Fabula-LhT
n° 6, 2009
Tombeaux de la littérature
DOI : https://doi.org/10.58282/lht.115

Le *Stabat Mater* de Régis Jauffret : quel tombeau pour quelle littérature ?

Stéphane Chaudier et Julian Négrel

Pour citer cet article

Stéphane Chaudier et Julian Négrel, « Le *Stabat Mater* de Régis Jauffret : quel tombeau pour quelle littérature ? », dans *Fabula-LhT*, n° 6, « Tombeaux de la littérature », dir. Alexandre Gefen, Mai 2009, URL : https://fabula.org/lht/6/chaudier-negrel.html, article mis en ligne le 13 Mai 2009, consulté le 09 Mai 2025, DOI : http://doi.org/10.58282/lht.115

Ce document a été généré automatiquement le 09 Mai 2025

Le *Stabat Mater* de Régis Jauffret : quel tombeau pour quelle littérature ?

Stéphane Chaudier et Julian Négrel

Un tombeau, autrefois, c'était un éloge. On construisait un beau monument pour honorer une belle œuvre ; les vertus du mort saisissaient le vif. Aujourd'hui, il semble que cette métaphore – « tombeaux pour la littérature » (et non « de la littérature ») – se laisse plutôt entendre comme un réquisitoire : c'est la littérature qu'on enterre et qu'on humilie. Mais est-ce une morte ou une vivante que l'on enterre ? Selon la réponse qu'on donne à cette question, le tombeau sera, ou ne sera pas, légitime.

Deux thèses se recouvrent qu'il faut pourtant bien distinguer : 1° la fiction narrative contemporaine française (et, par ce dernier adjectif, on entend souvent : germanopratine) n'est pas en grande forme[1] ; 2° la littérature ne valut jamais rien. La seconde thèse constitue un avatar de l'éternel conflit entre idéalistes et réalistes. La littérature prétend incarner un idéal de vie et, à ce titre, elle s'auréole d'un grand prestige social. Des écrivains ou des poètes ont pu montrer qu'il n'en était rien – et qu'il fallait à tout prix se guérir de cette illusion. D'un côté, donc, les croyants, et de l'autre, les sceptiques ou les déçus : les uns glorifient leur art, les autres le dénigrent. Bien sûr, ces deux « postulations » sont éminemment réversibles. De même que l'idéal conduit presque nécessairement au spleen – c'est-à-dire à l'impuissance, car l'idéal est par définition inaccessible –, de même, le mépris s'attache par prédilection à ce qui a du prix : la valeur à laquelle on a cru et qui déçoit. Entre la première et la seconde thèse, il y a pourtant un lien : l'idée que la littérature est haïssable – ou plus exactement, que l'amour qu'on lui porte ne puisse s'exprimer que sous la forme de la haine – constitue le sujet complaisamment entretenu de nombre de fictions françaises contemporaines. Nous avons rencontré ce « topos » romanesque et critique d'abord chez Gailly[2] – et on le retrouve sous une forme encore plus nette dans un roman de Régis Jauffret, *Lacrimosa*, paru en octobre 2008. Certes, on prend le risque de donner une valeur générale à des phénomènes isolés ; mais ils nous ont paru exemplaires. À chacun d'en décider : cette contribution au débat ne prétend pas le trancher.

1

2

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Il existe un discours qui dit que la littérature est morte ou en crise. En vérité, ces deux expressions reviennent au même. La mort peut ouvrir la voie à la résurrection ; la crise, à la guérison. Dire que la littérature est morte ou en crise signifie qu'on ne voit dans le présent aucun signe de guérison, de relèvement. On est contraint de s'en remettre à un futur sans « à venir » où l'espoir s'identifie, comme le dit si bien le sonnet d'Oronte, au désespoir. Un tel diagnostic passe pour une idée reçue. Le discrédit dont souffre l'idée reçue tient précisément à ce qui fait sa nature : être reçue, c'est-à-dire partagée par le plus grand nombre. Quand Flaubert écrit : « Ruines. – Font rêver et donnent de la poésie à un paysage », cette idée, quoique banale, n'en est pas moins conforme à l'expérience commune. Certes, le comble du ridicule consiste à penser qu'il suffit d'adopter les idées « poétiques » de son époque pour être poète ; on sait bien que le poète *doit* créer le poncif et, à défaut, le mettre entre d'ironiques guillemets. Mais à moins de vouloir, comme le héros de *La Recherche*, être « le premier écrivain de l'époque[3] », il semble assez salutaire de se débarrasser de la crainte des idées reçues. Si cette idée reçue – la littérature est morte – était juste, il ne resterait donc, *horresco referens*, qu'à l'adopter.

Qu'on la déplore ou qu'on s'en réjouisse, la mort de la littérature est justiciable d'un autre reproche : il s'agirait moins d'un diagnostic que d'un désir, le désir de celui qui *veut* la mort de la littérature. Or un désir n'est-il pas presque toujours contraire à la réalité ? Sans doute, pas toujours : car il y a bien, et heureusement, des désirs qui se réalisent. La question se déplace : ce désir de voir ou de faire mourir une réalité vivante serait un « mauvais désir », un désir fondé sur l'ignorance (la littérature est vivante, plus que jamais) et sur le ressentiment : « que désirez-vous, *vous* qui voulez que la littérature soit morte ? » Nous voilà embarqués dans le discours affectif de la compétition des désirs. Évidemment, on fait toujours la généalogie des désirs qu'on ne partage pas. Tout ceci se laisse résumer par la phrase délicieuse et si juste de Julia Kristeva à propos de Bloch, l'anti-héros de *La Recherche* : « il mérite peut-être qu'on le maltraite, mais si on le maltraite, je trouve immédiatement qu'il ne le mérite pas[4] ». C'est la phrase même de l'amoureux. Seul celui qui aime se sent autorisé, par son amour même, à formuler une critique. Le discours banal, généralisé, qui renvoie la littérature à sa fin, à sa mort, à sa petite santé, irritera toujours le lecteur amoureux – celui qui pour Chimène a les yeux de Rodrigue.

La question de la mort de la littérature pourrait être tranchée s'il s'agissait d'un fait. Il faudrait alors mobiliser la cohorte des savoirs autorisés pour établir le fait – afin que la mort de la littérature ne soit pas la nouvelle dent d'or des critiques littéraires. On peut rêver un tel programme scientifique : pour parler de mort, ou de fin, ou de

3

4

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

crise, il faut des points de comparaison et une explication. La comparaison est historique : avant la littérature vivait (en voilà les preuves) ; puis elle mourut. Morte à jamais ? Qui peut le dire ? La comparaison peut être géographique : ici elle est morte, là elle est vivante. Morte en France, vivante en Amérique ? C'est un lieu commun qui a cours, ici et là. Les sociologues rapidement s'en mêleront : qui dit que la littérature est morte ? Quels lecteurs ? La sociologie du lectorat règlera le problème : la mort de la littérature apparaîtra comme un discours critique élitiste, très minoritaire. L'état du marché du livre déplacera la question. On invoquera la crise de l'édition ; la concurrence du livre et de l'écran (film hier, ordinateur aujourd'hui). Puis on se demandera à quelles caractéristiques formelles repérables on peut discerner qu'une production littéraire est vivante ou morte. Faute de ces indices, la question n'a pas de pertinence.

Soit. Disons, en guise de prudent repli, que la mort de la littérature n'est pas un fait mais une représentation. Il ne s'agit donc pas de diagnostiquer une crise ou une mort pour tenter de trouver les conditions d'un retour à la santé ou à la vie. Mieux vaut restreindre son ambition à évaluer la *fécondité* d'une telle représentation : que produit-elle ? Quelles idées ? Quels *percepts* ? L'exemple sur lequel on se fonde illustre le cas où cette représentation cesse d'être productive : elle n'est plus un stimulant à la création mais un alibi – un dispositif de mauvaise foi. Mais alors, pourquoi s'intéresser à un échec ? À la petite échelle où il apparaît, il éclaire l'un des maux dont souffre « notre époque[5] », pour parler comme les bourgeois de Flaubert : l'étrange alliance du cynisme et de la dépression. Celle-ci sévit dans quelques cantons du monde littéraire français, mais, plus globalement, à en croire Cornélius Castoriadis, elle caractérise l'état du monde et de la culture en Occident[6].

Méditation flaubertienne

Flaubert, contemporain capital. Tout ce qui rend possible le discours du « héros-narrateur-auteur » de *Lacrimosa* s'enracine en Flaubert, et tout d'abord ce constat trivial, digne de la grande tradition réaliste : nul n'est plus vivant que celui qui fabrique un tombeau. Flaubert tire tous les effets cocasses de la distinction des deux instances qu'amalgame le poème lyrique, réputé monologique. Autour de la morte (Emma – ou la littérature), il y a d'une part celui qui pleure, et qui ne peut pas ou ne sait rien dire (Charles) ; et d'autre part, celui qui pense, qui parle et qui fait le tombeau (Homais). Dans la mort d'Emma, le pharmacien trouve l'occasion rêvée de

5

6

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

promouvoir sa nouvelle identité : « et bientôt il lui fallut le livre, l'ouvrage[7] » ! Car Homais rêve de devenir Flaubert :

> Il eut de belles idées à propos du tombeau d'Emma. Il proposa d'abord un tronçon de colonne avec une draperie, ensuite une pyramide, puis un temple de Vesta, une manière de rotonde… ou bien « un amas de ruines ». […] Quant à l'inscription, Homais ne trouvait rien de beau comme : *Sta viator*, et il en restait là ; il se creusait l'imagination ; il répétait continuellement : *Sta viator*… Enfin, il découvrit : *amabilem conjugem calcas !!* qui fut adopté. (*MB*, 420)

Le poète a besoin d'une morte pour honorer non la morte mais l'idée qu'il se fait de la poésie – et donc de lui-même, qui la met en œuvre. C'est la situation même de *Lacrimosa*, mais à une différence près, et elle est capitale ; car il ne s'agit plus de chanter ni d'honorer mais bien de dénigrer. Dénigrer quoi ? Régis, le héros du livre, est à la fois Charles et Homais[8]. Il survit à Charlotte, la femme insuffisamment aimée qui s'est suicidée ; et comme il est écrivain, il lui offre un tombeau. L'idée décisive de Jauffret a été d'imaginer que l'amante, du gouffre affreux où son corps est tombé, ne veuille pas de son tombeau littéraire. Elle n'en veut pas et dit pourquoi. Le dénigrement porte sur l'amour – et la vie en général – et sur la littérature, qui ne parvient pas à rédimer l'effarante insuffisance du réel : « Je n'en peux plus, ma vie comme du papier-cul, et je suis au bout du rouleau » (*L*, 165).

L'idée clé de Charlotte, dans *Lacrimosa*, pourrait être résumée par cette « parole sombre » que Bournisien, le curé de Yonville, adresse à celui « qui est en même temps fossoyeur et bedeau à l'église (tirant ainsi des cadavres de la paroisse un double bénéfice) » : « "Vous vous nourrissez des morts, Lestiboudois !" » (*MB*, 137). De même, dans *Lacrimosa*, Régis, le survivant, tire un bénéfice de la mort de son amie. Que le gain soit littéraire n'y change rien : il aggrave sa faute, ne la sanctifie nullement. Lestiboudois a semé des patates dans l'enceinte sacrée du cimetière. Régis, à en croire Charlotte, ne fait pas autre chose :

> - Espèce d'écrivain !
> Toi et les tiens vous êtes des charognards. Vous vous nourrissez des cadavres et des souvenirs. Vous êtes des dieux ratés, les bibliothèques sont des charniers. (*L*, 112)

La littérature n'est plus un idéal ; elle est un commerce, une imposture. Les paroles du curé, bien sûr, n'y changeront rien : « il continue la culture de ses tubercules, et même soutient avec aplomb qu'elles poussent naturellement ». Régis, lui, n'a pas cet aplomb. Il est un Lestiboudois malheureux. Il souscrit au jugement ravageur de Charlotte, son sur-moi : cette héroïne est une lectrice qui n'a pas le romancier (ou le

7

8

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

poète) qu'elle désire. « Direz, chantant mes vers, en vous émerveillant : / Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle ». Cette époque bénie où le poète amalgame en une figure unique son destinataire et sa lectrice, représentée sous les traits d'une héroïne charmée, n'a plus cours. Les tubercules forment le symbole dérisoire mais juste de ce qu'est devenue la littérature dans *Lacrimosa* : l'alliance du nihilisme et du cynisme, sur fond de culpabilité. Le malheur sans rémission.

Cet étrange nouage, Flaubert permet de le penser dans toute sa complexité. En Emma, le romancier a peint sa future lectrice, celle que l'époque lui donne et dont il ne veut pas. Mais que veut Emma ? Retrouver dans la vie le charme des livres. Or ces deux passions sont des passions bêtes, si l'on en croit Flaubert. Emma veut lire du sentiment, et elle veut aimer[9]. Elle « cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres » (*MB*, 94). La jeune femme ne se paie pas que de mots. Elle a du tempérament ; elle veut vivre ce qu'elle lit – entrer en Utopie. Dans la vie, les mots lui manquent : « peut-être aurait-elle souhaité faire à quelqu'un la confidence de toutes ces choses. Mais comment dire un insaisissable malaise, qui change d'aspect comme les nuées, qui tourbillonne comme le vent ? Les mots lui manquaient donc, l'occasion, la hardiesse » (*MB*, 100). Mais enfin, la hardiesse, l'occasion et donc les mots, lui viennent – et c'est alors qu'Emma se met à parler :

> - Oh ! c'est que je t'aime ! reprenait-elle, je t'aime à ne pouvoir me passer de toi, sais-tu bien ? J'ai quelquefois des envies de te revoir où toutes les colères de l'amour me déchirent. [...] Je suis ta servante et ta concubine ! tu es mon roi, mon idole ! [...]
>
> Il s'était tant de fois entendu dire ces choses, qu'elles n'avaient pour lui rien d'original. Emma ressemblait à toutes les maîtresses ; et le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l'éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage. Il ne distinguait pas cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions. [...] On en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres, comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides [...]. (*MB*, 259)

Rodolphe est un expert de la chose littéraire – et pas seulement érotique. Il sait reconnaître les idées reçues et sait en tirer parti ; mais cet « homme si plein de pratique » se garde bien d'y croire, et neuf fois sur dix, il aura raison. Imaginons une vie littéraire où Rodolphe serait le type même du romancier – l'instance chargée de rassembler tous les discours sociaux et de les faire jouer dans un récit. Ce moment de la vie littéraire, c'est celui où le formalisme – la connaissance éprouvée des « formes » – rencontre le nihilisme : car pour ce cynique moderne, le langage est

9

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

tout – et l'âme qui le met en œuvre, rien. Mais ce langage qui est *tout* est en même temps *rien* : car la « parité des expressions » ne discrimine pas « la dissemblance des sentiments » ; les « lèvres libertines ou vénales » ne disent pas autre chose que celles de l'amoureuse qui parle au nom de son amour. Toujours identique à soi, le langage laisse « voir à nu l'éternelle monotonie de la passion ». Dans *L'Éducation sentimentale*, Frédéric est un anti-Rodolphe :

> Il se mit à écrire un roman intitulé : *Sylvio, le fils du pêcheur*. La chose se passait à Venise. Le héros, c'était lui-même ; l'héroïne, Mme Arnoux. Elle s'appelait Antonia ; et pour l'avoir, il assassinait plusieurs gentilshommes, brûlait une partie de la ville et chantait sous son balcon, où palpitaient à la brise les rideaux en damas rouge du boulevard Montmartre. Les réminiscences trop nombreuses dont il s'aperçut le découragèrent ; il n'alla pas plus loin et son désœuvrement redoubla[10].

De quelles réminiscences trop nombreuses Frédéric est-il la victime ? De quoi se souvient-il : de ses expériences ou de ses lectures ? Qui incriminer : la vie ou la culture ? Les deux, sans doute. Très curieusement, pour Flaubert, la mémoire est l'ennemie de l'écriture. Il n'a manqué à Frédéric qu'un peu d'humour ou de confiance en soi pour devenir post-moderne : et les références trop nombreuses, loin de le décourager, seraient devenues la raison d'être de son roman, ou de son auto-fiction.

De ce que la littérature, si on en croit le diagnostic de *Lacrimosa*, est aujourd'hui bel et bien morte – car le discrédit du langage y est total, et en particulier de ce langage ouvragé par l'imagination, les affects –, il est assez facile de tirer la conclusion qu'elle n'a jamais existé – et que toujours elle fut mensonge. Mais Flaubert s'est bien gardé de faire de Rodolphe un écrivain. La différence entre Régis et Rodolphe tient à cela : inaccessible à la culpabilité, Rodolphe se moque de sa conscience ; la bonne conscience lui est, si l'on peut dire, une seconde nature. Le double de Jauffret, lui, a mauvaise conscience. Il a besoin d'obtenir de la morte « mal aimée » une sorte de pardon, de justification, d'encouragement à être ce mauvais écrivain qu'elle et lui dénoncent. La chute du livre tendrait donc à prouver que le dénigrement est la voie obligée de l'hommage ; qu'il faut en passer par le suicide et la mise en bière pour s'apercevoir, enfin et trop tard (mais est-il jamais trop tard ?) que quelque chose comme le rétablissement de la confiance entre l'homme et la femme, entre l'humain et les mots, est encore possible :

> Ce que je t'ai dit un jour, je te le dirai encore.
> – Je suis fière de toi. (*L*, 218)

Ce sont les derniers mots du livre. Mots d'une mère à son fils : la morte absout celui à qui elle n'a cessé de reprocher d'être écrivain. Cette voix de femme qui, à longueur

10

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de livre, se plaint d'être manipulée par un romancier égoïstement masculin finit par faire l'éloge de son ventriloque : suprême manipulation ? Venant de l'écrivain, la haine de soi paie : elle donne droit à l'estime de soi. Le survivant se peint comme plus fragile et plus digne de pitié que sa pauvre morte. Dans ce besoin d'absolution, on peut lire la revanche du christianisme sur le nihilisme. Mais que penser de ce nihilisme « romanisé », « latinisé », passé à la moulinette de la mauvaise conscience ?

Tentative d'inventaire : la topique de la « fin de la littérature »

On sait que tous les discours sur la fin ne sont pas des discours funèbres, loin de là. Derrida, par exemple, rappelle ceci :

> Il y a plus de trente ans, déjà, Blanchot écrivait donc « La fin de la philosophie ». À cette date, ce fut en 1959, une note funéraire y retentit déjà, crépusculaire, spectrale – et donc résurrectionnelle. Ré-insurrectionnelle. Il y va bien de l'« esprit » philosophique : son processus même consiste à marcher visiblement en tête au moment même de sa « disparition » et de sa mise en terre, à conduire la procession de ses propres funérailles et à s'élever au cours de cette marche, à espérer du moins se redresser encore pour tenir debout (« résurrection », « exaltation »)[11].

La topique révolutionnaire et évangélique se télescopent curieusement. À la page suivante, Derrida oppose la téléologie (intellectualiste) et l'eschatologie (l'extrémité messianique qui déborde la physis et l'histoire). Il cite Benjamin qui évoque lui-même une « faible force messianique » (*SM*, 98). Revenant sur cette idée (*SM*, 102), Derrida invite son lecteur à se projeter dans cet au-delà de l'histoire et à croire en l'accomplissement de ce renouveau radical. Mais sur quoi se fonde cet espoir ? Quelle est la force – et d'où vient-elle – qui transforme le deuil en une fête ? Faute de bien le comprendre, on se contentera d'opposer à la jubilation de Derrida le constat plus sobre de Deleuze à l'extrême fin de la lettre L de son abécédaire : « la littérature ne va pas très fort en ce moment … elle est tellement corrompue par le système… que c'est même plus la peine ». L'explication « par le système » nous importe moins que le caractère circonstanciel du jugement. Deleuze ne pronostique nullement la mort ou la fin de la littérature. Il s'agirait selon lui plutôt une éclipse, d'une mauvaise passe, d'une affaire assez triste de conjoncture. Ce point de vue invite à regarder avec un peu de circonspection la série des arguments invoqués par le discours de la fin ou de la mort de la littérature.

11

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

On en distinguera trois. Le premier consiste à dire que la littérature ne tient pas ses promesses – et donc qu'il ne vaut pas la peine de s'y consacrer. Rimbaud et son adieu à la poésie donnent une aura légendaire à ce raisonnement. De fait, que reste-t-il à la poésie si on lui ôte ce que les avant-gardes littéraires lui ont donné, son pouvoir de transformer la vie ? La grande ambition des modernes n'est pourtant pas complètement perdue dans le roman français d'aujourd'hui. Je pense par exemple à Modiano qui cite Bloy : « L'homme a des endroits de son pauvre cœur qui n'existent pas encore et où la douleur entre afin qu'ils soient[12] ». « Afin qu'ils soient » : ce que *peut* la douleur (ou la joie), la littérature le peut aussi, qui les recueille, les exprime, parce qu'elle participe de la même puissance créatrice en l'homme. La littérature en cela est genèse : elle explore, éclaire des modalités de la vie, des intensités que les hommes n'avaient pas encore eu la chance de connaître. Proust n'est pas loin :

> [...] le champ ouvert au musicien n'est pas un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement çà et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresses, de passion, de courage, de sérénité, qui le composent, chacune aussi différente qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et du néant. (*RTP*, I, 343-344)

La vocation de l'artiste repose sur ce pari : les pouvoirs infinis que la vie donne à l'être humain restent encore à découvrir ; et l'art est un pont tendu en direction de cet homme non encore advenu. Est-ce là le messianisme fragile dont parle Derrida ? Tout amant, il faut bien le reconnaître, crédite ce qu'il aime d'une telle vertu : faire surgir à l'horizon d'un présent fatigué la puissance radicale qui le renouvelle. Ainsi la politique, en tant qu'elle imagine des formes inédites d'émancipation, brille-t-elle, aux yeux de Castoriadis, de l'aura que Proust réserve à l'art. Soit la poésie fait advenir une réalité concrète – elle change effectivement la vie de qui s'y livre – soit elle n'est rien. De Rimbaud à Proust, on assiste à une sorte de « privatisation » de l'espérance placée dans la magie du verbe ; rien de moins collectif, il est vrai, et rien de moins cosmologique que la réalité nouvelle à laquelle le héros de *La Recherche* accède. La « vraie vie » que Proust imagine et à laquelle il donne le nom de littérature, c'est la contemplation d'un passé intégralement présent, disponible, offert à la sensibilité comme matière du livre à écrire. L'homme qui dit « adieu à la littérature » ne dit donc rien de la littérature : il révèle plutôt une certaine forme

12

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'affaissement, de lassitude, dont la cause ne me paraît pas résider dans la littérature mais en lui-même, ou, si l'on préfère, dans la société qui le rend tel.

L'idée de la mort de la littérature s'abreuve à une autre source : la critique du langage. Le langage serait trop usé pour dire le neuf ; trop public pour dire l'intime ; trop grossier pour dire le fin, le fugace, le subtil, l'insaisissable ; trop faible pour dire l'énorme, l'immense, l'incommensurable. Tout entier baignant dans la convention, il serait hermétique à la vie, sauf, bien sûr, sur le divan de l'analyste, dans les lapsus ou dans les récits de rêve, où un peu d'inconscient lui « échapperait ». Sans doute, le langage est imparfait ; mais enfin, il est nôtre, réalité constitutive de ce qu'est l'humain. Aussi, de l'idée de l'imperfection du langage, deux conséquences opposées peuvent-elles être tirées, dont la seconde seule paraît raisonnable : se refuser au langage, c'est renoncer à toute vie sociale, à tout processus d'humanisation, ce qui est manifestement suicidaire. Dynamiter la « belle langue » reçue par la tradition, ou choisir de la refonder, c'est justifier le travail sur les mots. La fameuse provocation de Barthes a sans doute, par son excès même, discrédité cette critique du langage : la langue est pour lui « fasciste », non parce qu'elle empêche de dire, mais parce qu'elle oblige à dire. Le syllogisme est le suivant : toute société est oppressive ; or le langage est une réalité sociale ; donc le langage est oppressif. Mais la majeure du syllogisme n'est pas une vérité, mais une simple opinion ; la société n'est oppressive par nature que dans l'esprit de ceux qui identifient sans reste la culture (ce que les hommes inventent) et le pouvoir (les processus de domination et de contrôle des êtres humains). Cette indistinction est abusive : chacun a fait l'expérience d'une création sociale ou culturelle qui, loin de l'aliéner, lui a offert la possibilité imprévisible de se libérer. La créativité humaine passe par le corps, comme elle passe par le langage ; et c'est précisément le déni de ces pouvoirs créateurs, présents en chaque homme, qui constitue l'oppression.

L'impuissance de la littérature à agir sur la vie et la critique du langage sont des idées reçues – tout aussi reçues que la croyance dans les pouvoirs de la littérature et du langage, à ceci près que les premières sont erronées et que les secondes sont validées par l'expérience (du moins, la nôtre). Recyclées dans *Lacrimosa*, ces idées seraient sans force si elles ne recevaient le renfort inattendu de ce qu'il faut bien se résoudre à nommer le nihilisme contemporain. Deux courtes thèses en soutiennent l'édifice : 1° la vie ne vaut rien parce qu'elle est entièrement viciée par la société, identifiée au règne sans partage du capitalisme ; 2° à cette vie factice et aliénée, il n'est pas d'échappatoire possible. Parce qu'il serait anthropologiquement fondé sur ce qu'est l'homme (un être dont toutes les facultés sont tendues vers l'utile, la maximisation de son profit ou de son plaisir), le capitalisme, si néfaste soit-il, serait la réalité même. Ces deux thèses légitiment l'abandon de toute révolte – et de toute création. Mais chacun sait qu'un être qui a perdu la capacité de se révolter contre

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'injustice se méprise lui-même : le nihiliste est toujours ravagé par la honte. L'agressivité envers soi-même, envers la vie dont il ne peut se défaire ni se satisfaire, est la seule possibilité qui lui reste : or la haine est profondément inventive ; c'est pourquoi elle exalte ou rassure celui qui s'y livre, ou qui s'y reconnaît.

Houellebecq a donné la représentation la plus achevée du nihiliste contemporain, produit et victime du consumérisme effréné de notre époque. Quoique fragile, son héros n'est pourtant pas sympathique ; il met même son point d'honneur à ne pas l'être, ce qui, retournement prévisible, lui vaut la sympathie de ceux que lassent les efforts exigés de chacun pour être sympathique à son prochain. Se proclamant « victime » d'un système absurde, il s'estime le seul à détenir la vérité de ce qu'il dénonce, et le seul autorisé à le dénoncer ; et l'absurdité même de ce qu'il dénonce lui semble être la réalité ultime de la vie – à laquelle on ne peut échapper qu'en activant en soi les processus de la décomposition généralisée. Aussi la destruction de soi (par la dépression, par l'ennui) qui s'opère en lui et à laquelle le nihiliste coopère avec talent (car c'est là son œuvre) s'interprète *in fine* comme une forme d'assentiment au désordre existant et abhorré des choses : car si funeste soit-elle, cette société oppressive justifie pleinement le nihiliste. Elle crée et légitime son dégoût. Elle lui est nécessaire comme au satiriste le vice qu'il satirise. Mais alors que le satiriste déplore d'avoir à montrer ce qu'il montre, le nihiliste se donne comme celui qui a compris les rouages du système, en tire avec rigueur et humour toutes les conséquences. Il résiste au système en s'abandonnant à ses effets pervers. Champion incontestable dans l'art de liquider la vie en l'assimilant à la facticité sociale, le nihiliste se constitue par ce discours qui détruit tout, sauf l'*ego* de son locuteur. Avec un talent qu'il convient de saluer, Houellebecq a, comme dirait Baudelaire, créé le poncif. C'est donc vers lui qu'il faut se tourner si l'on veut comprendre l'esprit du temps d'où procède la haine virulente de la littérature qui caractérise le « tombeau » que constitue *Lacrimosa* ; car Régis, le héros de ce roman, ce n'est pas autre chose qu'un personnage houellebecquien qui éprouverait, comme un prurit chrétien, un besoin de rédemption par l'amour.

Quelques citations, tirées de ce bréviaire de la vie contemporaine qu'est *Extension du domaine de la lutte*[13], montreront le socle de la pensée que Houellebecq estime, par narrateur interposé, devoir être présentée au lecteur :

> 1.
> Sous nos yeux, le monde s'uniformise ; les moyens de télécommunications progressent ; l'intérieur des appartements s'enrichit de nouveaux équipements. Les relations humaines deviennent progressivement impossibles, ce qui réduit d'autant la quantité d'anecdotes dont se compose une vie. Et peu à peu le visage

13

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> de la mort apparaît, dans toute sa splendeur. Le troisième millénaire s'annonce bien. (*EDL*, 17)
>
> 2.
>
> Il en vient à sa thèse. Notre civilisation, dit-il, souffre d'épuisement vital. [...] J'ai l'impression qu'il me considère comme un symbole pertinent de cet épuisement vital. Pas de sexualité, pas d'ambition ; pas vraiment de distractions, non plus. Je ne sais que lui répondre. J'ai l'impression que tout le monde est un peu comme cela. Je me considère comme un type normal. (*EDL*, 32)
>
> 3.
>
> Cet effacement progressif des relations humaines n'est pas sans poser quelques problèmes au roman. Comment en effet entreprendrait-on la narration de ces passions fougueuses, s'étalant sur plusieurs années, faisant parfois sentir leurs effets sur plusieurs générations ? Nous sommes loin des *Hauts de Hurlevent*, c'est le moins que l'on puisse dire. La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne. (*EDL*, 42)
>
> 4.
>
> Les pages qui vont suivre constituent un roman, j'entends une succession d'anecdotes dont je suis le héros. Ce choix autobiographique n'en est pas réellement un : de toute façon, je n'ai pas d'autre issue. Si je n'écris pas ce que j'ai vu, je souffrirai autant – et peut-être un peu plus. Un peu seulement, j'y insiste. L'écriture ne soulage guère. Elle retrace, elle délimite. Elle introduit un soupçon de cohérence, l'idée d'un réalisme. [...] Faible succès, en vérité. (*EDL*, 14)

Dans ces quatre propositions, on peut lire l'écrasement de tous les points de vue ; la santé (ou la force) n'est plus un point de vue sur la maladie (ou la fragilité), et la maladie n'est plus un point de vue sur la santé. Le « visage de la mort » n'est aussi splendide que parce qu'il est le seul visage possible. La proposition fondatrice veut que la société contemporaine ait rendu les relations humaines impossibles (texte 1 et 3). Les seules ressources dont dispose un sujet sont « l'ambition », « la sexualité » ou les « distractions » (texte 2), soit : le pouvoir (« l'ambition ») ou les plaisirs (« sexualité », « distractions »). Ces ressources sont si faibles qu'entre celui (ou celle) qui peut y avoir accès et celui à qui elles sont refusées, la différence est quasi nulle. Le second peut se considérer comme « normal », c'est-à-dire parfaitement réductible à une norme fondée sur l'avoir : mais avoir une sexualité, de l'ambition, des distractions n'a jamais permis le moindre ancrage dans l'être. C'est pourquoi celui qui n'a rien, cet homme sans qualité, cet étranger à toute valeur, peut très bien comprendre celui qui a tout, et le constituer en objet d'envie, puis de dénigrement : le dominant et le déshérité sont deux créatures du vide, miroirs l'un de l'autre. Les textes 3 et 4 tirent les conséquences esthétiques de cette vision des choses. Le roman apparaît comme un genre anachronique. Pour le héros narrateur de Houellebecq, la vie n'est perceptible que sous la forme de « clichés » (« passions fougueuses ») dont il peut estimer qu'ils sont datés. Sans doute ; mais quand, dès le début du roman, le romancier impose la plus appauvrissante des limites à son

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

narrateur (« au fond, autrui ne vous intéresse guère », *EDL*, 12), alors il est avéré que la littérature ne peut plus être que l'ombre d'elle-même, et son propre tombeau. D'où en effet, si ce n'est de l'intérêt pour autrui, peut bien surgir l'énergie qui permet au romancier d'inventer les formes langagières et les configurations narratives par lesquelles se révèle la capacité de chaque être vivant d'expérimenter son propre vécu, de poser des problèmes insolubles, d'imaginer des remèdes irrémédiables, de vivre des vies invivables et qui cependant, contre toute attente, finissent par être vécues[14] ? Le roman selon Houellebecq se réduit au point de vue unique d'un sujet affaissé, donné comme le seul type possible d'humanité ; et celui-ci ne peut rêver d'autre langage qu'une « articulation plus plate, plus concise et plus morne » de la réalité.

On comprend pourquoi c'est à l'aune de la thérapeutique que la littérature est évaluée. L'écrivain ne cherche pas à approfondir sa souffrance, à la cartographier, à jouer avec elle ou à la transfigurer. Elle n'est pas pour lui ce puits sans fond d'où sortent toutes les formes nouvelles, selon le pacte moderne entre l'art et le mal. Non, à la littérature, il est demandé d'anesthésier la souffrance : la souffrance nihiliste, la seule passion possible, est encore une passion de trop ; quant aux faibles vertus curatives de la littérature, elles trahissent son peu de prix. « Faible succès, en vérité ». Mais du point de vue des ventes, la formule fut un prodigieux succès. En liquidant l'expression littéraire, le roman de Houellebecq donnait à ses lecteurs le sentiment assez roboratif de commettre un meurtre symbolique qui les délivrait du sentiment d'impuissance politique. Le « tombeau » est ainsi devenu la métaphore même d'une littérature à laquelle l'ironie donne la satisfaction de tenir sa revanche sur la vie, sur l'action, et d'avoir le dernier mot.

Le tombeau vide

À ce « tombeau » contemporain de la littérature, dont Houellebecq a fixé le canon, le roman *Lacrimosa* ajoute quelques ornements chrétiens. On sait que le christianisme inventa ce scénario assez extraordinaire d'un fils qui précède sa mère, s'engendre en elle par sa propre parole, et ceci afin de la sauver. La Mère toujours Vierge (celle qui n'a pu enfanter sans l'intervention divine de son Christ) devint ainsi l'image de l'Église croyante, en attente de sa rédemption. Ce récit qui berça l'Occident est rappelé par le célèbre « *Stabat Mater* » qui donne au roman de Jauffret l'adjectif latin qui lui sert de titre :

Stabat Mater dolorosa
Juxta Crucem lacrimosa

14

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Dum pendebat Filius.

Cujus animam gementem,
Contristatam et dolentem,
Pertransivit gladius. [...]

Christe, cum sit hinc exire,
Da per Matrem me venire
Ad palmam victoriae.

Quando corpus morietur,
Fac, ut animae donetur
Paridisi gloria.

Sont citées les deux premières et les deux dernières strophes. L'arc interprétatif qui sous-tend le poème se dessine : la contemplation de la souffrance a un sens, puisque s'associer à la mort du Christ, c'est se donner la possibilité d'avoir part à sa résurrection. Le souvenir d'une telle « transfiguration » de la douleur en gloire hante les héros de *Lacrimosa*. « Tu portais la mort sur tes épaules, comme si tu étais devenu le demi-frère du Christ » (*L*, 213), reproche Charlotte à son amant écrivain, qu'elle identifie à « Judas » (*L*, 214). Les personnages de ce roman souffrent d'endosser des rôles trop grands pour eux : « J'ai essayé en vous écrivant une histoire de dompter la mort. Vous savez bien que je n'y suis pas parvenu » (*L*, 215). Chirurgien malhabile, l'écrivain « espérait » la « résurrection » d'une « jeune morte » (*L*, 215). C'est au moment où il reconnaît, dans l'humilité, l'impossibilité d'une telle quête, qu'il demande – et obtient – son pardon :

> Faites semblant encore de me répondre. Accordez-moi la satisfaction d'un dernier caprice. Permettez-moi d'être odieux une dernière fois.
> – Dites-moi, que ce roman, j'ai eu raison de l'écrire.
> Ma demande est ridicule. Mais un écrivain doit accepter de sombrer dans le ridicule, autrement il ne serait même pas un humain. (*L*, 216)

Le paradoxe énonciatif qui fonde le roman se découvre : mettre en scène une demande de pardon à laquelle seul le locuteur peut répondre ; prétendre s'adresser à un destinataire dont l'écrivain « contrôle » le dire ; construire la fiction d'un dialogue quand il n'y a qu'un monologue. Le mot « semblant » dans la périphrase verbale « faire semblant » porte en lui-même une réflexion sur la fiction – sur ses limites, ou mieux, son imposture. Mais l'enjeu poétique est étroitement corrélé à un problème éthique, comme le montrent ces deux adjectives : « odieux » et « ridicule ». On sait que le pardon implique, plus que tout autre acte performatif, la présence et la participation active d'un tiers – de l'autre, dans son altérité constitutive. Or la littérature se représente elle-même comme une parodie de pardon : une pure exhibition, un théâtre vide, puisque l'autre précisément fait

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

défaut : « – Et tu as fait de moi un procédé romanesque ! Même pas une œuvre d'art, une statue, une mélodie ! Non un personnage ! » (*L*, 130). Ce déficit de réalité, d'altérité, d'être serait constitutif de la littérature ; sa nullité (« le néant raconte au vide de bien étranges choses », *L*, 27) se mesure à l'aune de la foi religieuse, qui figure encore, pour bien des incroyants, l'étalon même de la plénitude ontologique :

> Tu as dit qu'à présent j'étais dans les bras de Dieu.
> – Des bras adorables où on se complaît.
> Tu avais dû trouver cette phrase sur un site intégriste.
> Si la rigidité cadavérique n'avait pas entravé mes mouvements, je t'aurais applaudi.
> Mon bel athée ! Mon catholique qui ne croit en rien ! Mon pleurnichard adoré ! (*L*, 210)

Plus qu'à aucun autre moment, Charlotte, la Muse, devient une allégorie de la littérature – de la mort d'une Littérature que l'écrivain ne sait plus animer :

> – Tu ne pouvais pas prier toi-même.
> – Je ne suis pas croyant.
> – Alors pourquoi réclamer des prières ?
> – C'est un mystère. (*L*, 211)

Il est curieux qu'une fable critique comme l'est *Lacrimosa* finisse par ne pouvoir rendre compte d'elle-même que par ce mot de « mystère » qui semble désigner un impensé, un refus de penser l'enjeu dans toute sa radicalité :

> L'attitude la plus sceptique, celle de la déconstruction, repose sur la figure d'un Autre qui « croit vraiment » ; la nécessité postmoderne du recours à des procédés de distanciation ironique (emploi des guillemets, etc.) traduit la crainte sous-jacente que sans le recours à de tels procédés, la croyance serait directe et immédiate[15].

On accède à la définition de la culture dans son opposition à la foi. La culture est ce à quoi on ne peut pas croire *vraiment*. Elle est l'ensemble de ces rites sociaux auxquels on ne peut prêter de vertu (d'efficacité) qu'en leur déniant, sur le mode de l'ironie, de la distanciation, toute vertu, toute efficacité. Le tombeau vide – celui qui atteste non l'absence de la mort, mais le congé de la présence – symbolise la foi chancelante que nous vouons à nos institutions sociales.

Le mérite du roman de Jauffret est d'exposer cette situation sans masquer en quoi elle est insatisfaisante. Elle aboutit à une anthropologie fondée sur la culpabilité : « l'humain », comme on l'a vu, y est défini par sa capacité à « sombrer dans le ridicule » et à assumer une telle posture, laquelle, bien sûr, ouvre la voie à la demande infinie de pardon. Mais cette demande n'est elle-même qu'une fiction, car le sujet qui demande grâce ne supporterait pas qu'on la lui refuse. Aussi ne peut-il

15

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

que s'adresser à lui-même, dans un pseudo dialogue, pour obtenir ce qui lui est plus précieux que la vie : un encouragement à être soi, à persister dans son (mal)-être. C'est cette situation biaisée qu'à longueur de lettres Charlotte expose à son amant :

> Et tu auras beau par mon entremise t'insulter tout ton content, tu sais bien que tu ne te feras pas grand mal. Personne ne s'est jamais lui-même démoli la figure, ni assommé avec ses propres poings. (*L*, 135)

On retrouve l'un des *topoï* les plus éculés du réquisitoire contre la littérature : celui qui met en avant l'insuffisance ontologique du signe par rapport à la chose, du langage par rapport à la vie. De fait, le langage est absolument indifférent à l'existence ou non de ce dont il parle, donc à la distinction (cruciale) du mensonge et de la vérité. « Je reconnais que j'ai beaucoup exagéré. Quand vous êtes morte, vous aviez déjà trente-quatre ans. [...] Vous savez comme moi que vous n'êtes pas morte le 7 juin, mais le mercredi 21 mars 2007 à sept heures trente du matin [...] » (*L*, 61). Mais le lecteur n'a aucun moyen, bien sûr, – et aucune envie non plus –, de vérifier que telle information est vraie et telle autre non. Le narrateur, en revanche, estime que ces auto-corrections, ces reformulations incessantes sont l'apanage de son statut : il se constitue ainsi une figure de locuteur émancipé, libéré de toute croyance naïve en sa propre parole. Sans cesse il redresse ses entorses à la soi-disant vérité des faits : « en réalité », (*L*, 91), « pour dire toute la vérité », (*L*, 106), « encore une souvenir inventé » (*L*, 119). Il *dénonce* sa fiction comme telle, comme si l'imagination était en soi une faculté honteuse, à laquelle il serait naïf ou indécent de se livrer. « Tu aimes le toc de l'imaginaire », reproche Charlotte (*L*, 83) à ce « petit imposteur » (*L*, 136), ce « pauvre escroc » (*L*, 73) ce « petit mac » (*L*, 213), ce faux « magicien » (*L*, 58) qui la fait parler. Elle fustige en lui l'abus des métaphores par une métaphore, avant de tancer le romancier de lui faire endosser de telles inconséquences (*L*, 84). Toutes les occasions sont bonnes de mettre l'expression littéraire en accusation : car par le biais de la fiction et de la métaphore, ces deux « symboles » de la créativité langagière, c'est à la littérature que s'en prennent l'écrivain et son double féminin. Ils lui reprochent comme une faute son écart par rapport à la réalité ou la vie, pourtant présentées comme sans intérêt. La raison d'être du réquisitoire contre la littérature se découvre : « je ne suis plus je. Je suis devenue toi, la parodie de toi dans la voix qui me promène [...] » (*L*, 72). La littérature attente à l'identité ; elle ébranle le sentiment d'être un soi autonome, propriétaire de sa propre parole, maître et possesseur de son discours. Elle inquiète la croyance que « je suis je » : dans le miroir que l'écrivain tend à son modèle, le modèle ne se reconnaît plus. Son droit à l'*image* est bafoué. L'*ego*, cette réalité si fragile que nous sommes censés protéger, câliner, rassurer, est devenu le grand surmoi de la littérature.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

On revient à Houellebecq. Comme il l'a bien vu, la littérature est aujourd'hui compromise par la question du « sujet », ce « sujet fragile » qui s'autorise de sa fragilité pour nier ou dénigrer toute manifestation de force et de vitalité perçue par lui comme une blessure insupportable, une atteinte inadmissible à sa douleur. De fait, la littérature ne guérit pas la souffrance d'un *ego* atrophié ou surdimensionné. La grande topique moderniste de la mise en accusation de la littérature, celle qui a nourri Rimbaud et Beckett, pour ne citer qu'eux, se trouve aujourd'hui instrumentalisée par la revendication du « moi » à voir sa faiblesse reconnue, c'est-à-dire soulagée. *Lacrimosa* montre que la question de la littérature, de son dénigrement comme prélude à sa restauration, est traversée par une « scène de ménage » (*L*, 135) dont l'enjeu n'est autre que la compétition des *ego*. Comme dans toute querelle de couple, Charlotte reproche à son amant de préférer sa carrière à la satisfaction de ses désirs à elle, qui sont d'ailleurs contradictoires : elle voudrait que son amant se bornât à « recopier la vie » (*L*, 86), puis lui demande sans ironie de lui dédier un roman « fleurant la lavande de l'hypocrisie et la naphtaline des bons sentiments » (*L*, 136) ; dans tous les cas, elle veut un texte qui embellisse l'image dégradée qu'elle a d'elle-même. Sa colère n'a pas d'autre raison : elle entrevoit la bonne affaire qu'il est en train de réaliser sur son dos :

> Je deviendrai une marchandise, on me mettra un code-barres sur le dos. Je finirai à l'état de billet, de pièce, de monnaie. Pour tout dire, j'aurai un prix. (*L*, 213)

« Avoir un prix ». On ne peut que repenser au constat, plein de lassitude, de Deleuze sur le « système » ; car quelle que soit la manière, profondément ambivalente, et si délicieusement ironique, dont on entende l'expression, le cynisme apparaît dans *Lacrimosa* comme l'aboutissement programmé de la littérature, la seule réalité dont on puisse être absolument sûr. La mise en scène de la rivalité des *ego* et de la demande de pardon ne sont que prétexte :

> – Tout cela n'a aucun intérêt. Bien plus : non seulement vous marquez votre appartenance de classe, mais encore vous faites de cette marque une confidence littéraire, dont la *futilité* n'est plus reçue : vous vous constituez fantasmatiquement en écrivain, ou pire encore : vous vous *constituez*[16].

Appartenance de classe ? Aujourd'hui, l'expression fleure bon les années 1970. En revanche, tout dans cette analyse que Barthes retourne contre lui-même, à la manière d'une mise en garde salutaire, s'avère prophétique : la « confidence littéraire » se révèle en effet le mode le plus efficace par lequel se constitue une identité – un statut – d'écrivain. La métaphore du « tombeau de la littérature »

16

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

désigne l'asservissement de la littérature à la confidence littéraire, à la promotion d'un *ego* blessé, dans l'espoir ouvertement manifesté d'obtenir un *prix*.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

1. textes littéraires

FLAUBERT (Gustave), *Madame Bovary*, présentation de Bernard Ajac, Paris, Garnier-Flammarion, 1993.

–––––, *L'Éducation sentimentale*, présentation par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Garnier-Flammarion, 2001.

HOUELLEBECQ (Michel), *Extension du domaine de la lutte*, Paris, éditions Maurice Nadeau, 1994, repris en poche dans la coll. « J'ai lu ».

JAUFFRET (Régis), *Lacrimosa*, Paris, Gallimard, 2008.

PROUST (Marcel), *À la recherche du temps perdu*, nouvelle édition en quatre volumes sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, Pléiade, 1987-1989.

2. essais et études critiques

BARTHES (Roland), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, édition posthume et augmentée de 1995.

BERRUÉ (Grégory), CHAUDIER (Stéphane), MONTFORT (Frédéric), « Les anecdotes proustiennes sont-elles morales ? », http://centreproust.univ-paris3.fr.

CASTORIADIS (Cornelius), *La Montée de l'Insignifiance*, *Les Carrefours du labyrinthe, 4*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, repris dans la coll. « Points essais ».

CHAUDIER (Stéphane), « La crise de la narrativité française contemporaine : tentative d'interprétation et de délimitation », dans *Affronter la crise, outils et stratégies* : *parcours dans la littérature française*, E. Bricco (dir.), http://www.publifarum.farum.it/index.php.

–––––, « Gailly : la gouaille ou le babil ? », dans *Christian Gailly, « L'écriture qui sauve »*, E. Bricco et C. Jérusalem (dir.), Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, CIEREC « Travaux », p. 55-67.

DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

KRISTEVA (Julia), *Le Temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1994.

RANCIÈRE (Jacques), *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.

ŽIŽEK (Slavoj), *La Marionnette et le nain, le christianisme entre perversion et subversion*, Paris, Éditions du Seuil, « la couleur des idées », 2006.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Méditation flaubertienne
- Tentative d'inventaire : la topique de la « fin de la littérature »
- Le tombeau vide

AUTEURS

Stéphane Chaudier
Voir ses autres contributions

Courriel : stephane.chaudier@wanadoo.fr

Julian Négrel
Voir ses autres contributions

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.