

# Autorité et normes d'autorité en littérature

## Introduction

Auteur et autorité ont la même racine latine<sup>1</sup> mais l'association des deux termes n'a pas toujours été évidente en matière de littérature ; les articles ici réunis explorent certaines configurations de ces rapports, à des époques différentes. On proposera, en guise d'entrée en matière, quelques réflexions générales sur ces questions aussi complexes que capitales dans la compréhension du phénomène littéraire. Elles ont été suscitées par la lecture des contributions qui suivent.

Il faut d'abord expliciter deux orientations critiques qui sous-tendent l'approche proposée. Parler en termes d'autorité et de normes d'autorité suppose, même si l'on considère que la littérature possède une légitime autonomie, que l'on prenne en compte son appartenance à la société de ses lecteurs, les liens qui s'établissent avec les valeurs morales, politiques, religieuses<sup>2</sup>. Il ne s'agit pas de faire du littéraire le simple reflet du social, mais de constater qu'il s'établit, dans le processus de création et de réception des textes et des auteurs, un échange structurant entre monde du texte et société des lecteurs. On ne fait ici que rejoindre les réflexions d'un Jauss sur la fonction sociale de la littérature<sup>3</sup>.

D'autre part, on refusera de considérer que notre conception de l'autorité littéraire et de ses normes a une valeur universelle, indépendamment des lieux et des temps, malgré la séduction des affirmations théoriques *sub specie aeternitatis*. Nombre de nos évidences sont en effet héritées de la

1 Voir le chapitre de Benvéniste sur la notion dans *Vocabulaire des institutions indo-européennes* : 1969, vol. 2, *Pouvoir, droit, religion*. Sur la notion en général, on lira avec profit les contributions du colloque annuel du Collège de France : Compagnon, A. (dir.), *L'autorité*, 2008.

2 Jouve, 2001.

3 Jauss, 1978.

révolution romantique du système littéraire européen, et de l'absolu littéraire<sup>4</sup> qu'elle institua. Il n'y a de compréhension possible des problématiques littéraires théoriques que *sub specie temporis*, dans le rapport aux changements des configurations normatives ou descriptives et à leurs enjeux. Cela permet de rappeler que la notion d'auteur a une histoire, et que l'affirmation d'une autorité du littéraire a connu des variations significatives. Il s'agit donc d'inscrire le littéraire dans l'espace et le temps et non dans le ciel des idées, fût-il celui de la littérarité.

## Fragilité ontologique et axiologique

Comme on le sait, l'usage esthétique du langage – qui est une définition possible de la littérature – a été régulièrement l'objet de réticences morales ou philosophiques. La question du statut de véridicité des productions « poétiques » ou « littéraires » comme leur rapport aux normes collectives a fait débat. Dans l'Antiquité grecque, on connaît le statut ambigu des poètes chez Platon, entre puissance de séduction et vacuité ontologique. Le Tasse, sous un autre climat, eut aussi à se justifier d'oser associer vérité et fiction épique et Boileau fulmina contre le merveilleux chrétien, qui conduisait, selon lui, à faire du Dieu de vérité un Dieu de mensonge. Mais l'autorité des auteurs n'était pas problématique uniquement pour des raisons ontologiques, touchant aux questions de la vérité et du mensonge. Elle l'était aussi par rapport aux valeurs dominantes. Jugés frivoles ou dangereux, ou les deux à la fois, les discours produits par les écrivains ont suscité, et continuent de susciter, l'inquiétude, la condamnation, voire la répression, de la part des autorités politiques ou religieuses, soucieuses de les subordonner aux normes qu'elles affirment. Il n'est que de rappeler les procès jumeaux des *Fleurs du mal* et de *Mme Bovary* en 1857, en plein XIX<sup>e</sup> siècle donc, pour prendre conscience de la longue rémanence de ces oppositions. Plus généralement, le théâtre, puis le roman, non pas parce qu'ils étaient foncièrement contestataires, mais à cause de l'importance de la représentation efficace des passions, furent ainsi l'objet de discussions passionnées en Europe jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

## Autorité personnelle, autorité textuelle

Une des particularités du statut d'auteur littéraire réside dans le fait que l'écrivain n'a souvent que lui-même comme garant, car son discours n'est pas une révélation religieuse ni la formulation d'une vérité historique ou scientifique, du moins dans ce qu'on appelle la littérature d'imagination, formule un peu désuète, mais qui a son utilité, pour distinguer littérature, histoire et philosophie. Si certains auteurs, comme Virgile, Shakespeare, Goethe, pour n'en citer que trois, ont acquis, parfois de leur vivant, parfois au fil du temps, une autorité

4 Nous reprenons ici l'expression qui sert de titre à l'anthologie commentée de J.-L. Nancy et Ph. Lacoue-Labarthe, 1978.

certaine, celle-ci a eu pour seul fondement les textes qu'ils ont écrits. C'est parce qu'ils étaient les auteurs de *l'Énéide*, d'*Hamlet*, de *Faust*, qu'ils sont devenus des références culturelles majeures... et non en fonction de leurs traits de caractères ou de leurs opinions ou de leur position sociale, très variable... L'autorité littéraire n'a pas d'évidence dans les sociétés d'ordre. On comprend, dans les sociétés d'Ancien Régime par exemple, l'importance de la recherche de protecteurs puissants, jouissant d'une autorité sociale dont ne bénéficièrent que rarement les auteurs littéraires. Le symptôme le plus éclatant de cette fragilité était l'absence de reconnaissance du droit d'auteur... jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle pour la Grande-Bretagne, jusqu'à la Révolution pour la France. Le statut social de l'écrivain, comme celui de l'artiste en général, était ambigu : d'un côté, l'auteur était fêté pour ses succès, accueilli chez les puissants, de l'autre il fut longtemps considéré presque comme un domestique. L'anonymat des productions littéraires, qui demeure encore répandu dans la France des Lumières, en est un autre témoignage ; il ne relevait pas seulement de la crainte de la censure, mais de l'intégration d'un préjugé social. De façon significative, l'article consacré à l'auteur littéraire, dans *l'Encyclopédie*, est des plus brefs, il est purement descriptif et ne contient aucune note positive<sup>5</sup>.

Pour l'écrivain, l'autorité est donc d'abord une autorité textuelle, ce qui nous renvoie à la question : qu'est-ce qui fait l'autorité d'une œuvre ? La critique et le public sont les deux instances auxquelles on pense d'abord ; elles sont parfois antagonistes, et leur poids a varié au sein du champ littéraire. Autorité et succès ont partie liée, mais le jeu du temps, qu'on appelle la postérité, soumet les auteurs à des fluctuations sévères : qui, hormis le spécialiste, se souvient que l'abbé Delille fit en son temps, la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup>, autorité en matière de poésie ? L'historicisation des canons actuels est une des tâches des spécialistes de la littérature, c'est ce qui a conduit un Jean Rousset à changer le regard sur le premier XVII<sup>e</sup> siècle français... Il est clair aussi que l'institution scolaire, depuis la généralisation de l'instruction, est, pour les auteurs du passé, plus déterminante que celle du public. Si Hugo demeure une des grandes voix du XIX<sup>e</sup> siècle français, Lamartine est devenu quasiment inaudible... Suffrage populaire ou suffrage des savants ou des grands... comme en politique, il y a en littérature plusieurs régimes d'élection...

Certains auteurs ont fort logiquement pensé qu'il fallait organiser eux-mêmes leur reconnaissance symbolique, tel Pétrarque, qui déploya beaucoup d'énergie pour obtenir son couronnement au Capitole (le 8 avril 1341). Plus de quatre siècles plus tard, ce triomphe poétique faisait encore rêver Mme de Staël, qui l'accorde dans un de ses romans à son héroïne Corinne, qui est aussi une manière de double littéraire. Cette image du couronnement de lauriers, qui reprend à la fois la symbolique des concours grecs et celle des triomphes romains a durablement marqué les esprits et les images. On la trouve très fréquemment dans les frontispices et les titres gravés, par exemple dans une édi-

5 L'article du dictionnaire de Trévoux est plus développé, mais porte encore la trace de la critique de la pédanterie au siècle précédent et cite Pascal : « On est étonné parce qu'on s'attendait de voir un auteur, et l'on trouve un homme » (Trévoux, 1738, vol. 1 : 751).

tion de Ronsard de 1623 (à Paris, chez Nicolas Buon) : sur la page de titre, le poète y est couronné par Homère et Virgile. La pratique littéraire s'accompagne donc souvent d'un discours de légitimation, qui a plusieurs destinataires, externes et internes au champ littéraire. Celui-ci, dans nombre de sociétés, a acquis une relative reconnaissance symbolique, pour des raisons diverses (parce que les poètes disent la gloire des grands, parce que les arts sont une façon de se distinguer socialement, parce que la littérature donne forme à l'existence humaine, etc.). C'est donc souvent à l'intérieur de ce système structuré que l'autorité se joue, entre modèles et autonomie, ou, pour reprendre les termes de David Nelting, entre sodalisation et singularisation. Mais la légitimation de la pratique d'écriture vise toujours aussi les normes de la société qui englobe le champ littéraire. Normes critiques et normes sociales s'impliquent réciproquement, pour répondre, de façon plus ou moins explicite, à la question de la valeur de la littérature d'imagination, valeur fortement discutée à notre époque, mais qui n'a que très rarement été considérée comme allant de soi.

## La configuration romantique

Dans l'évolution du statut de l'auteur, l'époque des romantismes est une césure majeure, dont nos conceptions modernes sont en profondeur tributaires. C'est à juste titre que Paul Bénichou a parlé du « sacre de l'écrivain »<sup>6</sup>, réactivant la symbolique que nous avons évoquée plus haut. Dans un contexte où la société d'ordres a été profondément remise en cause, la valeur individuelle de l'auteur trouve un nouvel espace d'affirmation. La poétique romantique exacerbe la singularisation de la voix de l'écrivain, et a tendance à enraciner l'autorité textuelle dans la psyché de l'auteur, psyché hors du commun, qui relève du génie. Cela conduit à ce qu'on peut appeler une mystique de la littérature. Être d'exception, prophète, mage, voyant, il est en avant pour montrer la voie, mais aussi à l'écart, car trop différent de ses contemporains. Le « complexe de l'albatros » naît de l'exacerbation de la singularisation.

La question de la reconnaissance de l'autorité littéraire se pose de façon renouvelée, car le statut du public est très ambivalent : d'un côté sont célébrées les formes populaires de littératures, supposées être plus authentiques que la culture savante, et d'un autre côté, dans la société industrielle, la majorité du public tend à être jugée incapable de s'élever à la hauteur de l'art véritable. L'opposition entre les « philistins » et les « esthètes » se creuse et toute une série de mécanismes de distinction, au sens donné par P. Bourdieu à ce terme, se met en place. Autorité individuelle du génie, contre autorité de la communauté, autorité d'une avant-garde, reconnue par un petit groupe, autorité des grands auteurs du passé, les situations se diversifient, dans la république des lettres, à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Et ce d'autant plus que l'autorité des sciences et des techniques s'affirme de plus en plus, au point que certains

6 Bénichou, Gallimard. Voir aussi sur ces questions les deux autres volumes consacrés au romantisme par le même auteur : *Le Temps des prophètes* (1977) et *L'École du désenchantement* (1992).

pensent qu'il faut puiser dans la démarche scientifique le renouvellement de l'autorité littéraire, mise à mal par les critiques du romantisme. L'emprunt de discours d'autorité aux sciences est toujours d'actualité (on peut penser par exemple à la séduction qu'exercent actuellement les sciences cognitives sur certains critiques universitaires) et continue de poser la question de la vérité de la fiction<sup>7</sup>. Cette vérité paradoxale repose sur une tension, un paradoxe fondateur qu'il convient d'assumer pleinement : le monde récréé par l'auteur, la représentation langagière, n'obéit pas à la vérité de fait, mais est porteuse d'une vérité de sens, par essence discutable, mais essentielle à la volonté de compréhension par l'être humain du monde qu'il habite.

### De Pétraque à l'Abi-Bac, variation et récurrence des questionnements

Partant de l'observation que le modèle d'autorité littéraire en vigueur au Moyen-Âge se basant sur la *doctrina* – « l'*auctor* disposant de l'*auctoritas* la plus importante est l'auteur biblique en tant que *scriba Dei* et médiateur d'une vérité absolue » – se brise au début du XIV<sup>e</sup> siècle, après être devenu de plus en plus obsolète au cours des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, David Nelting examine les solutions que Pétrarque et Joachim du Bellay choisissent pour fonder l'autorité qu'ils réclament non pas seulement pour leurs œuvres, mais aussi pour leurs personnes, leur personnalité créant ainsi la figure de l'auteur. C'est dans son sonnet 34 et ses *Epistolae familiares*, plus exactement *Familiarum rerum libri*, que Pétrarque associe de façon exemplaire deux mises en scène, celle de l'auteur – se référant à lui-même, en 'performant' et son individualité et son rôle comme novateur en matière de poésie – et celle de l'autorité – approuvée par sa propre œuvre qui maîtrise des concepts poétiques, philosophiques et historiographiques de son temps, tout en dépassant les auteurs antiques et la doctrine antérieure. Si le « je » qui se présente dans le sonnet 34 comme individu capable de créer sa propre œuvre, arrive par 'singularisation' à se placer comme « figuration de l'auteur », les *Epistolae familiares* choisissent un procédé inverse. L'auteur s'y range non pas seulement à côté des contemporains comme Giovanni Colonna ou Giovanni Boccaccio, mais aussi à côté des grands humanistes comme Homère, Tite-Live et Cicéron, se présentant donc en tant que « partie d'un grand Tout », participant « d'une sodalité humaniste » existant à travers les siècles. La singularisation, pratiquée dans les textes lyriques, et la sodalisation, à l'œuvre dans les lettres, se complètent et 'créent' la figure de l'auteur comme « autorité esthétique, comme représentant individuel d'un style littéraire ». Tandis que Pétrarque se sert volontairement de deux genres différents afin « d'introniser l'auteur comme autorité surtout esthétique », Joachim du Bellay reprend deux siècles plus tard le modèle pétrarquiste, tout en « entrelaçant » singularisation et sodalisation dans un seul type de discours, « l'épître-préface ». Son texte, rédigé

7 Voir, parmi bien d'autres, les ouvrages de P. Ricœur, *Temps et récit*, 3 vol. (1983-1985), de J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, V. Jouve : *Pourquoi étudier les textes littéraires ?*

comme préface à *L'Olive*, un recueil de sonnets publié en 1549, « met en relief la physionomie du soi auctorial aussi bien que celle de la communauté sodale ». S'adressant de manière très pointue à la culture littéraire française dont il fait partie, Du Bellay s'écarte certes dans ses poèmes du pétrarquisme italien mais il suit le modèle pétrarquiste pour s'affirmer comme « auteur poétique ».

Les deux dispositifs de la singularisation et de la sodalisation s'avèrent décisifs pour la Renaissance française. Rosemary Snelling se propose d'étudier le cas de Louise Labé réputée à l'époque comme « Louize Labé Lionnoize ». Déjà ce surnom indique l'intégration de l'auteur dans sa sodalité, c'est-à-dire à la ville de Lyon, de son temps non pas seulement centre économique, mais aussi « capitale du livre » et, par ses élites intellectuelles, médiatrice importante de la culture italienne de la Renaissance. Son œuvre, parue à Lyon en 1555, est dotée de paratextes qui soulignent cette sodalité explicitement, notamment par l'allitération dans le titre, reprise dans l'épître dédicatoire, les maintes répétitions de la mention géographique et du « nous » qui renvoient constamment à la communauté à qui son œuvre s'adresse, « créant ainsi une forte impression du collectif » des femmes visées. À ce programme poétique exposé dès le début s'ajoute au sein de l'œuvre l'accent mis sur un « genre retrouvé », l'élégie amoureuse, fort présente à côté des sonnets. Peu théorisée, très populaire et rendant possible les formes hybrides, l'élégie permet à la poétesse de prendre ses distances avec le système d'amour pétrarquiste et de développer un discours pluralisé, « aussi bien au niveau des positions de la voix poétique qu'au niveau des motifs et des éléments topiques ». Sa propre excellence stylistique se démarque ; la thématique de l'amour malheureux, au centre de l'élégie, rend visible la puissance de l'auteur à « vaincre l'amour poétiquement », garantissant « l'acquisition de la gloire » par la poétesse elle-même. Si elle s'impose ainsi comme auteur, son œuvre surprend également par la « sorte de psychomachie passionnante » entre le « je » et l'amour mise en scène par les poèmes de manière récurrente, souvent finissant par la victoire que le « je » emporte sur l'amour. Cette « forte intériorité » affichée par cette victoire semble « quasi-moderne, faisant preuve d'une subjectivité individuelle et singulière ».

Le modèle pétrarquiste, en tant que moyen d'installer l'autorité poétique, se retrouve également en Espagne. Carina Zeiger prend pour exemple le cas de Luis de Góngora. À la base de sa carrière comme auteur, il s'intègre, lui aussi, grâce à l'« orientation formelle et thématique » prise au modèle pétrarquiste dans un groupe d'auteurs contemporains. Or il se consacre vite à un développement d'« une excellence rhétorico-stylistique » qui lui est propre et par laquelle il cherche à se distinguer des positions défendues par des auteurs comme Lope de Vega et Quevedo. Tandis que ces derniers prennent des figures rhétoriques comme « moyens d'expression et instruments de manifestation des *conceptos* » (ce qui explique la dénomination de conceptisme), Góngora s'en sert à son tour pour mettre de plus en plus, dans son œuvre, l'accent sur « les complications rhétoriques et la stylisation artificielle ». Ses expériences artistiques « gagnent du terrain au détriment de la sagacité », à un point que leur lien avec l'esprit, à savoir le *concepto*, risque de se déchirer. Elles « exagèrent »

selon Hans-Jörg Neuschäfer « tellement le mot satirique qu'il s'émancipe finalement du contenu »- Góngora devient ainsi le premier représentant du cultéranisme, à l'opposé du conceptisme. Dans le but de « construire une écriture dépersonnalisée et statique », la stylisation et la modification thématique lui servent à supprimer les structures effectives d'une écriture autobiographique, rejoignant ici encore le point de vue des conceptistes. Mais en transformant le contenu en fiction, il chasse pour ainsi dire le « vrai auteur » du monde poétique : « l'auteur en tant que personnalité omnisciente et imaginative, c'est-à-dire ingénieuse, se trouve hors du texte qu'il domine et qu'il invente lui-même. » C'est lui qui « s'attribue l'autorité », « c'est alors justement l'abandon des paradigmes biographiques courants qui lui permet d'établir son autorité incontestable ». Néanmoins, sa contestation à l'époque n'a pas pu empêcher que Góngora devienne le « modèle d'imitation le plus populaire parmi les auteurs postérieurs. »

Si les dispositifs de la singularisation et de la sodalisation donnent le cadre pour l'établissement de l'autorité littéraire et de la figure de l'auteur dans la première modernité, la situation change ensuite profondément, notamment avec la 'découverte', voire l'invention du « génie romantique » qui puise son autorité seulement dans sa propre « sensibilité créatrice ». Katja Hettich vise à démontrer comment le roman réaliste, en l'occurrence *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt, publié en 1864, réussit à installer son autorité littéraire face à des sciences positives qui réclament être seules capables de saisir les réalités de l'époque, forgées par les progrès technique, économique et scientifique. Dans leur préface, les frères Goncourt présentent leur roman à la fois comme un « roman vrai » ancré dans « les études et les devoirs de la science », et comme un appel à la pitié pour la protagoniste, Germinie Lacerteux. Pour cela, ils se servent d'une stratégie affective, qui incite le lecteur à une pitié qui est elle-même soumise à la transformation par les sciences. Ce n'est plus l'irresponsabilité du héros qui suscite la pitié mais « une fatalité physiologique qui se manifeste par "la flamme de son sang, l'appétit de ses organes" » et s'empare de sa nature vertueuse, de « sa longue et naturelle honnêteté ». La pitié que le lecteur éprouve en lisant son histoire ne dépend plus de la crainte ni, comme encore chez Lessing, de l'empathie avec la protagoniste, au contraire. Le lecteur est rassuré que la victime appartienne à une autre « espèce » que lui : « plus elle tombe dans le malheur, moins elle lui ressemble. Germinie devient une bête stupide et grossière, ce qui la rabaisse – dans la logique du roman – à sa classe d'origine ». C'est grâce à cette distance qu'il est prêt à « pardonner et éprouver de la pitié » pour une protagoniste condamnée par une disposition pathologique et des conditions de vie peu favorables. L'autoritaire littéraire des Goncourt réside donc dans un double procédé. En se référant aux sciences positivistes, leur roman se distingue comme « roman vrai » des « romans faux » des auteurs populaires. En même temps, il se distingue des autorités scientifiques à qui il se réfère : « En leur disputant leur suprématie, les Goncourt mettent en jeu une compétence spécifique au discours littéraire et établissent, à travers la structure affective de leur roman,

une autorité qui n'est pas seulement fondée sur le savoir-plus du narrateur positiviste, mais qui le dépasse. »

C'est exactement cette « valeur ajoutée » de la littérature que Susanne Geiling-Hassnaoui interroge en se focalisant sur un tout autre dispositif, l'enseignement des langues étrangères, plus précisément l'enseignement de « langue et littérature allemandes » au programme en cycle terminale des classes AbiBac en France. Partant de la prémisse que l'étude des œuvres littéraires intégrales permettent une « réflexion approfondie » sur les notions de norme et autorité dans les deux pays et « la prise de conscience de leurs différences », Susanne Geiling-Hassnaoui suppose également que les notions de norme et autorité jouent un rôle particulièrement important non seulement pour l'apprentissage de la langue étrangère, mais aussi pour une interrogation de son propre rapport aux normes et aux autorités dans une comparaison à celles de l'autre. L'étude des extraits de l'œuvre d'Emine Sevgi Özdamar, auteure d'origine turque qui écrit et publie en allemand depuis 1998, montre que la littérature est tout d'abord capable de « sensibiliser les élèves aux notions de la norme et de l'autorité dans le pays dont ils apprennent la langue », surtout en montrant que les normes et l'autorité ne sont pas si figées qu'on ne le croit. Les extraits analysés en classe sont tirés de différents ouvrages d'Özdamar ; ils permettent d'aborder des aspects bien différents. D'abord la réflexion de l'auteure par rapport à son propre regard sur les deux Berlin qu'elle fréquente au temps où le mur fait encore figure d'autorité. Avec elle, l'élève/lecteur comprend qu'il n'y a ni « une seule culture allemande » ni « une opposition avec une culture turque » : à la fin d'une sortie au théâtre à Istanbul où des femmes turques, à la recherche des informations sur leurs fils torturés par le régime, assistent au spectacle *Die Mutter* de Brecht, elles manifestent leur protestation en levant le poing malgré leurs voiles. Leur protestation est puisée dans la valeur universelle de la pièce. La littérature se présente donc comme « langue originale et esthétiquement riche : la représentation littéraire apparaît ainsi comme lieu de prédilection pour faire réfléchir aux notions de norme et d'autorité en cours de langue. »

Jean-Louis Haquette

Université de Reims Champagne Ardenne, EA 3311 CRIMEL

Helga Meise

Université de Reims Champagne Ardenne, EA 4299 CIRLEP



## Œuvres citées

- BÉNICHOU, Paul (1996) : *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830) Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris : Gallimard [Corti : 1973].
- BÉNICHOU, Paul (1977) : *Le Temps des prophètes : Doctrines de l'âge romantique*. Paris : Gallimard.
- BÉNICHOU, Paul (1992) : *L'École du désenchantement (Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier)*. Paris : Gallimard.
- BENVÉNISTE, Émile (1969, vol.2) : *Vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris : Éditions de Minuit.
- COMPAGNON, Antoine (dir.) (2008) : *L'autorité*. Paris : Odile Jacob.
- JAUSS, Hans Robert (1978) : *Pour une esthétique de la réception* [trad. française]. Paris : Gallimard.
- JOUBE, Vincent (2001) : *Poétique des valeurs*. Paris : PUF.
- JOUBE, Vincent (2010) : *Pourquoi étudier les textes littéraires ?* Paris : Armand Colin.
- NANCY, Jean-Luc, LACOUÉ-LABARTHE Philippe (1978) : *L'Absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Le Seuil, coll. « Poétique ».
- RICŒUR, Paul (1983-1985) : *Temps et récit*. Paris : Seuil (3 vol.).
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999) : *Pourquoi la fiction ?* Paris : Le Seuil
- TRÉVOUX (1738) : *Dictionnaire universel françois et latin*. Nancy : Édition lorraine.

