

Jacques Athanase Gilbert*

Récit, disciplines, savoirs

Abstract: How to situate narrative in the field of knowledge? Can it be understood technically by grammatization? From Heidegger to Wittgenstein, this article explores the potential of narrative disciplinary order.

Parole chiave: Récit, grammatization, anthropology, imaginary, knowledge

Indice: 1. L'indiscipline? – 2. Une question technique – 3. Techniques du corps et modèles scopiques – 4. Le savoir du récit – 5. Technique du récit de la technique – 6. Le récit trivial – 7. Une sorte de mythologie

1. L'indiscipline ?

Peut-on poser au récit la question de la technique ? Formulée de cette manière, la question peut sembler incongrue. On n'interroge *pas* le récit et on peut s'imaginer que si jamais on s'obstine à persister dans cette attitude, il ne *répondra pas*. On écoute le récit, on le suit et il arrive qu'il nous accompagne et nous mène vers des horizons insoupçonnés. Existe-t-il une discipline propre au récit, est-il un chemin vers la constitution d'un savoir ? C'est-ce que cet article se propose d'examiner.

À un moment où la rareté des postes académiques semble parfois susciter une forme de raidissement et déclencher certains réflexes de protection, il paraît de plus en plus nécessaire d'interroger la question disciplinaire d'un point de vue épistémologique. Quel est l'intérêt d'un travail inscrit dans une discipline, de les faire dialoguer entre elles ? D'envisager les formes possibles d'une interdisciplinarité, d'une transdisciplinarité, voire d'une "indisciplinarité" selon le terme proposé par Laurent Loty ? Cette pratique engage d'abord l'avenir de l'*universitas* mais elle importe aussi quand on veut examiner la place qu'y occupent les Lettres et les Sciences humaines et mesurer leur impact sur le monde dans lequel nous vivons ? Ceci dans le contexte bien particulier de notre époque. Les mutations actuelles – et l'advenue de la culture digitale n'est pas la moindre – se déploient dans un certain environnement de tensions sociales et épistémologiques. On assiste en effet à un éclatement des frontières disciplinaires et à leur redéploiement. La plupart

* Professore di Letteratura generale e comparata, Université de Nantes. jacques_a_gilbert@icloud.com

des “objets” d’études sont multiples et complexes. Les appels à projets prennent en compte cette complexité avec la diversité disciplinaire qu’elle implique. Dans le même temps, il existe un mouvement d’homogénéisation des méthodes. Le traitement des données massives avec des outils quantitatifs qui ne prennent pas en compte la « qualité » (*big data*) produit un effet “lissant”. Le fait que n’importe quel texte, quelle que soit la discipline à laquelle il se rapporte, soit “réduit” à un ensemble de données et soumis aux mêmes outils de traitement quantitatif risque de faire disparaître les différences “qualitatives” et réduire des pans entiers du savoir à un unique terrain d’expérimentation. Quand les mêmes outils d’analyse des données et la recherche de corrélations s’appliquent aux domaines les plus variés, mesures médicales, statistiques économiques, ou corpus littéraires, on peut perdre l’objet initial. Il est envisageable que cet “aveuglement” disciplinaire à l’œuvre dans la “fouille” révèle des perspectives inaperçues mais il ne faut pas non plus perdre de vue la spécificité du projet scientifique initial. Ces outils de fouille, mis à disposition des disciplines, ne doivent pas les déposséder de leur épistémologie propre.

Il faut, par conséquent, veiller aux conditions scientifiques de l’adoption des modèles algorithmiques et notamment se trouver en mesure d’identifier ce qu’on en attend. Franco Moretti dans *Distant reading*¹ prend soin de distinguer l’outil de la méthode : même si le premier peut largement conditionner la seconde, il n’en produit pas le projet. Franco Moretti qualifie son travail comme une recherche de type sociologique sur un corpus littéraire qu’aucun lecteur “manuel” n’aurait été capable de parcourir. L’enjeu de sa recherche demeure, selon lui, fondamentalement celui d’une certaine sociologie littéraire. Quand l’outil technologique devient la méthode, celle-ci se trouve entièrement subordonnée à la démarche qui a abouti à son élaboration. Le risque pour les études littéraires qui mobilisent des outils exogènes à leur épistémologie est de se trouver instrumentalisées et dépossédées de leur épistémologie propre. Le risque pour le récit est de se trouver enfermé dans une discipline propre. On sait, depuis l’*Introduction de la Phénoménologie de l’esprit* de Hegel, que l’instrument ne peut être entièrement distingué de l’objet qu’il saisit et que celui-ci s’y trouve piégé comme un « oiseau pris à la glu ». À un moment, l’instrument se dote d’une puissance telle qu’il finit par déterminer le champ d’apparition des phénomènes. C’est ce qu’il convient d’examiner.

2. Une question technique

La proposition d’une spécificité disciplinaire est ambivalente quand on l’examine au regard de la méthodologie utilisée. La défense d’un savoir spécifique semble alors en contradiction avec une approche généraliste aboutissant à l’hypothèse d’une “indisciplinarité”. En effet, si les disciplines et les savoirs disposent d’une “épistémologie propre”, les outils de fouille de données ne sont-ils pas pré-

1 Moretti 2013.

cisément ceux qui débordent tout cadre spécifique ? C'est à ce point que se trouve à nouveau posée la question *technique*, laquelle concerne aussi les "technologies de l'intellect"² selon l'expression de Jack Goody.

Que la "question de la technique" procède d'un dévoilement et que ce "dévoilement", dans son geste même, puisse "voiler" ce qui précédait ne fait guère de doute. Cela correspond chez Marx à la dynamique des modes de production quand ils se déploient dans la sphère sociale. Toutefois, si on s'en tient à cette hypothèse, on ne peut considérer le récit que comme un effet induit par cette dynamique propre. Au mieux, il est capable d'énoncer une réalité fondamentale qui le précède. Le plus souvent, il se constitue en idéologie qui justifie, après coup, un état des choses. Jack Goody observe, dans l'avènement de l'écriture, une véritable transformation technique du développement de la mémoire, une révolution "rétentionnelle".

Heidegger dans *La question de la technique* daté de 1954, envisage la technique comme un "Arraisonement" (*Gestell*) de la nature³. Heidegger récuse qu'on puisse la limiter à sa dimension instrumentale mais tout autant qu'on puisse s'en tenir à une approche simplement anthropologique de l'homme. Ce qui importe est "l'essence de la technique" et le destin qu'elle ouvre. Elle "dévoile le réel comme fonds. Aussi n'est-elle ni un acte humain ni encore moins un simple moyen inhérent à un pareil acte"⁴. Mais "l'essence de la technique n'est absolument rien de technique"⁵. Le résultat de ces modalités d'apparaître est leur parfaite incommensurabilité, "c'est pourquoi il est insensé de dire que la science moderne est plus exacte que celle de l'Antiquité. De même on ne peut plus dire que la doctrine galiléenne de la chute des corps est vraie et que celle d'Aristote, qui enseigne que les corps légers lèvitent vers le haut, est fausse [...] car l'acceptation grecque de la nature du corps et du lieu [...] repose sur une autre façon de voir et de questionner les phénomènes naturels"⁶. Chez Heidegger, ce constat de différences culturelles et historiques ne peut déboucher sur une anthropologie. Helmut Plessner a raison d'ironiser sur le traitement quasi gnostique et désincarné de l'être-là heideggerien⁷ :

Il n'y a qu'un être à la corporéité vivante pour se sentir affecté et s'angoisser. Les anges n'ont aucune angoisse. [...] Or l'analyse d'une existence planant dans les airs ne se heurte à aucun fait biologique. [...] C'est pourquoi il n'est pas de voie qui conduise Heidegger à l'anthropologie philosophique, ni avant, ni après le tournant.⁸

Harmut Plessner le précise, quand il est question d'un "être-là", c'est bien de l'homme dont il est question, dans sa dimension charnelle et sociale, et non d'une

- 2 Goody 1979.
- 3 Heidegger 1980.
- 4 Ivi: 9.
- 5 Ivi: 9.
- 6 Heidegger 1986a: 101.
- 7 Plessner 2017.
- 8 Ivi: 52.

abstraction. La façon dont Heidegger, au début d'*Être et temps*, écarte le récit est significative : il indique, citant *Le Sophiste* de Platon (242c) la nécessité de : “ne pas raconter une histoire’, c’est-à-dire ne pas déterminer l’étant en tant qu’étant en provenance par reconduction à un autre étant, comme si l’être avait le caractère d’un étant possible”⁹. Le refus de l’anthropologie coïncide avec celui de la narration. Pourtant le premier chapitre de l’introduction d'*Être et temps* commence bien comme une histoire : “La question de l’être est aujourd’hui tombée dans l’oubli”. Ce début semble inaugurer une enquête plutôt qu’une “exposition”, elle débouche au second chapitre sur la proposition de “deux tâches à accomplir” et le choix d’une “méthode”¹⁰.

3. Techniques du corps et modèles scopiques

L’homme vit à travers sa chair le développement technique, lequel modifie son régime rétentionnel. Quand Marcel Mauss écrit, en 1934, *Les techniques du corps*¹¹, il “dévoile” du même coup une dimension technique de l’homme dont le corps est à la fois la nature et le moyen. Dès lors, la technique n’est plus simplement l’instrumentale, ni même dans le seul prolongement du geste, elle est bien le geste lui-même. La différence, exposée par Heidegger, dans *Qu’est-ce qu’une chose ?*¹² entre une *phusis* non médiatisée par le regard mathématique, comme la conçoit Aristote par une certaine immédiateté du regard, et une physique “représentative”, conçue à partir des mathématiques, telle qu’elle émerge avec Galilée et Newton, relève de modes définis par le régime scopique, c’est-à-dire le “geste” de voir, qui les produit à la vue. Pour les Anciens, “voir” revient quasiment à toucher les choses¹³ alors que pour les modernes, la vision peut être remise en doute car elle n’est qu’un théâtre de la représentation. Le passage de l’un à l’autre est interprété par Heidegger comme une rupture fondamentale selon que “l’étant nous regarde” ou que nous nous le représentons, ce qui correspond selon lui à l’émergence du paradigme sujet/objet et la représentation qui en découle. Effectivement, Aristote ne traite pas de la “représentation” mais de la *mimèsis*. Le terme “représenter” apparaît pour la première fois dans les *Institutions oratoires* de Quintilien. Il sera utilisé par les commentateurs italiens de la Renaissance de la *Poétique* d’Aristote pour traduire le terme de *mimèsis* mais il s’agit d’une autre histoire¹⁴. Ce choix de traduire *mimèsis* par “représentation” n’est pas anodin. La pensée de *mimèsis* a toutefois connu déjà quelques mutations. Au cours du troisième siècle s’opère le passage de l’imitation (*mimèsis*) à l’imagination (*phantasia*). Il est pour nous déterminant dans la mesure où il

9 Heidegger 1986b: 29-30

10 Ivi: 25.

11 Mauss 2013.

12 Heidegger 1988.

13 Aristote 2022.

14 Voir Gilbert 2013.

engage une nouvelle gestualité de l'acte créateur. Il ne correspond pas au changement de la théorie de la vision telle qu'elle s'opère après la découverte de l'inversion du rayon visuel par Alhazen (Ibn al-Haytham) au XI^e siècle. Il s'agit plutôt d'un glissement sémantique mais aussi technique qui est exposé dans un roman grec de Philostrate (170-249), *La vie d'Apollonios de Tyane*¹⁵. Il concerne la capacité de peindre désormais sans instruments. À ce moment, qu'on peut par conséquent précisément situer, *l'augmentation mimétique* de ce que l'on voyait *déjà*, comme l'explique Aristote, fondé sur le ressort de la reconnaissance¹⁶ de ce qui est mis "sous les yeux", passe de la rétention à la protention. Ce qu'on avait "sous les yeux", se révèle dans notre imaginaire. La force de l'inaperçu surgit dans la forme des nuages. Le roman d'Apollonios, considéré comme un exemple du merveilleux antique, présente une discussion esthétique entre Apollonios et Damis. À la question posée : "La peinture est donc l'art d'imiter ?"¹⁷, Apollonios répond que c'est le cas. Damis poursuit son questionnement :

Ce que nous voyons dans le ciel, alors que les nuages, se séparant, forment des centaures, des chimères, et même, par Jupiter ! des loups et des chevaux, ne sont-ce pas là des œuvres d'imitation ?¹⁸

"Dieu est donc peintre ?"¹⁹ poursuit Apollonios. Damis rougit devant l'absurdité de sa question. Elle impliquerait que Dieu doive imiter lui-même sa propre *Phusis* ? Ce monde, qui n'est pas encore tout à fait chrétien, commence pourtant à intégrer l'idée d'un monde conçu comme une Création divine²⁰ et pas seulement un *kosmos*. La nature change de statut. Elle n'est plus simplement ce qui surgit et se présente spontanément à notre regard mais bien l'objet d'une advenue destinée à l'homme. Que signifient alors ces apparitions (*phantasiai*) qui naissent de la contemplation des nuages ?

Ne voulez-vous pas dire plutôt, Damis, que ces nuages courent au hasard à travers le ciel, sans rien représenter, du moins sans que Dieu en ait voulu faire des images, et que c'est nous, portés comme nous sommes à l'imitation, qui imaginons et créons ces images ?²¹

La réponse de Damis est que cette hypothèse imaginaire "est bien plus vraisemblable et plus conforme à la raison"²². Apollonios en déduit alors qu'il doit y avoir "deux imitations", "l'une qui consiste à représenter les objets à la fois avec

15 Philostrate, *La vie d'Apollonios de Tyane*.

16 Aristote, *Poétique*, chapitres 11, 14 et 16.

17 Philostrate, *La vie d'Apollonios de Tyane*.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 Athénagore d'Athènes 1992.

21 Philostrate, *op. cit.*

22 *Ibid.*

l'esprit et avec la main, c'est la peinture ; l'autre par laquelle l'esprit seul les représente ?²³. Mais Damis répond :

Il n'y en a pas deux, il n'y en a qu'une, laquelle est complète et s'appelle la peinture ; c'est celle qui peut représenter les objets à la fois avec l'esprit et avec la main. L'autre n'est qu'une partie de celle-ci : c'est par elle que, sans être peintre, *on conçoit et l'on se représente des figures* ; mais on serait incapable de les tracer avec la main.²⁴

Ici s'opère une sorte de transfert technique de la graphie vers la peinture *sans outil* qui se produit dans l'intellect. Ce transfert ne s'opère pas par défaut, parce qu'on est "manchot ou estropié"²⁵, poursuit Damis, "mais parce que l'on n'a jamais touché ni crayon, ni pinceau, ni couleurs, et qu'on n'a pas étudié la peinture"²⁶. Cette nouvelle technique graphique naît essentiellement de la capacité du "regardeur" qui par son imagination (*phantasia*), et elle seule, devient aussi imitateur : "Aussi dirais-je volontiers que celui qui regarde un tableau doit avoir, lui aussi, la faculté d'imiter"²⁷. On ne peut apprécier un œuvre si "on ne le voit pas en esprit"²⁸.

D'après Panofsky, Cicéron avait déjà envisagé une telle évolution de l'*idée* dans son *Orateur*²⁹ Si l'âme se trouvait, dans le *Philèbe*, comparée à un livre³⁰ sur lequel on écrit, le contemplateur de nuages devient peintre par le simple fait de projeter ses propres images mentales sur leurs formes complexes. Il ne s'agit plus ici de sortir de la caverne pour découvrir le prototype projeté sur les parois mais bien de se fabriquer dans l'esprit un réservoir d'images. Le transfert qui s'opère correspond à un double mouvement : une sorte d'*intérieurisation* du geste technique en même temps que s'opère une *extériorisation* de la pensée. Il est désormais possible de se passer des outils de la peinture parce que le regard est *déjà* peinture et la pensée déjà une activité artefactuelle. Apollonius de Tyane ne parle pourtant pas encore le langage de la "représentation". Il utilise le terme grec de *phantasia* et utilise simplement le mode du récit, plus précisément, celui de la fiction merveilleuse. Comme sur la page du *Philèbe*, écrire et peindre sont interchangeables.

4. Le savoir du récit

Envisager un "savoir" du récit pose au lecteur la question : quel type de savoir peut bien s'ajouter à la découverte du récit lui-même ? Bien entendu les récits portent avec eux tous les éléments informatifs sur les sociétés auxquelles ils appartiennent mais quelle est la connaissance propre au récit lui-même ? Cette

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*

25 Philostrate, *op. cit.*

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

29 Panofsky 1989. Voir chapitre 1, consacré à l'*Orateur* de Cicéron.

30 Platon, *Philèbe*, 38c3-39c6.

question fut envisagée par la mythologie comparée au XIXe siècle et elle aboutit d'une certaine façon à la somme qu'est le *Golden Bough* de Frazer jusqu'au moment où une approche plus philologique, puis structurale, aboutit avec Georges Dumézil et Claude Lévi-Strauss à une analyse systématique des mythologies. Si on s'inscrit dans cette généalogie, on constate une forme d'irrévérence dans les *Mythologies* de Roland Barthes à vouloir appréhender, plutôt que les mythologies attestées, des fragments arrachés à la vie moderne comme le "steak frites" et la "DS Citroën". La mythologie est désormais moins la reconnaissance d'un corpus spécifique, écrit ou oral, que ce qui se présente sous le regard d'une certaine méthode. Selon cette perspective, l'affirmation de Jacques Lacan selon lequel "l'inconscient est structuré comme un langage" ne doit pas être comprise comme une comparaison entre l'inconscient et un quelconque langage. Lacan précise : "le langage n'est pas une superstructure"³¹. L'inconscient ne peut être appréhendé que comme un langage quand on comprend que celui-ci "grammatise" ce qui a été refoulé.

Le rapport entre technique et narration ne s'impose peut-être pas de premier abord dans la mesure où une certaine conception du récit semble être de construire ses propres règles à mesure qu'il s'élabore. Suivre des règles déjà établies le limiterait aux spécificités d'un "genre" comme, à titre d'exemple, celui du roman policier qui exige, *a minima*, un meurtre et sa résolution. Un meurtre non résolu ou une résolution sans meurtre conditionnent l'appartenance ou non au genre policier. Ce qu'on continue de désigner en France sous le terme de "littérature générale" repose sur l'hypothèse d'une littérature relativement indéterminée parce qu'elle ne serait pas contrainte par les limites d'un genre. Le récit se trouverait alors dégagé des limites "académiques" de la création, comme l'hypothèse de ce "livre sur rien"³² qu'ambitionnait Gustave Flaubert. Ce "rien", sur lequel est supposé porter le récit, est difficile à cerner précisément mais il porte avec lui un projet d'écriture. Le risque est de se retrouver entre les deux écueils que dénonce Hegel au début de son *Esthétique* : d'un côté trop de règles qui finissent par figer l'invention, de l'autre cette "bouillie du cœur" qui ne trouve jamais sa forme adéquate. Ici se tient aussi l'ambivalence des "techniques narratives" développées par les études littéraires à travers le "commentaire de texte". Elles risquent d'enfermer l'œuvre dans ses "procédés" et pourtant il faut bien des outils d'analyse et de création. Concernant la narration, les études littéraires proposent plutôt une approche diégétique des pratiques des récits plutôt que l'étude de la manière dont il convient d'écrire et de concevoir des histoires. Curieusement, cette deuxième dimension semble s'être progressivement effacée des études littéraires, au point qu'un professeur de littérature qui écrit de la littérature paraît désormais suspect dans la pratique de sa discipline. J'ai entendu au Conseil National des Universités (CNU) une remarque sur un dossier qui mentionnait, à côté de la liste des publications académiques, une liste de ses productions de fiction. La position CNU de littérature générale et

31 Lacan 1999, t. I : 493, note 6.

32 Flaubert 2017.

comparée était de ne pas tenir compte de la production fictionnelle et poétique³³. Le “scientifique” en matière littéraire est supposé tenir à distance l’objet de son étude afin de ne pas subir son effet en retour. Ce n’est pas exactement la “glu” de l’instrument, évoquée par Hegel, mais plutôt une certaine forme de “réticence” de l’objet lui-même quand on veut l’approcher de trop près. Aristote donne à son ouvrage, consacré à la *mimèsis* tragique, le nom de “Poétique”. Il écrit, au début de sa *Métaphysique*, qu’il n’y a de “science que du général”. Comment envisager dès lors le récit, le *muthos* ? Celui-ci répond il a des règles générales ou n’est-il au contraire que *spécifique* ? Chaque “fable” est certainement particulière, mais le “raconter” n’obéit-il pas à des règles plus générales ? La question est d’importance car elle engage la place de l’histoire que l’on raconte dans l’économie plus globale des récits. La réponse aristotélicienne est très explicite : il existe de bonnes et de mauvaises manières de raconter des histoires. La *Poétique* naît de ce constat et elle donne quelques indications pratiques. Le problème tient au fait qu’aucun récit ne peut, à strictement parler, répéter celui qui le précède. On pourrait dire aujourd’hui : “l’expérience” n’est jamais exactement duplicable. Pour cette raison, Platon considère la *mimèsis* avec suspicion. Elle n’est qu’un simple simulacre qui ne saura jamais produire une forme générale. Le lit imité ne sera jamais à la hauteur du lit réel et encore moins à celle de l’idée de lit. Se pose alors peut-être la question de l’*invention*. Chacun sait qu’une métaphore répétée et usée perd tout intérêt et devient alors un lieu commun. Le poète doit savoir “tirer de loin”³⁴ et établir un lien nouveau entre des lieux distants. La règle, si elle existe, ne peut prendre en compte la spécificité du récit, mais elle doit permettre de subsumer cette spécificité dans un ordre plus général. Comment inventer/inventorier ce qui n’existe pas encore sans tomber dans l’écueil de l’académisme ou celui de la “bouillie du cœur” pour parler comme Hegel ?

Algirdas Julien Greimas propose en 1969 des “Éléments pour une grammaire narrative”³⁵, ce faisant, il introduit les “techniques de la grammatisation”, au sens où peut l’entendre Sylvain Auroux³⁶, dans le champ du récit. Cela implique qu’on puisse discerner des invariants dans une matière essentiellement variable et labile. En réalité, et comme on l’a vu, il n’est pas exactement le premier à suivre cette démarche dans la mesure où, depuis le XIXe siècle, les approches comparatives de la mythologie et de l’anthropologie avaient déjà envisagé qu’on puisse appréhender les structures formelles des récits. Pourtant, à aucun moment l’objet “récit” n’avait été lui-même considéré comme susceptible d’être réellement grammatisé, sinon peut-être par Vladimir Propp dans sa *Morphologie du conte*. L’histoire des Poétiques a connu des moments divers d’émergence et d’éclipse. Aristote est l’initiateur de cette science « sans nom » auquel il consacre un ouvrage de dimension modeste. Horace ensuite développe son *Art poétique* pour la langue latine. Ces textes antiques sont largement réexaminés à la Renaissance en Italie et pendant le

33 Les choses sont peut-être en train de changer.

34 Aristote 1991. Article de Gilbert 2023.

35 Greimas 1969.

36 Auroux 1995.

XVIIe siècle français, au moment des auteurs se proposent de revivifier la tragédie antique. Le “paradigme” poétique demeure toutefois hétérogène et on serait presque tenté de citer Horace : “Un livre, amas confus d’objets mêlés ensemble, Sans principe ni fin, partant sans unité”³⁷. On sait qu’Averroës a écrit un commentaire de la *Poétique* d’Aristote³⁸. Jorge Luis Borges imagine dans sa nouvelle *La quête d’Averroës*³⁹, la tentative de rédaction d’une tragédie par le philosophe à partir des préceptes du traité d’Aristote. Et son échec final en raison de l’ignorance par Averroës d’une évidence tellement évidente que l’auteur de la *Poétique* ne le mentionne même pas : l’existence d’une scène. L’hypothèse, pourtant “fictive” de Borges situe la question poétique : il n’y a pas de référent autre que les textes qui ont précédé. L’invariant ne se manifeste que quand on utilise une technologie de grammatisation, comme le suggère Sylvain Auroux. Il n’y a pas de “réel” invariable du récit auquel on puisse se référer. Aristote, dans sa *Poétique*, s’en tient au cas particulier de la *mimésis* dans la tragédie selon la perspective sociale de la reconnaissance. Il sert de “référent” à ses commentateurs ultérieurs, comme Segna, Castelvetro et Patrizi, mais rien n’assure que l’objet “poétique” soit constant. La tradition peut s’avérer tout aussi “traîtresse” qu’une traduction. La tentative moderne de grammatisation, à partir de la “technologie” saussurienne impose un paradigme nouveau. En sont issus les travaux structuralistes de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix. Le passage des “procédés” narratifs aux “techniques” ne correspond par conséquent pas simplement à un changement d’intitulé. Le récit grammatisable se trouve désormais susceptible d’être soumis à un ensemble de substitutions et de variations qui permettent d’en établir des règles systémiques. L’objet “récit” change de paradigme et sort du régime strict de l’art poétique selon son sens acception traditionnelle.

5. Technique du récit de la technique

La chose se complique quand la technique devient elle-même le motif de l’intrigue. Enfant, j’avais adoré lire *Le tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne mais les interminables listes de poissons et autres créatures océaniques eurent raison de ma patience quand j’entrepris la lecture de *Vingt mille lieues sous les mers*. Depuis, une large part de la science-fiction est restée attachée à une esthétique de type naturaliste. L’incertitude des objets racontés ne peut se manifester que sur le fond d’une référence à une “réalité” narrative plutôt simple. Il faut avoir tout le talent de Ted Chiang pour proposer, comme dans *Story of your life*, à la fois une histoire et un mode narratif déroutants. L’adaptation cinématographique que donne Jacques Villeneuve de cette nouvelle sous le titre *First contact*, malgré ses qualités, perd presque complètement cette complexité. De même, bien que d’une

37 Horace, *Art Poétique*.

38 Averroës 1999

39 Borges 2018.

façon un peu différente, le film *Tenet* de Christopher Nolan montre à quel point il est difficile de concilier deux niveaux d'altération de la réalité, le premier référentiel, le second formel. On ne peut à la fois suivre l'intrigue et adhérer à une forme trop dérangeante sans risque de « perdre » le fil. L'*ontologie naturaliste*, au sens où l'entend Philippe Descola, porte en elle-même un certain type de rapport à la "réalité" et partant, privilégie un certain type de récit, lui-même d'inspiration naturaliste qui se met à distance d'un référent considéré comme réel. Cela implique qu'une "grammaire du récit" est aussi une "grammaire de la réalité".

Dans ce cadre, la technique peut faire elle-même l'objet de récits et même participer au développement des imaginaires qui l'accompagnent, mais dans un cadre contraint. Dans cette situation, elle devient elle-même un objet grammatisable. Nous avons déjà pu l'évoquer dans les deux numéros d'*Études digitales*, dirigés par Pierre Musso, autour de la "religiosité technologique"⁴⁰. Il existe un genre spécifique, bien identifié d'un point de vue éditorial, la "science-fiction", qui prétend articuler, à travers des récits d'anticipation, la science et la fiction. Il a constitué, à la manière des utopies de la Renaissance, une sorte de laboratoire d'idées. L'objet de la science-fiction est littéralement d'*imaginer* les relations nouvelles entre technique, société et politique jusqu'à concevoir des mondes possibles, projetant les possibilités du devenir humain. Le *métavers* dont les GAFAM nous font aujourd'hui la promesse, est d'abord une invention romanesque. Il apparaît pour la première fois dans *Le Samourai virtuel* de Neal Stephenson⁴¹.

Il faut toutefois soigneusement distinguer deux positions du récit. La première élabore la "matrice" d'un monde à venir, non encore actuel. Le récit crée son propre univers. Il invente. La seconde relève plutôt de la mise en œuvre de ce qui a déjà été pensé ou fabriqué, de sa "mise en récit" comme disent les *marketeurs* et les chargés de communication. Il inventorie. Le débat n'est, certes, pas nouveau. Il pèse déjà au XIX^e siècle dans la différence entre les projets naturalistes exposés par Émile Zola dans son *Roman expérimental* et la volonté d'écrire, comme l'envisage Flaubert, le fameux "livre sur rien", que nous évoquions précédemment⁴². Les deux projets – l'invention/l'inventaire – se trouvent d'ailleurs portés parfois par les mêmes auteurs. L'expérience se fait-elle *dans* le récit lui-même ou *à travers* lui ? En d'autres termes, le récit est-il son propre objet ou un instrument qui vise une réalité qui lui est extérieure ? L'enjeu n'est pas anodin. La "mise en récit", comme on dit aujourd'hui, risque d'instrumentaliser toute narration, d'en faire un *outil* de communication ou d'idéologie. Le récit peut-il se limiter à un *storytelling* ? Ou au contraire est-il sa propre finalité, ce qui lui donne le pouvoir d'*initier* ce qui lui est propre ? La distinction peut sembler peu formelle et il est possible qu'elle ne soit pas détectable à coup sûr. Pour un auteur – et en l'occurrence c'est aussi en tant qu'auteur que je m'exprime ainsi – elle fonctionne. Existe-t-il une déjà histoire, *préalablement* au récit qu'on en fait, ou le récit se construit-il au fur et à mesure

40 Musso 2018.

41 Stephenson 2017.

42 Flaubert 2017.

qu'il se raconte ? La question est ici celle du *déjà-là* du récit. Il n'est pas certain qu'il existe des types purs de l'une ou l'autre catégorie mais le paradigme tient. On n'imagine pas de référent préalable immédiatement identifiable à la narration du *Vase d'or* de E.T.A. Hoffmann, alors qu'à l'inverse, Émile Zola consacre quelques pages à la description de la ville de Plassans au début de *La fortune des Rougon*. Il s'en explique dans *Le roman expérimental*⁴³. Pour lui, il existe un "milieu" préalable au récit. Ce milieu n'est pas forcément le "réel" mais il simule une réalité référentielle comme le font les cartes de la "Terre du milieu" au début de la trilogie du *Seigneur des anneaux*. Ce mode narratif correspond pleinement à l'"ontologie naturaliste" selon Philippe Descola, laquelle établit une distance entre le regardant et le regardé. Son mode privilégié est l'utilisation du narrateur à la troisième personne, de type "omniscient", qui peut tour à tour rendre compte des points de vue des différents personnages et par conséquent appréhender tous les aspects de la réalité référentielle. Le rapport naturaliste à la "réalité" présuppose que celle-ci existe d'une manière ou un autre comme une "nature", c'est-à-dire, ce qui croît et se manifeste de façon spontanée. Le même phénomène se produit quand on regarde un film "classique", disons, *Les oiseaux* de Hitchcock, avec le mode de regard supposé par le dispositif filmique. Si le spectateur se pose, devant chaque plan, la question "qui regarde ?", se produit un effet déréalisant (que Hitchcock a sans doute envisagé et utilisé au second degré). Dans son travail sur le fantastique⁴⁴, Tzvetan Todorov le définit comme ce moment d'incertitude et de basculement entre deux ordres, par exemple entre le "réel" et le "merveilleux". Il faut peut-être alors, si l'on suit Todorov, considérer le "fantastique" en son sens étymologique de *phantasia*, au sens que lui donne Aristote, c'est-à-dire d'apparition non encore instituée, n'appartenant pas encore à un *imaginaire* ni à un ordre quel qu'il soit⁴⁵. Dès qu'il est question d'un *imaginaire*, se présente effectivement un réservoir d'images constituées, même si celles-ci sont élaborées spécifiquement pour chaque récit. Le pouvoir poétique, par exemple celui de la métaphore, consiste dans la production d'une "évidence" qui ne se manifeste qu'au moment voulu. Quand Aristote utilise la métaphore de l'archer qui "tire de loin" "sans viser"⁴⁶, il ouvre cette possibilité. L'immense lassitude qu'on peut ressentir aujourd'hui devant les productions industrielles stéréotypées de récits qui racontent indéfiniment les mêmes histoires, je pense par exemple aux séries pour adolescents sur les plateformes de *streaming*, pose la question – cruciale pour Netflix – de l'envie que le spectateur aura de connaître la suite. C'est elle qui maintient Shéhérazade en vie "mille et une nuits". Mais on peut se demander si devant son écran Netflix, Shéhérazade n'a pas été déjà plusieurs fois décapitée par le Prince qui finit de plus en plus dépité d'avoir souscrit son abonnement.

43 Zola 2006.

44 Todorov 2015.

45 On conserve alors la conception Aristotélicienne d'apparition et on demeure en retrait de la *phantasia* de Philostrate qui produit un imaginaire.

46 Aristote 1991. Gilbert 2023.

6. Le récit trivial

C'est sans doute un corollaire : aujourd'hui, il semble bien que tout soit devenu « récit », chaque produit industriel, chaque politique et même les règles qui régissent notre vie. Ou, plus exactement, comme on dit, des *narratives* où se mélangent des niveaux de réalités très différents et parfois disparates. Il y a peu, je m'étonnais de l'évocation, sur une vague page publicitaire, de la "franchise" que pouvait constituer une adaptation d'un texte de Tolkien : *Les anneaux de pouvoir*. Il s'agit d'un *préquel* du *Seigneur des anneaux*. Repris sur Amazon Prime. Le titre devenait simple *franchise* : c'est-à-dire un objet contractuel entre franchiseur et franchisé. Bien entendu, chacun sait que le cinéma, et d'une certaine façon c'est aussi le cas pour la littérature, est un art *et* une industrie. Toutefois, en devenant une *franchise*, le récit se trouve réduit à n'être qu'un simple produit de consommation fondé sur des *process* de production. Le récit est-il un produit comme n'importe quel autre ? Peut-il être fabriqué, distribué comme n'importe quel objet ou service ? Peut-il être utilisé à des fins de communication ? La question n'est pas absolument nouvelle. Dans sa *Rhétorique*, Aristote considère le recours à la narration et à l'exemple comme un des moyens de la persuasion. Dans sa *Poétique*, il lui assigne toutefois l'ambition plus grande d'accroître le domaine du visible par la *mimèsis* avec comme résultat de produire une forme de reconnaissance dont la fonction politique est évidente.

Cette question pose plus généralement celle de la fonction des études littéraires. Je ne dirais pas : "A quoi sert la littérature ?" car je ne suis pas certain que son action relève de l'*utilité*. Comme le disait Peter Sloterdijk, lire un livre est d'abord entrer en relation avec un ami, sans qu'on puisse préjuger de la relation⁴⁷. Suivre un récit c'est avant tout écouter le chant des sirènes comme l'écrit Maurice Blanchot au début du *Livre à venir*⁴⁸. Comment définir, dans ces conditions, le "domaine" du récit ? La narratologie peut l'étudier et le décrire mais il apparaît que le récit déborde son domaine propre : il projette, il modélise, il invente. Quelle place lui accorder ? Faut-il l'assigner à une discipline particulière ? Mettre en relation le récit, le droit et la politique, comme le proposent plusieurs articles présents dans ce numéro, revient à réitérer la réflexion des anciens qui y voyaient un élément déterminant de la vie sociale et politique, que ce soit sur l'agora ou au tribunal. La frontière entre poétique, rhétorique et politique devient ainsi quelque peu poreuse. D'une certaine façon elle l'est restée très longtemps tant il paraissait, jusqu'au début du XXe siècle encore, à peu près impossible d'entreprendre une carrière politique ou juridique sans avoir *des Lettres*. Il semble aujourd'hui plus difficile de pouvoir décider exactement de quelle discipline relève le récit parce qu'il est devenu un *instrument* et plus largement une technique. Bien entendu on peut répondre que ces disciplines sont : la littérature, la narratologie, mais aussi l'histoire, l'anthropologie, la communication, les sciences de gestion, etc. On

47 Sloterdijk 2000.

48 Blanchot 1986.

retrouve ici les interrogations anciennes sur le passage, lui-même quelque peu mythique, du *muthos* au *logos* engage, jusqu'à Lévy-Bruhl, la différence entre une pensée supposée mythique et prélogique et le discours plus organisé – “logique” – qui caractérise l'approche scientifique. La limite est toutefois loin d'être aussi nette : les deux termes *muthos* et *logos* ont longtemps été utilisés l'un pour l'autre⁴⁹ jusqu'à ce qu'un usage nouveau les distingue et les sépare. Quand Heidegger dans *Être et temps* écartait qu'on puisse “raconter des histoires” car cela induisait le renvoi incessant de l'étant à un autre étant, il inaugurait pourtant son autre récit de l'“oubli de l'être”. Le geste de Thalès qui écarte les histoires au profit de l'explication est réitéré. Le récit se trouve en quelque sorte expulsé de la science et de la philosophie. Quand il perd sa fonction structurante, il devient un simple objet d'étude et perd toute autonomie.

La question demeure toutefois ouverte. Sommes-nous bien certains que le *logos* a désormais refermé la porte du *muthos* et que le mythe, désormais enfermé dans son “origine” s'y tiendra bien tranquille ? Rien n'est moins sûr. En français, le terme de “récit” est particulièrement large et indéterminé. Il renvoie à l'acte de “réciter” au sens le plus général. C'est un “dict”, au sens de “ce qui est dit” qui désigne souvent des récits rapportés. Cet intitulé désigne au sens littéral, qui existe quand on l'énonce. Les traductions du mot dans la plupart des autres langues tendent à le rapporter à une dimension plus spécifique : le mythe, le conte, la narration, etc. Le “récit”, en français, est un objet facile à comprendre mais labile dans sa multiplicité. Chaque récit se veut original mais se trouve, de fait, plus ou moins infusé dans ceux qui l'ont précédé. Le récit ne se définit, à la limite, que par la séquentialité de son énonciation, en quoi, il se distingue du sens moderne de “mythe” qu'on tend à appréhender comme un mytheme ou une “structure” plus ou moins anhistorique. Le récit est “indiscipliné”. Ceci nous amène à nouveau à considérer sa place dans l'économie générale des savoirs.

Les “objets” d'étude, tels qu'ils se trouvent désignés par les appels à “projet” financés par l'Union Européenne ou l'ANR, débordent et croisent largement les disciplines instituées. Ces projets concernent des questions scientifiques qui portent elles-mêmes des enjeux politiques, stratégiques et sociétaux. Cette “recherche” engage des dimensions multiples lesquelles se trouvent prises dans ce qu'on peut considérer comme la “masse du divers” dans son hétérogénéité. Les problématiques qu'elle soulève ne se rapportent pas toujours aux champs disciplinaires établis. Michel Foucault avait bien identifié le problème dans sa préface des *Mots et les choses*⁵⁰, quand il mentionnait son éclat de rire à la lecture d'une nouvelle de Jorge Luis Borges extraite de *Fictions*. Il évoquait une “certaine encyclopédie chinoise” dont le classement lui semblait résister à tout système sinon celui produit *in fine* par le récit borgésien. La critique de Foucault est radicale : toute forme de classement tend à produire une “homotopie”, c'est-à-dire à instituer l'espace qui le recueille et le sous-tend. Foucault trouve, dans sa référence borgésienne, une

49 Calame 1998, Pierre 2021.

50 Foucault 1990.

forme d'*hétérotopie* – c'est le terme qu'il emploie⁵¹ – qui dérange tout ordre. Si le récit produit une séquence originale, il dérange. Pour Michel Foucault, c'est le préalable qui l'incite, dans le même ouvrage, à abandonner le format établi d'une historicité dont la continuité serait présupposée. Ceci le porte à rechercher des formes de discontinuités énonciatives dont il développe la méthode dans *L'Archéologie du savoir*. Se pose à nouveau la question : existe-t-il un classement de tous les classements ? S'il existe, il ne peut que produire indéfiniment un niveau hiérarchique supplémentaire au risque d'une *implémentation* continue du système dont il prétend rendre compte. D'un autre côté, il faut reconnaître que les disciplines conviennent plutôt bien aux institutions qui y trouvent un certain confort. C'est la fonction du "monument", pour reprendre le terme de Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir*⁵².

7. Une sorte de mythologie

Foucault a voulu se déprendre de tout ordre préalable et plus particulièrement de celui qu'imposait la philosophie de l'histoire de Hegel. Sa notion d'"hétérotopie" surgit dans un éclat de rire. Freud voit dans le surgissement du mot d'esprit la même logique que celle qu'exerce l'inconscient sur les rêves. Le rire apparaît moins comme une discontinuité que l'expression de l'inconscient "structuré comme un langage" : il est susceptible de se prêter à une grammatisation. Jack Goody le souligne, un tableau à double entrée produit toujours une forme de forçage : la force du modèle graphique qu'est le tableau implique que les cases vides, non pertinentes, seront elle aussi remplies. De la même manière, Sylvain Auroux montre comment la technique de la grammatisation imposera son modèle, fondé sur le format de la langue latine, à des langues parfois très éloignées du modèle linguistique initial⁵³. La force du modèle saussurien est de s'être débarrassé de l'impossible question philologique et étymologique de l'origine des langues. Il s'agit, en quelque sorte, d'un acte technique. Dès lors, le "récit de l'origine" n'a plus pour objet de raconter une origine qui lui serait extérieure. Il institue ce qu'il énonce : "il était une fois", comme peut le faire une axiomatique. Le terme de "mythologie" prend alors un sens nouveau. Il s'agit non pas d'un *muthos* préalable et fondateur, mais plutôt, au sens où l'entend Wittgenstein, dans *De la certitude*, d'un ensemble profus d'énoncés qui se tiennent les uns les autres comme "un nid de propositions". L'imbrication est telle qu'il ne semble possible ni de les remettre en cause ni de les fonder. Il est remarquable que Wittgenstein utilise le terme de "mythologie" pour désigner cette forme d'"évidence" qui ne saurait être remise en cause :

51 *Ibid.*

52 Foucault 1969.

53 Auroux 1995.

Mon image du monde, je ne l'ai pas parce que je me suis convaincu de sa justesse ; ou parce que je suis convaincu de sa justesse. Elle est la toile de fond dont j'ai hérité et sur laquelle je distingue le vrai du faux.

Les propositions qui décrivent cette image du monde pourraient appartenir à *une sorte de mythologie*⁵⁴. Et leur rôle serait semblable à celui des règles d'un jeu ; et le jeu peut aussi être appris de façon purement pratique, sans qu'on ait à apprendre de règles explicites.

La *mythologie*⁵⁵ peut revenir à un état de flux ; dans la rivière, le lit des pensées peut se déplacer. Mais je distingue entre le mouvement de l'eau dans le lit de la rivière et le déplacement du lit lui-même ; bien qu'il n'y ait pas de séparation nette entre les deux.⁵⁶

Comment entendre cette "*sorte de mythologie*" à laquelle se réfère Wittgenstein ? La comparaison est pourtant énoncée de manière prudente : les "propositions" "pourraient appartenir" à une "*sorte de mythologie*". Autrement dit, Wittgenstein ne se rapporte pas immédiatement à un référent "mythologique" bien identifié mais plutôt à la possibilité d'un faisceau mythologique, comme autant de "règles", non énoncées mais plus ou moins connues, qui définiraient le fonctionnement d'un "jeu" bien spécifique. On entrerait *in media res* dans ce "jeu". Comme dans le langage, et plus généralement le flux de la vie elle-même. Ces règles agissantes demeurent implicites et sans fondation. Elles fonctionnent à la manière d'une grammaire, issue du "jeu" lui-même. La deuxième mention par Wittgenstein du terme "mythologie" est peut-être un peu plus énigmatique. La mythologie est désormais qualifiée comme "un état de flux". Dans le cours de la rivière, et non dans son flux, "le lit des pensées" peut se "déplacer". La rivière d'Héraclite se figerait-elle soudain, alors que le lit des pensées conserverait son caractère fluide ? La "mythologie" semble ici plus proche de ce qui caractérise le mouvement incessant du récit que de n'importe quel ensemble préconstitué. Le récit-mythologie apparaît alors dans une ambivalence semblable à celle du langage. Le langage précède toujours la grammaire mais le fait de parler engage dès le départ une forme de grammatisation possible. De même qu'il n'existe pas un métalangage qui pourrait contenir ou subsumer tous les autres langages, aucune "mythologie" ne peut se constituer en "métarécit" mais elle peut perdurer comme "toile de fond".

L'expression "mythe de l'origine" s'avère sans doute être à la fois un pléonasme et un oxymore. Pléonasme parce que le récit *fait* origine. Oxymore parce que le récit est toujours dans l'impossibilité d'énoncer l'origine. Dans les premières lignes de la *Recherche du temps perdu* de Proust, le narrateur commence par cette phrase ultra-célèbre : "longtemps je me suis couché de bonne heure"⁵⁷. Un des

54 C'est moi qui souligne

55 C'est encore moi qui souligne.

56 Wittgenstein 2006: 97.

57 Proust 1992.

plus longs romans français commence ainsi : par une impossibilité. Le récit évoque ce moment insaisissable de basculement dans le sommeil qui demeure indéfiniment soustrait à la conscience et, par suite, au récit qu'on peut en faire. On saisit alors toute l'ambivalence du récit quand il est considéré comme "fondateur". Il est supposé raconter une suite d'événements mais s'en trouve séparé par l'énonciation même. Le récit vient en effet toujours "après" ou "à côté" de l'événement dont il est censé rendre compte, cela même s'il situe son propos dans l'actualisation de son énonciation. C'est, dans l'*Odyssee*, le "paradigme" du héros et de l'aède et leur dépendance mutuelle. Le héros vient *avant* que l'aède l'ait chanté mais il n'advient réellement qu'*après* l'avoir été. C'est la raison pour laquelle Wittgenstein ne cherche pas une fondation pour le récit mais l'appréhende comme une "toile de fond", comme "nid de propositions". Il est semblable à une sorte de jeu de Mikado dont il serait impossible de retirer aucune de ses brindilles constitutives. Dans *De la certitude*, Wittgenstein, décidément métaphorique, compare également le doute à des gonds : "Les questions que nous posons et nos doutes reposent sur le fait que certaines propositions sont soustraites au doute – sont, pour ainsi dire, comme des gonds sur lesquels tournent nos questions et nos doutes"⁵⁸. Un peu plus loin, il précise : "Que la possibilité du jeu de langage ne dépend pas de ce que l'on doute de tout ce dont il est possible de douter"⁵⁹. Parce que pour lui, le doute suppose *déjà* la certitude⁶⁰.

On peut faire l'hypothèse d'une place comparable pour le récit. Même s'il raconte l'incertitude et le doute, il les soutient comme les gonds portent la porte. Si nous appréhendons le "jeu de langage" comme un "récit", lequel est une manière de jeu de langage, nous nous retrouvons devant la question de savoir ce que montre effectivement le récit, de quoi il est "la toile de fond". Un peu comme les "gonds" de Wittgenstein, le récit fait tourner "nos questions et nos doutes". La critique de l'évidence doit creuser, de manière quasi archéologique, c'est-à-dire avec des pelles et des pioches, les strates géologiques de la notion. L'*énargeia* aristotélicienne, a été traduite un peu vite par "évidence", car son étymologie est probablement issue de la brillance des roches calcaire d'Argos. Elle indique pour le Stagirite ce qui apparaît quand la *mimèsis*, place "sous les yeux" du spectateur ce qu'il voyait probablement déjà. Ce n'est ni une fondation, ni une origine, mais la reconnaissance de ce qui était déjà "sous nos yeux" et que la *mimèsis* se contente d'indiquer. Telle est la puissance du récit : *provoquer* le manifeste. Jean Lévêque dans *Récit, désir et mathématiques*⁶¹, s'était interrogé sur le passage, énigmatique, du récit au discours de savoir en montrant comment des séquences narratives donnaient lieu à de grands textes de la philosophie. Sa proposition contredit la position de Heideg-

58 Wittgenstein 2006: § 341.

59 Ivi: § 392.

60 Il s'agit d'une forme d'axiomatisation différente de celle pratiquée dans le doute hyperbolique par Husserl, après Descartes. Wittgenstein pose que le doute suppose déjà la certitude comme horizon. Intéressante question et débat avec ma collègue Daphné Vignon sur lequel je reviendrai.

61 Lévêque 1989.

ger quand celui-ci propose d'écarter le récit parce qu'il ne ferait que mener d'un l'étant à un autre étant. Jean Lévêque propose que le récit puisse se poursuivre à travers ce qui n'est pourtant déjà plus exactement le récit. Qu'il soit une sorte de "matrice". Il renoue ainsi l'indistinction ancienne de *muthos* et *logos* et rompt avec les partages institués pour se projeter dans un champ moins déterminé. Pour tout dire, le champ indisciplinaire du récit.

Bibliografia

- Aristote 1991, *L'homme de génie et la mélancolie*, Paris: Rivages
- Aristote, *De l'âme*, in *Œuvres complètes*, Paris: Flammarion
- Athénagore d'Athènes 1992, *Sur la résurrection des morts*, Paris: Cerf
- Auroux S. 1995, *La révolution technologique de la grammatisation*, Bruxelles: Mardaga
- Averroës 1999, *Averroes' Middle Commentary on Aristotle's Poetics*, South Bend: Saint Augustine Press
- Blanchot M. 1986, *Le livre à venir*, Paris: Folio
- Borges J.L. 2018, *Fictions*, Paris: Gallimard Folio
- Calame C. 1998, "Muthos, logos et histoire, usages du passé héroïque dans la rhétorique grecque", in *L'Homme*, n. 47, pp. 127-149, Paris: EHESS
- Flaubert G. 2017, *Lettre à Louise Colet*, Paris: Rivages
- Flaubert G. 2017, *Lettres à Louise Colet*, Paris: Rivages
- Foucault M. 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard
- Foucault M. 1990, *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard
- Gilbert J.A. 2013, *Les variations de l'imitation*, Paris: Cerf
- Gilbert J.A. 2023, "Sans viser", in Saint-Girons B., Pigeaud A. (édition) *Savoir et création*, Presses Universitaires de Rennes
- Goody J. 1979, *La raison graphique*, Paris: Minuit
- Greimas A.J. 1969, "Éléments d'une grammaire narrative", in *L'Homme*, tome 9, n. 3, Paris: EHESS, pp. 71-92
- Heidegger M. 1980, "La question de la technique", in *Essai et conférences*, Paris: Gallimard
- Heidegger M. 1986a, "L'époque des conceptions du monde", in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris: Gallimard
- Heidegger M. 1986b, *Être et temps*, Paris: Gallimard, Paris
- Heidegger M. 1988, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, Paris: Gallimard
- Horace, *Art Poétique*, <https://remacle.org/bloodwolf/horace/artpoetique.htm>
- Lacan J. 1999, *Écrits*, t. I, Paris: Seuil
- Lévêque J. 1989, *Récit, désir et mathématiques*, Bordeaux: Osiris
- Mauss M. 2013, "Les techniques du corps", in *Sociologie et anthropologie*, Paris: PUF
- Moretti F. 2012, *Distant reading*, Londres: Verso Books
- Panofsky E. 1989, *Idea*, Paris: Gallimard
- Philostrate, *La vie d'Apollonios de Tyane*, <https://remacle.org/bloodwolf/roman/philostrate/apollonius8.htm>
- Pierre M. (édition) 2018, "La religiosité technologique", in *Études digitales*, n. 5-6, Paris: Classiques Garnier
- Pierre M. 2021, "D'un récit à l'autre, retour sur la notion de diégèse de Platon à Aristote", in *Poétique*, n. 189, pp. 123-143, Paris: Le Seuil
- Plessner H. 2017, *Les degrés de l'organique et l'homme*, Paris: Gallimard

- Proust M. 1992, *Du côté de chez Swann*, Paris: Gallimard
- Sloterdijk P. 2000, *Règles pour le parc humain, une Lettre en réponse à la « Lettre sur l'humanisme » de Heidegger*, Paris: Mille et une nuit
- Stephenson N. 2017, *Le Samourai virtuel*, Paris: Le Livre de poche
- Todorov T. 2015, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Points
- Wittgenstein L. 2006, *De la certitude*, Paris: Gallimard
- Zola E. 2006, *Le roman expérimental*, Paris: Flammarion GF