

Fronder : une poïétique de la communication

Camille ZÉHENNE,

Docteure en Sciences de l'Information
et de la Communication et artiste,
Laboratoire Gripic, Celsa-Sorbonne-Université
zehennec@hotmail.fr

Cet article postule que le sensible est une manière, dans la rencontre à l'autre, que propose l'art comme relation, de fronder, de renverser l'univoque comme valeur de production. C'est une réorganisation de la relation (de l'interaction) qui va du niveau sensoriel au niveau symbolique et qui contribue à refonder poïétiquement la communication interpersonnelle.

MOTS-CLÉS : POÏÉTIQUE, SÉMIOLOGIE, ART CONTEMPORAIN, MODE DE VIE, SENSIBLE, ACCÉLÉRATION, POÉSIE

This article postulates that the sensitive is a way, in the encounter with the other, that art offers as a relation, to rebound, to reverse the unequivocal as a production value. It is a reorganization of the relationship (interaction) which goes from the sensory level to the symbolic level and which contributes to poetically refound the interpersonal communication.

KEYWORDS: POIETIC, SEMIOLOGY, CONTEMPORARY ART, LIFESTYLE, SENSITIVE, ACCELERATION, POETRY

Si l'on adopte un constat posé par Jean Baudrillard et partagé par d'autres : la saturation du monde par les signes l'aura fait disparaître en le rendant survivable. Alors la question de la vie privée, du contrôle des données, du maillage de l'espace public par les caméras et de la reconnaissance faciale généralisée nous invite à se demander si dans le futur il restera des recoins, des caches, des vides, des espaces qui échapperont à ce maillage totalitaire. Le système actuel : « *il contrôle puissamment toutes les stratégies de production du sens* »¹.

Dans l'expérience de la communication, il y a cette dimension sensible qui fait de la communication : « *une relation qui prend forme* »².

Nous postulons que le sensible est ce qui pourrait permettre de contourner cette « *accélération* » (Laurent de Sutter) qui qualifie le monde contemporain et son impasse capitaliste. Le sensible c'est une manière, dans la rencontre à l'autre, que propose l'art comme relation, de fronder, de renverser l'univoque comme valeur de production. C'est une réorganisation de la relation qui va du niveau sensoriel au niveau symbolique en recombinaison des signes parce qu'elle suppose une intériorité et une discursivité.

Fronder prend le sens figuratif de contestation au 17^e siècle quand le conseiller du Parlement Bachaumont emploie le terme pour qualifier la rébellion des Grands contre Mazarin pendant la minorité de Louis XIV. Ce que je trouve intéressant dans ce terme c'est qu'il vient de la fronde qui est un moyen d'attaque mineur et fragile, projectile fait d'un carré de cuir et d'une pierre qui symboliquement évoque David contre Goliath, des petits moyens pour contrer une puissance qui semble de fait supérieure et écrasante. Et malgré cette inégalité structurelle et physique David parvient à vaincre et renverser Goliath.

Cet article se veut une exploration des moyens artistiques et littéraires, pour fronder, à savoir remettre du sensible dans un monde qui se fige et dont la visée est de tout baliser par le langage et la structure. Le monde dans lequel nous évoluons tend à contrôler et organiser nos agissements au niveau des discours et des dispositifs qui les encadrent. Ce qu'explique Jean Baudrillard dans l'ensemble de son travail c'est que la matérialité structurante du monde nous conduit à notre perte :

« *Partout on cherche à produire du sens, à faire signifier le monde, à le rendre visible. Mais notre péril n'est pas de manquer de sens, bien au contraire, nous en regorgeons et nous en périssons.* »³

La parole qui structure le monde en devient sa matérialité. On trouve ainsi un monde qui mis en signes vient toujours au-devant de nous, il nous précède. Il relève du domaine de l'hyperréel car tout est déjà là. La poésie peut-elle sortir de

1 Jean Baudrillard. (2007). *L'autre par lui-même*. Paris : Editions Galilée. p. 65.

2 Jean-Jacques Boutaud. (2004). *L'imaginaire de la table, convivialité, commensalité et communication*. Paris : L'harmattan.

3 Jean Baudrillard. (2007). *L'autre par lui-même*. Paris : Editions Galilée. p. 56.

l'écriture et s'inscrire comme un mode de vie ? Quelles sont les caractéristiques de l'écriture poétique qui permettent une transversalité pour suspendre le sens et revenir vers le sensible dans l'appréhension du monde ?

D'abord nous souhaitons opérer un rapide constat, celui d'un échec structurel à mêler la complexité avec des discours qui fondent du commun.

Pour définir la complexité nous nous appuyons sur les travaux d'Edgar Morin et pour la définir sur l'introduction à la pensée complexe dans laquelle il la définit comme : « La difficulté de la pensée complexe est qu'elle doit affronter le fouillis (le jeu infini des interrétroactions), la solidarité des phénomènes entre eux, le brouillard, l'incertitude, la contradiction.⁴ »

En effet l'expérience du commun est un horizon de désirabilité qui traverse les discours et les imaginaires. Mais il contient un paradoxe structurant qui en fonde la difficulté. Pour fabriquer du commun, du sens commun, il faut organiser le sens pour qu'il soit partagé par tous, mais cette réorganisation et réduction du signifiant génèrent une déperdition dans l'expérience en réduisant l'intensité. Plus les idées et les discours sont communicables et plus ils se simplifient. Ainsi comme l'explique Ruth Amossy à propos du stéréotype : « Péjoratif dès l'origine, il délimite l'espace des idées reçues par opposition aux hauts lieux de la connaissance. Pourtant il se définit à l'instar du type (dont il participe d'ailleurs par son étymologie) comme une "généralisation sur des groupes sociaux" qui réunit l'ensemble des "caractéristiques attribuées à tous les membres d'un groupe" (Badad, Bimbaum et Benne 1983). En d'autres termes, il est un "schème", une "structure cognitive contenant nos connaissances dans un domaine donné" (Penrod 1983)⁵. » Ainsi le discours de la foule se doit-il d'être efficace pour être communément partagé mais ce qui fait la valeur de ce commun c'est le désir de partage, un désir qui prolifère parce que son expérience vécue est toujours en deçà des attentes. Joëlle Le Marec explique très justement cette aporie en faisant écho à ses expériences de recherches dans son HDR :

« Nous manquons des moyens discursifs qui prennent en compte le fait que notre appréhension des phénomènes complexes est toujours nécessairement contradictoire. Cette contradiction ne relève pas tant de la logique que de la formulation : elle habite le recours à la précision littérale pour désigner le flou des processus, la production de résultats qui se soutiennent de leur seule énonciation mais qui pour cela doivent conserver la trace des conditions de leur production en tant que savoirs scientifiques, la désignation de ce qui fait

4 Edgar Morin. (2005). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil, Paris. p. 19.

5 Ruth Amossy. (1989). « Types ou stéréotypes ? Les "physiologies" et la littérature industrielle », in *Romantisme*, n° 64, p. 113-123.

une spécificité mais qui amène en creux la production d'une représentation de l'Autre, le recours à des moyens discursifs pour désigner ce qui échappe à l'ordre du discours. »⁶

Il n'y a pas eu de « grand soir », on attend la révolution en brandissant le spectre de 68 et ce désir fusionnel de renversement n'a pas lieu malgré les discursivités et les tentatives de réappropriation de l'espace public (Nuit debout, Gilets jaunes, Extinction rébellion) pour citer les plus récentes en France. Mais dans les discours on ne cesse de convoquer ce désir de renversement du monde que l'on connaît. Mais l'on peut douter, non pas de son efficacité mais de la possibilité que le pouvoir permet pour que ces discours et ses désirs trouvent un écho institutionnel et étatique. Alors il faut peut-être sortir du champ politique à proprement parler et se demander comment renverser le monde.

« Nous sommes condamnés à la pensée incertaine, à une pensée criblée de trous, à une pensée qui n'a aucun fondement absolu de certitude »⁷

Lorsque Morin écrit ce texte et la Méthode qui suivra, il fait un état des lieux des avancées dans différents domaines et souhaite faire de la Méthode une rupture dans la manière d'envisager le fait scientifique. Revenir à ces textes dans cet article, reste pour moi éminemment politique, il s'agit de souhaiter et de proposer une pensée criblée de trous pour échapper au paradigme dominant de la pensée pleine.

On s'imagine qu'il est une puissance à tout encoder, à tout modéliser en données traitables mais une pensée qui prône l'incertain, si elle est dévalorisée par la dominante libérale ou la pensée se doit d'être productiviste, elle est politique parce que son caractère incertain déjoue ce paradigme dominant. Mais comment se matérialise cette pensée trouée ? À quoi ressemble-t-elle ? Par quels gestes s'incarne-t-elle ?

Nous postulons que ce qui est affaibli par le réel, la poésie le remplace. En effet comme l'écrit justement Marielle Macé : « ce que la vie sociale avait affaibli, la littérature le relançait, lui redonnait un avenir »⁸.

La poésie serait donc un moyen de contourner cet affaiblissement du réel dont le constat se fait de plus en plus probant. Comment et à travers quelles pratiques la poésie agit-elle dans le monde ? Nous souhaitons également penser un certain nombre d'initiatives, qui d'un point de vue sensible, opère un renversement sur

6 Joëlle Le Marec (2002). *Ce que le « terrain » fait aux concepts*. (Habilitation à diriger des recherches, Paris : Université Paris 7 Jussieu). p. 14.

7 Edgar Morin. (2005). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil, Paris. p. 93.

8 Marielle Macé. (2011). *Façons de lire, manière de faire*. Paris : Gallimard. p. 13.

les normes à la manière de la carte d'identité avec une photographie de lui en 3D de l'artiste Raphael Fabre. De l'expérience organisée par Tino Sehgal au Palais de Tokyo. Ou de l'essai de Philippe Vasset, un *livre blanc* qui répertorie cinquante zones blanches de la carte de Paris n° 2314 OT de l'IGN.

Rendre autrement visible

Toute pensée ou activité d'ordre politique propose une reconfiguration, un jaillement du sensible dans l'espace public, comme l'écrit justement Jacques Rancière : « L'activité politique reconfigure le partage du sensible. Elle introduit sur la scène du commun des objets et des sujets nouveaux. Elle rend visible ce qui était invisible, elle rend audibles comme êtres parlants ceux qui n'étaient jamais entendus que comme des animaux bruyants. »⁹

Tout le travail de Philippe Vasset commence par ce doute : « La carte dit qu'il n'y a rien derrière, mais cela est difficile à croire. »¹⁰

En écrivant à la place des cartes, Philippe Vasset trouve leur rationalité et leur autorité en matière de maillage du territoire.

Ainsi explique-t-il :

« Les sites que je visitais étaient instables, en proie, comme un front de nuage, à une agitation perpétuelle : tout restait fuyant, à peine entrevu, et bien qu'immobile, j'étais chaque fois saisi par le satori du transit. »¹¹

Le geste de Philippe Vasset, se déplacer inlassablement dans les zones blanches de la banlieue, est une manière de faire poétiquement un renversement dans l'appréhension des espaces. D'abord il s'intéresse à ce qui n'est pas « noble » dans ces cartes, ce qui échappe à l'intelligibilité de leur langage et ensuite il produit lui-même un texte à partir de cette expérience visant à en restituer la fragilité. Comment décrire ce qui n'est pas narrable par les cartes ? Cette visée est éminemment poétique et politique parce qu'elle déplace et reconstruit un regard sur ce qui nous entoure.

En cela la démarche de Philippe Vasset témoigne de ce que Roman Jakobson écrivait déjà : « La frontière qui sépare l'œuvre poétique de ce qui n'est pas œuvre poétique est plus instable que la frontière des territoires administratifs de la Chine »¹² La frontière de ce qui sépare l'œuvre de l'expérience se réduit également.

9 Jacques Rancière. (2007). *Politique de la littérature*. Paris : Editions Galilée. p. 12.

10 Philippe Vasset. (2007). *Le livre blanc : récit avec cartes*. Paris : Fayard. p. 13.

11 *Ibid*, p. 61.

12 Roman Jakobson. (1977). « Qu'est-ce que la poésie », in *Huit questions de poésie*. Paris : Seuil. p. 33.

Peut-être que nous pourrions parler d'une œuvre trouée en évoquant la carte blanche de Tino Sehgal au palais de Tokyo en 2016. De quoi cette expérience est-elle faite ? « 400 participants » expliquera la presse, une « œuvre immatérielle » dira l'artiste.

Rapprochée dans le temps de Nuit Debout où se succèdent des prises de parole de personnes de tous horizons Place de la République, cette carte blanche ressemblait à un rejaillissement de la parole nue. C'est-à-dire une parole non médiée et qui ne cesse de croître et de se déplacer dans l'espace (enfin si l'on suspend son incrédulité car elle se passe dans un musée et que parfois il fallait faire la queue pour pénétrer dans l'espace vide de l'exposition) dans lequel des dizaines de protagonistes de tous âges venaient nous poser des questions et dialoguer avec nous, faisant écho à notre mémoire collective sur à quoi pouvait ressembler la rhétorique socratique, une parole interrogeant au quotidien nos faits et gestes de façon méta à la manière de cette petite fille insistante qui nous demande ce qu'est le progrès et pourquoi il existe...

Il y a pour nous un renversement qui s'opère dans ces deux gestes, une manière de disparaître en rendant visible ce qui n'est pas matérialisé, un renversement sensible qui opère du point de vue du symbolique. C'est sans doute ce qui correspond à ce que Baudrillard nomme la « réversibilité poétique des événements ». Ces deux gestes organisent une relation alternative au monde sursignifiant qui nous fait passer de la désolation existentielle à la poésie retrouvée par une succession de rebonds saugrenus.

« La fonction communicationnelle et la fonction poétique du langage ne cessent en effet de s'entrelacer l'une à l'autre, tant dans la communication ordinaire, qui fourmille de tropes, que dans la pratique poétique qui sait détourner à son profit des énoncés parfaitement transparents. »¹³

« Pourquoi ne pas reconstruire notre incapacité à voir ? »¹⁴

En voyageant dans le Yucatan, Robert Smithson, artiste issu du Land art, installe à différentes étapes de son périple des miroirs fragmentés dans des paysages et en garde des témoignages à l'aide d'impressions photographiques.

13 Jacques Rancière. (2007). *Politique de la littérature*. Paris : Editions Galilée. p. 14.

14 Robert Smithson (1996). Jack Flam (ed). *The collected writings*. Oakland : University of California press.

Puis dans son célèbre texte faisant écho à ses installations avec des miroirs¹⁵, il explique que la puissance des miroirs leur vient de leur capacité à générer de l'incapacité au niveau du sens. Toute réflexion passe sur les miroirs sans logique construite et déplace la rationalité du sens vers une incertitude, une indétermination nouvelle.

Il cite une phrase de Teccatlipoca :

« *you must travel at random, like the first Mayans; you risk getting lost in the thickets, but it is the only way to make art.* »¹⁶

Pour Smithson l'art est une forme de jeu avec le hasard, le miroir et son déplacement dans le paysage sont une manière de recomposer le regard pour reconstruire cette fameuse incapacité à voir. Les fragments des miroirs sont des briseurs de ligne. Il prolonge ainsi un geste fondateur du Land art pour déjouer les lignes de sens auquel tout spectateur est habitué à la fois dans les paysages balisés parmi lesquels il circule lors d'excursions touristiques mais aussi les œuvres d'art qu'il a l'habitude d'éprouver en déambulant dans les allées des musées que la médiation organise. Ainsi le miroir vient-il trouser le paysage en le remplissant construisant par cet antagonisme cette indétermination qui constitue l'incapacité à voir.

Ce geste de Robert Smithson est politique, il fait écho à ce que propose Jacques Rancière dans son ouvrage *Politique de la littérature* :

« (...) pour comprendre la loi d'un monde, il ne faut pas seulement le chercher dans les choses banales : il faut rendre à ces choses banales leur aspect suprasensible, fantasmagorique, pour y voir apparaître l'écriture chiffrée du fonctionnement social »¹⁷

Si l'on sort du champ de l'art à proprement parler et que l'on souhaite comprendre le caractère ultra-sensible du monde, il nous semble trouver sa cristallisation dans la nature de l'écriture poétique parce qu'elle suspend la détermination du sens.

15 *Déplacements de miroir au Yucatan (Yucatan Mirror Displacements, 1–9)*, 1969
Neuf impressions en couleur à partir de transparences couleur (format 126)
61 × 61 cm chacune et texte « Pourquoi ne pas reconstruire notre incapacité à voir ? »

16 « *Vous devez voyager au hasard, comme les premiers Mayas ; vous risquez de vous perdre dans les fourrés, mais c'est le seul moyen de faire de l'art.* » Traduction personnelle, issu de Robert Smithson (1996). Jack Flam (ed). *The collected writings*. Oakland : University of California press. p. 120.

17 Jacques Rancière. (2007). *Politique de la littérature*. Paris : Editions Galilée. p. 31.

« Chaque mot poétique est ainsi un objet inattendu, une boîte de Pandore d'où s'envolent toutes les virtualités du langage ; il est donc produit et consommé avec une curiosité particulière, une sorte de gourmandise sacrée. »¹⁸

Le déploiement des virtualités du langage nous semble relever de ce même mouvement pour déjouer la cristallisation de la langue quotidienne.

En effet on aurait deux tentations : la tentation poétique, celle d'instaurer un discours de trous et de lumière et le désir dans la langue quotidienne de réduire le prisme interprétatif des mots et de fonctionner sur le principe du lieu commun, en réduisant les incertitudes et la complexité du sens pour favoriser une intercompréhension du discours.

De même de nombreux discours politiques fonctionnent sur ce paradigme : encadrer le sens et la signification du discours en vue de son efficacité, de sa visée que ce soit plaire ou convaincre. La rhétorique en effet se brode autour de ces deux objectifs et si la fonction poétique peut être utilisée ce n'est que si elle sert les objectifs du discours.

Or la poésie dissout tout objectif. Comme explique Roland Barthes dans le degré zéro de l'écriture :

« Elle institue un discours plein de trous et plein de lumières, plein d'absences et de signes surnourrissants, sans prévision ni permanence d'intention et par là si opposé à la fonction sociale du langage, que le simple recours à une parole discontinue ouvre la voie de toutes les Surnatures. »¹⁹

Quel type de discursivité caractérise au mieux le sensible ?

Nous encourageons une autonomie de signes, qu'ils puissent proliférer hors de tout contrôle, qu'ils soient autonomes dans l'interprétation qui en est faite. Il faut cesser de vouloir les encadrer en réduisant leurs matérialités signifiantes.

Quand je me suis demandée finalement si l'on pouvait en dehors de toute distinction (Bourdieuienne) penser une différence entre le cinéma populaire et le cinéma dit d'auteur ou vue comme élitiste j'ai essayé de penser une toponymie ou grille d'analyse.

Je crois que la différence entre les deux dans les imaginaires se passe au niveau des signifiants, ainsi qu'au niveau de l'obvie et de l'obtus.

¹⁸ Roland Barthes. (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil. p. 65.

¹⁹ *Ibid*, p. 65.

Pour simplifier on trouverait d'un côté des films qui ne proposent qu'une lecture, qui fonctionnent comme une tautologie, où les émotions des personnages sont univoques, où les plans ne laissent pas de hors-champ possible. Tout ce qu'il y a à lire ou à décoder est à l'écran. C'est un regard de l'immédiateté.

« Je propose d'appeler ce signe complet le sens obvie. Obvius veut dire : qui vient au-devant, et c'est bien le cas de ce sens, qui vient me trouver. »²⁰

À l'inverse, des films plus « d'auteurs » seraient ceux qui favorisent le hors-champ, une construction de séquence plus énigmatique offrant une suspension du regard.

« Quant à l'autre sens, le troisième, celui qui vient « en trop », comme un supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé, je propose de l'appeler le sens obtus. Ce mot me vient facilement à l'esprit et, merveille, en dépliant son étymologie, il livre déjà une théorie du sens supplémentaire ; obtus veut dire : qui est émoussé, de forme arrondie. »²¹

On pourrait même postuler que les formes de divertissement des industries culturelles dominantes favorisent des films tautologiques, de l'ordre de l'obvie. Ce que Serge Daney valorisait quand il parle d'un certain cinéma du hors-champ :

« Entre ce qu'on hallucine, ce qu'on veut voir, ce qu'on voit vraiment et ce qu'on ne voit pas, le « jeu » est infini – et là on touche à la partie la plus intime du cinéma. »²²

Il ne s'agit pas de ne pas comprendre mais de se laisser surprendre, à la manière d'un cadavre exquis, le discours poétique est un cheminement surprenant et individuel. L'enjeu de la poésie est de déjouer l'obvie. Comme l'obtus, le sens de la poésie :

« est de la race des jeux de mots, des bouffonneries, des dépenses inutiles ; indifférent aux catégories morales ou esthétiques (le trivial, le futile, le postiche et le pastiche), il est du côté du carnaval. »²³

20 Roland Barthes. (1982). *L'obvie et l'obtus, Essais Critiques 3*. Paris : Seuil. p. 85.

21 *Ibid.* p. 86.

22 Serge Daney. (2004). *La maison cinéma et le monde, volume 4 le moment Trafic*. Paris : Pol. p. 31.

23 Roland Barthes. (1982). *L'obvie et l'obtus, Essais Critiques 3*. Paris : Seuil. p. 87.

Penser un passage du littéraire au monde réel est rendu possible par analogie dès lors qu'il opère un renversement au niveau des signifiants mais gardant la signification intacte.

Fronder

Le génie de Raphaël Fabre est de faire de l'obtus avec de l'obvie. Sa pièce CNI, carte d'identité avec portrait 3D, datant de 2007 est une photographie d'identité qu'il parvient à rendre officielle pour faire sa carte alors qu'il a modélisé son visage en 3D et inséré celui-ci dans le dispositif d'une planche de photographie d'identité que l'on trouve dans les photomaton. Ainsi il utilise un dispositif balisé : la photographie d'identité et applique tous les codes requis à savoir un visage de face, cheveux dégagés, absence de sourire puisqu'il est demandé explicitement par ce dispositif un visage reconnaissable. Sauf que son visage est entièrement virtuel, c'est un simulacre de son visage réel.

En faisant une modélisation 3D de son visage et en la redimensionnant à la taille d'une photographie d'identité, il remplit les attentes administratives, il est reconnaissable sauf que ce n'est pas lui mais une reconstitution de son visage. Une reproduction, une représentation d'une représentation, la modélisation 3D d'un individu à partir de sa photographie d'identité.

Il explique : « ma démarche était de transposer ce visage de fiction sur l'un des objets les plus concrets qui existe. »²⁴

Qu'est-ce donc que fronder en communication ? J'aimerais ici rappeler cette citation de Georges Bataille qui a longuement hanté mon travail : « *il est dans la communication je ne sais quoi de fragile, qui meurt si l'on appuie : la communication exige que l'on glisse.* »²⁵

D'un point de vue professionnel la communication est également marquée par la dialectique que nous avons évoquée au début de cet article. Elle est sujette à un désir de contrôle et de caractère univoque du message alors que sa dimension socio anthropologique implique qu'elle glisse et se dérobe. Ainsi ce qui la constitue comme fondement interpersonnel est ce que le monde professionnel veut déjouer.

Une poétique de la communication c'est une manière de retrouver ce qui dépasse les questions de communications pour revenir aux fondements des interactions humaines et des incertitudes qui en font la richesse.

24 *Le parisien*, Romain Baheus, 5 Juin 2017

25 Georges Bataille. (1979). « C'est une banalité ... », *Tel quel*, n° 81. p. 92.

Pour conclure, il me semble que les exemples évoqués précédemment constituent des manières de fronder avec ce qui est au-devant de nous : que ce soit notre visage, un paysage que l'on traverse ou que l'on lit d'abord sur une carte et une exposition qui nous surprend parce qu'il n'y a pas d'œuvres mais des questions qui nous sont posées par des individus jaillissant dans notre sphère intime. Ces exemples, nous souhaitons les considérer comme poïétique de la communication.

Poïétique car ils relèvent de :

*« tout ce qui a trait à la création [...] et à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen ».*²⁶

Ils ont recours à un langage dont la propriété est de se dérober au sens figé pour évoquer et démettre ce qu'ils veulent raconter.

Communication parce qu'ils organisent tous une certaine relation au monde et aux instances qui le fondent mais qu'ils déjouent.

Leurs expériences en effet exigent que l'on glisse.

²⁶ Paul Valéry (1994). « De l'enseignement de la poétique au Collège de France », in *Variété V*, Paris : Gallimard. p. 291.

RÉFÉRENCES

Ruth Amossy. (1989). « Types ou stéréotypes ? Les "physiologies" et la littérature industrielle », in *Romantisme*, n° 64, p.113-123.

Georges Bataille. (1979). « C'est une banalité... », *Tel quel*, n° 81.

Roland Barthes. (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.

Roland Barthes. (1982). *L'obvie et l'obtus, Essais Critiques 3*. Paris : Seuil.

Jean Baudrillard. (2007). *L'autre par lui-même*. Paris : Editions Galilée.

Jean-Jacques Boutaud. (2004). *L'imaginaire de la table, convivialité, commensalité et communication*. Paris : L'harmattan.

Serge Daney. (2004). *La maison cinéma et le monde, volume 4 le moment Trafic*. Paris : Pol.

Roman Jakobson. (1977). « Qu'est-ce que la poésie », in *Huit questions de poétique*. Paris : Seuil.

Joëlle Le Marec (2002). *Ce que le « terrain » fait aux concepts*. (Habilitation à diriger des recherches, Paris : Université Paris 7 Jussieu)

Marielle Macé. (2011). *Façons de lire, manière de faire*. Paris : Gallimard.

Edgar Morin. (2005). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil, Paris.

Jacques Rancière. (2007). *Politique de la littérature*. Paris : Editions Galilée.

Robert Smithson (1996). Jack Flam (ed). *The collected writings*. Oakland : University of California press.

Paul Valéry (1994). « De l'enseignement de la poétique au Collège de France », in *Variété V*, Paris : Gallimard.

Philippe Vasset. (2007). *Le livre blanc : récit avec cartes*. Paris : Fayard.