

*Sandra Glatigny*

## LE LYRISME : GENRE LITTÉRAIRE DE L'AFFECT ?

Peut-on considérer le lyrisme comme genre spécifique, réservé à l'expression des affects ? De nos jours, la psychologie et la psychanalyse définissent la notion d'affect comme un état pulsionnel subjectif et inanalysable, dont les émotions sont la traduction sociale la plus élaborée. Dans la littérature, l'assimilation du lyrisme et de l'émotion est problématique. De fait, la définition même du lyrisme comme genre est soumise au débat. En diachronie, le lyrisme recouvre des réalisations variables qui ne sont pas toujours dévolues à l'expression des sentiments. Dès lors, on peut se demander selon quels critères on a fait du lyrisme le mode d'expression privilégié des passions. Pour reconnaître un genre, il faut que l'auteur et le lecteur opèrent une discrimination formelle, thématique et fonctionnelle. Or, le lyrisme, comme on va le voir, ne se prête pas aisément à cette catégorisation. Notre hypothèse est que la spécificité du lyrisme, et ce qui en fait la catégorie littéraire de l'affect par excellence, réside dans sa transgénéricité. Après avoir envisagé le lyrisme comme le lieu de rencontre entre musique et littérature, nous verrons que son statut littéraire est problématique : le lyrisme est passé de la marginalité à l'hypergénéricité, transcendant les genres et les courants esthétiques. Enfin, nous montrerons que le lyrisme, principe transgénérique, se démarque des autres catégories littéraires pour exprimer l'émotion à l'état brut.

### 1. LE LYRISME À LA CROISÉE DES ARTS : EXPRESSION LITTÉRAIRE DE L'INDICIBLE

On peut considérer le lyrisme comme genre littéraire spécifique de l'affect si l'on y voit le point de rencontre et de cristallisation avec d'autres formes

d'expression artistique réservées à l'indicible. Parmi ces arts, la musique a toujours entretenu des liens privilégiés avec la poésie lyrique.

À l'origine de cette relation est le mythe d'Orphée qui marque en diachronie et en synchronie l'histoire du mot *lyrisme*. Chacun connaît ce personnage, fils de la muse Calliope, protégé d'Apollon, qui enchante hommes, animaux, dieux et même objets grâce à son chant. Orphée s'accompagne d'une lyre, don d'Apollon. Cet instrument de musique est un élément central du mythe parce qu'il symbolise l'héritage divin du dieu de la poésie. Non content de bénéficier de ce patrimoine artistique prestigieux, Orphée ajoute deux cordes à la lyre. La figure orphique cristallise alors les pouvoirs d'un art complet qui traduit les voix du monde et l'harmonie avec la nature, espèce de chant originel dont la puissance réside dans l'envoutement qu'elle produit sur ceux qui l'écoutent. Les nombreuses actualisations du mythe ont perpétué cette image sans qu'il n'ait connu de variantes majeures. Cette représentation est le fil conducteur qui fait du *lyrisme* le point de rencontre entre la musique et les mots. Néanmoins, les appropriations littéraires sont beaucoup plus complexes à la fois dans les discours théoriques et dans les exemples de créations littéraires lyriques.

À la Renaissance, la redécouverte des lyriques grecs (Pindare, Alcée, Sapho) a favorisé l'introduction du terme. Malgré l'approche presque exclusivement rhétorique de la poétique dans les traités du XVI<sup>e</sup> siècle, l'intérêt accordé à la dimension performancielle de la création littéraire favorise une définition qui élargit le champ disciplinaire. Cette transgénéricité artistique est perceptible par exemple chez Antoine Fouquelin. Abordant les différentes parties de la rhétorique, il traite de la voix qui « sonne comme une corde de luth, selon qu'elle a été touchée »<sup>1</sup>. L'utilisation fréquente de la métaphore musicale pour formuler les règles et prescriptions aux poètes n'est pas pur ornement oratoire. Ce rapprochement entre musique et poésie est systématique et les deux termes sont presque indissociables. Dès lors, il est délicat de distinguer ce qui relève de la poésie en général et d'un genre particulier comme le *lyrisme*. Pour Barthélémy Aneau, qui passe au crible des critiques les écrits de Ronsard, le brouillage atteint son comble : « St Gelais qui compose, voire bien sur tous autres, vers lyriques, les met en musique, les chante, les joue, et sonne sur les instruments [...] Et en cela il soutient diverses personnes, et est poète, musicien, vocal et instrumental »<sup>2</sup>. Cet éloge de Mellin de saint Gelais laisse croire que le poète complet est celui qui sait associer les mots et la musique.

<sup>1</sup> *La rhétorique française*, 1555, in: *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, textes réunis par Francis Goyet, Librairie Générale Française, 1990, p. 434.

<sup>2</sup> *Ibid.*, *Le Quintil Horacien*, p. 217.

La confusion entre musique et littérature est telle que Jacques Peletier est l'un des seuls à envisager explicitement des « genres d'écrire ». Il rejoint par là Thomas Sébillot qui distingue différentes formes poétiques. Dans un chapitre intitulé « Du cantique, chant lyrique ou ode et chanson », il affirme : « Chant lyrique et ode, tout un ». Cet intitulé lapidaire prolonge la métaphore musicale et la tradition orphique. L'auteur du traité poursuit en donnant quelques éléments sur l'ode semblant se confondre avec la poésie lyrique : « L'ode comme l'instrument exprime tant du son comme de la voix les affections et passions ou tristes, ou joyeuses, ou craintives ou espérantes, desquelles ce petit Dieu (le premier et principal sujet de Poésie, singulièrement aux *Odes et Chansons*) tourmente et augmente les esprits des Amoureux. Ainsi est le chant Lyrique aussi peu constant qu'ils sont, et autant prompt à changer de son, de vers et de Rime, comme eux de visages et d'accoutrements »<sup>3</sup>. D'après cette définition, l'ode ou la forme lyrique en vogue au XVI<sup>e</sup> siècle apparaît comme un texte musical consacré à l'expression de sentiments variés dans le domaine amoureux.

D'ailleurs, les recueils paraissent accompagnés de partitions. Pour ne citer que le plus célèbre, on peut mentionner *Les Amours* de Ronsard, dotés de suppléments musicaux. Certes, Ronsard n'est pas le compositeur, mais son travail d'écriture est profondément marqué par cette dimension artistique. Ainsi des corrections métriques ont-elles été effectuées pour que les pièces puissent toutes être chantées en accord avec les partitions. La rencontre entre poésie et musique concerne l'ensemble des poètes du XVI<sup>e</sup> siècle. De nombreux compositeurs se sont illustrés : Muret, Janequin, Goudimel ou Castro. Sous l'influence de la tradition antique et de la créativité renaissante, la poésie est devenue indissociable de la musique : c'est la poésie lyrique. L'époque moderne a d'ailleurs largement exploité cet héritage. En témoignent par exemple les multiples variations sur le thème du *carpe diem* qui ont nourri la poésie et la chanson populaire. On pense notamment au poème, « Si tu t'imagines », dans *L'Instant fatal* de Queneau, mis en musique par Vladimir Cosma.

Pourtant, comment expliquer le fait, que même lorsque les textes ne sont plus mis en musique, ou du moins rarement, la poésie lyrique continue à être étroitement liée à la musique ? Peut-être peut-on rapprocher cette relation indéfectible des ambitions totalisatrices de l'esthétique romantique et, plus tard, de la littérature décadente. En effet, le mythe d'Orphée connut une fortune particulière à cette époque. On pense notamment aux opéras de Glück ou d'Offenbach, aux peintures de Poussin, Corot ou Moreau et on ne compte pas les adaptations littéraires. Dans la lettre à Lord\*\*\* sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique, précédant le texte du *More de Venise*, Alfred

<sup>3</sup> Art poétique français, in: *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, p. 125.

de Vigny déplore le manque de souplesse de la langue française par rapport à la langue anglaise. Il justifie ses choix en matière d'écriture : « Il fallait pour les [les vers blancs et les vers rimés dans la pièce de Shakespeare] traduire détendre le vers alexandrin jusqu'à la négligence la plus familière (le récitatif), puis le remonter jusqu'au lyrisme le plus haut (le chant) ». Pour le romantique, le mélange du récitatif et du chant serait un langage plus naturel pour exprimer les différents degrés affectifs dans la tragédie moderne. Il favoriserait le jaillissement spontané de l'émotion. Le lyrisme est du côté de l'élévation, de la noblesse des sentiments et cette expression passe par la musicalité des mots. Le genre rencontre son *alter ego* en musicologie dans la mise en œuvre de techniques vocales particulières. Dans les deux disciplines, la voix représente la matière et l'instrument de l'expression affective.

L'influence du mythe a donc eu un impact formel sur le lyrisme. Quelle que soit la nature des émotions exprimées, le système d'énonciation ou le modèle rhétorique, la forme du lyrisme a toujours été liée au chant, à la musique comme moyen de transcrire l'indicible. En témoignent la concordance fréquente entre poésie et lyrisme ainsi que l'exploitation de la musicalité dans la versification. Le rapport entre littérature et musique lyrique réside dans le potentiel affectif de ces modes d'expression artistique. Le lyrisme littéraire hérite de la tradition antique qui l'associe à une performance poétique et musicale liée à une circonstance particulière. À la croisée des champs disciplinaires, le lyrisme conjugue musique et texte pour traduire les affects.

## 2. LE LYRISME : CONSTRUCTION LITTÉRAIRE DE L'ÉMOTIONNEL

Reste que le lyrisme est un concept littéraire largement utilisé dans les classifications et les recherches contemporaines pour désigner le genre propre à l'expression des sentiments. Tel n'a pas été toujours le cas. Dans l'histoire littéraire, on assiste à un renversement du statut générique du lyrisme : ce dernier est passé de la marginalité, voire du « non-genre », à l'hypergenre. C'est cette fluctuation et cette évolution qui en fait la catégorie littéraire de l'affect, omniprésent dans la littérature.

Dans *Introduction à l'architexte*, Gérard Genette (2004) a montré que le « genre lyrique » s'est constitué progressivement par le jeu des extrapolations et des interprétations de la triade pseudo-aristotélicienne. Le genre lyrique n'apparaît pas dans *La Poétique* et il est longtemps resté marginal. De la Renaissance à l'âge classique, il comporte une dimension épидictique, héritée de la rhétorique démonstrative qui s'oppose *a priori* à l'expression affective. D'une part,

les affects entrent en contradiction avec un quelconque travail d'élaboration et de mise en forme littéraire, *a fortiori* rhétorique : l'affect est du côté du sentiment, de l'indicible et de l'irrationnel. D'autre part, l'expression des émotions suppose une forme d'individualité et de singularité, à contre-courant des réalisations littéraires de ces époques. Pour preuve, les *Odes* de Ronsard, qualifiées par le poète lui-même de lyriques, sont avant tout des éloges ou des blâmes auxquels la dimension politique (au sens étymologique du terme) confère une portée collective. Par exemple, l'« Ode au Roi »<sup>4</sup> qui ouvre le recueil prouve que le lyrisme renaissant n'a rien à voir avec une poésie de l'émotion intime telle qu'on peut la concevoir depuis le Romantisme. L'éloge du roi est davantage le résultat d'une circonstance et des exigences de la poésie de cour que l'expression d'un état psychologique. On pourrait arguer que les états d'âmes positifs ou négatifs peuvent concerner toute une communauté et ne sont pas limités à l'individualisme autarcique, qui fera sa fortune à l'époque romantique. Cependant, les artifices de la rhétorique s'accordent mal avec l'expression des sentiments.

Il en va de même dans la littérature classique où le lyrisme ne semble pouvoir être considéré comme le genre des affects. Non seulement le siècle tient à la rationalisation et à l'utilité morale de l'art, étrangères au surgissement incontrôlé des passions, mais le lyrisme sert de catégorie annexe pour intégrer toutes les formes littéraires mineures et inclassables. Dans *La formation de la doctrine classique*, René Bray regroupe dans un même chapitre « la poésie bucolique, lyrique et satirique » et il note :

L'ode, comme l'épigramme, comme toute la poésie lyrique, ne retient pas longtemps l'attention du théoricien [...]. Soumise aux règles générales de la poésie, elle se passe de toute réglementation particulière. Elle accepte des sujets assez divers, les louanges de Dieux, l'éloge des grands exploits, les amours des poètes. Mais en tout elle demande de la grandeur et de l'élévation (Bray, 1957 : 352).

Dans un contexte d'élaboration dogmatique particulièrement prégnant, l'absence de prescription est significative. Du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, la littérature affective, marginale, s'inscrit dans la lignée de la tradition courtoise. Encore comporte-t-elle toujours une part de poncifs et une universalité qui l'écartent de l'expression d'un état d'âme individuel :

Des portes du matin l'Amante de Céphale,  
Ses roses épanchait dans le milieu des airs,

<sup>4</sup> Cf. la strophe 2 notamment, in : *Odes*, Société des textes modernes français, 2001, p. 63.

Et jetai sur les cieux nouvellement ouverts  
Ces traits d'or et d'azur qu'en naissant elle étale,

Quand la Nymphé divine, à mon repos fatale,  
Apparut, et brilla de tant d'attraits divers,  
Qu'il semblait qu'elle seule éclairait l'Univers  
Et remplissait de feux la rive Orientale.

Le Soleil se hâtant pour la gloire des Cieux  
Vint opposer sa flamme à l'éclat de ses yeux,  
Et prit tous les rayons dont l'Olympe se dore.

L'Onde, la terre et l'air s'allumaient alentour  
Mais auprès de Philis on le prit pour l'Aurore,  
Et l'on crut que Philis était l'astre du jour.

Sous la plume de Vincent Voiture, l'éloge de la femme aimée illustre le caractère convenu et construit d'une telle poésie. Même si la postérité a réhabilité de tels textes, à cette époque, on a plus affaire à des jeux verbaux et mondains qu'à une création littéraire reconnue.

Ce n'est qu'au XIX<sup>e</sup> siècle que le lyrisme devient le genre des sentiments en France. Sous l'impulsion des poètes allemands, des multiples débats qui ont traversé le XVIII<sup>e</sup>, le lyrisme prend de plus en plus d'importance. La notion de *mimesis* s'est élargie à l'imitation des passions, à l'expression, par opposition aux seules imitations d'actions. De même, la subjectivité est progressivement réhabilitée et la littérature accepte les épanchements intimes et personnels du «je». D'ailleurs, les critiques modernes se sont largement intéressés à la nature de ce sujet. Suivant les analyses de Dominique Rabaté (1996) ou celles d'Antonio Rodriguez (2003), le support du genre lyrique est un sujet sentant et exprimant ses sentiments par rapport au monde. Si le lyrisme se manifeste par la présence d'une voix énonciative censée incarner une expérience affective du monde, c'est dans la constitution plus ou moins problématique de ce sujet que l'on peut envisager ce genre.

Pourtant, cette démarche ne satisfait pas à l'exhaustivité. Le lyrisme romantique est difficile à circonscrire pour plusieurs raisons qu'on ne peut développer dans cet article. Outre l'approche philosophique de Hegel, Hölderlin ou Schelling, qui s'articule entre autres sur l'opposition entre des genres subjectifs et objectifs, l'esthétique romantique est dominée par une volonté de synthèse des genres, initiée par les frères Schlegel (1963 : 286) : ce rêve brouille les frontières

génériques. Paradoxalement, tout en voulant s'émanciper des classifications classiques, les romantiques n'ont fait que les déplacer :

À l'ancienne opposition entre la prose et la poésie se substitue la tripartition épique-dramatique-lyrique, réduite en fait à une bipartition – fiction, lyrisme – sur la base du narratif (Combe, 1992 : 71).

Le lyrisme romantique serait donc un genre presque entièrement confondu avec la poésie, notion elle-même mouvante, et il serait opposé aux genres narratifs. Subjectif, il manifesterait de manière abstraite et statique des émotions singulières tandis que le genre dramatique en proposerait une représentation concrète et dynamique. Une nouvelle fois, les textes contredisent la théorie. En premier lieu, si la subjectivité est une constante relativement stable de la production romantique, elle n'est pas pour autant synonyme de singularité. La plupart des poèmes lyriques tendent à l'universalité. Ensuite, même lorsque la « révolution romantique » érige l'expression des affects comme forme supérieure de la poésie, il n'en exclut pas pour autant une mise en forme dynamique. Nombreuses sont les œuvres romantiques, traduisant les émotions en s'appuyant sur des trames, dont la progression chronologique est une mise en action des sentiments. Que l'on pense à l'utilisation récurrente des mythes chez Nerval ou Hugo, aux récits anecdotiques chez Vigny, aux emprunts dramatiques chez Musset ! La narration ne paraît donc pas s'opposer à l'expression des sentiments. En somme, le lyrisme devient bien un hypergenre ou du moins un genre omniprésent dans le champ littéraire mais ses actualisations le rendent instable et fluctuant.

À l'ère moderne, le lyrisme est devenu impersonnel. *Les Poésies* de Mallarmé engagent ce mouvement. « La disparition élocutoire du poète » efface le « je » jusqu'à désincarner la voix qui faisait la spécificité du lyrisme romantique. De Rimbaud à Aragon, en passant par Saint-John-Perse, la poésie lyrique moderne recouvre un ensemble de productions littéraires hétéroclites. Elle semble ne connaître ni particularité thématique, ni spécification tonale. Cette confusion s'inscrit dans la dynamique moderne de la littérature. Cependant, le lyrisme continue à être utilisé comme une catégorie générique. Dans un ouvrage récent, J.-M. Maulpoix (2009) envisage la poésie moderne. Il considère que le lyrisme contient sa propre dynamique critique, oscillant entre ironie et *pathos*. Il suscite des sentiments variés, opposés à l'élévation et la gravité affectives fixées par la tradition.

Le lyrisme ne s'est donc jamais constitué comme genre à part entière. Son identité et son intégrité génériques ont toujours été mises à mal soit dans la forme, soit dans la fonction, mais jamais dans sa dimension émotionnelle.

### 3. LE LYRISME COMME PRINCIPE TRANSGÉNÉRIQUE

Dès lors, il faudrait voir dans le lyrisme non un genre, mais un principe littéraire transgénérique. En effet, si le lyrisme est le mode d'expression littéraire de l'affect, il transcende les autres genres : il est présent dans la poésie bien sûr, mais aussi dans le roman, ou au théâtre. Cette présence latente ou patente du lyrisme dans le genre romanesque se fait sentir dès le Moyen-Âge. Dans un article consacré à cette question, Catherine Gaullier-Bougassas a montré l'influence exercée par le lyrisme courtois dans la conception et la composition des romans à partir du XIII<sup>e</sup> siècle (Gaullier-Bougassas, 2004). Les romans de la préciosité ne démentiront pas l'importance de l'expression des sentiments. De même, l'éveil de ce qu'on a appelé la « sensibilité pré-romantique » paraît bien proche de la dimension affective que l'on attribue au lyrisme. Des textes comme *Les rêveries d'un promeneur solitaire* semblent bien proches des épanchements dans la poésie romantique. Plus encore, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la vogue des romans à la première personne, tout en confirmant l'essor de la subjectivité littéraire, montre que le lyrisme ne se limite pas à la poésie : *Adolphe* de Constant, *René* de Chateaubriand ou *Les Confessions d'un enfant du siècle* sont autant de formes littéraires, considérées comme des romans et qui intègrent des séquences, ou une tonalité lyrique dominante.

Il en va de même au théâtre qui joue sur les variations tonales et fait intervenir le lyrisme et ce, quelle que soit l'esthétique. Les stances de Rodrigue ou des monologues de la reine dans *Ruy Blas* illustrent cet aspect : le lyrisme dépasse les frontières génériques et esthétiques. Il intervient dans les autres genres pour traduire l'émotion, tantôt du sujet, tantôt du personnage. Contrairement aux contours du genre, cette transversalité est une constante dans l'histoire littéraire.

Cette transgénéricité semble réduire le lyrisme à une « dominante tonale », pour reprendre l'expression de Georges Molinié (1986). Le lyrisme correspondrait avant tout à l'effet que cherche à produire l'auteur sur le lecteur, c'est-à-dire à susciter une vive émotion par une écriture proche du chant. Mais de quelles émotions parle-t-on ? Évoque-t-on des sentiments amoureux comme le laisse penser la conjonction récurrente entre poésie lyrique et poésie amoureuse ? Envisage-t-on l'expression du désespoir, du deuil ou de la mélancolie, c'est-à-dire l'élégie ? Que dire d'un poème comme *La Mort du Loup* de Vigny ? Le destin tragique du loup n'est-il pas l'occasion de tirer une leçon sur la condition humaine, dans la tradition élégiaque ? Peut-on pour autant parler de poème lyrique ? La gamme des émotions extériorisées par le lyrisme est extrêmement variée et recouvre d'autres modes d'expression littéraires similaires comme le tragique et le pathétique. Or, dans cette fonction émotionnelle et expressive, le lyrisme a été concurrencé par des genres comme le théâtre. Si la tragédie



classique avait explicitement une vocation moralisatrice, elle avait également pour but de susciter la terreur et la pitié du public, suivant les interprétations en vogue de la théorie aristotélicienne. Quelque soit le degré de *pathos* exprimé au théâtre, il figure bien parmi les genres destinés à exprimer des affects. La seule différence résiderait dans le point d'émergence de l'émotion : le lyrisme serait du côté de l'énonciateur, de l'expression, alors que le tragique ou le pathétique serait du côté du destinataire, c'est-à-dire de la réception. Mais peut-on segmenter les affects de la sorte ? Ne peut-on voir dans le lyrisme une composante, un tremplin émotionnel aux autres passions et à leur utilisation dans d'autres genres ?

Il faut retourner dans l'Antiquité pour trouver un élément de réponse permettant de faire du lyrisme la catégorie littéraire particulière de l'émotion. Dans sa *Rhétorique*, Aristote étudie les passions, comme des éléments essentiels de l'argumentation. Il s'agit de convaincre et surtout de persuader son interlocuteur en lui faisant ressentir des sentiments propices à l'adhésion. Parmi ces émotions maîtrisées par l'énonciateur figurent la crainte et la pitié, que l'on retrouve dans la tragédie, mais aussi la colère, la haine, l'indignation, etc. Contrairement à l'utilisation qu'en fait la littérature lyrique, la rhétorique recourt aux émotions de manière pragmatique. Elle les modélise pour agir sur l'interlocuteur et modifier son comportement ou son opinion. Rien de tel dans le lyrisme qui ne semble avoir d'autres fins que d'émouvoir pour bouleverser le lecteur. On ne peut limiter le lyrisme à l'expression. Formulée par les poètes romantiques, dans la préface des *Contemplations* notamment, la dimension interlocutive du lyrisme lie indissociablement l'expression et la réception : l'émotion circule librement entre les deux sphères. Du lyrisme de la *Pléiade* aux œuvres modernes, la création et la réception des passions sont étrangères à tout utilitarisme. Même lorsqu'il s'exerce dans l'éloge et le blâme, le lyrisme s'arrête là où commence la fonction argumentative des sentiments. Il concernerait donc la part d'émotion brute, traduite par une littérarité réduite.

En l'absence de constantes formelles et fonctionnelles, le lyrisme ne peut donc être enfermé dans un genre littéraire, propre à l'affect. L'ensemble de la littérature est d'ailleurs indissociable de l'émotion qu'elle génère. En revanche, il faut voir dans le lyrisme un principe transgénérique où se rencontre et se cristallise la part d'indicible et d'émotionnel constituant la littérature et, par-delà la création artistique. À la croisée entre musique et lettres, en marge de la rhétorique, mouvant dans le temps, le lyrisme se caractérise par une textualité labile et fluctuante parce ce qu'il correspond au jaillissement brut de l'émotion.

## BIBLIOGRAPHIE

- BRAY R. (1957), *La formation de la doctrine classique*, Nizet.
- COMBE D. (1992), *Les genres littéraires*, Hachette.
- GAULLIER-BOUGASSAS C. (2004), « Roman et lyrisme courtois », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 11 [en ligne], mis en ligne le 10 octobre 2007. URL : <http://crm.revues.org//index1853.html> [consulté le 17 décembre 2010].
- GENETTE G. (2004), *Fiction et diction*, Seuil.
- MOLINIÉ G. (1986), *Éléments de stylistique française*, PUF.
- MAULPOIX J.-M. (2009), *Pour un lyrisme critique*, Corti.
- RABATÉ D. (1996), *Figures du sujet lyrique*, PUF.
- La rhétorique française (1555)*, in : *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance (1990)*, textes réunis par F. Goyet, Librairie Générale Française.
- RODRIGUEZ A. (2003), *Le Pacte Lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont (Belgique) : Pierre Mardaga éditeur.
- SCHLEGEL W. A., *Cours de littérature (1808)*, in : *Les Romantiques allemands (1963)* présentés par A. Guerne, Desclée de Brouwer.