

Modèle abstrait, objets tangibles

Anne Reverseau

Erika Wicky

Résumé

L'introduction au premier numéro de la *Revue internationale de Photolittérature* s'attache à définir la « métaphore photographique » tant comme « écriture de la lumière » appliquée à la photo que comme « écriture photographique du réel » appliquée à la littérature. Le texte insiste sur la multiplicité des usages et sur la matérialité des images et objets photographiques sur lesquels se construisent les métaphores. En opérant des rapprochements entre les articles et en les présentant de façon synthétique, les auteures montrent que le biais de la métaphore est un instrument efficace pour envisager la photolittérature dans toute sa complexité et dans ses imaginaires parfois contradictoires.

Mot-clés : critique, écrivain, patrimoine, modernité

Pourquoi la « métaphore » pour penser la photolittérature ?

La photolittérature ne saurait être limitée à l'ensemble de la littérature illustrée par la photographie. Comme Jean-Pierre Montier l'a établi dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Transactions photolittéraires*, elle déborde largement la question de l'illustration et constitue un outil susceptible de penser un ample registre d'interactions entre littérature et photographie, incluant le conflit et la rivalité, qui se sont déployées depuis le XIX^e siècle¹. Ce débordement était le propos principal de l'exposition *Photolittérature* à

1. Jean-Pierre Montier, « De la photolittérature », *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 11-61, en particulier p. 12.

la Fondation Michalski (2016), dont le parcours cheminait du livre illustré à une disparition et métaphorisation de la présence de la photographie dans la littérature². C'est nous aussi sur le mode de l'analogie que nous envisageons dans ce premier volume de la *Revue internationale de photolittérature* les relations entre littérature et photographie, en nous attachant à la question de la métaphore, entendue dans un sens large englobant aussi la comparaison voire la métonymie, et toutes les figures de style fondées sur la mise en relation, la création d'un rapport³.

En effet, la photographie nourrit un imaginaire de la littérature qui trouve dans la métaphore un mode d'expression privilégié de sorte que le lexique de la photographie (cliché, instantané, objectif, déclencheur, révélation, etc.) émaille désormais non seulement les textes, mais aussi la critique littéraire. Le caractère spontané de la métaphore, qui ne fait reposer ses liens sur aucune argumentation, pose autant d'énigmes à résoudre et d'analogies à préciser. Figure de style éminemment littéraire, la métaphore établit un rapport entre deux objets distincts et tisse entre eux des liens d'analogie qui mettent paradoxalement en évidence la singularité de chacun des objets ainsi appréhendés. Ainsi, les tropes permettent d'affiner les définitions, de se rendre au plus près de l'essence de la chose. En vertu de ce pouvoir, la métaphore apparaît être un outil privilégié pour appréhender les relations entre littérature et photographie et interroger la façon dont l'une et l'autre ont pu nourrir leur compréhension (ou leurs points de friction) et modeler leurs redéfinitions réciproques⁴.

De manière générale, la métaphore qui permet de dépasser l'usage littéral du langage⁵ est dotée du singulier pouvoir de tisser entre les arts et les œuvres des liens forts en faisant naître de la comparaison des analogies parfois très subtiles, susceptibles de faire émerger en retour des traits ontologiques de chacun des comparants qui, tout en demeurant dans le domaine de l'indéfinis-

2. *Photolittérature*, commissaires Marta Caraion & Jean-Pierre Montier, Montricher (Suisse), du 14 octobre au 30 décembre 2016, URL : <http://www.fondation-janmichalski.com/exposition/exposition-photolitterature>.

3. Ce sens large correspond au sens proustien tel que l'analyse Genette dans *Figures III*, « La métonymie chez Proust », Paris, Seuil, 1972, p. 61.

4. Voir Éric Bordas, *Les Chemins de la métaphore*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

5. Georges Lakoff et Mark Johnson, *Metaphors We Live by*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, p. 13.

sable, apparaissent ainsi sous un autre jour. Ce phénomène a été abondamment étudié, par exemple par Nicolas Wanlin qui a réfléchi aux conditions théoriques du rapprochement entre poésie et peinture au XIX^e siècle⁶. À partir d'un corpus poétique, notamment les textes d'Aloysius Bertrand, il a développé une critique de la notion de transposition et montré que la métaphore rendait possible, entre autres, la comparaison interartistique⁷. Adoptant le point de vue plus large de l'histoire littéraire, Laurent Jenny dans son ouvrage sur la poésie de la période clé des avant-gardes historiques, *La Fin de l'intériorité*, a souligné le rôle privilégié des métaphores dans le dialogue entre les arts en examinant les trois modèles analogiques du symbolisme (la musique), du modernisme (la peinture) et du surréalisme (la photographie)⁸. La question des relations entre les arts est aussi au cœur des réflexions théoriques de Bernard Vouilloux, qui a souvent critiqué les rapprochements faciles – analogies faiblement motivées, fausses convergences et métaphores abusives – qui émaillent tout le champ des études intermédiaires⁹. Les travaux menés ces dernières années ont pourtant montré que les métaphores intriquant la littérature et les arts visuels (écriture picturale, impressionnisme littéraire, style cinématographique) ont une efficacité particulière parce qu'elles sont le miroir des valeurs esthétiques.

Ce premier volume de cette revue s'inscrit donc en partie dans la continuité des nombreuses recherches menées récemment sur le rapport entre littérature et arts visuels, mais la contribution qu'il vise à apporter consiste à mettre en évidence la spécificité de la métaphore photographique et les particularités de la photographie dans ce rapport texte/image, lequel n'est jamais biunivoque, mais toujours structurellement décalé, en porte-à-faux. D'où le recours nécessaire à cet *à peu près* inspirant ou créatif fourni en effet par

6. « En effet, dès le moment où, dans une perspective globalement esthétique, on ne considère pas les œuvres d'art d'abord comme des discours, mais comme des mises en forme d'un matériau spécifique selon des techniques également spécifiques, on doit convenir que ni le matériau, ni les techniques de l'art verbal ne sont comparables à ceux des arts plastiques, si ce n'est par métaphore », Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, le sens du pittoresque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 15-16.

7. Nicolas Wanlin « Quelques outils notionnels pour définir mon objet », *ibid.*, p. 14 sq.

8. Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

9. Voir par exemple Bernard Vouilloux, *L'Interstice figural. Discours, histoire, peinture*, Sainte-Foy/Grenoble, Le Griffon d'argile/Presses Universitaires de Grenoble, « Trait d'union », 1994, et « L'impressionnisme littéraire : une révision », *Poétique*, n° 121, février 2000, p. 61-92.

la métaphore. Cette singularité des métaphores impliquant la photographie réside dans le fait qu'elles ne s'inscrivent pas si aisément dans la perspective d'un dialogue entre les arts, car la fidélité au réel perçue dans l'image photographique et le caractère mécanique du dispositif de prise de vue a longtemps semé le doute sur le caractère artistique d'images considérées par ailleurs, pendant les premières décennies ayant suivi leur apparition, comme une performance technique susceptible, par sa « réalité positive¹⁰ », de servir des utopies scientifiques¹¹.

En effet, la photographie a d'emblée été dotée d'un statut singulier, situé entre art, document, science et industrie qui n'a cessé d'évoluer parallèlement à la technique photographique, jusqu'à nos jours. L'attention portée à la métaphore photographique permettra ainsi de déterminer les enjeux de ce statut ambigu dans les rapports entre photographie et littérature. Dans *La Littérature à l'ère de la photographie*, Philippe Ortel a mis en avant ce rapport asymétrique entre littérature et photographie, qu'il faut attribuer à un « important déficit symbolique » du *medium* photographique¹². C'est que la photographie n'apporte pas le même surcroît de légitimité artistique à la littérature que le ferait, par exemple, la peinture académique. En littérature, le « modèle photographique » n'est pas seulement un ensemble de valeurs empruntées ou transposées d'un art à l'autre, mais plutôt ce que Philippe Ortel appelle un « interprétant » : la métaphore est le signe de la médiatisation d'un art par un autre¹³.

La métaphore, comme l'illustration ou les doubles pratiques d'écrivain-photographe, offre donc un prisme idéal pour analyser la façon dont la photographie affecte le langage et la littérature, mais aussi pour comprendre

10. Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, Paris, M. de Brunhoff, 1886, p. 28.

11. Voir par exemple les nombreuses critiques adressées au *medium* photographique, parfois haineuses et souvent contradictoires, dans l'anthologie de textes présentés par Paul Edwards, *Je hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image, 1850-1916*, Paris, Anabet Éditions, 2006.

12. Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Paris, Jacqueline Chambon, 2002, p. 17.

13. *Ibid.*, introduction. Voir aussi Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation*, 2, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2008, et les actes du colloque *Intermédialités* en ligne, URL : <https://www.fabula.org/colloques/>. Pour une discussion approfondie sur la notion de « modèle photographique », voir aussi Anne Reverseau, *Le Sens de la vue. Le Regard photographique dans la poésie moderne française*, Paris, PUPS, « Lettres françaises », 2017.

comment les formulations métaphoriques ont modelé nos conceptions du *medium* photographique à travers le temps, c'est-à-dire depuis l'ère dite « argentique » jusqu'à celle du numérique où d'autres métaphores sont convoquées, notamment par effet de ce qu'on appelle le skeuomorphisme¹⁴. L'étude de métaphores endogènes, choisies à un moment donné et dans un contexte particulier pour exprimer une conception singulière, permet de mettre en évidence l'évolution historique du rapport entre photographie et littérature, entre photographie et langage.

Aller-retours métaphoriques : « l'écriture de la lumière » / « l'écriture photographique du réel »

L'expression « métaphore photographique » peut désigner à la fois les métaphores employées pour désigner la photographie, dont l'histoire fort courte est déjà très riche, aussi bien que les métaphores qui désignent l'écriture comme photographie. Autrement dit, le signifié peut alternativement circuler entre la photographie et la littérature.

Le rapport d'analogie entre écriture et photographie est profondément ancré dans l'histoire de cette dernière. En effet, la conceptualisation du nouveau *medium* est d'emblée passée par la métaphorisation. Des formules telles qu'*héliographie*, *photo-graphie*, *Pencil of Nature*, convoquées pour définir le procédé photographique au moment de son apparition, l'ont doublement marqué en l'associant à la lumière solaire et au geste d'écrire ou de dessiner. Nommée grâce à des métaphores, la photographie n'a pas tardé à devenir elle-même un comparant privilégié et à nourrir des métaphores qui transposaient vers d'autres objets ses caractéristiques distinctives : précision, intransigeance, objectivité, instantanéité, cadrage, révélation, etc. ont alors servi à distinguer certains types d'écriture, devenant pour la critique littéraire un argument convoqué en bonne ou en mauvaise part¹⁵.

14. Le design skeuomorphique implique la présence d'éléments ornementaux, qui ne sont pas directement liés à la fonction de l'objet, mais qui rappelle un élément qui était nécessaire au fonctionnement de l'objet d'origine. Il s'agit, par exemple, du bruit du déclenchement de l'obturateur intervenant dans l'usage d'appareils numériques.

15. On peut lire, par exemple : « Donc votre idéal, c'est un daguerréotype promené par un aveugle qui s'arrête pour s'asseoir, quand il y a du fumier » Jules et Edmond de Goncourt, « Salon de 1852 », *L'Éclair*, 17 avril 1852.

En contrepartie, ces affinités entre écriture et photographie affectent également le *medium* visuel qui se trouve investi des qualités de l'écriture. Les images photographiques ont été souvent abordées au prisme des catégories traditionnelles des genres ou des tonalités littéraires, qualifiées de lyrique, de tragique, de romanesque, ou de poétique. Walker Evans lui-même, souvent cité, ne considérerait-il pas en effet la photographie comme « le plus littéraire des médias graphiques¹⁶ » ? Ainsi, dès le XIX^e siècle, les premières occurrences de la photographie paysagère ont été comparées au genre très spécifique de la pastorale antique¹⁷. Et, plus tard, le cliché de la « photographie poétique », au caractère insaisissable et éminemment littéraire, va se renforcer autour de la photographie humaniste^[18].

En outre, la photographie a pu servir d'opérateur métaphorique dans le champ de la littérature de multiples façons.

Si, par une sorte d'effet boomerang, l'écriture est une pratique que l'on a pu qualifier à son tour de « photographique », cette comparaison, loin d'être univoque, permet de désigner des styles aussi divers que le style imagé, journalistique, intime, naturaliste, mémoriel, etc. La mémoire figure ainsi parmi les comparants privilégiés, tant il est clair que l'usage de la photographie en a transformé notre conception, qu'on l'envisage sous l'angle de la psychologie (on parle de « mémoire photographique ») ou bien de l'histoire, individuelle ou collective. Si, comme le défend Philippe Ortel, l'apparition de la photographie a provoqué une révolution « invisible » en littérature, il se peut qu'elle se soit dissimulée sous les réseaux métaphoriques employés pour naturaliser le procédé.

Dans le cas de la littérature, les métaphores photographiques à l'origine de cette « naturalisation » se situent à plusieurs niveaux : ce sont celles employées dans les textes littéraires (la fameuse « chambre noire » de la mémoire chez Proust, par exemple), dans les paratextes – ce qui leur confère un rôle générique explicite – (comme le recueil poétique de Cendrars *Kodak*

16. Walker Evans, cité dans l'introduction de *Literature and Photography, Interactions 1840-1990*, Jane M. Rabb (dir.), Albuquerque, University of New Mexico, 1995, p. xlii.

17. Voir à ce sujet : Érika Wicky, « Écrire le paysage photographique, photographier la poésie du paysage au XIX^e siècle », *Les Inventions photographiques du paysage*, Pierre-Henry Frangne et Patricia Limido (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 39-47.

ou *USA 1927. Album de photographies lyriques* de Paul Morand¹⁸), dans les discours critiques contemporains, assumés par les auteurs ou non (Ernaux, Toussaint, etc.) voire dans des réflexions critiques rétrospectives¹⁹.

Au-delà de la variété des supports, cette métaphore photographique se décline en une série très riche de métaphores plus spécifiques utilisant le déclencheur, la révélation, la projection, le miroir, mais aussi les procédés les plus concrets (la plaque sensible, le bain de révélation, d'arrêt ou de fixation, la chambre noire) et l'objet photographique (tirage écorné ou encadré, album photographique, etc.). Les contributions réunies dans ce volume soulignent justement l'émergence d'une sensibilité particulière à la matérialité de la photographie.

Si la métaphore a contribué à nommer et à définir le dispositif et le procédé photographiques au XIX^e siècle, elle fait aussi apparaître la recherche de termes génériques susceptibles de saisir l'ontologie d'un phénomène indépendamment de ses réalisations techniques multiples et protéiformes. C'est donc à des objets ou des dispositifs très singuliers que renvoie la métaphore au XX^e siècle : il s'agit des formes matérielles de la photographie dont les auteurs ont pu faire l'expérience. On constate, en effet, que dès le XIX^e siècle, avec l'album puis avec l'émergence de l'appareil Kodak, la photographie entre dans la culture matérielle du quotidien. Dans les textes abordés ici, la métaphore convoquant la photographie ne renvoie donc pas à un concept abstrait, mais rend compte, au contraire, des formes matérielles de ses multiples manifestations, ainsi que des différents moments de la production d'images photographiques : prise de vue, révélation, tirage, rangement dans l'album, feuilletage de l'album, etc. Elle convoque aussi les différentes fonctions imputées à la photographie : témoignage, enquête, souvenir, archive, etc., montrant combien les métaphores sont ancrées dans leur époque et dans les pratiques. Menées au plus près des textes, les analyses regroupées ici sont donc propres à rendre compte de la variété des métaphores impliquant la photographie, la diversité de leurs fonctions au sein des textes, et de mettre en évidence toute l'ampleur

18. Voir à ce sujet : Anne Reverseau, « *USA-1927* de Paul Morand : un exemple de poétique photographique moderniste », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 113 (4), 2013, p. 921-934.

19. On a ainsi pu rétrospectivement faire remonter aux *Tableaux de Paris* de Louis-Sébastien Mercier [1781] l'origine du travail d'Atget. Voir à ce sujet : Guillaume Le Gall, « Paris, objet d'histoire : formation d'un discours », exposition Eugène Atget, Bibliothèque nationale de France, URL : <http://expositions.bnf.fr/atget/arret/12.htm> (consulté le 22 juin 2017).

des manifestations du modèle photographique. On découvre ainsi combien la photographie, cette « machine à rêver²⁰ », a sans cesse stimulé la créativité des auteurs²¹.

##***

Les textes du présent numéro portent sur les enjeux du modèle photographique dans l'histoire littéraire, en analysant les différents modes de présence de la photographie en littérature, notamment les champs lexicaux. Sont étudiées par exemple les métaphores de la révélation (Servanne Monjour et Catherine Poisson), de l'album et de la projection (Anne Reverseau et Anne-Cécile Guilbard) et la façon dont la photographie détermine dans le texte un rapport au réel tant des protagonistes (Andrea Oberhuber) que des auteurs, à travers la mise en avant d'un style photographique (Nathalie Froloff) ou la mise au point de nouveaux « genres », narratifs, descriptifs ou autres : écritures documentaires, lyrisme objectif, paradigme du témoignage ou de l'enregistrement (Nathalie Gillain et Danièle Méaux).

L'ordre chronologique dans la présentation des articles se justifie par l'historicisation de la métaphore photographique elle-même. Ce choix permet de mettre en valeur la notion en diachronie, comme partie intégrante de l'histoire littéraire. En contrepoint de ce parcours, on a ajouté deux textes qui envisagent le *medium* photographique comme un opérateur de métaphore (Jean-Pierre Montier et Bernd Stiegler).

Servanne Monjour commence par convoquer la chimie de la photographie, étudiant la métaphore photographique de la révélation sur une période longue allant de l'imaginaire dans lequel s'inscrit le Saint-Suaire à l'ère du numérique. Déployant les multiples facettes de cette métaphore protéiforme au fil d'un « album » de révélations, elle se penche ainsi sur la façon dont ce véritable mythe nourrit non seulement le récit fictionnel, mais aussi la réflexion sur l'écriture.

Consacré à un moment photolittéraire de la toute fin du XIX^e siècle, *Bruges-la-morte*, l'article d'Andrea Oberhuber propose une analyse selon laquelle la photographie n'habite pas seulement le livre de Rodenbach, mais émaille aussi

20. Max Milner, « La photographie comme machine à rêver », *Cahiers de l'imaginaire*, n° 1, 1988.

21. Voir, par exemple, *L'art et la machine*, Danielle Méaux (dir.), *Figures de l'art. Revue d'études esthétiques*, n° 32, 2016.

le texte tant le récit et la ville semblent être à l'image des cartes postales qui y sont introduites : pleines d'absence, de nostalgie et de souvenirs, dépourvues de couleurs.

Après la carte postale, l'article suivant s'intéresse à un autre mode de présentation de l'image photographique. En effet, revenant sur l'usage proustien de la métaphore photographique, Anne-Cécile Guilbard se donne pour objectif d'analyser la nature de cette métaphore. Faisant dialoguer des microanalyses et des éléments d'histoire culturelle, elle met en évidence l'existence d'un « paradigme du filtrage des images par la lumière » et souligne que la photographie à laquelle Proust fait référence n'est pas la photographie sur papier dont nous sommes si familiers, mais plutôt des plaques de verre destinées à la projection.

Anne Reverseau aborde ensuite, au prisme d'un questionnement similaire, un corpus bien différent, emprunté à la poésie du début du XX^e siècle. Soucieuse des contingences techniques qui transforment à travers le temps le référent de la métaphore photographique, l'auteure étudie deux imaginaires photographiques distincts et parfois opposés : la projection et l'album.

S'attachant à un corpus similaire, Nathalie Gillain se penche sur les textes des surréalistes en général et de Breton et Paul Nougé en particulier dont elle compare les conceptions respectives. Elle analyse les enjeux de la métaphore photographique dans la description de l'écriture automatique, s'attardant aux différentes manières de comprendre et de réinvestir la métaphore du miroir photographique héritée du XIX^e siècle.

Danielle Méaux, qui se situe un peu plus tard dans la chronologie, consacre son texte au roman autobiographique de Günter Grass *Agfa box*, analysant le rôle métaphorique conféré à cet appareil, commercialisé des années 1930 à la fin des années 1950, dont l'usage évoque le processus d'écriture. Elle présente ainsi un rapport singulier entre littérature et photographie où le référent n'est pas une image photographique, mais un dispositif de prise de vue, établissant un lien entre l'écriture et le geste photographique.

Analysant une formule empruntée au *Journal du dehors* (1993), par laquelle Annie Ernaux identifie sa propre démarche à « une sorte d'écriture photographique du réel », Nathalie Froloff rend compte du travail de recherche mené par l'écrivaine et de la richesse de sa réflexion. Elle met en évidence tout ce

que dévoile cette conception de l'écriture, aussi tout ce qu'elle masque, la façon dont elle fait écran au réel.

Enfin, c'est aux usages d'une métaphore singulière : celle de la révélation que s'attache Catherine Poisson dans son analyse du roman épistolaire d'Hélène Gestern, paru en 2011, *Eux sur la photo*. Les multiples états de la photographie : floue, non développée, imprimée, archivée, etc. font écho à différents états de l'intrigue, de sa démarche vers la révélation de la vérité.

Les deux derniers textes offrent une forme de dialogue stimulé par une coïncidence. En effet, à peine l'appel à contributions pour le présent volume était-il lancé que paraissait en France chez Hermann, dans une collection dirigée par Éric Dayre, la traduction de l'ouvrage de Bernd Stiegler, *Images de la photographie*²². Le privilège de l'antériorité doit cependant rester à ce dernier, puisque l'édition allemande – dont les éditeurs de ce premier numéro avouent humblement n'avoir pas eu connaissance lorsqu'ils en ont conçu l'idée – datait de 2006. Aussi a-t-il été choisi de lui rendre doublement hommage : d'abord en revenant sur cet ouvrage majeur dans l'article de cadrage de Jean-Pierre Montier intitulé « De photo à graphie : une constellation métaphorique », ensuite en publiant la traduction inédite d'une conférence donnée par Bernd Stiegler, et dont il a bien voulu nous confier une version retravaillée, puis traduite par Cédric Kayser, de l'Université de Montréal.

Malgré sa polarisation sur les métaphores photographiques dans le domaine littéraire, le présent volume apporte finalement autant à l'histoire de la photographie qu'à l'histoire de la littérature. Il met certes en évidence l'importance du modèle photographique depuis le milieu du XIX^e siècle dans l'écriture littéraire. Mais la perspective particulière des métaphores met aussi en lumière la grande diversité de ces modèles et leurs liens avec l'histoire à la fois technique et sociale du *medium*. Les mutations récentes entraînées par l'entrée dans l'ère numérique n'ont en rien entamé la vitalité de ces modèles photographiques. Au contraire, elles ont probablement stimulé la réflexion sur la matérialité du *medium* dans laquelle s'inscrit le présent numéro.

Les articles réunis ici montrent chacun à leur manière, qu'une approche strictement ontologique de la photographie est impossible lorsqu'on se penche sur

22. Bernd Stiegler, *Images de la photographie*, trad. Laurent Cassagnau, préf. Georges Didi-Huberman, Paris, Hermann, « Échanges littéraires », 2015. Édition allemande : *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Francfort-sur-Main, Suhrkamp Verlag, 2006.

la façon dont la littérature a utilisé les métaphores photographiques. Chaque métaphore photographique est une métaphore non de *la* photographie, mais d'*une* photographie, d'un de ses versants techniques, une de ses époques, d'un de ses usages, voire de ses habitudes.

Aussi la question de la métaphore permet-elle de donner une dimension matérielle, donc plurielle, à la notion de modèle médiatique, souvent au singulier, c'est-à-dire de contribuer à une histoire matérielle et culturelle de la photographie.

[18] : Chloé Morille, « Des photographies “poétiques” ? Enquête sur les usages et pratiques d'une métaphore », Fabula-LhT, « Un je-ne-sais-quoi de “poétique” », Nadja Cohen et Anne Reverseau, n° 18, avril 2017. URL : <http://www.fabula.org/lht/18/morille.html> (consulté le 22 juin 2017). Voir aussi : Nadja Cohen et Anne Reverseau, « Un je-ne-sais-quoi de “poétiques” : questions d'usage », *Ibid.*, URL : <http://www.fabula.org/lht/18/cohen-amp-reverseau.html> (consulté le 22 juin 2017).