

Alina Silvana FELEA \*

## Les paradoxes d'une crise : la représentation *pharmakon*

### Paradoxes of a Crisis: The Representation *Pharmakon*

**Abstract:** The crisis of representation has become acute in modernity. The ability to represent has been seriously questioned, because the language and images become unable to find their adequacy to reality. The radical change of attitude in relation to visual and linguistic sign occurred after a long practice of semiotics that required the close correspondence between representation and reality. Because this thing was impossible, the signs have been depreciated and representation was problematized. The paradox of the crisis lies in the fact that we seek its origins in the definition and function of signs and images, while it is our own skeptical conscience who refuses to give them a proper meaning, be it conventional.

**Keywords:** representation, language, word, image, art, meaning, reception, understanding

L'ontologie, le pôle des certitudes pendant des siècles, le repère pour lequel on a porté tant de combats d'esprit s'est relativisé il y a plus d'un siècle déjà, ce qui a relâché la quête âpre des réponses aux « questions de la vie ». En même temps, cette relativisation de l'ontologie qui comprend des dimensions historiques et géographiques à la fois, a balayé le terrain de la pensée, l'a défriché, en le laissant libre pour semer les grains de la crise. L'incertitude a joué son rôle parce qu'elle a conquis tout ce qui pouvait être conquis dans la pensée occidentale, en commençant, bien sûr, avec l'idée de la vérité, démolie de son socle qui, pourtant, paraissait éternel. Il ne l'était pas. « Les conceptions que les hommes se sont données au cours de l'histoire, des “faits objectifs” ou des “vérités évidentes” ont suffisamment varié pour que l'on se montre méfiant à cet égard », pensent Perelman et Olbrechts Tyteca (Perelman et Olbrechts Tyteca 1970, 4). C'est une inférence logique bien placée dans leur *Traité de l'argumentation*. Mais à la méfiance il faut ajouter le trouble et parfois les attaques furibondes contre tous les « mensonges » (représentation, vérité, objectivité etc.) qui, dit-on, avaient empoisonné la raison pendant des siècles.

---

\* Lecturer doctor at the Faculty of Letters of “Transilvania” University, Braşov, Romania; email: afelea@yahoo.com

### *Unius vocis unica est significatio*

Dans la vision de Sanctius, l'idéal linguistique se traduisait par une équivalence parfaite : un mot et une seule signification lui correspondant (*unius vocis unica est significatio*) ! Les Stoïciens aussi formulaient à leur façon le désir d'univocité : l'*orthonymie*, ou autrement dit chaque chose avec son nom direct et correct. Tout comme le stylet tombe droit (*orthon*) dans le sol, le mot devrait avoir ce pouvoir de toucher le coeur des choses, chaque nom en indexant sa chose. C'était un rêve, il y avait la part d'illusion. Le langage, considéré longtemps transparent, était vu comme un simple médium de passage. Pour les classiques, l'idée formée, accomplie est « exprimée » ou « traduite » par les mots, ces mots qui viennent toujours après... sans autre contribution que celle reproductive. Puisque la pensée est première, c'est l'idée qui a la prééminence, et non le langage. La représentation n'était rien d'autre qu'un simulacre, le double de l'objet, ayant une valeur similaire à l'objet lui-même. D'autre part, les images visuelles avaient l'obligation de configurer l'objet absent avec tant de vivacité et de conformité que celui qui regardait devait voir en cette absence la présence convaincante de l'objet. La confiance en ce pouvoir reproductif du langage et des images était si puissante qu'on avait même la prétention que les mots et les images représentent aussi le non-représentable. On formulait ainsi l'ambition d'isoler maintes formes du spectacle de la réalité qui n'avaient pas été jusque-là isolées. Les mots conformes, les mots qui reproduisent ou expriment, les mots qui représentent le visible et l'invisible, les mots qui se plient à la surface des choses, les mots-moulage, les mots et les images constituant l'oeuvre d'art-fenêtre sur la réalité : « L'Écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité. Ainsi, point de changement dans les lignes ni dans les couleurs : une reproduction exacte, franche et naïve. L'Écran réaliste nie sa propre existence » (Zola 2014, 278). L'esthétique réaliste a constitué le point culminant de l'ambition de reproduire le réel par l'art du langage. Depuis l'Antiquité et jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, le langage et les images dans l'art, mais aussi dans la vie quotidienne ont été au service d'un seul maître : la réalité. On a cru qu'il soit possible de redécouvrir le pouvoir perdu des mots (mais perdu *quand ?... et où ?*), ce pouvoir qu'ils avaient de nous offrir l'essence des choses, de re-constituer le monde, de le re-présenter.

Ni même aujourd'hui, à l'époque du doute et du relativisme, du signe arbitraire, on n'a pas totalement renoncé à la vision des mots qui se plient et adhèrent aux choses. On voit parfois comment les signes « remontent » vers le monde, notre société incrédule et sceptique étant paradoxalement fascinée par la magie et par un animisme qu'on a décrété depuis longtemps

simple illusion des époques primitives. En effet il y a un certain nombre de théories modernes qui jugent les phénomènes hétérogènes – par exemple le parler quotidien – de la perspective de la cohérence et de l’homogénéité. De la sorte, on dit que la théorie générative de Chomsky est une théorie idéalisée puisqu’elle soutient qu’il existe des communautés homogènes (*speech community*) dont les membres connaissent parfaitement le langage qu’ils utilisent. Au-delà de l’arbitraire, de la différence, de l’hétérogène il y subsiste l’espoir de la logique, de l’explicable, du motivé. C’est comme dans la logique artistique d’Aristote qui considérait l’ordre humain naturel et non pas une construction artificielle de la pensée ayant besoin de recourir aux structures et aux formes pour comprendre le monde. Un autre exemple en serait : le rejet de la mimésis en modernité n’a effacé non plus l’ambition de « représenter » en littérature.

Pourtant le désarroi d’échouer en ce projet de restitution du monde par le langage et par l’art, l’amertume du sujet qui ne peut plus donner sens à la représentation se traduisent de différentes manières. Parfois par la sublimation du multiple, du pluriel, du divers ; d’autres fois, apparemment à l’opposé, par la perpétuation (fausse) d’une conception classique dans une forme moderne. Par exemple, les écrivains de « l’école du regard » (Alain Robbe-Grillet, Claude Simon) décrivent avec un souci accru de précision, en tentant la reproduction des détails, des formes géométriques, des aspects matériels d’où l’humanité est bannie. « Il s’agit plutôt – souligne Molino – du plus récent avatar de *l’ut pictura poesis* » (Molino et Lafhail-Molino 2003, 299). Mais le résultat de cet « hyperréalisme » est la déshumanisation et un effet bizarre de non-familiarité, de fantastique perçu comme étrangeté. De l’excès de réel on n’apprend rien sur le sens puisque on y renonce, on ne communique pas, on n’informe plus, on ne trompe personne. On présente seulement des fragments de monde juxtaposés, et non pas une vision du monde constituée par la volonté d’un sujet ayant confiance dans son pouvoir de comprendre et de restituer un sens par stratification et déréalisation<sup>1</sup>. Le changement dans la représentation, tant par les mots que par les images, s’est réalisé *from referential precision to referential obscurity* (Krieger, 1992, 110).

### **Pivots de transformation**

Pourquoi les conceptions ont si radicalement changées en ce qui concerne la représentation par le mot et par l’image ? Qu’est-ce qui a ébranlé d’une manière décisive la confiance en ce que l’on perçoit, le respect pour la vérité unique, la certitude que la réalité est compréhensible et dicible ? Quelles ont été les découvertes ou les déceptions qui ont conduit à l’idée que l’évidence est un gros mensonge, un vrai piège, que les mots et les images trahissent et ne sont plus dignes de notre attention respectueuse ?

D'abord, on a observé, au cours du temps, que les choses mêmes, les impressions, le monde dans son ensemble ont leur coefficient irréductible d'ambiguïté, sont instables, réfractaires à la définition, impropres à l'articulation cohérente par le langage. Et depuis Mallarmé on soutient avec toute la conviction que le langage n'a pas de rapport direct avec le monde. Mais jusqu'à la modernité proche de nous, il y a eu toujours la vision de ceux qui considéraient que le signe linguistique est foncièrement opaque, que la représentation (par la langue ou par l'image) manque constamment les essences, qu'elle est incapable de restituer pleinement l'idée. Cette inaptitude dénoncée par certains, était ignorée par d'autres, précisément par ceux qui croyaient à la naturalité de la mimésis ou à la précision de la référence.

On peut identifier toutefois des signes de changement, au cours des derniers siècles. Lessing, par exemple, coupait le lien de la représentation linguistique et de la représentation picturale, ne voyant plus leur conditionnement intrinsèque. Mais la vraie fracture se produisait dans la lignée de Nietzsche, pour lequel les mots trompeurs ne conduisent jamais à la vérité, la vérité n'étant qu'un concept vide, dont la substance est habilement mimée par la rhétorique. « Les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaies qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération non plus comme pièces de monnaie, mais comme métal » (Nietzsche 1991, 123). Le substrat des soi-disant vérités est constitué donc par des métaphores qui, par utilisation incessante, sont détournées de leur vraie nature poétique. Ainsi les vérités, monnaies d'échange sont en fait dérivées d'un imaginaire déclassé par l'idée de sa facultativité. En associant ou plutôt en mettant le signe d'égalité entre les vérités et les métaphores, Nietzsche a mis en ruine le fondement même de la vérité dans la culture occidentale<sup>2</sup>. A leur tour, les métaphores poétiques ne gagnaient pas de cette association un prestige, par tradition attribué à la vérité, mais étaient jetées dans la zone du dérisoire, ce territoire du « seulement ou rien d'autre que des métaphores... ». Les mots poétiques, vus souvent comme une quintessence du langage qui secondait, expliquait ou faisait manifeste le monde, ont perdu leur pouvoir d'adéquation. La crise de la représentation par mot et par image se traduit, à l'aube de la modernité, par l'idée de l'opacité des signes, de leur caractère arbitraire et conventionnel, la perte du sens, l'impossibilité de la transparence représentationnelle, de la dénotation, et l'institution du règne de la connotation, en fait.

Et puis les progrès de la science et de la technologie, la possibilité de la reproductibilité technique nous ont conduit à de nouvelles formes d'art qui ont jeté dans le superflu le désir de copier comme autrefois, de reproduire ou de représenter la réalité. Le monde pouvait donc être capté rapidement

et avec fidélité mais non avec les vieux instruments, les images traditionnelles et les mots !

## **Multiplications**

C'est Humboldt qui a produit une vraie révolution dans la linguistique (et non seulement) avec sa théorie de la langue comme principe dynamique de la pensée. Une langue, disait-il, n'est pas un produit fini, une oeuvre, *Ergon*, mais activité, procès, *Energieia*. C'est précisément ce que l'art veut devenir aujourd'hui. « Le problème de l'art – remarque Petru Bejan – n'est plus un problème d'objet, forme ou couleur, mais d'*energie*. Le but des artistes de la communication n'est plus celui de la production des significations de premier rang, mais de nous rendre conscients de la modalité d'action des stimuli communicatifs de n'importe quel type sur notre conscience et notre sensibilité » (Bejan 2012, 53). Il ne s'agit pas d'autre chose que de la propulsion prioritaire d'un principe commun, un principe qui contribue à l'articulation des langues aussi bien qu'au fonctionnement actuel de l'art. Cet art ne veut plus être isolé, séparé, exilé de la société : il s'agit d'un art socialement actif et activiste, un art « contextuel » et ancré dans le quotidien. Ses images et ses mots se mêlent jusqu'à la confusion aux images et aux mots de notre vie. Et pourtant cet art qui refuse d'être exclusiviste (comme l'art d'autrefois l'était), qui est beaucoup plus accessible – au moins en apparence – pose des problèmes de réception et de compréhension.

Après le bannissement de la représentation de la peinture, c'est à dire de la forme, de la couleur et du sujet – voir les compositions de Blanc sur blanc de Kasimir Malévitche – le langage de la littérature a dû suivre le mouvement. Il y a eu une prolifération de « l'écriture blanche » (expression lancée par Roland Barthes), des « monochromes », des styles neutres et inexpressifs, purement dénotationnels ou informatifs qui visaient la désintégration du langage, au moins dans sa forme traditionnelle. Le monologue intérieur chez Joyce, le flux de la conscience qui refuse la verbalisation, la simulation d'un langage inaudible, impossible d'être reproduit par écrit ne sont qu'autant de modalités de révéler « l'impropriété » et le vague de l'expression, l'obscurité dans l'image. Mais cette imagination dérégulée par la perte du sens, productrice d'images et de mots déréglés à leur tour, crée de la confusion et du malaise. Le désir de représenter non plus les formes figées de la vie, mais les structures, les systèmes, le mouvement envoie la réception dans un vague insoluble.

« Il faut laisser parler les mots », disait Novalis. En effet, la poésie moderne est devenue une sorte de monade fermée, autotélique, peuplée par les mots-choses, les mots importants seulement pour leur sonorité, leur voix, et non plus pour leur dépendance de l'empirique. Le lecteur se heurte aux mots sans savoir comment les recevoir ou les traiter, la grammaire n'a

plus de sens... La fonction poétique représente donc, du point de vue symbolique, le divorce entre le signe linguistique et l'objet : « la poétique a affaire à des problèmes de structure linguistique, exactement comme l'analyse de la peinture s'occupe des structures picturales » (Jakobson 1981, 210). En même temps, le langage poétique se caractérise par cette fameuse autoréférentialité dont Jakobson a parlé comme d'une fonction générale du langage : « La visée (Einstellung) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage » (Jakobson 1981, 218).

On a passé donc d'une modalité traditionnelle de re-présenter le monde à une modalité de présenter une réalité plutôt construite, donc un produit de l'imagination. Même l'analyse du discours scientifique (chez Foucault, par exemple) a été marquée par ce tournant poétique dont le principe directeur serait que « la science *invente* son objet tout comme la littérature produit ses mondes fictionnels. C'est le discours qui imprime à ces objets la catégorie de la réalité » (Bilba 2014, 533).

Tout comme autrefois la poésie aspirait d'être une peinture par des mots, en modernité le langage veut atteindre l'idéal de la simultanéité et de la juxtaposition, ce qui est propre pour le septième art, le cinéma. Mais il s'agit ici d'une utopie, puisque'on ne peut pas linéariser le multiple spatialisé et les mots ne surviennent pas tous d'un seul coup, en synchronie.

### ***Aliquid stat pro aliquo***

La pensée occidentale a été tributaire pendant des siècles à la conception grecque de la supériorité de la nature et de la réalité perceptible face à l'art et à la convention. Pour cette raison, la représentation a cherché constamment l'adéquation avec cette instance supérieure. En commençant avec le XVI<sup>ème</sup> siècle, non seulement la sphère esthétique, mais aussi les structures de pensée et de mentalité ont été imprégnées de plus en plus de ce désir d'abstractisation, de rationalité, de prééminence de l'esprit scientifique. En tant que processus concurrent pour l'idée de naturalité, la symbolisation par abstractisation a gagné, avec le temps, de plus en plus du prestige.

*Aliquid stat pro aliquo*, la définition traditionnelle du signe selon laquelle quelque chose se présente à la place d'autre chose, est un principe essentiel pour notre adaptation à la réalité. La valeur de ce principe s'avère non seulement dans le processus de la communication, mais aussi dans l'avancement de la culture et le progrès de la civilisation : il s'agit en effet de la capacité d'échanger des informations, de les stocker, de les transmettre en espace et en temps, de les utiliser au bénéfice de l'espèce humaine. Et l'art ne fait pas note à part quant à la dépendance des signes. Lorsque Joseph Addison faisait sa distinction entre l'art des signes naturels et l'art des signes conventionnels, en proposant même une hiérarchie des arts selon le critère

de la vraie représentation (Addison, *Spectator*, no. 416), il comprenait que le signe naturel a une accessibilité supérieure face au signe arbitraire ou conventionnel qui a besoin d'une « traduction ». En effet, nous saisissons sans difficulté le contenu informationnel de la photographie, mais l'expression linguistique d'un texte exige la décodification afin de capter le sens.

Mais les signes conventionnels et l'arbitraire des codes impliquant la faculté d'abstraire ne sont pas un surplus difficile à gérer par l'intellectuel. Jean-Jacques Wunenburger, qui n'est pas le seul à souligner ce fait, disait avec raison que les images « se greffent sur un trajet anthropologique, qui commence au plan neuro-biologique pour s'étendre au plan culturel » (Wunenburger 2003, 21). Les psychologues Henry Head et, après lui, Jean Piaget ont appelé « symbolique » ou « sémiotique » cette fonction qui apparaît entre un an et demi et deux ans chez le bébé humain et qui se traduit par la capacité de représenter une réalité absente par un signe qui a valeur de substitut. Les êtres humains sont donc bien « équipés » autant pour la réception des signes naturels que pour la réception et la compréhension des signes conventionnels. En tant que produit d'une codification du monde par les signes, la représentation implique un important processus de transformation du monde chaotique en structures d'intelligibilité. La réalité devient compréhensible, lisible, grâce à ce processus complexe de représentation impliquant la condensation, l'articulation, la modélisation des informations divers que le monde offre. Wunenburger réaffirme donc l'idée de Gilbert Durand qui parlait « d'une liaison indissoluble entre, d'une part, des structures qui permettent de réduire la diversité des productions singulières d'images à quelques ensembles isomorphes, et, d'autre part, des significations symboliques réglées par un nombre fini des schèmes, d'archétypes et de symboles » (Wunenburger 2003, 22). Même s'il s'agit des conventions, elles doivent être partagées, comprises. Sinon, il y a le risque de créer un langage autonome, relevant d'un jeu combinatoire, une mécanique vide de sens qui conduit inmanquablement à l'incommunicabilité.

Prenons le dessin canard-lapin devenu célèbre grâce à Joseph Jastrow, dessin qui illustre la loi gestaltiste de l'inséparabilité de la perception et de son interprétation. On se rend compte qu'il est impossible de percevoir en même temps les deux images du canard et du lapin, de saisir simultanément les alternances ; seulement en succession deviennent-elles perceptibles. Donc la multiplicité, concevable théoriquement, n'est pas perceptible que par la succession des plans. C'est pour cette raison que lorsqu'on lit les calligrammes d'Apollinaire, on ne voit pas l'image et si on voit l'image, on ne lit pas en même temps le texte ! L'aspiration de l'art de dépasser ses limites est parfaitement explicable, si on se réfère à sa nature exploratoire, pour trouver de nouvelles modalités d'expression. Pourtant certaines des

limites sont indépassables ! Ainsi que Petru Bejan l'observe judicieusement, « la crise de l'art n'a pas partie liée à la production ou à la création, mais à la perception et à l'intelligibilité. C'est pour cette raison qu'on n'aime pas certains des projets artistiques et on ne les comprend pas. Mais peut-être ils ne doivent être ni aimés, ni compris » (Bejan 2014, 20).

L'inflation des images et des mots dans la vie quotidienne (la télé, la publicité, le Facebook, etc.) est une invitation journalière à la facilité, à l'avalancement sans réflexion des messages. L'existence d'une ramification de l'art qui soit « contextuel », se mêlant donc à la vie quotidienne, est dès lors inévitable. Mais d'habitude on attend de l'art, conformément à une tradition de réception, la transmission d'un *sens* plus ou moins manifeste, plus ou moins compréhensible, puisque le sens, considéré depuis longtemps comme une empreinte génétique de l'art, paraît indispensable. « Les oeuvres d'art permettent la transmission et le partage du vécu, du sentir, du voir, et rendent ainsi possible une participation à un monde commun » (Wunenburger 2003, 69). Mais si ce partage n'est pas actuellement possible et les représentations ne sont plus à la portée du récepteur, ce récepteur ne sait pas comment se comporter face aux projets artistiques composés de sensations qui ne s'adressent qu'à la perception et qui se réduisent à l'expérience scopique de l'oeil ou à la verbalisation liée uniquement à la voix... Lorsque les images et les mots apparaissent comme des formes pures, déliées de leur fonction de signe et de la recherche d'un sens, l'art-présentation des produits n'offre aucun indice de comportement dans le processus de réception. Néanmoins, les lecteurs ou les spectateurs aspirent sans cesse à trouver des ressemblances qui ramènent le produit artistique à quelque chose de familier.

S'il ne s'agit plus d'une adéquation de l'image à certaines caractéristiques du modèle et il n'y a pas des ressemblances entre le représenté et le représentant qu'on peut percevoir (relation d'*aboutness*), si on pense la représentation en faisant abstraction de la notion de ressemblance, alors on a besoin d'un « accord explicite » (comme le dit Walton, 1990) sur le nouveau statut de la réception des objets artistiques, d'une grille de traduction. On a besoin des conventions appropriées !

Puisque toute oeuvre appelle un jugement d'appréciation, de nouveaux outils de décryptage et de nouveaux paradigmes de lecture s'imposent. Le blocage des savoirs que la négativité de l'art présuppose, bloque aussi la réception, la communication, le nécessaire échange. Cela parce que la représentation en tant que « relation d'ordre logique [...] est instaurée ou instituée par la capacité à utiliser des systèmes sémiotiques et elle est validée par l'ensemble des conventions et des croyances propres à un groupe culturel » (Vouilloux 2004, 119).

Par conséquent, ce n'est pas la langue et ce ne sont pas les images qui nous posent des obstacles. C'est notre rapport aux mots et aux images qui est devenu problématique. S'il est vrai que l'image est un acte de conscience



et, donc, elle n'est pas une simulation ou un simulacre de l'objet, ce ne sont pas les images ou les mots qui nous trahissent, mais notre propre conscience ! La représentation *pharmakon*, à la fois poison et remède, dont parlait Derrida (en continuant en fait le débat ouvert par Platon et Aristote) est pourtant docile, si l'on veut. Longtemps on a eu la conviction que les mots et les images peuvent et doivent pointer directement vers le monde, en le représentant en toute transparence. C'était l'illusion de la représentation-copie ! Ensuite, la pensée occidentale a postulé que les images et le langage sont totalement impuissants devant le monde. Mais le paradoxe réside en ceci que la culpabilité est passée aux mots et aux images qui, dit-on, ont trahi notre confiance, nous exposant aux impardonnables crédulités ou, au contraire, aux perplexités de l'incompréhension. En réalité, coupables pour cette crise de la représentation sont seulement les consciences qui semblent ignorer l'évidence que les images et les mots sont exactement ce que nous voulons qu'ils soient.

## Notes

<sup>1</sup> Chez Nikolai Hartmann on entend par *stratification* l'idée que l'œuvre d'art a deux niveaux d'existence : certaines représentations relèvent de l'apparence sensible et d'autres de la construction idéale. Le détachement de l'art et du réel sensible c'est la *déréalisation*. Par ce mot il est entendu l'idée d'origine kantienne que « l'apparence de l'œuvre d'art est apparition pour une conscience, un fait qui suppose l'adaptation de cette apparence aux opérations de la conscience » (Ratulea 2011, 168).

<sup>2</sup> Ainsi que George Bondor le fait remarquer, la pensée de Nietzsche est mise en question de toute métaphysique, pour la raison que « chez l'homme, le perspectivisme – et donc l'illusion, le masque, le mensonge – sont présents et encore bien plus nécessaires que dans toute autre sphère de l'existence » (Bondor 2015, 83).

## References

- Bejan, Petru. 2012. *Amurgul frumosului*. Iași : Editura Fundației Academice Axis.
- Bejan, Petru. 2014. *Estetica în cotidian. Itinerariu frivol*. Iași : Editura Fundației Academice Axis.
- Bondor, George. 2015. « Langage et valeurs. Les mécanismes du pouvoir chez Nietzsche ». *Meta : Research in Hermeneutics, Phenomenology and Practical Philosophy*, 7 (1) : 76-86.
- Bilba, Corneliu. 2014. « Les enjeux stratégiques de la théorie du discours chez Foucault ». *Meta : Research in Hermeneutics, Phenomenology and Practical Philosophy* 6 (2) : 526-550.
- Jakobson, Roman. 1981. *Essais de linguistique générale* (trad. fr. par Nicolas Ruwet). Paris : Les Editions de Minuit.
- Krieger, Murray. 1992. *Ekleptik. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore & London : The Johns Hopkins University Press.
- Molino, Jean et Lafhail-Molino, Raphael. 2003. *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*. Lemeac : Actes Sud.

- Nietzsche, Friedrich. 1991. « Introduction théorique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral », trad. de A. Kramer-Marietti. Dans *Le livre du philosophe*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Perelman, Chaim et Olbrechts Tyteca, Lucie. 1970. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles.
- Ratulea, Gabriela. 2011. « Aspects regarding the Work of Art ». *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VII: Social Sciences and Law* 4 (53), No. 1: 163-168.
- Rastier, François. 2001. *Arts et sciences du texte*. Paris : PUF.
- Vouilloux, Bernard. 2004. *L'oeuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*. Paris : Editions Belin.
- Walton, Kendall. 1990. *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge: Harvard University Press.
- Wunenburger, Jean-Jacques. 2003. *L'Imaginaire*, Paris: PUF.