).
- BRETON André, *Les Manifestes du surréalisme, suivis de Prologomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, Paris, Sagittaire, 1947.
- CHABOT Alexis, « L'adieu à La Littérature, ou Sartre juge de Jean-Paul », *Études Sartriennes*, n°15, 2011, p. 133-149. JSTOR, www.jstor.org/stable/45063688.
- DE BAECQUE Antoine, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.
- DUBOST Jean-Pierre et GASQUET Axel (dir.), *Les Orientés désorientés*, Paris, Kimé, 2013.
- FLOREY Sonia, *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.
- HOUELLEBECQ Michel, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.
- LAGUIAN Jean-François, *La Douleur du chaos et de la subversion dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, éditions Publibook, 2012.
- MARTY Éric, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, « Fictions & Cie », 2011.
- MILNER Max, « L'écrivain et le désir de voir », *Littérature*, n°90 [Littérature et Psychanalyse : nouvelles perspectives], 1993.
- PAMUK Orhan, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Paris, NRF, 2007.
- RACELLE-LATIN Danielle, « Lisibilité et idéologie, le cas du texte célinien », *Littérature*, n°12, 1973, p. 86-92.
- RICŒUR Paul, *Histoire et Vérité*, Paris, Éditions du Seuil, [1955], 2001.
- SAÏD Edward, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, [1978], Paris, Seuil, 2003.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, repris dans la coll. « Idées », 1964,
- VIRMAUX Alain, « La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°20, 1968.