

Topiques, études satoriennes
Topoi Studies, Journal of the SATOR



Le topos du non-topos ou la dérobadie de l'auteur

Yves Delègue

Volume 2, 2016

Réfléchir le topos narratif

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1090005ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1090005ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

SATOR, Société d'Analyse de la Topique Romanesque d'Ancien Régime

ISSN

2369-4831 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Delègue, Y. (2016). Le topos du non-topos ou la dérobadie de l'auteur. *Topiques, études satoriennes / Topoi Studies, Journal of the SATOR*, 2, 1–10.
<https://doi.org/10.7202/1090005ar>

© Yves Delègue, 2016



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Le topos du non-topos ou la dérobaide de l'auteur

Ce que j'appelle ici « topos du non-topos » désigne l'une des stratégies usuelles de la littérature¹, surtout romanesque, par laquelle l'auteur se dissimule, craignant de paraître ce qu'il est, à savoir un homme d'écriture, de rhétorique, de stéréotypes menteurs. Je vise particulièrement les débuts si laborieux de tant de romans, où les Préfaces, les Avertissements, les Avis aux lecteurs s'emboîtent et se suivent souvent comme les enfants de Mère Gigogne. Résultat : l'instance narrative est dispersée ou rejetée hors récit par un usage systématique de la dénégation : « Non, vous n'allez pas lire un roman, mais une histoire véritable qui échappe à tous les topoï du genre ». Topos du non-topos : quelle religion ce rituel fictif sert-il ? Conjure-t-il quelque diable, ou convoque-t-il la Présence d'un Dieu caché ? Je m'appuierai sur trois exemples bien connus de romans épistolaires, *Le Paysan et la Paysanne pervertis* (dans l'édition de 1784), *Les Liaisons dangereuses* et *La Nouvelle Héloïse*. J'y analyserai sommairement le retour d'un même procédé, avant d'en chercher, sinon l'origine, du moins les premières formulations. Mais il m'importera surtout de dégager si possible la nécessité et la justification de ces roueries dont la naïveté surprend. Pourquoi en effet a-t-on cru nécessaire d'alimenter le romanesque par la fiction d'une vérité hors texte ? Fiction elle-même fictive, puisqu'elle instaurait un jeu reconnu, qui n'abusait nul lecteur ? Quelle affirmation implicite était-il nécessaire de redire, qui, on le verra j'espère, engageait toute la chose littéraire ?

Un trait réunit mes trois exemples ; dans chacun d'eux, « l'Auteur », au lieu de s'avouer pour ce qu'il fut, celui qui a tenu la plume de la fiction, se livre à un curieux jeu de masques : il prend celui de « l'éditeur », figure extérieure, neutre. Toutefois, dans *Le Paysan et la Paysanne*, l'éditeur

¹ J'entends par le terme « littérature » la production textuelle qui surgit à la Renaissance, et qui diffère de la précédente notamment par un nouvel usage des topoï.

autorise le doute sur ce que fut sa véritable fonction :

J'offre avec confiance cet Ouvrage au Public : Que j'en sois l'Auteur, ou que j'aye mis seulement en ordre les Lettres qui le composent, il n'en est pas moins vrai, que les Personages y parlent comme ils le doivent, et que sans le secours de la souscription, on devinerait leur condition à leur style.

Inventeur d'un trésor, l'éditeur se donne le beau rôle du généreux donateur. Mais par quel étrange scrupule laisse-t-il entendre qu'il ne s'est peut-être pas contenté de « mettre en ordre » la correspondance qu'il donne à lire ? Espère-t-il que, si la vérité est au rendez-vous de l'ouvrage, nul ne s'interrogera sur celle de son « fabricant », si je puis risquer ici ce néologisme ? Après « l'éditeur », c'est Pierre, le frère des deux héros, qui, dans l'Avis trouvé en tête du Recueil, authentifie l'origine des lettres, dont sa femme « avait jusqu'à la mort gardé intact le dépôt », le protégeant ainsi de toute intervention d'auteur : ce que nous allons lire est donc un matériau brut.

La façon des *Liaisons dangereuses* est plus perfidement ambiguë : c'est encore l'Éditeur qui prend le premier la parole, et il « blâme l'Auteur » d'avoir recouru à la « vraisemblance » du siècle présent pour déguiser des mœurs d'autres lieux et d'autres temps. Mais « le Rédacteur » qui entre en scène dans la Préface qui suit, se défend, comme Rétif éditeur, d'avoir eu d'autre tâche que celle de « mettre en ordre » les lettres et d'en avoir seulement « élagué » tout « l'inutile ». Lui aussi s'est interdit d'en modifier le style souvent impur, puisque ces manquements authentifient les propos. Seuls les « Puristes », chez Rétif, ou « les personnes d'un goût délicat », chez Laclos², s'offusqueront de ces taches dues à la véracité. A tous les incroyables, Laclos demande de ne pas prendre sa sincérité pour « la modestie jouée de l'Auteur ». En fait, d'auteur, il n'en est point, il n'y eut que des scripteurs pour animer ce théâtre de la vérité brute.

² « Que les petits Puristes critiquent, s'ils l'osent, & le style et les détails : tout cela part du cœur, ils ne le connaissent pas ; ils n'ont que de l'esprit » (« l'Éditeur au Lecteur »). « Les personnes d'un goût délicat seront dégoûtées par le style trop simple et trop naïf de plusieurs de ces lettres » (« Préface du Rédacteur »).

Rousseau - fut-il le premier ? - avait donné l'exemple de l'équivoque : dans la préface de la première édition de sa *Nouvelle Héloïse*, il avait déclaré : « Quoique je ne porte ici que le titre d'éditeur, j'ai travaillé moi-même à ce livre et je ne m'en cache pas ».

Dans *l'Entretien sur le roman entre l'éditeur et un homme de lettres*, qui fut aussitôt joint au roman³, il revient sur ce dessein de se masquer à demi sans s'expliquer vraiment : non, il n'est pas « l'auteur », ce quelque'un « qui veut plaire ou se pique d'écrire » ; ces lettres sont destinées à ceux « qui ne se piquent ni de littérature, ni de bel esprit ». « Je suis l'éditeur de ce livre, et je m'y nommerai comme éditeur », répète-t-il, tête. Mais « l'homme de lettres », qui a de bonnes raisons pour ne pas s'en laisser conter, le pousse à bout : « Quand je vous demande si vous êtes l'auteur de ces lettres, pourquoi donc éludez-vous ma question ? »

Pris au piège de sa sincérité, Rousseau-auteur se dérobe : « Pour cela même que je ne veux pas dire un mensonge.⁴ » Comme si la réticence n'était pas mensonge ! Mais la casuistique a cela de bon, même quand on s'appelle Rousseau, qu'elle devra faire comprendre au lecteur qu'il va, non pas lire un roman d'auteur, mais vivre un « tableau de mœurs », ou du moins qu'il doit, casuiste à son tour, se laisser prendre au leurre.

Il existe donc deux niveaux de la parole : l'un, mensonger, que manient les auteurs, ces professionnels de la rhétorique ; l'autre, naturel et vrai, qui ignore les règles de l'art. L'auteur a perdu l'une de ses vertus étymologiques, qui faisait de lui l'homme de l'authenticité. Le discrédit, qui depuis plus d'un siècle a frappé ce personnage, est le topos dont on fait semblant de s'affranchir en usant d'un autre topos, grâce auquel on se donne pour celui qui est hors topos : on se dit l'éditeur, le rédacteur, ou encore, dans les

³ Sur la destination hésitante de cet *Entretien*, voir l'édition de la *Nouvelle Héloïse* donnée par H. Coulet, t. 1, p. 62. Mais on s'interroge sur les raisons pour lesquelles Rousseau hésita à publier ce texte en même temps que son roman.

⁴ Éd. cit. t. 2, p. 408.

autres formes de romans, le témoin oculaire qui est censé rapporter fidèlement les propos entendus. Ainsi l'on évitera l'accusation de mensonge, qui atteint ceux que Rousseau appelle « vos lâches auteurs », ou encore, par antiphrase, « les sublimes auteurs ». Gens de l'artifice, ils recouvrent de beautés stéréotypées le naturel qu'authentifient la laideur ou la grossièreté. Le comble du topos consiste donc à semer celles-ci dans un texte, elles sont le sel de ces reality show du temps, qu'on proposait déjà aux imaginations lasses des fictions ordinaires ; la réalité crue y parle d'elle-même, sans mise en scène ni mensonge, « naturellement », mais avec violence toujours⁵.

Les premiers signes de cette étrange fabulation à deux niveaux ont précédé de plus de deux siècles mes exemples. Agrippa d'Aubigné déjà se donnait pour « l'imprimeur » de ses *Tragiques*, qui aurait dérobé son manuscrit à l'auteur, et celui-ci invoquait la force de ses passions pour expliquer son « style souvent trop concis, moins poli que les œuvres du siècle » ; il prenait le contre-pied de « la mignardise qui court, cet amas de gentilles beauté toutes faites », et il se vantait de faire éclater « la malplaisante vérité »⁶. La rhétorique, avec ses tours, ses thèmes, ses figures apprêtés, tel était le véritable ennemi que d'Aubigné se donnait à vaincre, en retournant contre lui ses propres armes par l'usage forcené qu'il en ferait : on sait que jamais poète ne fut plus excessif rhéteur que lui.

Mais il faut remonter plus haut encore, et plus près du roman, du côté de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre⁷. Le prologue y expose comment dix « devisants », qu'un de ces redoutables orages pyrénéens a exilés du monde, décident de « passer le temps » ensemble en se narrant chaque jour et chacun à son tour une histoire. Ils reprennent le modèle du *Décameron*, mais à une différence près, et capitale : on ne se racontera « nulle nouvelle qui ne soit véritable histoire ». L'initiative venait de haut : à Paris déjà,

⁵ « N. – C'est-à-dire que la faiblesse du langage prouve la force du sentiment ? R. – Quelquefois du moins elle en montre la Vérité » (*Entretien*, éd. cit., t. 2, p. 408).

⁶ L'avis « Aux Lecteurs », qui ouvre le livre, est censé avoir été rédigé par l'imprimeur ; il est suivi de la « Préface de l'auteur à son livre », dans laquelle d'Aubigné prend la posture d'un auteur si radicalement contraire aux auteurs à la mode, qu'il est un auteur non-auteur.

⁷ L'œuvre est, on le sait, inachevée. Marguerite l'avait commencée vers 1546, et en 1549, date de sa mort, elle avait rédigé 72 nouvelles. L'œuvre paraîtra en 1559 pour la première fois.

« monseigneur le Daulphin » avait imaginé ce projet que la compagnie va réaliser dans les montagnes ; mais il avait écarté ceux qui avoient estudié et estoient gens de lettres ; car [il] ne vouloit pas que leur art y fut meslé, et aussy de paour que la beaulté de la rhétorique fait tort en quelque partye à la verité de l’histoire⁸.

Le topos est en place : il suppose que la rhétorique est réservée à ces spécialistes que sont les « gens de lettres », c'est-à-dire gens d'écriture, gens de l'art, aux deux sens déjà du terme: ils visent la « beauté » qui est artifice, alors que la réalité est laide, crue. Les « devisants » parleront donc ; leurs récits seront oraux, prélevés dans le vif du vécu, et surtout ils les feront suivre de débats, dont la spontanéité et le désordre garantiront qu'ils sont l'effet de la nature, avec ses incohérences, mais ses inventions aussi. Tout cela est bien sûr une mise en scène, dont j'ai montré ailleurs⁹ qu'elle visait à créer ce que R. Barthes aurait appelé un « effet de réel », grâce à l'illusion d'un relief textuel à l'intérieur de ce qui n'est toujours qu'écriture : les nouvelles sont rédigées attentivement, tandis que les débats dont elles sont suivies miment la vivacité des conversations. Les « gens de lettres » ne sont pas gens de parole, parce qu'ils ne sont pas gens de la parole, chez qui l'oralité est gage de fidélité. Le scénario s'annonce, qui sera celui de nos précédents exemples : les pseudo-éditeurs de romans par lettres prétendaient eux aussi livrer sans apprêts une parole vive, qu'une écriture, elle-même sans apprêts, avait transcrite dans l'instant même de son jaillissement nécessaire.

Il faut s'interroger sur ce curieux discrédit qui frappe la rhétorique en ce moment de la Renaissance où justement elle faisait un retour éclatant, discrédit qui a entraîné celui de l'auteur, alors que lui aussi faisait retour¹⁰. L'Humanisme fut d'abord la redécouverte du beau parler, mais elle se produisit alors que la parole vive, que la rhétorique avait eu jadis la fonction de régler, était en train de s'enfouir et de disparaître dans la civilisation de l'imprimé. La rhétorique, ensemble des tours et des topoï, ne servait plus qu'à écrire, et devenait ainsi le répertoire des redites artificielles : il fallait s'en garder pour qui cherchait la vérité. Seule la parole vive, exprimée par une voix, pouvait échapper à cet empire du mensonge. Il en est résulté cette nostalgie de l'oralité, qui ne cessera d'habiter

⁸ Prologue, p. 9.

⁹ « La Présence et ses doubles *l'Heptaméron* ».

¹⁰ Voir sur ce point, Y. Delègue, *Le royaume d'exil*, chap. 1.

notre littérature, lui donnant son nouveau visage, et de susciter en elle toutes sortes de tours, de topoï, qui ont pour dessein secret de nier ou de gommer sa réalité d'écriture. D'une rhétorique, on tombait dans une autre, moins visible, au moins pour un temps. Mais le décri de la rhétorique a tenu surtout au fait qu'elle était incapable de tenir tête au réel, qui de partout faisait effraction, je veux dire s'élargissait, se fragmentait à l'infini : il défiait et déroutait les recettes du bien-dire. Ce que l'on nommait désormais « l'expérience » était constitué du poudroïement de faits rapportés ou vécus, et contrairement à ce qu'enseignait la rhétorique, rien ne s'y répétait. Le propre de « l'expérience » était d'ignorer le topos, elle était à chaque instant neuve, éclatée, éclatante. C'est de cette époque qu'il faut dater le revirement qui s'est produit à l'égard du lieu commun : jusque là il garantissait la vérité, puisqu'il avait le mérite d'être bon pour tous, et plus il était « commun », plus on avait raison de le ressasser. De tout temps, l'ortho-doxie et la sécurité s'étaient ainsi épaulées pour éviter la dérive du sens. Mais dès lors que « l'expérience » imposait la force disruptive de sa présence, il fallut reconnaître que les choses résistaient aux moules préfabriqués de l'expression.

C'est sans doute Montaigne qui en son temps a le mieux analysé ce qui fut un véritable désarroi. La discontinuité, la fragmentation sont partout, que rien n'assemble, sinon les apparences externes. Le début du dernier chapitre des *Essais*, justement intitulé *De l'expérience*, en fait le constat désabusé. Aristote, père-fondateur aussi bien de la science du général que de la rhétorique (c'est tout un), y est mis à bas en quelques phrases :

La raison a tant de formes que nous ne savons à laquelle nous prendre ; l'expérience n'en a pas moins. La conséquence que nous voulons tirer de la ressemblance des événements est mal seure, d'autant qu'ils sont toujours dissemblables : il n'est aucune qualité si universelle en cette image des choses que la diversité et variété [...] La dissimilitude s'ingère d'elle mesme en nos ouvrages ; nul art ne peut arriver à la similitude¹¹.

« Nul art peut arriver à la similitude », sauf à mentir comme le fait la rhétorique avec ses fausses « similitudes ». Pour qui sait « voir », les lieux communs se sont dispersés en tous

¹¹ *Essais*, p. 1065. La première phrase de ce chapitre reprend exactement celle, fort célèbre, par laquelle Aristote ouvrait sa *Métaphysique* : « Tous les hommes désirent naturellement savoir ». Après quoi, le Maître s'appuyait sur la raison pour saisir dans l'expérience les analogies permettant de fonder le savoir. Montaigne procède à l'inverse.

lieux. Aucune science ne maîtrisera le réel ; la raison n'est elle-même qu'une des formes de l'expérience.

Mais cet échec ne fait qu'aviver l'appétit pour ce que Montaigne appelle « les choses pures », c'est-à-dire débarrassées des formes langagières qui les recouvrent et les contraignent à se ressembler. Montaigne lutte de toutes ses forces contre « barocco et baralipton » ; il n'écrit pas, mais son livre est l'acte du regard qu'il jette sur les choses pour les dévisager dans leur singularité ; tout au plus est-ce le « registre » (c'est son terme) où il photocopie (c'est le nôtre) les « monstres et chimères fantasques » qui traversent son esprit. Ruse et leurre à la fois, que trahit la dénégation : il écrit sans écrire, d'une écriture blanche, impalpable, qui le distingue des faiseurs de livres, race méprisable. Bel exemple de ce que j'ai appelé un jour « la écriture »¹², voulant désigner par ce terme les cas où l'écriture cherche à se dissimuler dans son propre exercice. Il arrive cependant à Montaigne de reconnaître que sa plume est elle aussi une réalité qui ne fait pas rien à l'affaire ; elle devient alors l'outil qui lui permet de transcrire sa voix quand elle jaillit à l'improviste : l'oralité assure contre le prêt-à-penser de la rhétorique, et le papier est l'interlocuteur à qui il adresse sa parole vive : « Je parle au papier comme je parle au premier que je rencontre »¹³. Si l'idée lui en était venue, je gage que lui aussi se serait déclaré l'éditeur d'une production dont il s'avouait difficilement être l'auteur.

La chose n'est donc plus le mot qui jusque là suffisait à la dire : le divorce s'accroît, qui explique le besoin de faire du non-topos la fatalité d'un nouveau topos, et je n'hésite pas à penser que celui-ci a exprimé la contradiction dont a vécu notre littérature. C'est pourquoi je lui prête quelque importance. Mais j'aimerais trouver une raison plus profonde, et, disons-le, métaphysique à cette dérobade de et devant l'écriture : il en allait tout simplement de la Vérité, dont la nature était en train de muter : on m'accordera que ce n'était pas rien. Jusque là, elle s'était identifiée au concept, c'est-à-dire au langage qui l'exprimait au mieux des possibilités humaines. Dieu était Verbe, et le monde donnait à lire le roman vrai de sa parole-écriture : tout y était signe pour l'intelligence des hommes. Cet équilibre bascule à l'orée des temps justement dits modernes, la suspicion est jetée

¹² *La Perte des mots*, chap. 8.

¹³ III-1, p. 790.

sur les réseaux antérieurs de la signification, tandis que « l'expérience » devient un amas de faits, dont le sens échappe et dévalue l'écriture qui prétend la dire. C'est le moment où prend corps ce que R. Barthes appelait « la grande opposition mythique du vécu (vivant) et de l'intelligible »¹⁴, non, comme il le pensait, parce que le vécu serait hors sens, mais parce qu'il portait en lui un trop plein de sens, que la maille des mots était incapable de capturer : la Vérité était d'un autre ordre que celui du discursif ; elle ne se prouvait pas, elle s'éprouvait vitale dans l'évidence des choses, dans ce qu'on appelait « nature », « sentiment », « passion », etc. ... Mais comme il fallait bien cependant continuer à dire, à écrire, à parler, on en était réduit à faire comme si l'on ne parlait ni n'écrivait. Montaigne dit souhaiter que « les choses surmontent et qu'elles remplissent de façon l'imagination de celui qui écoute, qu'il n'aye aucune souvenance des mots ». Il déclare ne pas aimer celui qui « s'arrête » au langage des *Essais*, Ce n'est pas tant « eslever » les mots, comme c'est déprimer le sens¹⁵. A quoi Rousseau fait écho dans l'*Entretien* sur lequel je me suis appuyé : « Rien de saillant, rien de remarquable ; on ne retient ni mots, ni tours, ni phrases [...] Cependant on se sent l'âme attendrie; on se sent ému sans savoir pourquoi.¹⁶ » La Vérité est Présence dans les mots, au-delà d'eux. D'où la répétition de ces scénarios, dans lesquels on se défend d'être « auteur », comme si l'on refusait de porter la faute originelle.

Mais à tout péché miséricorde, et miséricorde d'autant plus grande que la faute fut plus grave ; aussi conclurai-je mon propos sur une note de réconfort. Car si le topos du non-topos est l'aveu de la défaillance supposée de l'écriture à dire la vérité des choses, il rend par là-même hommage à l'envers de cette défaillance. La dérobaie, le retranchement de l'auteur n'ont peut-être de sens qu'à nous faire attendre la révélation que tout roman promet, qu'il soit ou non écriture : à savoir l'accomplissement poétique du monde. C'est ce que certains romantiques allemands avaient peut-être compris, lorsqu'ils faisaient du roman, forme libérée de toute contrainte, « la plus haute des formes symboliques »¹⁷. Le réel devait s'y donner tel quel. S'appuyant sur cette tradition, qui va de Schlegel à

¹⁴ « L'effet de réel », p. 81-90.

¹⁵ I-26, p. 171 et I-40, p. 251.

¹⁶ Éd. cit. t. 2, p. 251.

¹⁷ W. Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, p. 149.

Nietzsche au moins, W. Benjamin affirmait : « En tant que somme de toute poésie [...] le roman désigne donc l'absolu poétique » ; et encore, de façon plus scandaleuse : « L'idée de la poésie est la prose »¹⁸.

Le roman, c'est la poésie portée au rouge d'une prose qui rêve de se fondre, pour l'exprimer, dans la vérité prosaïque des choses. Alors, pourquoi l'auteur se dénie-t-il lui-même ? C'est qu'il n'a pas d'autre façon d'avouer que la tâche est sans doute trop exigeante pour être remplie. Dès le départ, le romancier se sait pris dans une contradiction dont il ne sortira pas : pour atteindre pareille sublimité, il lui faudrait un autre langage que celui dont il dispose, fait de recettes d'art qui de tout temps ont interdit à la Vérité d'y paraître. Et pourtant, il faut bien que l'œuvre soit, irrépressiblement ! Alors, on écrit sans le reconnaître, on se retire de ce qu'on oeuvre cependant. Seul le mensonge ici dit vrai ; il vaut à tout le moins comme recueillement et modestie non feinte. Métaphysique séduisante, à défaut d'être vraiment convaincante. Mais Aragon l'exprimait aussi à sa manière, quand il disait du roman qu'il « est la terre d'élection où fleurit la parenthèse, et n'importe quel mois de l'année », parce que « la parenthèse est ce qu'on appelle aussi bien *la poésie* »¹⁹.

La parenthèse est en effet dans la phrase ce filet qui draine les possibles du monde que le roman voudrait épuiser ; elle épouse le rythme du prosaïque, quitte à rompre le topos du discursif. Mais ce vouloir-rompre, est-il lui-même autre chose qu'un topos ? Difficile d'en sortir ! En son temps, Montaigne l'ignorait encore, et c'est pourquoi, avec leurs digressions systématiquement recherchées, qui sont autant de « parenthèses », avec leur « style à saut et à gambades », il me plaît de reconnaître dans les *Essais* le premier roman moderne.

Yves Delègue

¹⁸ *Ibid.* p. 149 et 150.

¹⁹ *Aragon parle à Dominique Arban*, p. 52, 54. Que le roman vise à extraire « le poétique », c'est-à-dire la vérité inscrite dans le réel, c'est ce que Huet, dans son *Traité de l'origine des romans* (1670) présentait lui aussi, me semble-t-il, lorsque, s'abritant derrière l'autorité d'Aristote et de Platon, il écrivait que « le Poète est plus Poète par les fictions qu'il invente, que par les vers qu'il compose », et il en concluait qu'on peut « mettre les faiseurs de Romans au nombre des Poètes » (p. 116). Pour Huet, la fiction romanesque, pourvu qu'elle fût « *vraisemblable* », dessinait dans le langage son autre, c'est-à-dire sa vérité.

Bibliographie

ARAGON, Louis, *Aragon parle à Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1968.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Littérature et vérité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90

BENJAMIN, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986.

DELÈGUE, Yves, « La Présence et ses doubles *l'Heptaméron* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 52, 1990, p. 269-291.

—, *La Perte des mots*, Strasbourg, Presses Universitaires, 1990.

—, *Le royaume d'exil*, Sens, Obsidiane, 1991.

HUET, Pierre-Daniel, *Traité de l'origine des romans* (1670), Amsterdam, 1942. [A. Kok (éd.)]

MARGUERITE DE NAVARRE, *L'Heptaméron*, Paris, Garnier, 1943. [M. François (éd.)]

MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, Paris, PUF, 2004. [P. Villey et L. V. Saulnier (éds.)]

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Gallimard (Folio), 1993. [H. Coulet (éd.)]