

arlitudes

international

Rédacteur en chef :

François Pluchart

Secrétaire générale :

Jeanne Simon-Goldberg

Gestion et publicité :

Joël Delouche

Coordination graphique :

Jean-Pierre Giovanelli

Traductions :

Amy Hittner et Rosine Fischer

Correspondants :

Italie : **Luca M. Venturi**

Belgique : **Alain Macaire**

Etats-Unis : **Amy Hittner**

Ont collaboré à ce numéro :

Guido Ballo, Dany Bloch, Alexandre Bonnier, Jean Chauvelin, Espiga, Pierre Faveton, Vilém Flusser, Fred Forest, Jeanne Gatard, Joël Hubaut, Hans Hartung, Michel Journiac, Les Levine, Jean-Jacques Lauquin, Alain Macaire, Françoise Masson (photos dossier Gina Pane), Annette Messenger, Abraham Moles, Gina Pane, Jean-Paul Thenot, Luca M. Venturi, Michel Zérafra.

Publicité et abonnements (à la revue) :

France (2 ans) : 40 F

Etranger : 10 \$

air mail : 15 \$

Sale price :

Deutschland : 4 D.M. - Belgique :

80 F.B. - Great Britain : 1 £ - Italia :

1'200 liras - Schweiz : 8 F.S. -

Etats-Unis : 2 \$.

Editions de la S.p.a.b.
Rue du Château
09940 SAINT-JEANNET
Tél. (93) 32.52.43.

Directeur de la publication : François Pluchart

Commission paritaire : 52 138

Dépôt légal : à parution

Imprimerie J-M BARBOU, Le Pré Saint-Gervais

Printed in France

DIFFUSION NMPP

Quatrième année - Numéro 15/17 (nouvelle série)

Octobre - Décembre 1974

Langage et inflation verbale, dialogue entre Vilém Flusser, Abraham Moles, Michel Zérafra et François Pluchart	2
Dix questions sur le langage, débat entre Joël Hubaut, Michel Journiac, Jean-Jacques Lauquin et Annette Messenger	14
Identités, par Jean-Paul Thenot	19
Une traversée structuraliste, entretien avec Jean-Jacques Lauquin	20
Des langages, dit-on, ou Trissotin a la colique, par Alexandre Bonnier	24
La syntaxe d'un langage, par Pierre Faveton	29
Les borborygmes des silences, par Jeanne Gatard	31
Dossier Gina Pane	33
Mentacosmmunication, par Espiga	53
Un geste vers l'absolu, entretien avec Hans Hartung	54
Suprématisme, par Kasimir Malevitch	61
Les rituels de Ramosa	64
Actualité de la vidéo	65
Le médiateur d'un dialogue par Fred Forest	68
A portrait of Anna Canepa et autres travaux, par Les Levine	70
Informations internationales	74
Livres	83

Couverture : Hans Hartung : T 1973-R 14 (154 x 250 cm), galerie de France
(photo : François Walch).

De ce numéro, il a été tiré 30 exemplaires comportant une œuvre de Jean-Jacques Lauquin

Le numéro 18/20 paraîtra le 10 janvier 1975

François Pluchart. — Je voudrais d'abord vous demander votre position sur l'opinion selon laquelle il n'y a pas en art de nouveaux langages, mais de nouvelles techniques.

Michel Zérafra. — Donc, il y aurait eu, jusqu'à une certaine époque, des langages artistiques — des arts en tant que langages... Une telle position me semble avoir un aspect idéologique certain : on veut dire non seulement que l'art « a été » langage mais encore que l'art a exprimé, signifié des messages — qu'il a parlé aux hommes — alors qu'à présent il n'y a plus que des façons de faire. « Technique » signifierait alors « non-humain ».

Il se peut que je sois exagérément interprétant, mais je voudrais dénoncer l'erreur humaniste qui consiste d'une part à assimiler le mot « langage » à « communication humaine » (sinon « idéale »), d'autre part à opposer technique à langage. Pour moi en effet, l'idée même de technique (surtout pour les arts ou les non-arts actuels) implique celle du langage. Plus exactement, technicité implique communicabilité. Je dois donc m'expliquer sur deux points : a) l'art est-il un langage ? b) en quoi la technique est-elle forme et force de communication ?

Dans un article de *Revue d'Esthétique* de janvier 1966, et intitulé : *L'art est-il langage ?*, Mikel Dufrenne souligne avec raison qu'il est pernicieux de vouloir assimiler l'art à une langue et surtout de vouloir étudier l'art en termes de linguistique structurale. Bien évidemment, si l'on considère qu'un langage est un système de signifiants formellement indépendant des objets non-systématiques qu'il représente, on ne peut sans trahison intellectuelle « enfourner tous les signes artistiques dans le modèle linguistique ». Je m'inspire d'une expression de J.-F. Lyotard — l'un des rares penseurs à être, si j'ose dire, à la mesure de la problématique des activités artistiques contemporaines. A vrai dire, Dufrenne s'opposait à ce que j'appellerai la tentation sémiologique. Pourtant, dans le même article, Dufrenne tombe dans l'excès inverse, insistant sur l'irréductible individualité du geste du créateur, et sur l'irréductible singularité des effets esthétiques obtenus par ce geste : « un gris de Velasquez n'appartient qu'à Velasquez parce qu'il n'est ce gris que sur sa toile ». Pour moi au contraire c'est justement le rapport entre praxis et œuvre (on peut particulièrement le constater à l'église impressionniste qui s'est ouverte au Grand-Palais) qui fait que l'art est un langage, si l'on prend langage dans le sens : ensemble de formes destinées à signifier et à communiquer.

Or cette relation praxis/œuvre devient de plus en plus évidente. Dans tout ouvrage tel qu'il nous apparaît au Musée d'art moderne ou au C.n.a.c., il y a un système, que le praticien de l'art veut de plus en plus révéler.

F. P. — Ce système serait donc ce que nombre de créateurs nomment aujourd'hui leur langage ?

M. Z. — Dans l'ensemble, oui, et cette mise à jour parfois rageuse du système qu'on peut constater aussi bien chez Arman que chez Rosenquist, tient à deux raisons principales étroitement liées. Tout d'abord, comme chacun sait, les praticiens d'aujourd'hui ont conscience pour la plupart que l'art est dans le monde, et non pas devant le monde, avec toutes les considérations socio-politiques et économiques que cela implique. En second lieu, et par voie de conséquence, le praticien se sent amené à montrer (à nous montrer) le travail, les opérations que l'œuvre représente. C'est surtout en ce sens qu'on peut dire que l'art ne représente que lui-même. La manière dont Monet a peint l'eau, par touches pratico-signifiantes, afin de récuser tout académisme formaliste, cette manière s'est étendue à tous les arts, et c'est par là que l'œuvre est matrice de communication, donc « langage ». Enfin, on

fait trop souvent abstraction de l'incorporation de la culture — du savoir — de l'artiste dans sa matrice et dans sa manière. Quand un praticien sait ce que c'est que la psychanalyse ou la sociologie (et la technologie) son œuvre est différente de celle du praticien qui était hanté par Freud ou par Dürkheim, sans le savoir.

Ce qui est technique pour l'artiste est langage pour le récepteur.

Vilém Flusser. — Je suis dans une double situation. Je suis d'accord avec tout ce que vous dites, mais je ne suis pas d'accord avec l'attitude que vous prenez devant le problème technique et langage. Je suis d'accord avec votre conclusion — c'est drôle —, mais je ne suis pas d'accord avec votre point de départ. La praxis de l'artiste peut être envisagée par le critique comme un moment de trois moments. Dans le premier moment, l'artiste effectue des gestes contre un matériau. Il est caractéristique du geste que le geste exprime une intériorité. Donc, le premier moment est que l'artiste veut s'exprimer vers le monde. C'est, si vous voulez, un moment expressionniste dans chaque pratique de l'art. Le deuxième moment est que ce geste se heurte contre un matériau et que ce matériau change ce geste. A ce moment-là l'intérêt de l'artiste est absorbé par le matériau. Donc c'est une question de technique. L'art est une question de technique et au moment où de nouveaux matériaux apparaissent, de nouvelles techniques apparaissent, parce que chaque matériau demande une autre manière d'être manipulé pour pouvoir absorber les gestes de l'artiste. Il y a ensuite un troisième moment : c'est le fait que je change le monde pour autrui. Je ne change pas pour changer le monde, je le change pour autrui. De ce fait, toute pratique artistique comme toute pratique vraie vise en dernier lieu à être communicative. La technique devient pour le récepteur de l'œuvre un langage. Vous avez tout à fait raison : la dichotomie est fautive. Ce qui est technique pour l'artiste est langage pour le récepteur.

F. P. — Ce que vous dites me paraît important. C'est une question clef qui donne une nouvelle dimension au débat.

M. Z. — Mais elle mérite cependant d'être discutée, c'est-à-dire précisée historiquement. Même les mots technique et matériau nous ne pouvons pas les employer avec le même sens lorsqu'il s'agit de Renoir ou de Van Gogh et lorsqu'il s'agit d'un artiste d'aujourd'hui. Ce qui fait l'acuité du langage, son acuité fondamentale, cette passion, qu'il y a pour le fait qu'il y a un langage ou que « tout est langage », c'est le fait que les formes sont de moins en moins religieuses et discursives. La personne humaine (l'idée de personne) n'est pas un phénomène humain. Elle est descendue d'une mythologie, elle est descendue d'une religion. Employons des mots barbares : vous avez dans l'iconicité ce que vous aviez dans le discours au XVI^e siècle ou au XVII^e siècle, dans le discours littéraire qui d'ailleurs était réservé à un tout petit nombre alors que le discours pictural pouvait s'adresser à beaucoup de gens en raison de la force d'un discours proprement religieux, d'un discours mystérieux, d'un discours de fascination mystique. A ce moment-là, l'intervention de la technique comme source même du langage est singulièrement voilée : elle n'a été révélée que récemment. Dans les temps « modernes » la situation change beaucoup parce que le rapport entre formes et techniques devient de plus en

plus étroit. Devant une toile de Van Gogh, nous sommes attirés vers l'idée de langage plutôt que vers l'idée de discours. Pourquoi ? Parce que nous sentons par approximation — c'est tout le problème de l'écriture exposé par Derrida — par touches de peinture — je prends exprès un peintre qui n'est plus un peintre moderne. Il y a une expression qui se fait sans qu'il y ait derrière un modèle. Le langage, ne l'oublions pas, ce n'est pas la langue. La langue, c'est le corpus général et le langage, c'est l'exercice de la langue avec ses règles. Ce qui a fait l'importance cruciale du langage c'est que la métaphysique et la religion du discours ont disparu et qu'à ce moment-là nous nous sommes trouvés devant les mots en littérature et les couleurs en peinture. Nous nous trouvons devant Lautréamont, nous nous trouvons devant Mallarmé. Quand Mallarmé dit que les mots doivent me faire oublier les fleurs de tout bouquet, nous sommes dans la réalité pratique du langage. Par conséquent nous ne pouvons pas penser un langage artistique comme un système grammatical. Peut-être auriez-vous dû intituler votre enquête « nouvelles grammaires ». Il me semble que beaucoup d'artistes d'aujourd'hui sont sensibles à l'idée même de grammaire, c'est-à-dire à l'idée de système personnel destiné à autrui. Car l'œuvre contemporaine, en tant qu'ensemble de techniques, est moins un acte, une forme de communication qu'elle ne pose le problème de la communication. Elle le pose du fait même que nous n'avons plus de système de référence global, tel que : l'humain, la peinture, l'art.

F. P. — Cette situation que vous définissez me paraît aussi se diversifier de toute part, se projeter en de nombreuses directions à cause même du surgissement constant de nouvelles techniques, par le fait que tout artiste, s'il veut à la fois innover et se faire comprendre, est d'une certaine manière contraint d'utiliser de nouveaux matériaux, serait-ce même un matériel corporel, son propre corps.

J'affirme que l'art est aujourd'hui langage de langage ou surlangage.

M. Z. — Le problème du matériau est aussi immense et complexe que celui du langage. Je ferai deux remarques : d'abord, que la conscience de son corps (de ses gestes) comme matériau par l'artiste contribue à proposer l'art comme langage. En second lieu je crois qu'il faut se défier de l'idée mythique (romantique) selon laquelle le matériau résiste — selon laquelle l'artiste, devant un bloc de marbre, dit : « A nous deux ! » comme Rastignac devant Paris. Il peut y avoir une amitié du matériau, une vraie proposition du matériau, qui (tel le plastique) se propose au créateur et pose, encore une fois, le problème du langage, car le créateur *détourne* le matériau de la fonction (technologique) de langage qu'il a dans le monde réel. *J'affirme que l'art est aujourd'hui langage de langage ou surlangage.* En littérature, la pratique du collage et de la citation est extrêmement importante, chez Sollers, Maurice Roche, Guyotat : vous avez la réalité même du langage en tant que telle, qui est à la fois subvertie et véritablement redistribuée, vraiment réemployée. Cela pose énormément de problèmes puisque nous sommes dans le langage et que la notion de langage se trouve trahie puisque de moins en moins un langage est commun.

V. F. — J'ai maintenant trouvé la différence d'attitude qu'il y a entre nous deux : vous partez de votre expérience en littérature, peut-être inconsciemment...

M. Z. — Absolument pas.

V. F. — Je suis très impressionné par le fait que les progrès de la technologie mettent devant l'homme une série de matériaux qu'on ne sait pas encore manipuler, par exemple : la vidéo, l'hologramme, l'ordinateur. L'artiste est ainsi dans une situation d'apprendre à forcer le nouveau matériau à s'adapter à ses gestes. Vous avez tout à fait raison quand vous dites que la relation de l'artiste avec son matériau est ambivalente. Le fait qu'il s'engage sur un matériau donné est la preuve qu'il aime ce matériau, mais le fait qu'il veuille le changer est la preuve que ce matériau est pour lui un problème, qu'il le hait. Cette ambivalence est peut-être une des motivations de l'artiste. Dans la situation présente de l'art d'avant-garde, il s'agit maintenant pour l'artiste de concentrer l'intérêt sur le deuxième moment que j'ai défini, donc des techniques. Nous avons l'impression, quand nous voyons ce que les gens font avec les videotapes à New York qu'ils parlent en n'ayant rien à dire. Nous ne voyons que la technique, elle ne nous communique pas encore. Le même problème se posait avec force au moment de la Renaissance : il fallait d'abord apprendre le nouveau matériau avant de pouvoir dire. Pouvoir dire quelque chose, c'est le problème du critique et du récepteur et non pas celui de l'artiste. L'artiste n'a jamais à dire, il communique son intériorité à travers un matériau.

M. Z. — Je vous trouve psychologue dans vos propos.

V. F. — L'intériorité est le concept que j'ai de l'ensemble des gestes d'un corps. C'est une extrapolation que je fais lorsque je veux comprendre ce qui structure les gestes d'un corps.

M. Z. — Le problème du langage se pose très différemment selon qu'il s'agit de plastique, de musical, de littéraire. En tout cas, il serait temps d'analyser historiquement les attitudes qui ont été prises depuis une quinzaine d'années autour de la question : l'art est-il un langage ? La plupart de ces attitudes ont été plus ou moins idéalistes : elles ont « philosophé » la sémiologie ou la sémiotique, et bien davantage encore la « psychanalyse de l'art ». C'est pourquoi il faut souligner l'importance des travaux de Marin et de Damisch, qui analysent une peinture comme ensemble de signifiants formels. En substance, deux positions sont erronées. La première consiste à appliquer des grilles (la grille Freud, la grille Saussure) sur l'œuvre. La seconde est de nier l'art comme langage en tirant argument de ce que l'œuvre est constituée d'éléments « singuliers et concrets ». En tout cas il est important qu'aujourd'hui le problème de la nouveauté se pose en termes de « nouveau langage ». C'est important sociologiquement, politiquement, esthétiquement. L'art conceptuel, l'art sociologique (qui s'est manifesté récemment) de même que l'art pauvre et bien sûr l'art cinétique, reposent sur le fait que l'art signifie toujours, et est signifié par, une société. Enfin, l'appel, la provocation à la coopération du spectateur mettent l'art sur le plan du langage.

F. P. — Si on a pu poser la question des nouveaux langages, cela ne tient-il pas au fait que ce qu'on appelait jusqu'à une époque récente les arts plastiques ou visuels ont investi d'autres systèmes de communication qu'ils ignoraient jusque-là ? Vous avez établi une différence, d'une part, entre les arts visuels et, d'autre part, la littérature ou la musique. Le seul niveau auquel on puisse poser en art visuel la question d'un nouveau langage me paraît précisément être celui de la fusion ou du chevauchement de différentes formes d'art. Cela se mesure aisément dans les faits par l'introduction de concerts de musique dans les galeries, phénomène qui avait été précédé de l'apparition du happening et, plus récemment, de l'ac-

tion telle qu'on peut la rencontrer dans l'art corporel. C'est peut-être à ce niveau qu'il y a une question à poser ?
M. Z. — Certainement.

V. F. — Je viens de Cologne où j'ai assisté à la présentation d'une vidéo distribuée par la télévision allemande et intitulée : *Il n'y a pas d'hologrammes en Chine*. Cette vidéo était constituée de bandes vidéo faites sur des expériences sur la vidéo, aux Etats-Unis, avec des commentaires d'écrivains, de musiciens et de philosophes présents à une réunion à laquelle j'avais moi-même pris part. C'était un programme qu'on ne pouvait pas classer : il n'était pas visuel, il n'était pas littéraire, il n'était pas auditif.

C'était une nouvelle synthèse. La question ne se pose plus. Ce n'est pas un nouveau langage au sens strict du terme. C'est une nouvelle technique en télévision.

L'information est une structure de langage qui vous arrive toute faite.

M. Z. — De la question que vous venez d'évoquer, il ressort nettement que nous retombons toujours sur des moyens de communication autres, c'est-à-dire sur une

Yves Klein : Anthropométrie, 1960.



espèce de repensement de la communication. Le pire des nouveaux langages — j'ai peut-être une position idéologique — est l'information. Sur dix personnes à l'heure actuelle, vous en avez neuf qui pensent que l'important est d'être informé. Ils ne voient pas que l'information est une structure de langage qui vous arrive toute faite, qu'il s'agisse d'une nouvelle ou d'une œuvre d'art montrée à la télévision. Que trois millions de personnes soient averties très rapidement d'un événement n'est pas une preuve de civilisation. Ce qui est une preuve de civilisation, c'est la création, mais je n'ai pas le mythe de la création, de l'artisanat, etc.

F. P. — Voudriez-vous dire que ce qui pourrait définir l'artiste contemporain serait quelque part un manque de modestie, c'est-à-dire qu'il aurait tendance à quitter un champ traditionnel des arts visuels pour devenir lui aussi un didacteur de l'information ?

M. Z. — Non, mais participer peut-être à un système d'information. C'est un danger. Vous connaissez le célèbre mot de Lacan au sujet de l'inconscient : « ça parle ». C'est peut-être une faiblesse, mais j'ai l'impression qu'Arman dit : « ça parle » en décomposant des choses qui allaient sous la rubrique : « c'est parlé ». En effet, il démembré un discours, des blocs de syntagmes tout préparés ; et par ce démembré, Arman montre que la consommation n'était pas un fait, mais un langage, et ce langage il le fait parler exactement comme Antonioni à la fin de *Zabriskie Point*. Ici encore, la notion même de langage s'avère consubstantielle à la praxis artistique.

V. F. — On peut regretter que Moles ne soit pas ici, lui qui, la dernière fois, a heureusement défini le langage comme un système de signes qui ne ressemblent pas à la signification. Les exemples que vous donnez ne sont pas, pour Moles, du langage.

M. Z. — C'est exactement ce que j'ai dit au début de mon intervention : si vous prenez *stricto sensu* le terme de langage, vous vous interdisez de considérer l'art comme langage. Cependant je ferai observer que certaines gens, qui sont très à cheval sur l'« essence » du langage, sont les premiers à vouloir faire de force entrer l'art dans la théorie de l'information. Ils nient que l'art soit langage, mais en même temps ils n'ont à la bouche que les mots : émetteur - code - message - récepteur. Or, si vous regardez le travail de l'artiste depuis Schönberg, Joyce, Nicolas de Staël, Eisenstein (par exemple) vous voyez qu'il (l'artiste) s'en prend invariablement à des arts perçus comme des discours harmonieux. Sur une route canadienne, cet été, j'ai doublé une longue remorque chargée de voitures flambant neuves, et aussitôt après j'ai été croisé par la même remorque chargée des mêmes voitures aplaties à la presse : le discours était devenu mots. Qu'est-ce qu'un artiste contemporain sinon, d'abord, quelqu'un qui démolit, déconstruit, l'effet discursif des objets sur nous, ou de certains arts révolus sur nous. La radio, la télévision, la presse nous font baigner dans le narratif — d'où le caractère anti-narratif des ouvrages littéraires actuels les plus originaux.

V. F. — Vous n'étiez pas présent la dernière fois, mais c'est contre cette conception que j'ai commencé à parler. J'ai dit que nous étions victimes d'une ancienne ontologie qui vient de l'Islam et qui dit que la réalité dans laquelle nous nous trouvons est un texte écrit, que les choses font partie d'un code et qu'il faut déchiffrer les choses. Il nous a coûté cinq cents ans de science pour découvrir qu'il n'y a rien derrière les choses, que les choses ne disent rien. Maintenant vous revenez à cette ontologie islamique.

M. Z. — Non. Vous vous abritez derrière un historicisme métaphysique. Je ne parle pas de philosophie, je parle

de la problématique du langage dans l'art — ou dans l'anti-art. Il n'y a pas la moindre trace d'ontologie (religieuse ou pas) dans *Finnegans Wake*, ni dans l'acte pictural de Klein appliquant sur une surface une femme enduite de peinture. Dans les deux cas c'est la parole contre la langue, le mot contre le discours qui sont manifestés. Par là même, par cette déconstruction, ce sont les formes en tant que langage qui sont mises en cause.

Cela dit, nous sommes tous victimes de la marée du langage qui a commencé il y a un peu plus de quinze ans — de la marée sémiologique si vous préférez. Dire que de « nouveaux langages » apparaissent, ou n'apparaissent pas, c'est se mettre à peu de frais à l'abri de l'aliénation ou de la récupération. N'importe quoi est baptisé langage. Dans cette perspective, il en va du « langage » comme de la sexualité et de l'information qui maquillent en discours l'une, le plaisir, l'autre, la connaissance, dans leurs aspects socio-politiques. Quand on parle, par exemple de « langage musical », on dissimule la réalité pratique de la musique — et on rejoint souvent la Musique avec une majuscule.

F. P. — La fonction de l'artiste n'est-elle pas, entre autres, de renouveler constamment la définition du langage ?

M. Z. — De renouveler la dialectique du langage. Quand c'est fait, ça parle, ça discourt. Celui qui vient après dira : c'est déjà fait.

V. F. — Je me suis rendu compte que notre divergence est purement terminologique. Quand vous avez employé l'exemple de Klein et que vous employez le mot trace, dans ma terminologie, c'est exactement, non pas un nouveau langage, mais l'abandon du langage. Pour moi, langage, c'est toujours l'utilisation d'un symbole qui représente quelque chose qui est absent tandis que le symptôme, la trace, est justement le non-langage. Quand vous lisez un texte, vous avez deux phénomènes. Vous avez le signe dans ce texte et le signifié qui est derrière le texte, mais entre les deux réalités il y a une rupture qui est le code. Si vous lisez un A et que vous dites que le A signifie un son, un ton, vous avez derrière ça une rupture ontologique qui est le code alphabétique latin.

M. Z. — Mais cette rupture est aussi médiatrice.

V. F. — Une rupture est médiatrice... Tandis que si vous dites que cet A est un symptôme d'un crayon, vous n'avez pas une rupture mais un schème causal. Si vous lisez la réalité comme composée de symboles, vous avez des langages. Si vous lisez la réalité comme composée de symptômes, vous êtes en dehors du langage.

M. Z. — Mon idée qui est assez proche de la vôtre, c'est que pour l'artiste il y a relation de cause à effet entre le langage et la trace. C'est-à-dire je veux quitter le langage pour montrer de quoi est fait un langage.

(22 septembre 1974.)

Vilém Flusser est professeur de communicologie. Est auteur notamment de : *la Force du quotidien*, éd. Mame, 1973 ; *le Monde codifié*, éd. Institut de l'Environnement, 1974.

Abraham Moles est docteur ès-sciences et ès-lettres, professeur de psychologie sociale à l'université de Strasbourg et directeur de l'Institut de psychologie sociale. Est auteur notamment de : *Théorie de l'information et perception esthétique*, 1972, éd. Denoël ; *l'Affiche dans la société urbaine*, 1969, éd. Dunod ; *Psychologie du kitsch : l'art du bonheur*, 1970, éd. Mame ; *Art et ordinateur*, 1971, éd. Casterman ; *Psychologie de l'espace* (en collaboration avec Elisabeth Rohmer), 1972, éd. Casterman.

Michel Zérafra est docteur ès-sciences, maître de recherche au C.n.r.s. Est auteur notamment de : *Personne et personnage* (thèse), 1969, éd. Klincksieck ; *Roman et société*, 1971, éd. Presses universitaires de France.