

Projet (FRS-FNRS) « Storyfic »

# *Working paper 2016/1*

## **Avertissement**

À l'origine, cette note constituait un document de travail à destination d'étudiant-e-s de Masters en langues et lettres françaises et romanes, dans le cadre d'un séminaire de littérature donné à l'Université de Liège (2<sup>e</sup> quadrimestre, année 2015-2016).

Rédigée par Frédéric Claisse et Justine Huppe, elle reprend les hypothèses et grandes lignes du projet de recherche « STORYFIC »<sup>1</sup>. En attendant d'être retravaillée, cette note d'intention constitue un bon indicateur des questions qui nous animent quant au *storytelling* et à ses effets sur les imaginaires de la narration et de la fiction.

---

<sup>1</sup> Projet PDR financé par le Fonds National de la Recherche Scientifique (F.R.S.-FNRS, 2015-2019) et dirigé par Jean-Pierre Bertrand.

# Note d'intention

Pour combattre la tyrannie, on peut essayer de l'exposer : donner les moyens de comprendre comment elle fonctionne , rentrer dans la tête du tyran , faire parler le mal – ou plutôt le mauvais . On peut aussi faire un journal de bord de la formation en direct d'une langue totalitaire comme Victor Klemperer dans *LTI, la langue du Troisième Reich* . On peut essayer d'en savoir plus long sur le raffinement de la brute ; on peut aussi crier . Si je me suis mis à écrire des romans – je ne sais pas quel mot employer – c'est entre autres parce qu'ils permettent cela , à la différence de la poésie . La poésie est parole du poète, et même s'il n'y a pas un mot de lui dans le poème , reste l'acte conceptuel toujours en surplomb : la poésie ne permet pas une parole vraiment démultipliée ; c'est sa beauté et sa spécificité . Elle peut épingle la douleur , mais elle ne peut pas la ventriloquer , elle ne peut pas donner à voir sa puissance d'invention . Elle ne convient plus s'il s'agit de faire entendre la parole, autonome, solitaire, non communautaire, du tyran – une parole qui contient ses mots d'ordre , mais aussi son propre commentaire , sa propre exégèse égotiste . Pour bien voir ça, il nous faudrait un savoir composite et désinvolte , un mélange de psychosociologie, de neurobiologie – un écrasé de tous les savoirs, un cerveau hérissé et des tentacules au bout des doigts . Ça pourrait bien s'appeler idéalement littérature , cette science-là.

« Cap au mieux », entretien avec Olivier Cadiot, *Vacarme*, 45, automne 2008, pp. 4-12.

## Plan de la note

### A. *Storytelling* et littérature : jeux de miroirs

1. De quoi le *storytelling* est-il le nom ?
2. Ce que le *storytelling* fait à la littérature
  - 2.1. *Déclaration d'autonomie*
  - 2.2. *Haro sur le récit*
  - 2.3. *Au risque de la fiction*

### 3. Pour une approche pragmatique du *storytelling*

### B. *Storytelling* et mimésis: représenter, agir, faire faire

1. Mimésis: l'éternelle méfiance
2. Ricoeur, identité narrative et refiguration
3. « Faire faire » : Yves Citton et le pouvoir de scénarisation
4. Agir : la question de la performativité
5. Faire droit à l'ambiguïté : l'emprise par les récits

### C. Le séminaire "STORYFIC"

1. Approche thématique: trois axes du corpus
2. Approche stratégique: trois attitudes
3. Ressources

### Bibliographie

## A. *Storytelling* et littérature : jeux de miroirs

### 1. De quoi le *storytelling* est-il le nom ?

Popularisé dans le domaine francophone par l'ouvrage éponyme de Christian Salmon (2007), le terme *storytelling* désigne un ensemble de techniques qui ont en commun de mobiliser « l'art de raconter des histoires » dans des contextes extra-littéraires, économiques ou politiques, à des fins explicites de communication, d'influence ou de manipulation. À partir du milieu des années 1990, le récit est ainsi devenu un vecteur privilégié de séduction dans des secteurs aussi différents que le marketing (les marques se mettent à construire des univers narratifs cohérents auxquels le consommateur s'identifie mieux qu'à un simple logo), le management (le récit permet une meilleure gestion des émotions dans un nouveau contexte organisationnel moins hiérarchique, plus participatif, dominé par les valeurs d'innovation et d'autonomie), le jeu vidéo (développeurs, scénaristes hollywoodiens et experts du Pentagone collaborent pour l'entraînement des militaires) ou encore la communication politique (où règnent des *spin doctors* capables de renverser une élection en vendant la « bonne » histoire). Prenant appui sur l'explosion d'Internet et le développement de nouvelles technologies d'information et de communication, le *storytelling* est donc le nom donné à un ensemble de pratiques produisant, recueillant ou réélaborant des récits (histoire, anecdote, témoignage, etc.) dans le but d'induire des comportements (consommation, vote, adhésion). À l'opposé des récits littéraires qui ouvrent les horizons de pensée (et *a fortiori* d'action) des individus, les récits proposés par le *storytelling* satureraient les intrigues pour mieux orienter et contrôler les comportements et les opinions.

Dans le sillage des analyses de Christian Salmon, le *storytelling* est ainsi devenu, en France, un terme générique dénotant des formes nouvelles, narratives, de communication, de gestion des organisations et de relations publiques, étroitement liées à des évolutions récentes du capitalisme. On doit cependant noter qu'en anglais, le terme ne véhicule lui-même aucune connotation péjorative. Le « *storytelling revival* » que Salmon met en évidence s'inscrit en réalité dans un large mouvement de revalorisation du récit qui avait déjà commencé, pour les humanités et les sciences sociales, dès les années 1970 avec le mouvement que l'on a qualifié de « tournant narratif » (ou « *narrative turn* »). À la suite de l'historien Hayden White (pour qui la discipline historique ne peut se penser que comme mise en intrigue), les travaux d'auteurs aussi différents que Jerome Bruner (en psychologie), Walter R. Fisher et Emery Roe (en sciences politiques), Deirdre McCloskey (en économie) ou encore les philosophes Alasdair MacIntyre et surtout Paul Ricœur, convergent pour faire du récit un véritable concept organisateur de la vie sociale. Le récit rend compte à la fois de la manière dont des individus donnent forme et sens à leur existence, mais aussi dont des entités plus larges (des organisations, des institutions, des communautés) fondent leur légitimité et construisent des identités collectives que les personnes intègrent à leur

répertoire. Si on assiste récemment à un retour du *storytelling* dans des domaines *a priori* aussi inattendus, c'est donc à un retour déjà bien informé, chargé de nouvelles connaissances par un passage par les sciences sociales qui, depuis les années 1980, l'ont pris au sérieux tant dans sa capacité cognitive que dans ses effets de pouvoir<sup>2</sup>.

Mais, alors que le tournant narratif faisait une distinction claire entre le récit comme mode de *connaissance* (dans sa capacité à structurer et ordonner l'information historique ou l'expérience subjective) et mode de *communication*, le *storytelling revival*, dans la dénonciation qu'en fait Salmon, s'est plutôt focalisé sur cette dernière dimension – le récit comme mode d'exercice du pouvoir, outil de gestion efficace, capable de diriger nos émotions dans un sens déterminé. Tout se passe comme si la notion de *storytelling* était ainsi venue remplacer le vide laissé par l'abandon progressif des termes, devenus trop chargés, d'« idéologie » ou de « propagande » par une pensée critique en quête d'un nouveau vocabulaire attaché à dévoiler de nouveaux enjeux politiques et sociaux.

## 2. Ce que le *storytelling* fait à la littérature

### 2.1. Déclaration d'autonomie

Dans l'usage actuel du terme en langue française, le *storytelling* n'est donc jamais très éloigné de sa dénonciation – ou plutôt, il est indissociable d'un ensemble de connotations ambivalentes, positives ou négatives selon la position occupée dans l'espace social. Dès lors, on peut se demander quels sont les effets de ces pratiques comme de leur dénonciation sur le champ où s'élaborent traditionnellement les récits : celui de la littérature. C'est la question que nous poserons à travers ce séminaire : quel est le « choc en retour » du *storytelling* sur ces dépositaires légitimes du récit que sont les écrivains et auteurs de fiction ? Que peut la littérature face à ce « *hold-up* sur l'imaginaire » dénoncé par Salmon ? Concurrencée sur son propre terrain par la logique marchande dont elle a longtemps cherché à se distancer, comment la littérature réagit-elle face à cette prolifération de récits ?

Même si aucun chapitre de l'ouvrage de Salmon ne porte sur la littérature en tant que telle, elle est cependant toujours présente en filigrane. Le *storytelling* lui est alors opposée comme sa figure inversée et dévoyée :

Les grands récits qui jalonnent l'histoire humaine, d'Homère à Tolstoï et de Sophocle à Shakespeare, racontaient des mythes universels et transmettaient les leçons des générations passées, leçons de sagesse, fruit de l'expérience accumulée. Le *storytelling* parcourt le chemin en

---

<sup>2</sup>Les premiers « gourous » du *storytelling* étaient d'ailleurs très informés de ces travaux, à l'image de David M. Boje, recruté en 1999 par Nike pour contre-carrer les campagnes des opposants à la marque, qui était un universitaire postmoderne américain lecteur de Barthes, Bakhtine et Guy Debord. Cf. Salmon C. (2007), *Storytelling : La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris : La Découverte (coll. « Cahiers Libres »), p. 31.

sens inverse : il plaque sur la réalité des récits artificiels, bloque les échanges, sature l'espace symbolique de séries et de *stories*. Il ne raconte pas l'expérience passée, il trace les conduites et oriente les flux d'émotions. Loin de ces « parcours de la reconnaissance » que Paul Ricœur décryptait dans l'activité narrative, le *storytelling* met en place des engrenages narratifs, suivant lesquels les individus sont conduits à s'identifier à des modèles et à se conformer à des protocoles<sup>3</sup>.

Véritable repoussoir, le *storytelling* n'est ici dénoncé que pour mieux valoriser, en regard, les vertus et les pouvoirs de la littérature universelle. Dans un essai antérieur, *Tombeau pour la fiction* (1999), Salmon, alors Secrétaire général du Parlement International des Écrivains, s'attachait déjà à défendre ceux-ci face à l'émergence ou l'intensification de menaces directes contre leur travail et leur sécurité (censure religieuse, persécutions politiques, acharnement judiciaire). Mais c'est la fiction qui faisait déjà figure de cible à protéger : « La fiction menace le monde. Et le monde s'efforce de la conjurer ». Le *storytelling* réactive en quelque sorte ce combat pour l'autonomie en le déplaçant sur un autre lieu de confrontation – le monde économique, la communication politique, le langage publicitaire qui ont fait main basse sur le récit et colonisé la réalité avec de « mauvaises » fictions.

Avant la parution de *Storytelling* et la diffusion du terme, quelques écrivains et artistes, comme Jean-Charles Masséra, Éric Arlix, Sandy Amério ou même Chloé Delaume, avaient déjà placé ces questions au centre de leur projet. Des romanciers comme Thierry Beinstingel ou François Bon s'étaient quant à eux interrogés sur les évolutions du monde du travail, renouant ainsi avec une sorte de « roman d'entreprise », en prenant parfois pour matière romanesque des techniques de management proches de celles décrites dans *Storytelling*, et les contraintes qu'elles font peser sur les individus.

Mais en donnant un nom à « l'ennemi », la parution de l'essai de Salmon a eu pour effet de rendre disponible un nouveau répertoire critique et d'ouvrir à de nouveaux questionnements. Sur le plan des idées, une première réponse est venue de la gauche intellectuelle, avec Yves Citton (*Mythocratie*, 2010). Prenant acte du pouvoir qu'ont les récits d'affecter les individus et les collectifs, Citton n'entend pas en laisser le monopole aux acteurs dominants du monde économique et politique. L'asservissement aux récits dominants n'a rien d'une fatalité : le même pouvoir, qu'il qualifie de « pouvoir de scénarisation », peut être utilisé aussi pour bien nous aliéner que pour nous émanciper et augmenter notre puissance d'agir. L'auteur, par ailleurs dix-huitiémiste et théoricien de la littérature, invite à mobiliser ce pouvoir de scénarisation de manière à revendiquer notre imaginaire captif et à reconquérir une capacité collective d'agir (« encapacitation », décalque de l'anglais *empowerment*). L'essai, qui mélange curieusement acquis des sciences cognitives, commentaire de Diderot et théorie foucauldienne du pouvoir, ouvre la voie à des pratiques de résistance, développées

---

<sup>3</sup>Salmon C. (2007), *Storytelling : La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris : La Découverte (coll. « Cahiers Libres »), pp. 16-17.

ensuite sous le nom de « contre-fictions » (à la faveur d'un dossier de la revue *Multitudes*, 2012).

Sur le plan académique, un projet de recherche intitulé « "Fiction littéraire" contre storytelling : un nouveau critère de définition et de valorisation de la littérature ? » a été lancé en 2014 à l'Observatoire de la Vie littéraire (OBVIL, Université Paris-Sorbonne<sup>4</sup>). L'ambition du projet est de s'interroger sur les capacités de la fiction littéraire à se redéfinir contre le *storytelling*, en soulignant ses aspects les plus irréductibles à toute assimilation au « bain narratif » contemporain. Dans le cadre de ce projet, de nombreux écrivains ont d'ailleurs été invités à se prononcer sur leur rapport aux usages instrumentaux du récit.

Le phénomène *storytelling* semble donc s'être constitué comme objet d'inquiétude et de débats quant à ses effets sur les pratiques littéraires. Le premier effet du *storytelling* est d'amorcer une dynamique de délimitation de la littérature, de réaffirmation contre son « dehors » assimilé à une menace. La réaction immédiate et comme réflexe consiste à promouvoir la singularité de la littérature contre ces usages instrumentaux du récit. Cette posture est adoptée par Salmon, puis Citton (ce dernier ne faisant au fond qu'inverser la finalité des récits), mais aussi par plusieurs analystes et écrivains intervenus dans le cadre des rencontres organisées par l'OBVIL (par exemple : D. Perrot-Corpet<sup>5</sup>, T. Samoyault<sup>6</sup>, M. De Kerangal<sup>7</sup>). Les distinctions, mobilisées par les uns et les autres pour distinguer *storytelling* et littérature, gravitent généralement autour de la dimension pragmatique du récit, de son rapport au possible et de son utilisation du langage. Le *storytelling* veut vendre, la littérature non. Le *storytelling* formate l'expérience, la littérature offre le moyen d'en ouvrir les possibilités. Le *storytelling* tisse des lignes claires et univoques, la littérature est le lieu de la complexité et de l'équivocité.

## **2.2. Haro sur le récit**

Ces efforts pour tracer les limites du littéraire contre son extériorité ne sont pas sans effet : le *storytelling* est aussi devenu un critère de discrimination entre des approches et des pratiques d'écriture. Dans un affrontement qui n'oppose plus seulement la littérature au monde marchand, mais la littérature à elle-même, le terme *storytelling* permet aussi de désigner au mieux un dispositif utile (Langlet, 2014), au pire une contrainte de formatage (Gefen, 2013) : dans tous les cas, l'exact opposé du « génie littéraire ». On soupçonne même une certaine fierté chez Houellebecq (2008), lorsqu'il déclare : « Ça m'a toujours fait chier de raconter des histoires, je n'ai absolument aucun

---

<sup>4</sup><http://obvil.paris-sorbonne.fr/projets/storytelling>

<sup>5</sup><https://www.youtube.com/watch?v=c10kVTXhcQ0>

<sup>6</sup>[https://www.youtube.com/watch?v=Seh\\_3MWCSMQ](https://www.youtube.com/watch?v=Seh_3MWCSMQ)

<sup>7</sup><https://www.youtube.com/watch?v=i5mK3TuGeU4>

talent de conteur (de *storyteller*, pour reprendre un mot plus récent) »<sup>8</sup>, ou encore : « Si l'on obéit à la poésie, on n'est pas loin de sortir du lisible. Si on lui désobéit, on est prêt pour une honnête carrière de *storyteller* »<sup>9</sup>. Ceci conforte les analyses de Jacques Migozzi (2010) : le *storytelling* ravive les mêmes chefs d'accusation que ceux qui, depuis les débuts de l'industrie culturelle, sont portés par les élites contre les fictions populaires (conformisme, mystification, infantilisation, ...).

Ainsi, contre les schémas narratifs éprouvés des *bestsellers*, la littérature institutionnalisée (ou en voie de l'être) en viendrait-elle à renoncer au récit ? Depuis le début des années 1980, il semble au contraire que la littérature française ait cheminé vers un retour du sujet, de l'éthique et de l'intrigue. Parallèlement à l'effondrement des grandes idéologies et à l'épuisement des expérimentations formelles par le Nouveau Roman, un désir de restauration du récit s'est fait jour chez les écrivains (Kibédi Varga, 1990; Viart, 2012). On l'observe dans la réapparition progressive du sujet et du monde chez certains auteurs de la génération précédente (A. Robbe-Grillet, N. Sarraute, L-R. Des Forêts...). Mais c'est essentiellement par des « chemins de traverse »<sup>10</sup> que s'opère ce retour au récit, notamment par la réécriture de romans de genre, réécriture qui instaure, par la reprise de ses codes, un rapport de connivence avec le lecteur (par exemple, les romans frôlant le fantastique de Marie N'Diaye ; le policier et le roman d'aventure chez Jean Echenoz). Une autre manière de « rebrancher » la littérature sur le monde passe par l'intérêt pour l'histoire. Le sujet retrouve son ancrage dans l'histoire via l'autofiction et les récits de filiation (S. Doubrovsky, A. Ernaux, P. Bergounioux, P. Michon), mais aussi par le biais de formes réélaborées du roman historique (C. Simon, J. Rouaud, A. Fleischer, Y. Haenel, A. Bertina, A. Nadaud, P. Quignard).

Enfin, pour retrouver l'espace du récit sans régresser à une forme de « pure » narration transparente à elle-même, certains auteurs déstabilisent leurs lignes narratives et s'emploient à déjouer le pacte fictionnel (J. Echenoz à nouveau, J.-P. Toussaint, É. Chevillard, T. Viel, C. Montalbetti), multipliant les marques textuelles par lesquelles la fiction se dénonce comme telle : insistance réflexive sur son propre statut de construction esthétique, soupçon anti-réaliste quant à sa capacité à représenter des univers réels ou fictionnels, appel à la bonne volonté interprétative du lecteur. Autant de caractéristiques de (méta)fictions que les anglo-saxons qualifient de « postmodernes »<sup>11</sup> pour désigner un moment de la sensibilité romanesque qui s'étend, dans leur historiographie littéraire, de la fin des années 1950 (S. Beckett, W. S. Burroughs, V. Nabokov) au début des années 1980 (avec D. DeLillo ou J. G. Ballard, auteurs de fictions sur un monde devenu à son tour postmoderne), en passant par des auteurs comme T. Pynchon et J. Barth – non sans annexer, du coup, la production

---

<sup>8</sup>Houellebecq M., Lévy B.-H. (2008), *Ennemis publics*, Paris : Flammarion/Grasset, p. 266.

<sup>9</sup>*Id.*, p. 291.

<sup>10</sup> « Pour une littérature-monde en français » [Manifeste littéraire], *Le Monde*, 15 mars 2007.

<sup>11</sup> Nicol B. (2009), *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge : Cambridge University Press, p. xvi.

littéraire et critique des avant-gardes française des années soixante, qui partage en effet largement ces traits formels. Mais là où la littérature américaine semble avoir aujourd'hui dépassé ce soupçon, toute une partie de la littérature française s'écrit encore *avec* lui (Viart, 2012). Pour cette littérature qui a renoué avec le récit de manière *critique*, le *storytelling* peut donc servir de formule, de repoussoir contre les démons qui la hantent – le commercial, le conforme, l'efficace.

### 2.3. Au risque de la fiction

L'appel d'Yves Citton à multiplier les « contre-fictions » se comprend mieux dans ce contexte littéraire élargi. Si produire des fictions revient aujourd'hui, selon lui, à risquer de reproduire un imaginaire formaté, produire des contre-fictions, c'est au contraire lutter contre la reproduction de cet imaginaire en ouvrant des espaces de résistance. Dans une sorte de manifeste esthétique ambigu, Yves Citton (2013) appelle à sortir de l'imaginaire, de la narration et de la fiction pour se rendre attentifs au réel et forger des « contre-fictions vraies ». On n'est pas loin du projet de l'artiste et écrivain Jean-Charles Masséra, pour qui « la fiction, c'est plus vraiment possible »<sup>12</sup>. Jusqu'aux début des années 2000, Masséra œuvrait par la réécriture, la parodie, le détournement des discours qui innervent le collectif. L'écrivain Philippe Vasset partage cette méfiance pour la fiction :

Je pense que la fiction c'est pas très intéressant aujourd'hui, parce que la fiction est, aujourd'hui, ce qui correspond le mieux à l'outil de production économique qu'on a. Et donc le système (...) produit de la fiction à jet tendu, et la fiction est un peu cette musique d'ambiance du supermarché géant où l'on est, cette espèce de pâte douceuse qui dit rien, qui retombe toujours sur les mêmes travers (...) <sup>13</sup>.

Il privilégie désormais ce qu'il nomme « exofiction » (Vasset, 2011), c'est-à-dire l'exploration du réel par le biais d'un personnage fictif.

Cet abandon de la fiction, à la lueur duquel il serait intéressant d'interroger l'engouement pour l'autofiction, la non-fiction ou encore les biographies romancées, n'est néanmoins pas le fait de tous les auteurs, du moins peut-être pas des auteurs de genre<sup>14</sup>. Loin de succomber à la suspicion que fait peser le *storytelling* sur la fiction, la théoricienne de la littérature Françoise Lavocat (2013) affirme que la fiction littéraire reconstruit ce que, précisément, le *storytelling* s'attèle à gommer : tandis que les fictions manipulatrices tendent à estomper la frontière entre faits et fictions pour augmenter

---

<sup>12</sup><https://www.youtube.com/watch?v=utKXsB6P0Gc>

<sup>13</sup>[http://www.dailymotion.com/video/x7z5a7\\_parler-d-ecrire-philippe-vasset\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x7z5a7_parler-d-ecrire-philippe-vasset_creation)

<sup>14</sup>Ainsi, interrogé sur l'avenir de la narration face aux menaces du *storytelling*, l'auteur de science-fiction Alain Damasio réaffirme sa foi dans la puissance subversive des littératures de l'imaginaire : Damasio A. (2014), « Retour vers le futur. Entretien avec Alain Damasio », in Collectif Mauvaise Troupe, *Constellations. Trajectoires révolutionnaires du jeune 21e siècle*, Paris : Editions de l'éclat, URL : <https://constellations.boum.org/spip.php?article88>



leur emprise, les véritables fictions confortent cette frontière en jouant avec ses contours. La fiction littéraire serait donc la meilleure arme pour contrer la « déréalisation » entreprise par les histoires qui nous gouvernent et nous leurrent.

Dans le cadre du projet « STORYFIC » lancé fin 2015 à l'ULg, il nous importe moins de prendre position dans ce débat sur le *storytelling* que de restituer la dynamique générale de la controverse, les lignes de force du questionnement qu'elle permet aujourd'hui : quel est le pouvoir propre de la littérature ? À quel degré d'autonomie peut-elle encore aspirer ? Quel rapport la littérature peut-elle entretenir avec le monde ? Quelles idées nourrit-elle aujourd'hui sur sa capacité à le représenter et à agir sur lui ? Quel est son devenir, à une époque où la production et la consommation de livres ont été profondément bouleversées par la globalisation et les technologies numériques, avec des effets profonds et durables sur le statut d'écrivain et le métier d'éditeur, au point que certains n'hésitent pas à proclamer l'entrée dans une ère « post-littéraire » ? Les débats actuels forcent la littérature à réagir en l'inquiétant sur le potentiel manipulateur de ses matériaux privilégiés, le récit et la fiction. Ces effets font l'objet de notre attention sans que nous ne cherchions nous-mêmes à redoubler la position des acteurs. Ceci participe d'un choix méthodologique, celui d'aborder notre question de recherche de manière pragmatique.

### **3. Pour une approche pragmatique du *storytelling***

L'essor du *storytelling* ressemble en effet à une victoire à la Pyrrhus, obtenue au prix de la banalisation du concept même de récit et de la confusion entretenue entre un véritable récit (*narrative*) et un simple échange d'anecdotes (*stories*), un témoignage et un récit de fiction, une narration spontanée (orale ou écrite) et un rapport d'activité. Les usages instrumentaux du récit à des fins de gestion ou de contrôle aboutissent ainsi à dénoncer le contrat fictionnel (qui permet de distinguer la réalité de la fiction, et de suspendre l'incrédulité du lecteur, le temps d'un récit) en imposant à des « lecteurs » transformés en cobayes ce que le management appelle des « expériences tracées », c'est-à-dire des conduites soumises à des protocoles d'expérimentation<sup>15</sup>.

À en croire Christian Salmon, le *storytelling* résulterait d'une extension illégitime du concept de récit à des institutions autrefois « soumises au principe de réalité » (comme l'entreprise ou l'armée) – comme si le récit devait forcément être assimilé à l'irrationnel et à l'émotionnel. Ceci aurait pour conséquence une « déréalisation », ou plutôt une « fictionnalisation » des interactions et des rapports sociaux, facilitant ainsi leur contrôle. Puisque le phénomène semble interroger les traits définitoires du récit et de la fiction, il pourrait sembler judicieux d'en revenir aux fondamentaux : comment la narratologie définit-elle un récit ? Y a-t-il des traits propres à la fiction, repérables par des marqueurs textuels spécifiques, ou s'agit-il d'une catégorie d'acte de langage, d'un mode énonciatif particulier ? La tentation est grande d'opposer des définitions plus

---

<sup>15</sup> Salmon C. (2007), *op. cit.*, p. 13.

rigoureuses aux usages flottants de ces termes tant par les « *storytellers* » que par ceux qui les dénoncent – Salmon en tête. Dans le cadre du séminaire et de notre projet, nous tâcherons cependant d'adopter une posture plus pragmatique, qui respecte ce flou et ces ambiguïtés, lesquels font partie intégrante du mode d'existence de cette controverse et de la manière dont les acteurs s'y positionnent.

Du reste, le récit que mobilise le *storytelling* n'est pas si étranger aux approches savantes qui permettraient de le recadrer. Ce point paraît plus clair si, comme nous l'avons déjà fait, nous faisons quelque peu bouger la temporalité dans laquelle Salmon avait situé le phénomène. En effet, le « tournant narratif » des années 1980 sur laquelle s'adosse le *storytelling revival* de la décennie suivante représente lui-même, à bien des égards, une sorte de rejeton du « tournant linguistique » des décennies 1960 et 1970 (Lits, 2012 ; Abid-Dalençon, 2015). Cette filiation a le mérite de remettre les choses en perspective : ainsi, le *storytelling* ne serait pas un phénomène inédit, mais le fruit d'une maturation historique et de réagencements divers dans les sciences du récit.

Depuis sa naissance, la discipline narratologique est en effet traversée de tensions. Le récit peut être étudié comme un enchaînement logique d'évènements (approche structuraliste), comme une narration d'évènements selon un ordre et un point de vue (chez G. Genette), comme une structure dynamique d'interaction entre l'œuvre et le lecteur (U. Eco et, plus récemment, V. Jouve ou R. Baroni), ou encore comme une construction sociale et culturelle (C. Bremond) (cf. Marti, 2012). Objet multiforme, le récit a eu tôt fait de s'appliquer à des domaines de connaissance larges et variés. À la suite du tournant linguistique qui lui avait fait avouer ses faiblesses, l'objet « récit » s'est vu redéfini dans le cadre de ce que certains nomment une « narratologie post-classique » (D. Herman, M. Fludernik, G. Prince). « Ne désignant plus tout juste un sous-ensemble de la théorie littéraire structuraliste, *narratologie* peut maintenant s'employer pour désigner toute approche raisonnée de l'étude du discours narrativement organisé, qu'il soit littéraire, historiographique, conversationnel, filmique ou autre »<sup>16</sup>. Avec la narratologie post-classique, le récit s'applique donc à un corpus élargi (intermédialité, textes non-fictifs, oraux) et tend de plus en plus à devenir un objet de focalisation pour les sciences cognitives, au carrefour de la psycholinguistique, de l'intelligence artificielle et de la philosophie de l'esprit (Ryan, 2015).

Loin de devoir qualifier de « confus » le concept de récit par les *storytellers*, on voit que ce caractère protéiforme du récit participe en réalité de son évolution comme objet de savoir. Dès lors, il nous semble assez vain de redessiner ce qui passerait pour les « authentiques » frontières du récit, opposables aux usages qu'en font les acteurs. À tout prendre, les questions que le *storytelling* pose aux théoriciens du récit sont plutôt les suivantes : à quelles conditions certains récits émergent-ils dans l'espace public et médiatique *en tant que récits* (Abid-Dalençon, 2015) ? Quel sens les énonciateurs et les

---

<sup>16</sup> G. Prince (2006), « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox Poetica*, consulté le 15 janvier 2016, URL: <http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html>

énonciataires leur donnent-ils ? Au lieu d'opposer usages « savants » et « profanes » du récit, nous *suivrons les acteurs* au plus près de la manière dont ils s'y prennent pour (dis)qualifier des pratiques discursives de « récit ». Nous sommes davantage intéressés par les effets de ces catégorisations sur la littérature – ce que le *storytelling* fait à la littérature –, plutôt qu'à la défense d'une forme particulière de récit considéré dans son essence. Plus précisément, nous pensons que ces prises de position sont d'abord le privilège des acteurs et que nous ne pouvons nous substituer à eux pour décider de ce qui leur importe dans la controverse.

Il en va de même pour le concept de fiction. En effet, dénoncer le *storytelling*, c'est aussi, souvent, dénoncer une mutilation du réel par la fiction. Françoise Lavocat (2013) a remarqué que la plupart de ceux qui dénoncent le *storytelling* (C. Salmon et Y. Citton, mais aussi Nancy Huston dans *L'espèce fabulatrice*, 2008) ont tendance à définir la fiction comme ce qui occulte la réalité. Or, il s'agit selon elle d'une régression à un usage du terme à la fois simpliste et trop vaste. Le propos de Lavocat pointe plutôt le caractère polysémique de la fiction. Comme pour l'approche du récit, nous nous devons de supporter et de respecter cette polysémie. En prenant appui sur les analyses de J.-M. Schaeffer (2005), il est possible de la déployer autour des « quatre attracteurs sémantiques » que sont les illusions, la feintise (ludique), le façonnage et le jeu. Ces pôles mettent en lumière comment la critique du *storytelling* rejaillit sur le domaine de la fiction, selon les traits sémantiques qu'on lui reconnaît. Ici aussi, au lieu de redoubler la posture du dénonciateur du *storytelling* déplorant l'abolition de la distinction entre fiction et réalité, ou du théoricien disposant des outils pour fixer cette démarcation, nous prendrons ces dénonciations pour objet sans prétendre nous-mêmes savoir mieux que les acteurs les raisons de ces déplacements. Pour le dire encore autrement, nous traiterons l'opposition entre réalité et fiction comme un *enjeu de lutte* – un objet qu'il nous faut décrire au lieu de nous y inscrire.

## **B. *Storytelling* et mimésis: représenter, agir, faire faire**

La section précédente utilise, implicitement, le terme « pragmatique » dans le sens particulier qu'il a pris en sociologie depuis les travaux de Luc Boltanski et Laurent Thévenot (Barthe *et al.*, 2013). Mais aborder l'objet « récit » de manière pragmatique, c'est aussi, en un sens plus fidèle sans doute à la tradition philosophique et linguistique, nous intéresser à ce qu'il *fait*, sa dimension *performative*. Plus généralement il s'agit d'interroger le rapport que le récit et la fiction entretiennent avec le monde, leur capacité à le représenter et les effets en retour de cette représentation sur la réalité – effets à encourager ou à proscrire, à louer ou à blâmer. Pour comprendre ces rapports complexes, il nous semble fructueux de revenir sur une question très ancienne, qui traverse toute l'histoire de la littérature et de l'art en général : celle de la *mimésis*. Et si, pour le dire autrement, les débats sur le *storytelling*, sur cette précieuse et dangereuse

puissance des récits, n'étaient que la forme contemporaine de l'éternel questionnement sur les dangers de l'imitation dans l'art et de l'immersion dans des fictions ?

## 1. Mimèsis: l'éternelle méfiance

Depuis l'Antiquité, les arts mimétiques font l'objet d'intérêt et/ou de méfiance. Assez schématiquement, cette ambiguïté s'observe déjà dans l'opposition entre Platon et Aristote. Pour Platon – ou du moins le Platon qu'a retenu la tradition anti-mimétique – la condamnation de la représentation est double. D'un point de vue moral, il pense que les arts mimétiques peuvent s'avérer dangereux, en propageant des modèles de conduites répréhensibles ; dès lors, l'imitation doit être mise au service de l'éducation des individus. D'autre part, d'un point de vue cognitif, Platon considère la représentation comme une forme d'être dégradée, ne permettant aucun accès à l'essence des choses. De son côté, Aristote reconnaîtra, comme Platon, la capacité des arts mimétiques à fournir des modèles et à induire des conduites, d'où la nécessité d'en faire un enjeu d'éducation populaire. Par contre, il revalorisera nettement les arts mimétiques en soulignant que la mimèsis est une modélisation du réel qui en facilite la compréhension, et donc l'apprentissage. Dès l'Antiquité, donc, se manifeste une conscience des enjeux de la mimèsis : loin d'être une pure mise en reflet, toute représentation est une *activité* dont les enjeux vont de l'illumination à l'obscurcissement (aspect cognitif) et de l'émancipation à l'aliénation (aspect moral).

Revenant sur les origines de la méfiance occidentale à l'encontre de la mimèsis à l'occasion d'une autre controverse aujourd'hui déjà presque oubliée (celui des dangers que ferait peser l'immersion prolongée dans la « réalité virtuelle » offerte par les jeux vidéo), Jean-Marie Schaeffer rappelle, dans son ouvrage-clé (*Pourquoi la fiction ?*, 1999), les arguments pro- et anti-mimétiques sans cesse formulés au cours de l'histoire des arts. Avec le progrès des procédés mimétiques s'est sans cesse ravivée la crainte d'une confusion entre le réel et l'irréel – crainte à laquelle aucune technique, fût-elle perfectionnée, n'a pourtant jamais donné raison. La méfiance s'enracine donc sur la frontière poreuse entre la fiction et la réalité.

La conséquence de cette méfiance, c'est la peur des effets *réels* que peut avoir le fait de se laisser submerger par des simulacres. À leur sujet, Jean-Marie Schaeffer opère une distinction<sup>17</sup> entre l'*immersion* fictionnelle proprement dite et les *effets d'entraînement* de la fiction. La première désigne la capacité de la fiction à immerger dans un univers. C'est à cette capacité que l'on peut imputer les réactions émotionnelles des individus à la lecture – peur, tristesse, ravissement, ... « comme s'ils y étaient ». Quant à l'effet d'entraînement de la fiction, il s'agit de sa capacité à fournir des modèles de comportements que lecteurs/spectateurs adopteront plus tard, une fois achevée l'expérience d'immersion. Or, précise Schaeffer, immersion et entraînement ne vont pas

---

<sup>17</sup> Schaeffer J.-M. (1999), *Pourquoi la fiction?*, Paris : Seuil, p. 39.

nécessairement de pair. Un bon scénario, si immersif soit-il, n'aura pas nécessairement pour effet de « scripter » ou de formater le comportement futur de la personne qui y a été exposée, contrairement à ce que semblent penser les détracteurs du *storytelling* comme Salmon et Citton.

Par ailleurs, dans le champ artistique, Schaeffer montre que ce questionnement a parfois aussi donné lieu à une forme de mépris ciblé à l'encontre de certaines pratiques artistiques dont le mode de représentation était réputé « facile » et de piètre qualité, sans toutefois remettre en cause les arts mimétiques eux-mêmes – qu'on songe au manque de légitimité qui entache encore aujourd'hui des pratiques comme la bande dessinée, des genres comme la science-fiction ou des formats comme la série télévisée, malgré leur institutionnalisation progressive comme objets dans le champ des études littéraires et culturelles.

Ce que nous avons dit du choc en retour du *storytelling* sur la littérature entre étrangement en résonance avec ces questions. On ne serait pas loin de placer les débats inaugurés par le *storytelling* dans la lignée des phénomènes qui ont successivement provoqué de nouvelles manières de penser la mimésis (querelle des images, apparition de la perspective picturale, naissance du roman, développement de la photographie, propagation des arts numériques). Les controverses contemporaines ont toutefois ceci de particulier qu'elles surviennent après une phase d'accumulation de nouveaux savoirs sur le récit et la fiction (linguistique, psychologie, sociologie, sciences cognitives) qui n'est pas non plus sans effet sur les pratiques littéraires. Le savoir sur le monde social n'échappe pas au destin de toute représentation, qui est de modifier les réalités qu'il s'attachait à simplement décrire. Il n'est pas indifférent d'écrire ni de lire des récits de fiction dans un monde où *les catégories mêmes* de récit et de fiction, ainsi que les savoirs multiples dont elles sont l'objet, font en quelque sorte partie de l'« équipement mental » des personnes.

Mais penchons-nous d'abord sur les outils qui, dans le débat contemporains, permettent de problématiser les effets des récits sur le réel.

## **2. Ricœur, identité narrative et refiguration**

Certes, Paul Ricœur n'est pas intervenu directement dans les débats sur le *storytelling*. Néanmoins, il fait partie des auteurs majeurs du « tournant narratif » en sciences humaines, et plus généralement, avec Barthes et Greimas, de ceux dont les gourous du *storytelling* se réclament le plus volontiers. Contre les conceptions du texte comme espace formel autorégulé, Ricœur a décrit le récit comme un dispositif cognitif fondamental, offrant aux individus et aux collectivités des modes de subjectivation et des prises sur le monde (Gefen, 2013).

Deux concepts ricœurïens doivent particulièrement nous intéresser : la refiguration et l'identité narrative. Le premier est lié à la manière dont Ricœur redéploie le concept de mimèsis en trois étapes. La mimèsis I, c'est la *préfiguration* du récit. Le narrateur ne se saisit jamais directement d'objets à raconter, puisque la matière de son récit est toujours déjà préformée par des filtres (sa langue, ses sensibilités culturelles, ses capacités de perception). Vient ensuite le moment de la mise en intrigue, ou mimèsis II. Ici, le narrateur *configure* son récit. Cette opération de configuration fait du récit un outil de compréhension sans égal, permettant de modéliser le réel en augmentant sa compréhension. À ce stade, Ricœur renoue avec la conception aristotélicienne de la connaissance par imitation. Déployant des variations imaginatives qui enrichissent notre rapport au monde et à sa temporalité, la littérature aurait une capacité accrue à se saisir du réel pour le révéler. Or, cette révélation profite au sujet qui raconte comme à celui qui le lit ou l'écoute. En effet, Ricœur a développé une conception de l'identité (individuelle ou collective) construite autour de la capacité du sujet à se raconter et à se projeter dans des récits. Globalement, un sujet serait caractérisé par son aptitude à se donner, par la narration, une unité en tant que permanence affectée de changements. Ce concept d'identité narrative a été fortement mobilisé par les sciences sociales pour étudier les moyens par lesquels les individus et les collectivités se construisent une identité par le biais de récits (Michel, 2003). Enfin, arrive le stade de la mimèsis III, ou de la *refiguration*. Tout récit étant destiné à être lu, cette étape est celle où le récit impacte le monde par le biais du lecteur. Outre sa force de révélation, le récit est donc aussi honoré d'une force de transformation.

On comprend mieux le succès de Ricœur auprès des *storytellers*. Ses analyses font en effet du récit une catégorie fondamentale pour la connaissance et la subjectivité humaines. Loin de condamner le *storytelling* comme utilisation abusive de récits dans des champs non-littéraires, le concept d'identité narrative rappelle que son succès est lié à une nécessité pour les hommes de se raconter ou de se laisser conter. Le concept de refiguration permet quant à lui de construire un schéma dans lequel l'effet de la mimèsis sur le monde est inhérent à l'acte même de représentation. Enfin, les conceptions de Ricœur affirment que la littérature a des pouvoirs bénéfiques sur les subjectivités (tant sur celle du narrateur que sur celle du narrataire). Ceci permet d'éclairer certaines pratiques littéraires, dont la vogue dont jouit l'autofiction depuis les années 2000. Un projet comme celui de Chloé Delaume est ainsi entièrement tourné vers une volonté d'« encapacitation » du « Je », contre les récits collectifs aliénants et leur emprise sur son existence. L'auteur joue ainsi de la subjectivation contre l'assujettissement :

Toujours y revenir, car revenir au Je pour ne pas qu'il se noie dans le réel débordant de fictions collectives. Familiales, religieuses, économiques, politiques, sociales. Avènement des fables et du

storytelling. Avec des mots, des gestes, des actions, même, parfois. Puisque l'autofiction, c'est la seule discipline qui permet de ne jamais se voir écrit par d'autres<sup>18</sup>.

### 3. « Faire faire » : Yves Citton et le pouvoir de scénarisation

Globalement, c'est un modèle ricoeurien légèrement révisé qu'Yves Citton aménagera dans son ouvrage *Mythocratie* (2010), dans lequel il rappelle la puissance des récits et invite la gauche politique, en tant que force historique émancipatrice, à s'en saisir. Dans *Mythocratie* (2010), Yves Citton tire leçon du *storytelling* pour rappeler que toute narration est toujours un acte orienté en vue d'un *faire-faire* (faire-rire, faire-pleurer, faire peur, faire-dire, faire-acheter, faire-s'engager, faire-voter, ...). Concrètement, Citton définit le récit, à partir du schéma actanciel, comme une succession d'épreuves, une suite plus ou moins complexe de transformation d'états. Cette narration valorise ou non certains objets et sujets, selon les antagonismes dans lesquels ils sont pris et selon les voix qui les racontent. Dès lors, le lecteur investit ses affects en fonction des opérations de valorisation *prévues par le récit*. S'il n'est pas entièrement piégé par cette structure, le lecteur fait néanmoins entrer sa sensibilité dans le cadre d'un dispositif déterminé.

Pour être reçu, ce dispositif doit nécessairement s'appuyer sur du pré-convenu, tout en conservant un potentiel de réorientation. C'est en s'appuyant sur le concept ricoeurien de mimésis III que Citton ménage cette voie émancipatrice. Dès lors, pour Citton, les récits ont le pouvoir de formater des schémas de pensées et d'action, ou, au contraire, d'en multiplier les possibles. Cette ambivalence, soulignée par Citton, sera l'un des enjeux de notre séminaire. Nous verrons en effet que cette question de l'emprise ou de l'émancipation par des récits peut elle-même faire l'objet d'investissements littéraires, en étant thématisée dans des romans dont il constitue le moteur de l'intrigue – *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère nous en fournit un bon exemple.

Citton pousse cependant son analyse dans une direction biologisante que nous ne suivrons pas. Prenant appui sur les acquis des sciences cognitives, il affirme qu'un récit permet d'ouvrir un « frayage neuronal ». Parce qu'il pousse l'esprit en direction d'une réaction affective déterminée, l'affect est un opérateur de frayage, qui trace un chemin vers lequel les prochaines réactions de l'individu auront tendance à s'orienter. En tentant de donner un fondement biologique au processus de réception d'une histoire, Citton lie nécessairement effet d'immersion et effet d'entraînement du récit. Or, Schaeffer, dont l'intérêt pour les sciences cognitives est pourtant tout aussi marqué, distingue nettement ces deux effets : en d'autres termes, ce n'est pas parce que je m'éprouve « comme si » j'étais dans l'univers fictionnel que cet univers deviendra pour moi un modèle de comportements futurs.

---

<sup>18</sup> Delaume C. (2008), « S'écrire mode d'emploi », Actes du colloque de Cerisy-la-Salle sur l'autofiction, disponible sur: <http://classes.bnf.fr/ecrirelaville/ressources/delaume.pdf>

L'analyse d'Yves Citton participe d'un mouvement plus large de valorisation des effets pragmatiques des récits de fiction, que Françoise Lavocat juge quant à elle abusive :

Indépendamment de la réflexion sur le *storytelling*, beaucoup de propositions sont énoncées, actuellement, qui envisagent la fiction comme action, ce qui peut faire partie d'une stratégie défensive et apologétique en faveur de la littérature et de la fiction, dont ceux qui en vivent, écrivains et professeurs, s'évertuent à prouver l'utilité (Daros 2012). Marielle Macé a raison d'insister sur la passivité et la disponibilité inhérents à l'acte de lecture (2011 : 30). Nous souhaitons faire entendre une voix dissidente, en rappelant cette évidence : contrairement aux textes religieux et politiques, la fonction première des fictions (en tout cas de nombre d'entre elles) n'est ni de susciter un engagement ni d'appeler à l'action<sup>19</sup>.

Le désaccord s'inscrit dans un questionnement sur la fonction *première* de la littérature. Certes, si l'on renoue avec le schéma classique de Jakobson, on sera d'accord avec Françoise Lavocat pour reconnaître que la fonction première de la littérature est poétique : centrée sur la forme de son message, et non sur son destinataire. Mais primauté n'est pas signe d'unicité. Cette approche ne contredit donc en rien le constat pragmatique qu'un récit *a des effets* sur son destinataire. Rien ne nous oblige cependant à suivre Citton dans un modèle aussi déterministe.

#### **4. Agir: la question de la performativité**

Si l'observation proprement dite des effets du récit et de la fiction sur leurs destinataires échappe au périmètre de notre enquête, nous ne pouvons faire l'économie d'un questionnement sur la fonction *performative* des récits – autrement dit, l'acte de langage particulier que l'on accomplit à travers l'énonciation narrative. La notion de performativité a fait l'objet d'investissements multiples en philosophie et en sciences sociales qui nécessitent, pour éviter de possibles malentendus, de revenir sur quelques moments de sa déjà longue histoire.

Si l'on revient à leur formulation originale par John L. Austin (*Quand dire, c'est faire*, trad. fr. 1970 [1962]), étaient qualifiés de performatifs les énoncés qui accomplissent ce qu'ils énoncent (« je vous déclare mari et femme », « je te le promets »...), pour autant que certaines conditions dites de félicité soient remplies (« je vous déclare mari et femme » échoue, en tant qu'acte de langage, si je ne suis pas investi de l'autorité qui permet de marier des couples). Austin visait certaines actions que l'on ne peut réaliser qu'à travers une énonciation particulière (promettre, inaugurer, remercier, etc.). Très vite, pourtant, Austin a abandonné sa distinction initiale entre énoncés performatifs et énoncés constatifs (qui, à l'inverse des précédents, constatent un état de fait et peuvent donc recevoir une valeur de vérité), au profit d'une tripartite conceptuelle entre acte locutoire (le fait de prononcer une phrase), force illocutoire (qui confère sa valeur d'acte de langage à la phrase prononcée – par exemple : interroger, ordonner, rassurer,

---

<sup>19</sup> Lavocat F. (2013), « Du récit au "storytelling" : enjeux pour la fiction », *Lendemains*, n°14, pp. 14-28, URL : <http://periodicals.narr.de/index.php/Lendemains/article/viewFile/441/422>, p. 21.



promettre, argumenter, ...) et effet perlocutoire (la production d'effets, voulus ou non, sur les auditeurs par le fait d'accomplir un acte de langage). Les nuances apportées par la distinction entre ces trois types sont utiles pour penser l'impact de la littérature sur le monde. Mesurer le pouvoir d'un récit, ce serait par exemple évaluer s'il peut faire correspondre sa fonction illocutoire à ses effets perlocutoires, ou si, au contraire, le récit n'a pas pleine mainmise sur la façon dont il sera reçu et vécu. Dans la plupart de ses applications, le *storytelling* vise précisément à conditionner ces effets perlocutoires, en verrouillant d'avance les réactions des destinataires.

Enfin, malgré son abandon rapide par Austin, le concept de performativité s'est très largement diffusé en sciences sociales, où il est devenu chez certains auteurs quasi-synonyme de « construction sociale ». Récemment, il est apparu en un sens assez proche chez la philosophe américaine Judith Butler, selon qui les énoncés ayant trait au genre, loin de renvoyer à un fait de nature préexistant, sont performatifs dans le sens où ils font advenir une identité « genrée », intériorisée comme une norme à force d'être martelée, puis renforcée à chaque nouvelle « performance ». Cette conception de la performativité, bien qu'issue d'un champ d'études très différent du nôtre, met cependant bien en lumière l'un des pouvoirs des récits. Liés au champ social qui les reçoit, les récits peuvent répéter des prêts-à-penser et des comportements formatés, tout en remettant leur existence en jeu à chaque fois qu'ils sont énoncés. Nous ne sommes en réalité pas si loin de la notion de « frayage » reprise par Yves Citton pour sa notion de « pouvoir de scénarisation ».

La question de la performativité se pose pour nous à deux niveaux : celui, d'une part, de la controverse sur le *storytelling* et le pouvoir du récit, qui nous a beaucoup préoccupé dans cette note ; celui, d'autre part, immanent aux textes narratifs. À ce second niveau, nous émettons l'hypothèse que l'attention constante portée aux récits et aux savoirs qui s'y rattachent n'a pas été sans effet sur la production romanesque, en témoigne le nombre significatif d'œuvres dans notre corpus qui ont fait de cette question du pouvoir du récit un thème littéraire central. La fiction peut ainsi devenir un véritable laboratoire pour mettre en scène et ainsi contribuer à comprendre son propre pouvoir performatif et ses effets.

## **5. Faire droit à l'ambiguïté : l'emprise par les récits**

Yves Citton prend au sérieux le pouvoir d'action qu'ont les récits sur le monde, pouvoir qui peut être aussi aliénant qu'émancipateur. Il met ainsi en lumière une ambivalence qui ne semble pas avoir été pensée par Ricœur, ce dernier s'intéressant avant tout aux effets positifs des récits.

Pour penser le potentiel manipulateur des récits et de ceux qui les font, il peut être utile de le qualifier à partir du concept d'emprise développé par le sociologue Francis Chateauraynaud (2015). Dans le cadre d'une sociologie pragmatique, Chateauraynaud

veut construire un modèle à même de penser les relations de pouvoir en évitant le double écueil de la sociologie critique (qui, dans une logique de dévoilement, prétend expliquer le comportement des agents sociaux par leur position dans des champs structurés par des rapports de domination) et de la sociologie de la justification, qui fait l'impasse sur la question du pouvoir en supposant l'égale capacité critique des personnes à dénoncer des injustices. Selon lui, les situations d'emprise se caractérisent, justement, par des *asymétries de prise* : l'empeneur multiplie les liens grâce auxquels il contraint l'autre, tout en se soustrayant à sa critique. L'emprise n'est donc pas directement observable, puisqu'elle fonctionne par l'invisibilisation de ses rouages. Si elle peut être dénoncée, c'est seulement par les acteurs eux-mêmes qui n'en prennent souvent conscience qu'après coup – et se servent alors de catégories psychologisantes comme celle de « harcèlement » ou de « pervers narcissique » pour qualifier ce qu'elles ont subi.

Le modèle de Chateauraynaud nous intéresse à plus d'un titre. Tout d'abord, il est compatible avec les conceptions modernes du pouvoir, qui en font une *relation* entre entités (individus ou groupes) et non une substance (quelque chose que l'on « a » ou non) – comme chez Foucault, par exemple, pour qui le pouvoir est une « action sur les actions possibles », ou, selon une formule souvent citée, une manière de « conduire les conduites »<sup>20</sup>. Si asymétrique qu'il soit, aucun pouvoir ne peut s'appliquer sans l'action en retour de celui qui lui obéit ou lui résiste. Il met ainsi en lumière la participation du destinataire à la relation d'emprise, et donc la possibilité de faire échouer celle-ci. Armés de cette conception du pouvoir et de l'emprise, on est mieux fondés à reprocher à Salmon de ne pas nuancer davantage l'efficacité du *storytelling*. À aucun moment, Salmon ne fait place aux cas où le *storytelling* échoue, cas pourtant nombreux, qui mettent d'autant mieux en valeur la résistance que lui opposent les individus et le monde. De nombreux romans du corpus illustrent d'ailleurs cette résistance, en mettant en scène des « entrepreneurs » qui sont toujours, finalement, ou rattrapés par le réel, ou perdus par leur propre fiction.

Par ailleurs, le modèle de l'emprise éclaire la manière dont peut agir le pouvoir du récit. L'empeneur multiplie ses prises sur l'autre en évitant de lui donner prise sur lui-même. Dès lors, il masque son action. Il peut le faire soit en cachant à l'autre sa propre existence (cas d'impostures, de mystifications, de complots, etc.), soit en jouant sur un autre terrain que celui sur lequel il fait mine de jouer. Ce second cas est intéressant, parce qu'il touche peut-être à la raison même pour laquelle le *storytelling* fonctionne : il embarque son destinataire dans le domaine de la feintise *ludique* pour mieux détourner son attention de ce qu'il veut faire *sérieusement*.

---

<sup>20</sup> Michel Foucault, « Le sujet et le pouvoir », in *Dits et Ecrits IV: 1980-1988*, Paris : Gallimard, 1994, p. 237 (« The Subject and the Power », trad. F. Durand-Bogaert, in H. Dreyfus & P. Rabinow, *Michel Foucault : Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago: The University of Chicago Press, 1982).

Enfin, un autre intérêt du modèle est qu'il fait droit à l'ambiguïté des agencements de pouvoirs :

On peut ainsi redéfinir l'emprise comme la prise de contrôle des expériences du monde social par certains acteurs, individus ou groupes. On voit immédiatement que selon le point d'entrée choisi, la prise de contrôle sur l'expérience peut être jugée positivement ou négativement selon qu'elle rend possible la conquête de prises ou, au contraire, réduit à presque rien l'accès au déploiement autonome de l'expérience<sup>21</sup>.

C'est cette ambivalence que nous voudrions respecter dans le cadre de ce séminaire, en déployant les modes de *prise* sur le réel qu'offre le récit, et ce, qu'elles aient pour fin la réappropriation ou la dépossession, l'amplification de l'agir ou son épuisement.

Si les récits et les fictions font désormais partie intégrante de nos vies, il en est de même du récit comme catégorie réflexive qui nous permet de penser leur emprise sur nos existences. On peut tenter de comprendre ce processus en l'inscrivant dans la logique du processus de civilisation décrite par Norbert Elias : l'extension sans précédent des chaînes d'interdépendance qui nous relie aux autres individus (du fait de la globalisation des échanges et du développement des réseaux) rend nécessaire le développement d'instruments de contrôle de plus en plus sophistiqués, qui requièrent de plus en plus notre participation et notre consentement pour opérer et produire leurs effets (la conjuration de la violence, l'intériorisation des normes sociales). Le récit pourrait bien être l'un de ces instruments, autant loué pour son efficacité que dénoncé pour son intolérable prétention à régenter nos conduites, mais aussi simplement utilisé comme « technologie de soi », par laquelle nous nous ajustons au monde et à ses exigences. Et si nous nous racontions des histoires ?

## C. Le séminaire "STORYFIC"

### 1. Approche thématique : trois axes du corpus

Le projet STORYFIC a donc pour ambition de cheminer depuis la dénonciation du *storytelling* jusqu'à une interrogation élargie sur les pouvoirs des récits. De prime abord, ce que le *storytelling* fait à la littérature, c'est de l'engager dans un processus de redéfinition (revendication d'autonomie, de complexité, d'équivocité) et de réinvestissement des pratiques littéraires (usages critiques contre narrations efficaces). Mais l'hypothèse que nous souhaiterions placer au cœur du projet déplace ce premier niveau de réaction : la manière dont le champ littéraire s'inquiète du

---

<sup>21</sup> Chateauraynaud F. (2015), « L'emprise comme expérience », *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Pragmatisme et sciences sociales : explorations, enquêtes, expérimentations, mis en ligne le 23 février 2015, consulté le 28 septembre 2015. URL : <http://sociologies.revues.org/4931>

*storytelling* participe d'une interrogation élargie sur la représentation, et surtout sur la manière dont les représentations rétroagissent sur le réel.

Pour rendre compte de cette complexification croissante de notre question de recherche, le séminaire STORYFIC se déploiera sur trois axes successifs, sur lesquels nous répartirons les romans du corpus.

Le **premier axe** s'installera dans l'espace de discussion ouvert par la popularisation du phénomène du *storytelling* dans le champ culturel francophone. Partant des analyses de Salmon, nous tenterons de les réinsérer dans une temporalité plus large, qui intègre les acquis du tournant narratif, l'histoire littéraire proprement dite ainsi que les évolutions du champ littéraire dans ses rapports avec le champ du pouvoir. Loin de vouloir discréditer les analyses de Salmon, nous chercherons plutôt à en nuancer la nouveauté, en puisant par exemple dans l'histoire de la narratologie des outils pour mieux appréhender notre objet.

Sur ce premier axe, la lecture commune imposée est celle *d'Exemplaire de démonstration*, de Philippe Vasset (2003). Ce court roman fait état d'une inquiétude quant à l'avenir de la littérature dans un monde post-industriel et hyper-capitalisé, d'où toutes les possibilités d'innovation en matière de fiction semblent avoir été épuisées et asservies aux fins du marché.

Les textes proposés à l'étude illustreront une sensibilité des auteurs à la problématique contemporaine du *storytelling*. Pour la plupart, il s'agit de dénoncer une emprise du monde marchand sur l'imaginaire (Vasset), le langage (Damasio), le travail (Beinstingel), la politique (Dugain) ou encore la littérature (Salvayre). D'autres auteurs privilégient une écriture parfois plus expérimentale, soucieuse de renouveler les formes et supports d'expression, qu'il s'agisse de reprendre le langage de « l'ennemi » comme matériau pour le dynamiter de l'intérieur (Masséra, Arlix) ou interroger nos manières d'habiter le monde (Pireyre).

Le **deuxième axe** se tournera davantage vers les pouvoirs du récit, en se focalisant en particulier sur les moyens qu'il offre de réappropriation de soi et du monde. En nous appuyant notamment sur Ricœur, nous verrons comment le récit n'est pas seulement un instrument de déréalisation et de manipulation, mais qu'il peut aussi être un moyen d'encapacitation (*empowerment*), augmentant la compréhension que les sujets ont d'eux-mêmes et du monde et leur fournissant un moyen de construire leur identité.

Sur ce deuxième axe, nous lirons ensemble *La Première Pierre* de Pierre Jourde (2013), texte réflexif sur la littérature, son pouvoir de représentation et sa responsabilité lorsqu'elle prétend se saisir du réel. Dans ce texte, l'écrivain revient sur un précédent roman, *Pays perdu* (2003), inspiré par le village d'Auvergne où il a ses racines, et surtout sur la réception catastrophique de ce récit par les habitants qui, loin d'y voir l'hommage

voulu par l'auteur à leur monde et leur mode de vie en train de disparaître, en ont pris ombrage, au point de s'en prendre physiquement à lui et sa famille lors de son retour au pays.

Les textes proposés se partageront autour de différents projets littéraires. D'abord, l'autofiction, du moins lorsqu'elle affirme son ambition de se réapproprier sa subjectivité par l'écriture (Delaume). Ensuite, plusieurs tentatives d'écrire à partir de faits divers ou d'affaires pour aménager des espaces de complexité dans des récits médiatiques saturés (Jauffret, Mauvignier, Viscogliosi). Autre démarche : celle, démocratique, de vouloir donner une visibilité à ceux que les discours médiatiques, sociaux, politiques occultent généralement et privent de représentation (Rosanvallon, Bon). Enfin, la collection des « journaux intimes » de Philippe Vasset a pour but d'explorer, par le truchement d'un protagoniste fictionnel, des domaines du monde que le système néolibéral prend soin de cacher (marchands d'armes, négociant en quotas de CO2).

Le **troisième et dernier axe** s'intéressera à cette autre facette du récit, sa capacité à « conduire des conduites » (selon l'expression déjà citée de Michel Foucault) et des opinions, et donc à réduire l'amplitude d'action des sujets. Cet axe n'est pas un retour à la thématique restreinte du *storytelling*. Il s'agit plutôt de sa généralisation : si l'utilisation du *storytelling* révèle le potentiel aliénant des récits, ce potentiel est-il en creux de *tout récit* ? Au fond, la fiction n'offre-t-elle pas encore le meilleur site pour observer ses effets ?

Les textes proposés sur cet axe mettront en scène un nombre étonnamment important de personnages-démiurges (chez Bello, Gran, Biermann, Lemaître, Mouton), parfois eux-mêmes écrivains ou créateurs, enivrés par leur propre pouvoir de scénarisation, mais souvent châtiés par les retours d'un réel qui, toujours plus riche de possibilités que celles prévues par la scénarisation, déjoue leurs plans et s'avère non maîtrisable. *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère (2007), que nous lirons ensemble, illustre ces situations romanesques de manière presque paradigmatique, en exposant la tentation démiurgique d'un écrivain tenté de voir le réel se conformer à son écriture, comme si le récit avait le pouvoir de scénariser l'action d'autrui. Il sera aussi questions des victimes qui se sont laissées prendre dans des rouages narratifs (Garat, Message). Ces œuvres attesteront d'une tentative littéraire de dénoncer l'emprise des récits, en la conjurant par sa mise en scène ou par des procédés métatextuels, restaurant ainsi la distinction menacée entre fiction et réalité.

Notons que la répartition de ces romans en axes s'avère parfois artificielle ou illusoire, et revêt surtout un intérêt heuristique, comme manière de les interroger ou de les problématiser. Certains romans figurent d'ailleurs à l'intersection de deux ensembles, témoignant du caractère hybride ou difficilement assignable de leur démarche. Comment, par exemple, classer le projet de François Taillandier de renouer avec les

grands cycles romanesques familiaux, tout en métathéorisant l'inactualité d'une telle entreprise à une époque qui a proclamé la « fin des grands récits » et ne se vit plus que comme « éternel présent » ?

Sur ces trois axes, les différents textes analysés n'auront pas pour fonction d'*illustrer* simplement certains éléments théoriques. Conformément aux présupposés d'une sociologie *par* la fiction (Ledent, 2013), nous nous appuierons sur le mode particulier qu'ont les textes littéraires d'appréhender et de rendre intelligible le monde social. Les textes de notre corpus devront donc nous donner à voir et à comprendre davantage que ce que nous enseignent les quelques balises théoriques que nous venons brièvement de poser. En l'occurrence, nous attendons d'eux qu'ils nous en apprennent davantage sur le rôle du récit et le statut des fictions dans un monde qui en a récemment fait un moyen d'action privilégié.

La question du séminaire pourrait dès lors être reformulée comme suit : dans un monde social rendu collectivement plus conscient du pouvoir des récits, notamment sous l'effet de ses usages instrumentaux par le *storytelling*, les romanciers ont-ils modifié leur manière de raconter des histoires ? Témoignent-ils, à travers leurs dispositifs narratifs, d'un niveau de réflexivité accru ? Comment ces enjeux sont-ils réfractés dans le champ littéraire ?

## **2. Approche stratégique : trois attitudes**

Pour cerner les stratégies mises en place par les auteurs dans une société où les fictions et récits circulent en continu, on peut recourir à la typologie élaborée par le politologue Albert Hirschman (2011 [1970]). Insatisfaits face à ce qu'ils perçoivent comme une baisse dans la qualité d'un produit ou d'un service, les acteurs sociaux auraient globalement trois possibilités : exprimer publiquement leur mécontentement (stratégie de « *voice* », prise de parole) ; abandonner le produit ou le service en question au bénéfice d'un autre (stratégie d'« *exit* », défection) ; ou choisir de s'y attacher malgré tout (stratégie de « *loyalty* »). Ces trois attitudes possibles fournissent un modèle d'intelligibilité remarquablement souple, qui rend compte aussi bien du comportement économique (acheter une voiture de marque B quand on est mécontent de la marque A, et donc opter pour l'*exit*), que politique (prise de parole : manifester contre un projet de loi, s'exprimer contre le changement de ligne d'un parti politique ou d'un syndicat) et social (devoir subir, « loyalement » mais sans rien pouvoir vraiment y changer, la dégradation d'un service public de chemin de fer).

Appliquée au corpus étudié, cette catégorisation opère un nouveau découpage parmi nos textes, en les redistribuant autour de pôles qui ne se superposent pas aux trois axes susmentionnés. Sur chaque axe, certains auteurs protestent contre la mainmise du monde marchand sur l'imaginaire en s'en faisant le témoin ou en la dénonçant (*voice*). Mais d'autres préfèrent la défection : arrêter de produire de la fiction littéraire, changer

de support d'expression, voire cesser carrément de croire en un quelconque pouvoir de la littérature. Non moins lucides, certains écrivains prennent acte des mutations qui affectent le champ littéraire tout en se ménageant l'espace de s'y continuer – ils privilégient une forme de loyauté à la littérature narrative de fiction, un « faire avec » plutôt qu'un « faire contre ».

Combiner une découpe thématique (axe 1 : *storytelling* ; axe 2 : encapacitation ; axe 3 : emprise) et stratégique (*exit, voice, loyalty*) permet de multiplier les approches du corpus en respectant sa complexité et la dynamique des flux qui le traversent. L'ambition de ce séminaire sera d'amener les étudiants à pluraliser les angles de saisie sur les textes, sur ce qu'ils disent, font et prétendent faire.

### 3. Ressources

Pour donner aux étudiants un maximum de modalités d'appréhension du sujet, plusieurs ressources seront mises à leur disposition. Ces ressources seront toutes reprises dans un fichier partagé (dans un dossier Dropbox) auquel auront accès tous les participants du séminaire (une invitation à rejoindre le dossier leur sera envoyé par courriel).

Ce dossier partagé sera structuré autour de plusieurs éléments :

- Un portefeuille d'articles : ce portefeuille contient de nombreux articles, dont quelques-uns seulement seront imposés à la lecture commune et rythmeront les séances. Néanmoins, la majorité d'entre eux servira surtout à enrichir les recherches individuelles de chacun. Ce portefeuille sera accompagné d'un « plan » qui en reprend toutes les références bibliographiques en les structurant de manière similaire à la manière dont elles s'agencent dans la Dropbox. Ce plan doit donc faciliter et orienter les recherches. La plupart des articles cités dans cette note s'y trouvent.
- Une liste des ouvrages du corpus : cette liste reprend non seulement les références des lectures communes, mais surtout les titres des ouvrages proposés comme matériau de recherche individuelle. Cette liste est accompagnée d'un schéma d'ensemble qui distribue les auteurs selon les axes thématiques où s'inscrivent leurs œuvres. Ce schéma a pour objectif de baliser sommairement le corpus de manière à aider les étudiants à faire leur choix de texte. Bien entendu, les organisateurs du séminaire seront également présents pour les y aider. Comme ce document le précise, les étudiants sont vivement encouragés à proposer d'autres textes pour tester sur eux les hypothèses du projet.

- Une carte conceptuelle (en ligne) : une présentation du projet « STORYFIC » via l'application Prezi<sup>22</sup> donnera un aperçu aux étudiants du cadre conceptuel dans lequel ils seront amenés à travailler. Cette carte revient sur la question de recherche soulevée par ce séminaire, en la reliant à des méthodes, des concepts, mots-clés et objets particuliers.
- Une ligne du temps (également en ligne) : enfin, une chronologie interactive présentera la question du séminaire sur un plan diachronique. Elle mettra en regard la constitution du *storytelling* comme objet de savoir avec les mutations ayant précédemment eu cours dans d'autres domaines scientifiques ou pratiques. On y retrouvera la plupart des points d'inflexion historiques présentés dans cette note.

### **Bibliographie (limitée aux articles et ouvrages cités dans cette note)**

- Abid-Dalençon A. (2015), « "Ceci est un récit" : prétentions et imaginaires narratifs en régime médiatique et marchand », *Itinéraires* [En ligne], mis en ligne le 18 décembre 2015, consulté le 19 décembre 2015. URL : <http://itineraires.revues.org/2647>
- Barthe Y. et al. (2013), « Sociologie pragmatique : mode d'emploi », *Politix*, n°103, pp. 175-204, disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-politix-2013-3-page-175.htm>
- Berut B. (2010), « Storytelling : une nouvelle propagande par le récit ? », *Quaderni*, 72, pp. 31-45, mis en ligne le 05 avril 2012, consulté le 2 janvier 2016, disponible sur URL : <http://quaderni.revues.org/479>
- Chateauraynaud F. (2015), « L'emprise comme expérience », *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Pragmatisme et sciences sociales : explorations, enquêtes, expérimentations, mis en ligne le 23 février 2015, consulté le 28 septembre 2015. URL : <http://sociologies.revues.org/4931>
- Citton Y. (2010), *Mythocratie : Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris : Amsterdam.
- Citton Y. (2013), « Contre-fictions en médiocratie », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°6, consulté le 15 janvier 2016, URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.14>.
- Culler J. (2006), « Philosophie et littérature : les fortunes du performatif », *Littérature*, n° 144, pp. 81-100, disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-litterature-2006-4-page-81.htm>
- Damasio A. (2014), « Retour vers le futur. Entretien avec Alain Damasio », in Collectif Mauvaise Troupe, *Constellations. Trajectoires révolutionnaires du jeune 21e siècle*, Paris : Editions de l'éclat, disponible sur : URL : <https://constellations.boum.org/spip.php?article88>

---

<sup>22</sup>Logiciel gratuit pour les étudiants. L'enregistrement n'est toutefois pas nécessaire pour visualiser une présentation, qui sera accessible via l'url.



- Delaume C. (2008), « S'écrire mode d'emploi », Actes du colloque de Cerisy-la-Salle sur l'autofiction, disponible sur : <http://classes.bnf.fr/ecrirelaville/ressources/delaume.pdf>
- Dingremont F. (2015), « Pour une conception non utilitariste du *storytelling* », *Itinéraires* [En ligne], mis en ligne le 18 décembre 2015, consulté le 18 décembre 2015, URL : <http://itineraires.revues.org/2654>
- Foucault M., « Le sujet et le pouvoir », in *Dits et Ecrits IV : 1980-1988*, Paris : Gallimard, 1994 (« The Subject and the Power », trad. fr. F. Durand-Bogaert, in H. Dreyfus & P. Rabinow, *Michel Foucault : Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago : The University of Chicago Press, 1982).
- Gefen A. (2013), « "Retours au récit" : Paul Ricœur et la théorie littéraire contemporaine », *Fabula / Les colloques*, L'héritage littéraire de Paul Ricœur, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1880.php>, page consultée le 20 janvier 2016.
- Hirschman A. (2011), *Exit, voice, loyalty : Défection et prise de parole*, trad. fr. Claude Besseyrias, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles [*Exit, Voice, and Loyalty : Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*, 1970].
- Houellebecq M., Lévy B.-H. (2008), *Ennemis publics*, Paris : Flammarion/Grasset.
- Kibédi Varga Á. (1990), « Le récit postmoderne », *Littérature*, n°77, pp. 3-22, disponible sur : URL : [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1990\\_num\\_77\\_1\\_1506](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1990_num_77_1_1506)
- Lavocat F. (2013), « Du récit au "storytelling" : enjeux pour la fiction », *Lendemains*, n°14, pp. 14-28, disponible sur : URL : <http://periodicals.narr.de/index.php/Lendemains/article/viewFile/441/422>
- Langlet I. (2014), « Imaginaire du créateur et *storytelling* métaleptique », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°9, consulté le 10 novembre 2015, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx09.03>.
- « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde*, 15 mars 2007.
- Ledent D. (2013), « Les enjeux d'une sociologie par la littérature », in *CONTEXTES* [En ligne], Varia, mis en ligne le 19 avril 2013, consulté le 9 juillet 2014, URL : <http://contextes.revues.org/5630>
- Lepaludier L. (2002), « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », in Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers (CRILA), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Migozzi J. (2010), « Storytelling : opium du peuple et / ou plaisirs du texte ? », *French Cultural Studies*, n°4, consulté le 12 janvier 2016, disponible sur : URL : [hal-00764242](http://hal-00764242)
- Lits M. (2012), « Storytelling : réévaluation d'un succès éditorial », in Marti M., Péliissier N. (dir.), *Le storytelling. Succès des histoires, histoire d'un succès*, Paris : L'Harmattan.
- Nicol B. (2009), *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge : Cambridge University Press.

- Prince G. (2006), « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox Poetica*, consulté le 15 janvier 2016, URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html>
- Revue *Multitudes* (2012), Majeure « contre-fictions politiques », 48, pp. 70-146.
- Salmon C. (2007), *Storytelling : La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris : La Découverte (coll. « Cahiers Libres »).
- Schaeffer J.-M. (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil (coll. « Poétique »).
- Schaeffer J.-M.(2005), « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme*[En ligne], n°175-176 juillet-septembre 2005, mis en ligne le 26 octobre 2005, consulté le 19 janvier 2016. URL : <http://lhomme.revues.org/1830>.
- Vasset P. (2011), « L'Exofictif », *Vacarme*, n°54, mis en ligne le 19 février 2011, consulté le 13 janvier 2016, disponible sur : URL : <http://www.vacarme.org/article1986.html>
- Viart D. (2012), « Historicité de la littérature contemporaine », in Viart D., Demanze L. (dir.), *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, tome II, Paris : Armand Colin.