

Sur les tonalités littéraires: contribution à une poétique phénoménologique

L'écriture *ironique* d'un Flaubert, l'imagination *épique* de Zola, le *grotesque* célinien...; un roman *sentimental*, une scène *burlesque*, une atmosphère *fantastique*...; une description *poétique*, un passage *lyrique*, un portrait *satirique*... Pour caractériser une œuvre *littéraire*, la manière d'un auteur ou ne serait-ce qu'une page, la critique recourt volontiers à de telles notions qui visent à saisir la note dominante du texte commenté en précisant le *registre* dans lequel il s'inscrit: le *pathétique*, le *romanesque*, l'*élégiaque*, etc. Même si le *tragique* renvoie à la tragédie et le *comique* à la comédie, il ne s'agit pas à proprement parler de genres mais de veines, de tons, de modes — Frye parle de «modes d'inspiration» —, qui donnent au discours une certaine coloration et confèrent à l'univers fictionnel son climat spécifique.

Le paradoxe de ces *tonalités littéraires*, sur lesquelles on se propose de s'interroger ici, est d'être dans une certaine mesure les parents pauvres de la théorie littéraire alors qu'elles apparaissent à la fois décisives dans l'ordre du commentaire, où elles sont d'un usage courant, et déterminantes dans le processus de création, une écriture atonale — parfaitement «blanche» — se concevant à peine. Les modernes dictionnaires de rhétorique ne disent rien des tonalités, visiblement irréductibles aux figures¹. Dans les traités plus anciens — arts poétiques classiques, manuels de rhétorique —, les différents registres sont en fait pris en tenaille entre les *genres* et les *styles*, et par là même escamotés. Boileau, par exemple, parle du «poème héroïque», c'est-à-dire de l'épopée: ici la loi de concordance tonale postule qu'il n'est de veine héroïque que dans l'épopée, ce qui revient à rabattre la question des tonalités sur la problématique des genres. À la suite de Longin, dont Boileau traduit et commente le *Traité du sublime*, le dogme de la hiérarchie des styles conduit, d'autre part, à limiter l'appréciation des registres au seul critère de l'élévation²,

1. Morier n'en souffle mot; Dupriez (*Gradus*, UGE, 1980) est à peine plus disert qui, pour définir la féerie (p. 212), s'en remet à un écrivain, Cocteau («univers irrationnel et poétique»), et renvoie au bon vieux *Vocabulaire de la dissertation* de Bénac (Hachette, 1959)!

2. Voir Marmontel: «Dans le langage, on appelle ton le caractère de noblesse, de familiarité, de popularité, le degré d'élévation ou d'abaissement qu'on peut donner à l'élocution, depuis le bas jusqu'au sublime» (cité par Littré, art. «ton»).

fondé sur des préoccupations morales (les mots bas sont «autant de marques honteuses») et une sociolinguistique sensible à la stratification des discours sociaux (Boileau dénonçant le «style rampant et bourgeois»)³.

Une tendance comparable à neutraliser la notion de tonalité littéraire s'observe chez les théoriciens modernes. Entre la généralité des genres — décrits par la poétique — et l'individualité du style — domaine de la stylistique —, cette catégorie intermédiaire semble difficile à penser. À propos du processus dit de réaccentuation, Bakhtine évoque bien ce qu'il appelle les «registres d'accents», qu'il n'est pas loin, parfois, de considérer comme des éléments constitutifs d'une «vision du monde» ou d'une «mentalité», mais sa perspective résolument centrée sur l'analyse des discours et les concepts de plurilinguisme, de strates du langage, le conduit à rattacher les «stylisations» sur le mode élégiaque, idyllique, humoristique, etc. à la seule sphère verbale⁴. Aussi est-ce à un esthéticien, Souriau, que revient le mérite d'avoir le premier assigné aux tonalités, dont il dresse même le tableau, le rang de catégories esthétiques⁵. À ma connaissance, l'inventaire le plus complet des divers registres littéraires demeure toutefois l'*Anatomie de la critique* de Northrop Frye, dont le but est justement de «défini[r] les différents modes de l'œuvre d'imagination» (p. 67). Parlant tantôt de modes, de tons et de tonalités, de veines, de climats ou d'atmosphères — dénominations qui, chez lui, valent souvent l'une pour l'autre —, Frye répertorie et décrit un nombre inégalé de nuances et de «modalités» tonales, du gothique au picaresque, de l'horrible au larmoyant, etc.⁶. Si son livre demeure à cet égard irremplaçable, il n'en souffre pas moins d'un empirisme sans doute déraisonnable. Sa méthode, qui se définit comme inductive et systématique (p. 18-32), est en fait résolument pragmatique, de sorte que les formalistes français, à commencer par Todorov (dans l'un des rares livres consacrés à une tonalité par la poétique des textes), ont eu beau jeu de lui reprocher d'offrir un catalogue, sans atteindre aux principes⁷. Ce qui est certain, c'est que la catégorie même de tonalité, pourtant constamment utilisée, n'est jamais définie comme telle, Frye enchevêtrant des notions relevant de domaines aussi hétérogènes que l'histoire littéraire (romantique, naturaliste, symboliste...), la poétique des genres (tragique, comique, panégyrique...) et des effets (pitié, horreur...) ou la psychologie des affects (amertume, tendresse, mélancolie...). Ce bricolage épistémologique est d'autant plus notable pour notre propos qu'il arrive à Frye,

3. Boileau, *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*, IX.

4. «Du discours romanesque», V, in *Esthétique et théorie du roman* [1975], D. Olivier (trad.), Gallimard, coll. Tel, 1978.

5. Étienne Souriau, *L'Avenir de l'esthétique*, Alcan, 1929; «Art et vérité», *Revue philosophique*, mars 1933.

6. Frye est aussi l'auteur de l'une des rares synthèses sur le romanesque: *L'Écriture profane*, C. Crowley (trad.), Circé, 1998 [*The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Harvard UP, 1976].

7. *Introduction à la littérature fantastique*, p. 23.

dont la culture est immense, de se référer implicitement à la pensée heideggerienne, mais pour prendre ses distances avec elle (p. 22, 85, 87).

Si l'on veut trouver sur les tonalités littéraires une réflexion fondamentale antérieure à la phénoménologie, c'est en fin de compte du côté des romantiques et de l'idéalisme allemand qu'il faut se tourner. On peut même affirmer que la généalogie d'une phénoménologie des tonalités remonte à la fameuse triade épique-lyrique-dramatique qui se cristallise autour de l'*Athenaeum* vers 1797-1801⁸. On sait en effet que c'est précisément à l'élucidation de ces trois « concepts génériques de la poésie » que s'est attaché Emil Staiger dans un ouvrage, *Les Concepts fondamentaux de la poétique* (1946), qui demeure, selon R. Célis, « le seul traité systématique de phénoménologie de la littérature qui fut jamais écrit »⁹. Sans doute est-ce surtout pour y puiser des exemples que Staiger se tourne vers les contemporains de Goethe, mais sa dette est aussi d'ordre théorique vu l'effort d'approfondissement spéculatif qu'on trouve déjà chez les romantiques d'Iéna pour dépasser le caractère purement descriptif de la poétique classique¹⁰ et atteindre aux principes¹¹. En fondant la division de la poésie sur une dialectique du subjectif et de l'objectif qui culminera dans le *Cours d'esthétique* de Hegel (dans la perspective de la phénoménologie de l'esprit¹²), les frères Schlegel, Hölderlin ou Schelling annoncent notamment le thème phénoménologique entre tous d'une « intrication réciproque du soi et du monde » que Staiger développe à propos du lyrisme (p. 49, 55).

Parce qu'ils traitent l'épique, le lyrique et le dramatique comme des essences, comme des catégories assez générales pour transcender les distinctions génériques, les romantiques allemands ont en outre le mérite, contrairement aux classiques français, d'éviter de réduire les registres aux genres¹³. En dépit de ses hésitations terminologiques, que souligne Szondi (p. 139), il apparaît en effet clairement que F. Schlegel refuse d'identifier l'épique, le lyrique et le dramatique aux « anciens genres poétiques qui ont porté ces noms » (frag. 322), de sorte qu'il peut observer « dans les romans un genre lyrique, un genre épique et un genre dramatique »¹⁴. Empruntée à Schiller (*Poésie naïve et Poésie sentimentale*, 1795), l'adjectivation des noms de genres (qui tire par exemple de l'élégie le concept d'*élégiaque*) signale le dépassement des limites génériques,

8. Comme l'ont montré Irene Behrens (*Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Halle, Niemeyer, 1940) et Genette (p. 43 et suiv.).

9. In Staiger, p. 4 de couverture.

10. Après P. Szondi, qui souligne que la systématique des genres, chez Friedrich Schlegel, repose sur des concepts philosophiques — le subjectif et l'objectif — empruntés à Fichte et Schelling (p. 130), Genette note que le point de vue de Schlegel n'est plus « purement technique » mais « plutôt existentiel » (p. 43).

11. C'est le terme employé notamment par August Wilhelm Schlegel (*Kritische Schriften und Briefe*, Stuttgart, Lohner, 1963, II, p. 305).

12. Szondi (p. 135) note qu'avec son *Esthétique* Hegel a écrit l'œuvre que projetait F. Schlegel.

13. Il est vrai que la prudence est ici de mise, vu le caractère volontiers elliptique des textes théoriques auxquels nous avons affaire (il s'agit souvent de simples notes de travail).

14. Schlegel, *Literary Notebooks 1797-1801*, H. Eichner (éd.), Londres, 1957, fragment 1063, p. 114.

subsumées sous la catégorie du *ton*¹⁵. Ainsi la satire, explique Schlegel, a-t-elle «détéint sur toute la [...] littérature romaine et y donne pour ainsi dire le ton» (frag. 146). Ce concept se retrouvera chez Hegel, qui parle de *ton* et de *coloration* lyriques¹⁶, mais au sein de l'idéalisme allemand nul n'attache plus d'importance aux tonalités que Hölderlin. Même si la violente tension dialectique qui fonde cette pensée héraclitéenne demeure difficile à appréhender — Hölderlin tenant que la forme d'un poème doit contraster avec son «ton fondamental» en vertu d'une «contrariété harmonique» —, son principal souci est en effet de trouver les lois de l'alternance des tons, ce qui revient à placer les tonalités au cœur de la poétique. Non seulement Hölderlin invente la notion de «tonalité fondamentale» (*Grundstimmung*) ou «ton fondamental» (*Grundton*), mais ici encore la catégorie architextuelle du ton déborde les clivages génériques puisque, loin qu'à chaque genre corresponde simplement un ton, c'est la combinaison spécifique des trois tons — naïf, héroïque et idéal¹⁷ — qui détermine les genres¹⁸.

De Hölderlin à Heidegger, on connaît la filiation, et on ne s'étonnera pas, par conséquent, de retrouver dans *Être et Temps* ce concept de *Stimmung*. Avant d'y venir, retenons cette leçon des théoriciens d'Iéna qu'est la dialectique des tons et des genres, où s'affirme l'irréductibilité des uns aux autres. C'est là bien sûr une thèse romantique, qui s'inscrit en faux contre l'exigence classique de l'unité de ton. Sans entrer dans ce débat, notons que le seul fait de l'engager suppose la dissociation au moins théorique des registres et des genres. Sur le plan pratique, d'autre part, il est aisé de constater l'hétérogénéité tonale non seulement du roman, dont la polyphonie est définitoire, mais de la plupart des genres et, *a fortiori*, des œuvres elles-mêmes. Attentif à toutes les moirures tonales, Frye fait à cet égard de fines observations: comme le groupe d'Iéna, il identifie «certaines catégories» (romantique, tragique, comique, ironique) qui «débordent le cadre habituel de la définition des genres»¹⁹ (p. 198); à propos de la comédie, il note que ses structures ne varient guère mais que son registre va de l'ironie la plus mordante au romanesque (p. 216); alors qu'«une atmosphère sombre» est inhérente à la tragédie, Frye observe encore que certaines s'achèvent «dans un climat serein» (*Cymbeline*), voire «dans la joie» (*Esther*) (p. 252), et que le comique n'en pas même exclu (p. 263), tant «il est difficile de soutenir, tout au long d'un ouvrage, l'horreur ou le désespoir sans mélange» (p. 270-

15. Voir Szondi, p. 134-141.

16. *Cours d'esthétique*, III, J.-P. Lefebvre et V. von Schenck (trad.), Aubier, 1997, p. 397, 402.

17. Selon Szondi (p. 141), naïf et idéal correspondent respectivement, dans la terminologie de Schlegel, à *élégiaque* et *idyllique*. *Héroïque* équivaut bien sûr à *épique*.

18. Naïf par sa tonalité fondamentale, idéal par son «caractère artistique» (i.e. son «apparence extérieure», sa forme), le poème lyrique est d'esprit héroïque; héroïque par sa tonalité fondamentale, d'apparence naïve, le poème épique est d'esprit idéal; idéal par sa tonalité fondamentale, d'apparence héroïque, le poème tragique est d'esprit naïf.

19. Frye appelle *mythoi* ces quatre «archétypes».

271). Aristote marquait déjà que le merveilleux est nécessaire à la tragédie (1460 a), qu'il y a des tragédies sans pathétique (1455 b) et que merveilleux et pathétique se rencontrent, aussi bien, dans une épopée comme l'Iliade (1459 b, 1460 a)²⁰. Or toutes ces idées se retrouvent dans la poétique de Staiger²¹, refondées sur une phénoménologie. D'abord Staiger ne cesse d'affirmer que «toute œuvre poétique réelle participe, selon des modes et des degrés divers, des trois idées génériques» (p. 81), «une poésie qui serait exclusivement lyrique, épique ou dramatique [étant] tout simplement impensable» (p. 172). *Werther*, par exemple, tient du «roman lyrique» et du «récit dramatique» (p. 166). Mais s'il faut «détacher enfin de l'«épopée», du «lyrisme» et du «drame»» «les concepts d'«épique», de «lyrique» et de «dramatique»» (p. 175), qui peuvent qualifier n'importe quelle œuvre, c'est que ces adjectifs, indifférents au sectionnement purement formel de la poésie en espèces, renvoient au flux des phénomènes, qu'ils fixent en concepts face aux œuvres elles-mêmes chatoyantes (p. 168-169), ce sont «les noms que la science de la littérature donne à des possibilités fondamentales de la présence humaine» (p. 149), c'est-à-dire, commente R. Célis, des «existenciaux» comparables à ceux que Heidegger a conçus dans *Être et Temps*.

Le but de Staiger est donc d'établir «le fondement des concepts génériques de la poésie» (titre du chap. 4) sur «le «comment» de l'étant», sur «un comment-être» (p. 150-152), la mise en correspondance la plus explicite de sa poétique avec *Sein und Zeit* se trouvant p. 157, à propos de l'appréhension du temps: «Le comprendre, au sens d'un existentiel fondamental, s'inscrit en poésie dans le style dramatique [...]. Le sentiment de la situation ou la tonalité affective s'inscrit [...] dans le style lyrique. [...] Le déchoir correspond au style épique.»²² En allant aussi loin dans son rapprochement de la poétique et de l'ontologie, Staiger craint néanmoins de se fourvoyer (p. 158). C'est qu'en matière de poétique phénoménologique (comme dans toute problématique qui tend à faire dialoguer littérature et philosophie), il faut se garder de la tentation de voir dans le corpus fictionnel quelque illustration de la pensée spéculative. Ce qui importe ici, ce n'est pas d'établir un tableau où les existenciaux heideggériens trouveraient leur équivalent systématique dans les registres esthétiques (et inversement), c'est de comprendre et de légitimer la démarche qui entend fonder la poétique sur une phénoménologie, quel que soit le style de celle-ci. Pour nous en tenir aux veines littéraires, cela revient à montrer que si la poétique éprouve des difficultés à penser la notion de tonalité (au point qu'elle s'en détourne), c'est du

20. De sa lecture de la *Poétique*, Genette conclut, inversement, qu'il peut y avoir «du tragique hors tragédie» (p. 24).

21. Par exemple l'idée de tragédies sans tragique (p. 132). Voir Dufrenne: «La tragédie peut être tragique», *Le Poétique*, p. 182.

22. Voir *Être et Temps*, § 29 (sur le sentiment de la situation ou disposibilité [*Befindlichkeit*] et la tonalité affective ou humeur [*Stimmung*]), § 31 (sur le comprendre [*Verstehen*]) et § 38 (sur le déchoir [*Verfallen*]).

fait de son enfermement dans l'alternative de l'expression et du contenu. À définir le registre en termes morphologiques ou thématiques, ou les deux — comme une modalité énonciative associée à une topique —, on s'interdit en effet de comprendre que la logique des tonalités réside dans l'entre-deux du fond et de la forme, dans l'ordre des *relations* qu'elles établissent: où une certaine manière d'être au monde induit un traitement spécifique des thèmes (et de n'importe quel thème) qui n'est pas qu'une manière de dire, mais aussi une «manière de sentir». Le mot est de Baudelaire, l'un des plus pénétrants précurseurs d'une phénoménologie des tonalités par l'importance qu'il accorde, dans son œuvre critique, à la notion d'*atmosphère*, aux modes d'inspiration — le fantastique, le satanique, l'épique, le grotesque, le bouffon... — et surtout aux *états* de conscience qui les fondent. «Il y a [par exemple] une manière lyrique de sentir. [...] Il existe donc aussi nécessairement une manière lyrique de parler, et un monde lyrique, une atmosphère lyrique». Le lyrisme est ainsi décrit avant tout comme une expérience existentielle (une dilatation de l'être), d'où découle une poétique (hyperbolique) et un univers, c'est-à-dire, non pas un répertoire de motifs, mais une stylisation spécifique où tout «est pour ainsi dire *apothéosé*» (p. 164)²³.

Engoncés au contraire dans un schéma académique de la représentation fondé sur la dichotomie de la pensée et de l'expression, les classiques en sont réduits à formuler en une quasi-tautologie la loi de concordance tonale: «Le ton n'est que la convenance du style à la nature du sujet» (Buffon), d'où «le ton triste de l'élégie, le ton galant du madrigal, le ton léger de la plaisanterie» (Marmontel)²⁴. Dans les anciens manuels de rhétorique, des registres comme *naïf*, *enjoué* ou *sublime* se trouvent traités à la fois au chapitre des pensées et comme des qualités du style²⁵, tant il est vrai que les rhétoriciens classiques sont impuissants à décider si les «caractères» du style — simple, médiocre, sublime — relèvent de l'élocution ou de l'invention²⁶. Mais c'est là aussi l'un des embarras de la poétique moderne. Envisageant prudemment, à côté d'une définition technique de la tragédie (par son mode d'énonciation), la notion de *tragique*, «c'est-à-dire le sentiment de l'ironie du destin», Genette la qualifie simplement de «thématique» (p. 25). Ce n'est qu'*in extremis* qu'il convient comme d'«une évidence (vague)» de «la présence d'une attitude existentielle» derrière les sentiments «proprement épique, lyrique, dramatique — mais aussi bien tragique, comique, élégiaque, fantastique, romanesque, etc.» (p. 72): furtive concession de la poétique formelle à une virtuelle phénoménologie des registres. D'autres formalistes

23. Cette définition doit beaucoup à Mme de Staël (*De l'Allemagne*, II, 10), elle-même sensible, dans ses considérations littéraires, aux «dispositions de l'âme» — enthousiasme ou mélancolie.

24. Cités par Litré, art. «ton».

25. Voir par exemple J. Le Clerc Jeune, *Principes de composition française et de rhétorique*, Paris, 1859.

26. Voir M. Le Guern, «Sur la place de la question des styles dans les traités de rhétorique de l'âge classique», in G. Molinié et P. Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style?*, PUF, coll. Ling. nouvelle, 1994.

se montrent plus tranchants envers les notions de tonalité ou d'atmosphère, tels Todorov, qui déplore que Caillois fasse de «l'impression d'étrangeté irréductible» la «pierre de touche du fantastique» (p. 40), ou D. Combe, pour qui la poéticité ne relève que de la linguistique textuelle²⁷, et qui récuse comme un abus métaphorique²⁸ la catégorie esthétique du poétique dont Mikel Dufrenne avait tenté la phénoménologie²⁹. Mais ce que Ricoeur, au nom de la phénoménologie, désigne comme le positivisme de la Nouvelle Rhétorique (p. 286) montre à son tour ses limites quand il s'agit de penser l'étrange³⁰, le récit poétique³¹ ou d'admettre qu'un poème puisse n'être pas poétique. En réalité, écrit Ricoeur, «les catégories du tragique, du comique, du romanesque, de l'ironie, etc. [...] ne sauraient être confiné[s] au plan de la composition, donc au moment de la configuration», ce sont des «manière[s] de voir»³². En définitive, si la phénoménologie, dit Merleau-Ponty, a «raison de condamner le formalisme» et, aussi bien, toute «littérature des “sujets”», c'est évidemment que la parole de l'écrivain, loin de n'être qu'une «technique», est en elle-même une «vision du monde» et «une certaine manière de faire voir»³³.

Si cette thèse est connue, encore ne constitue-t-elle que le soubassement et pour ainsi dire l'horizon d'une phénoménologie des veines littéraires, qu'il est temps de spécifier. Pour cela, il convient de partir de Heidegger en se demandant avant tout dans quelle mesure on peut identifier la notion de tonalité littéraire et celle de tonalité affective (*Stimmung*), qui occupe une place fondamentale dans «l'analytique» du *Dasein*³⁴.

Dès lors que «ces phénomènes sont connus depuis longtemps sous le nom d'affections ou de sentiments», l'inconvénient de la traduction traditionnelle du concept heideggérien de *Stimmungen* par «tonalités affectives» est de laisser penser que ce sont des «phénomènes psychiques» (*Être et Temps*, p. 183). Or pour Heidegger la *Stimmung* relève, non de la psychologie, mais d'une ontologie, c'est «une manière

27. Voir le structuralisme orthodoxe de la poésie définie comme «libre jeu des signifiants selon des correspondances phoniques, rythmiques, syntaxiques et sémantiques» (*Poésie et récit: une rhétorique des genres*, Corti, 1989, p. 140).

28. Pour Bollnow, au contraire, «attribuer une certaine tonalité à un paysage» n'a rien d'une «transposition métaphorique» (p. 34).

29. *Le Poétique* de Dufrenne doit se lire à la lumière de la rigoureuse critique postkantienne du jugement esthétique développée dans sa thèse (*Phénoménologie...*, p. 539 et suiv.): s'il y a une poéticité des choses, c'est que l'objet est objet *pour* un sujet, et non en lui-même. Le poétique, l'horrible, le tragique, le dérisoire sont des jugements qui *constituent* l'objet empirique: ce sont des *a priori* (affectifs).

30. Todorov concède que sa définition de l'étrange est «large et imprécise» (p. 52), peut-être parce qu'elle laisse à ses yeux trop de place à l'atmosphérique et au tonal (l'inquiétant, l'insolite, l'horreur...).

31. Parce qu'il ne saurait fusionner mode narratif et mode poétique, le récit poétique apparaît finalement à D. Combe comme une aporie (*op. cit.*, p. 138-141); pour J.-Y. Tadié la poéticité du poème tient à son langage et celle du récit à sa matière (*Le Récit poétique*, PUF, coll. Écriture, 1978). Surmontant cette dichotomie, le phénoménologue répond que c'est le regard qui poétise.

32. *Temps et récit*, III, *Le Temps raconté*, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1985, p. 270-271.

33. *La Prose du monde* (1969), Gallimard, coll. Tel, 1995, p. 125-126. Voir Dufrenne, *Phén.*, p. 150 et suiv.

34. En traduisant *Stimmung* par «tonalité affective», comme c'est l'usage, on marque bien en français que l'ontologie et la poétique emploient le même terme (*Grundstimmung* chez Hölderlin).

d'être, elle s'élève à partir de l'être-au-monde» (p. 181). Les *Stimmungen* sont [à cet égard] indissociables d'une structure de base du *Dasein*, la *Befindlichkeit*, qui désigne le fait de se trouver (*sich befinden*) de telle ou telle façon et qu'on traduit habituellement par le «sentiment de la situation» (ou «disposibilité»). «La disposition (*Stimmung*), écrit Heidegger, révèle “comment on se sent”, “comment on va”» (p. 178), de quelle *humeur* on est.

Ce dédain de Heidegger envers un traitement psychologique des *Stimmungen* n'est pas seulement de principe. La différence entre les tonalités affectives et les sentiments, c'est que ceux-ci (la peur, par exemple) se rapportent toujours «intentionnellement» (au sens de Brentano et de Husserl) à un objet, alors que les *Stimmungen*, à l'image de l'angoisse, n'ont pas d'objet déterminé³⁵. À propos du pathétique, du trivial, du bouffon..., qu'il désigne comme des «catégories affectives», Dufrenne insiste de même sur le fait que ce ne sont pas des émotions, mais des attitudes existentielles (*Phén.*, p. 584). Du même coup, les tonalités affectives *colorent* non seulement l'être tout entier, mais le monde extérieur, accordé (*bestimmt*) au monde intérieur (Bollnow, p. 28-34). Heidegger présente cependant comme un «caractère essentiel de la *Befindlichkeit*» le fait que la tonalité affective n'est pas un état intérieur (un état d'âme) qui déteindrait sur les choses, mais «constitue existentiellement l'ouverture du *Dasein* au monde» (p. 182): «Elle ne vient ni du “dehors” ni du “dedans”: elle surgit de l'être-au-monde comme un mode d'être de cet être-au-monde lui-même»³⁶. C'est pourquoi *Stimmung* peut se traduire aussi bien par *humeur* que par *ambiance*, *atmosphère*, termes qui marquent l'entrelacement du sujet et du monde. C'est d'ailleurs à cette thèse d'une «réciprocité fondamentale du sujet et de l'objet» que Dufrenne se réfère (*Phén.*, p. 546) pour affirmer que les «catégories affectives» — l'horrible, le tragique, le comique... — désignent aussi bien une certaine qualité du monde qu'une dimension de la conscience, instituant entre elles «une indéclinable solidarité» (p. 581).

Malgré la vigoureuse distinction heideggérienne entre la disposibilité comme «être-relié au monde» (*Être et Temps*, p. 182) et les affections, secondes, il faut bien constater que c'est surtout relativement à la poésie (et à la poésie lyrique en particulier), en tant qu'elle serait le plus émotionnel des genres, que la notion de *Stimmung* a trouvé le plus d'écho dans la théorie littéraire³⁷. Il est vrai que le précurseur de la poé-

35. Cette analyse se trouve notamment chez Bollnow (*Les Tonalités affectives*, p. 29). Dans son ouvrage, d'une clarté et d'une modestie exemplaires, Bollnow se réfère constamment à la phénoménologie (Heidegger, Binswanger, Scheler) et à la philosophie allemande de son temps (Dilthey), qui avait fait des *Stimmungen* l'un de ses objets d'étude privilégiés (P. Schröder, *Stimmungen und Verstimmungen*, Leipzig, 1930).

36. Selon la traduction de Boehm et De Waelhens (*L'Être et le Temps*, Gallimard, 1964, p. 171 [p. 181 dans l'éd. Vezin]).

37. Voir M. Collot, *La Matière-émotion*, PUF, coll. Écriture, 1997, et J.-M. Maulpoix, *La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Mercure de France, 1998.

tique existentielle, Staiger lui-même, réserve les tonalités affectives à la seule poésie lyrique : à l'image d'Homère, qui se tient, impassible, « par dessus le flux de la présence », le poète épique, d'après lui, « ne succombe à aucune tonalité affective » (p. 67), de même que le pathos, qui s'élève dans une atmosphère purifiée, n'en déploierait aucune (p. 108, 113)³⁸. Cette interprétation restrictive de la notion de *Stimmung* est cohérente avec le système par lequel Staiger suggère de rapporter la triade lyrique-épique-dramatique aux trois structures temporelles du Souci (la *Befindlichkeit*, le déchoir, le comprendre). On peut penser que c'est en tant que catégories « architextuelles » que les termes de la triade impliquent d'être pensés comme des existentiels et non simplement comme des modes de la disponibilité. Il reste que Staiger parle aussi de la « disposition contemplative » d'Homère (p. 68, 133) et affirme que « la poésie dramatique » (dont relève le pathos) « repose fondamentalement sur la disposition de l'homme en tant que tel à être toujours au devant de soi » (p. 124). L'essentiel, au fond, n'est-il pas de voir que dans tous les cas, résume R. Célis, les registres varient « selon la structure d'existence qui les mobilisent » (p. 192) ?

Loin de se réduire aux affects, explique Bollnow, les *Stimmungen* déterminent, à chaque fois, le style de l'être-au-monde (p. 30) ; dès lors qu'elle orientent « toutes les expériences (*Erlebnisse*) particulières [...] dans une direction bien déterminée », elles déterminent même « l'aspect sous lequel le monde et la vie [nous] apparaissent » (p. 51-52), de sorte que « le monde dans son ensemble est déjà interprété en elles d'une certaine manière » (p. 158). Or, on l'a noté avec Ricoeur, il en va de même des registres littéraires, qui offrent chacun une vision unifiée du monde. Dès lors, il n'y a aucune raison de réserver la notion phénoménologique de *Stimmung* à la seule poésie lyrique, pas plus qu'il n'y a d'obstacle de principe à la transposer du plan ontologique au plan discursif, le propre de la parole — l'un des trois modes existentiels du *Dasein* —, étant au contraire, selon Heidegger, d'exprimer « dans chaque cas la forme de la disponibilité (l'humeur) » (p. 209). En traitant dans sa thèse « des catégories esthétiques sous le nom de catégories affectives » (*Le Poétique*, p. 182), Dufrenne a du reste donné à cette mise en relation des « modes d'être » (*Phén.*, p. 472) et des atmosphères littéraires une assise théorique inégalée.

Alors que Heidegger, pour élucider la *Befindlichkeit*, se contente de deux exemples — la peur et l'angoisse —, le livre de Bollnow, dont les exemples sont volontiers tirés de la fiction³⁹, étudie quant à lui toute la diversité des tonalités affectives, en quoi il est fort utile au poéticien,

38. Cette analyse du pathos est d'autant plus surprenante que Staiger se réfère (p. 107) au second livre de la *Rhétorique* d'Aristote, consacré aux passions (*pathè*), que Heidegger présente justement comme la première herméneutique des phénomènes affectifs et la seule digne d'estime (p. 183).

39. Voir le chapitre sur Proust et, p. 90, l'hommage à la singulière lucidité de Baudelaire dans l'analyse des états de conscience.

qui peut sans trop de peine y retrouver autant de tonalités littéraires. On peut ainsi identifier le «bonheur calme et tranquille» de «la vie champêtre» avec les registres idyllique et bucolique, le «ténébreux bonheur» fondé sur «la tension des forces et du risque» (p. 41) avec le mode épique, la mélancolie avec l'élégiaque (p. 149), l'angoisse avec l'étrange, qui lui est conditionné (p. 128). Bollnow désigne lui-même comme des tonalités affectives le sentiment du comique, l'humour, l'ironie, le sublime, le pathos, avant de relier le *Kitsch* à une disposition, faite d'amollissement suave (p. 152-154), le romanesque relevant aussi d'une sorte d'abandon, quand l'homme se laisse emporter par le tourbillon des péripéties (p. 151-152)⁴⁰.

S'il n'est pas possible d'entrer ici dans le détail de leur caractérisation, on voit dans quelle direction pourrait se développer une phénoménologie des veines littéraires. La fondation d'une telle poétique n'en soulève pas moins un certain nombre de difficultés⁴¹, à commencer par celle-ci: ces tonalités affectives corrélatives des tonalités littéraires sont-elles donc désincarnées? ou toute tonalisation (poétique, fictionnelle) renvoie-t-elle forcément aux dispositions de l'auteur? Aussi poussièreuse que soit cette vieille question de l'inspiration, elle fait forcément retour dès lors qu'on abandonne une conception purement verbale des registres, quitte à s'exposer à l'ironie des structuralistes et autres philosophes du langage, pour qui la littérature n'est que feintise.

De la poétique aristotélicienne des affects (terreur, pitié, etc.) on fait d'ordinaire une lecture techniciste, la réduisant à une simple rhétorique des effets. Et il est vrai que la *Poétique* (1456 a), relativement aux émotions (*pathè*) à produire, renvoie à la rhétorique et à sa topique des passions (comme autant de *lieux* à connaître pour infléchir les esprits). De la *Rhétorique* Heidegger tire cependant l'idée que l'orateur a besoin «de s'entendre aux possibilités de l'humeur (*Stimmung*) pour l'éveiller et la diriger dans le sens qui convient» (p. 183). D'un point de vue ontologique et phénoménologique, il faudrait donc admettre que toute tonalisation textuelle repose sur un fond de *Befindlichkeit*⁴². Cette affirmation d'une antécédence de l'être-au-monde s'accorde du reste avec un passage de la *Poétique* généralement ignoré des formalistes, où il est dit que la division des genres trouve son origine dans les différences de caractère propres aux auteurs, selon qu'ils avaient l'âme élevée ou vulgaire (1448 b).

Cette remarque sur le tempérament des artistes se retrouve chez Dufrenne, qui relève leur sensibilité à certaines catégories affectives plutôt qu'à d'autres (*Phén.*, p. 611) — ainsi Racine a-t-il «le sens du tragique, comme Daumier du grotesque» (p. 472). Elle se retrouve aussi chez

40. Il s'agit surtout du romanesque de pacotille (*Schund*).

41. Dufrenne estime que les catégories affectives ne sauraient donner lieu qu'à un recensement provisoire (*Phén.*, p. 606) et à des définitions tâtonnantes (*Le Poétique*, p. 182).

42. Voir Sartre, p. 47, et Dufrenne, *Phén.*, p. 555.

Frye, dont on connaît pourtant les postulats fictionalistes. Tout en dénonçant l'illusion de la «projection existentielle», *Anatomie de la critique* n'en parle pas moins de «modes d'inspiration», concédant que les écrivains sont à tout le moins prédisposés à choisir certains registres (ainsi «Hardy avait plus d'affinités avec le tragique») et que l'expérience littéraire ne saurait être totalement désintéressée (p. 251). Mais l'intérêt des analyses toujours concrètes de Frye — «supposons qu'un auteur soit particulièrement attiré par le tragique...» — est de nous alerter sur la dynamique des rapports entre *modes* littéraires et vision du monde, les choix esthétiques de l'écrivain finissant par déteindre sur sa conception des choses (telle est «l'ombre portée de la comédie et de la tragédie») (p. 84).

Une idée importante est ici que l'écriture implique toujours le choix d'une dominante tonale⁴³ — où se construit une double cohérence, celle du texte et celle de l'être-au-monde. Car la *disposition* ne se sépare pas de la *composition*. En d'autres termes, on pourrait dire que la disposition affective appelle, littérairement, cette mise en ordre que Cicéron appelle justement *dispositio*. L'impression initiale qui accompagne la conception de l'œuvre, explique Baudelaire, a besoin d'une *atmosphère*, d'une *coloration* propre, d'un *ton* particulier qui en gouverne toutes les parties (p. 625). Or la phénoménologie des *Stimmungen* ne dit pas autre chose. Bollnow, notamment, répondant méthodiquement à l'objection d'une «puissance dissolvante» (p. 149) des tonalités affectives, susceptibles de dégénérer en «un état de jouissance passive du moi» (p. 155), introduit le concept de *Haltung*. La *Haltung*, c'est d'abord ce *maintien*, cette *tenue* que la liberté de l'homme impose librement (cette thèse a des résonances sartriennes)⁴⁴ à son *Dasein*. Cette tenue que s'impose la conscience se hisse alors au niveau d'une *prise de position durable*, elle devient une *attitude* (*Haltung*) face au monde et à la vie au point que Bollnow l'identifie à la fameuse *Weltanschauung* (la conception du monde) de Dilthey. Dès lors qu'une dualité de l'ordre et du désordre, mais aussi de l'implicite et de l'explicite (la *Weltanschauung* n'étant peut-être que la «forme fixée et organisée conceptuellement de la tonalité affective fondamentale», p. 159) sous-tend cette notion de *Haltung*, il n'est pas difficile d'en faire une interprétation poéticienne, la *Haltung* étant justement ce processus qui modèle (*formt*) les tonalités. Le fait de rapporter la triade modale (épique-lyrique-dramatique) à trois «attitudes fondamentales» (*Grundhaltungen*) n'est d'ailleurs pas une idée nouvelle⁴⁵, et pas davantage le traitement philosophique de l'humour et de l'ironie

43. Ainsi le lyrisme de Banville est à la fois «un penchant naturel» et «un dessein déterminé» (Baudelaire, p. 164). Voir Hegel, *Esthétique*, p. 398.

44. «Sa décision d'écrire suppose que [l'auteur] prenne du recul par rapport à ses affections; en un mot, qu'il ait transformé ses émotions en émotions libres» (Sartre, p. 62).

45. Voir Genette (p. 67), qui cite Viëtor (1931) et W. Kayser (1948).

comme attitudes devant la vie ⁴⁶. Cette perspective mène à Dufrenne, pour qui les tonalités se rattachent à une *attitude* existentielle, les catégories affectives (*i.e.* esthétiques) étant ce par quoi le sujet se *constitue* dans son rapport au monde (*Phén.*, p. 551-554): «L'unité de l'atmosphère, c'est l'unité d'une *Weltanschauung*, [...] cette façon d'être au monde» (p. 234).

Quelle est alors la nature de cette refiguration que l'art impose à la disponibilité? Aristote indiquait déjà avec subtilité qu'Homère a eu le mérite de «composer des œuvres qui non seulement sont belles mais encore constituent des imitations» (1448 b), ce qui signifie un double effort d'embellissement et de fictionalisation (Homère invente la comédie alors que ses prédécesseurs lançaient, dans la poésie iambique, des railleries directes). La pénétrante méditation de Hölderlin sur les *Stimmungen* va dans le même sens, qui entraîne la tonalité de «l'émotion originelle» du poète dans une dialectique où elle trouve son langage et d'où elle sort magnifiée ⁴⁷. Quant à la phénoménologie, elle n'est pas davantage encline à tenir les tonalités littéraires pour le simple reflet d'expériences affectives. Si l'état d'âme (*mood*, chez Frye) correspond exactement, résume Ricoeur, à la *Befindlichkeit* de Heidegger, quand il «l'articule», le poète vise «un monde libéré, par suspension, de la référence descriptive». Cette «*epochè* de la réalité naturelle» (où l'on reconnaît, transposée, la fameuse «mise entre parenthèses» husserlienne), ouvre bien «l'accès à la réalité», mais «sur le mode de la fiction» (p. 289). D'un côté, il faut réfuter «comme un préjugé» le postulat emprunté par la critique littéraire au positivisme logique selon lequel l'*émotionnel* n'est jamais *descriptif* (p. 285): en vérité, le *mood* a bien une fonction heuristique, seulement occultée par la présente hégémonie de la pensée représentative (la thèse est heideggérienne: voir p. 361); mais, d'un autre côté, cette *mimèsis* est une *redescription*, «décroch[ée] de la référence coutumière»: «Le paradoxe du poétique tient tout entier en ceci que l'élévation du sentiment à la fiction est la condition de son déploiement poétique. Seule une humeur mythisée ouvre et découvre le monde» (p. 309). Aussi une poétique des *Stimmungen* ne peut-elle que souscrire, pour le généraliser, au principe de la *catharsis* ⁴⁸. Et si le phénoménologue, en définitive, fait volontiers crédit à l'œuvre, cela ne signifie nullement qu'il donne dans l'illusion existentielle. Si nous croyons Ronsard sur parole, dit Dufrenne, ce n'est pas qu'il nous raconte ses amours, c'est qu'il est un amoureux dans le monde de l'amour», c'est qu'il s'exprime comme capable d'amour», le vécu apparaissant comme «l'accomplissement du transcendantal» (*Le Poétique*, p. 91), et non l'inverse.

46. Voir Kierkegaard, *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate* (1841), *Post-scriptum aux miettes philosophiques* (1846), II, II (sur l'humour), Freud, «L'humour» (1927) [in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, coll. Folio essais, 1998], Jankélévitch, *L'Ironie* (1936).

47. Voir «[La démarche de l'esprit poétique]», Bibliothèque de la Pléiade, p. 610-631.

48. Sur cette purification, voir Dufrenne (*Phén.*, p. 472) ou Ricoeur (*Temps et récit*, I, Seuil, 1983, p. 74-75).

S'il préfère ne pas se prononcer sur le degré d'implication subjective que supposent les registres littéraires, le poéticien observe du moins que la tonalisation est une nécessité textuelle. Que l'écrivain le veuille ou non, l'absence de toute tonalité est en effet une gageure. Quel que soit son sujet, il ne peut le traiter qu'en l'unifiant sous un certain éclairage qui s'imposera à lui s'il n'en a décidé. C'est là une question de poétique (composer, c'est structurer) et de lisibilité, et, comme telle, une loi littéraire bien établie⁴⁹. Mais c'est aussi une nécessité phénoménologique⁵⁰, fondée sur ce constat heideggérien que le *Dasein* est *toujours* disposé⁵¹, phénomène inséparable de la fugacité même des tonalités affectives: «Que veut dire que des dispositions de l'humeur (*Stimmung*) puissent s'altérer et connaître des revirements, sinon qu'on chercherait en vain un cas où le *Dasein* ne soit pas déjà disposé?» (*Être et Temps*, p. 178). D'où le lien qu'on peut établir, sur le plan littéraire, entre la loi d'alternance des tons et celle, non moins rigoureuse, de la tonalisation⁵².

Une autre loi qu'une poétique des tonalités permet de formuler est qu'aucun thème n'impose en lui-même son registre. L'idée des classiques selon laquelle tel sujet appelle tel style (plus ou moins élevé) n'est qu'un dogme. En fait, une même matière admet bien des traitements possibles, selon l'éclairage qu'on lui donne. La mort peut se dire sur bien des modes (macabre, tragique, humour noir...), comme l'amour (idylle, romanesque sentimental, pornographie...). Selon les moments, selon notre humeur, une même mésaventure, remarque Bollnow, peut provoquer la compassion ou l'hilarité (p. 105); or c'est là un phénomène que les littéraires ont depuis longtemps relevé⁵³. Il suffit, de même, d'une «coloration émotive» légèrement différente pour que la réalité bascule dans l'horreur (Frye, p. 286).

Il est vrai que certains objets appellent plus volontiers certaines tonalités. La mer, note Dufrenne, est virtuellement poétique (*Phén.*, p. 636). Inversement, si le lyrisme ne s'interdit aucun sujet, il a ses thèmes de prédilection (Baudelaire, p. 164-167; voir Frye, p. 357). Cela revient à dire que les modes littéraires sont structurés et que, fondés sur des tonalités affectives, ils ne sauraient s'y réduire, le choix d'une veine entraînant avec lui toute une poétique, des traits stylistiques, une topique et même, en fin de compte, des préférences thématiques. En somme, les

49. Voir Frye (p. 298) ou Tomachevski («Thématique» [1925], in Todorov, *Théorie de la littérature*, Seuil, coll. Tel Quel, 1965, p. 282-283).

50. Aussi n'est-ce nullement un hasard si une écriture expérimentalement atonale comme celle de Robbe-Grillet dans les années 1950 est à la fois peu lisible, dépourvue de tout affect et fondée sur la transposition romanesque de l'époque husserlienne.

51. «Jamais nous ne devenons maîtres de l'humeur en nous dépouillant de toute humeur, mais au contraire en faisant chaque fois jouer une humeur antagoniste» (*Être et Temps*, p. 180).

52. Voir Dufrenne (*Phén.*, p. 238) et Frye (p. 68-69, 143, 240).

53. Voir Staiger (p. 106), Frye (p. 262), Genette (p. 24) ou Annie Ernaux, capable de raconter «sur le mode de l'humour» un avortement dont elle fait par ailleurs un récit sordide et poignant (*L'Événement*, Gallimard, 2000, p. 101).

registres s'enracinent dans une tradition et un fonds de conventions aisés à décrire.

Mais si les tonalités ont cette dimension générale⁵⁴, se pose alors le problème de leur articulation avec l'individualité du style. De toute évidence, s'il est vrai qu'écrire vise, en lui donnant un sens, à unifier l'être-au-monde, l'écrivain n'est pas sans recours face à cette tâche exaltante : les genres, et surtout les tonalités lui fournissent des cadres culturels pour structurer sa vision. La compétence d'un auteur n'est pas seulement de posséder la langue et les formes du discours, mais aussi le répertoire des modes d'inspiration. Seuls les petits maîtres, cependant, se contentent de cette maîtrise. Ce qui distingue un écrivain véritable, c'est l'effort qu'il fait pour se hisser au-dessus des registres prêts à l'emploi, et pour trouver, ne serait-ce qu'en fusionnant à sa manière des veines identifiées⁵⁵, une tonalité plus spécifique qui lui soit propre, et qu'on appelle justement son *ton* — ou sa *voix*. De la triade romantique jusqu'aux diaprures idiosyncrasiques il existe ainsi toute une gamme de nuances tonales⁵⁶. Si, sur ce chemin, l'écrivain conquiert enfin son *style* (un style qui d'ailleurs subsume les variations tonales comme le style de mon être-au-monde domine mes humeurs), c'est qu'il aura réussi à traduire sa *vision du monde* dans ce qu'elle a d'inaliénable⁵⁷. La généralité des registres, conclut Dufrenne, n'émousse donc pas la singularité des grands textes, « dont elle ne saurait saisir la nuance exacte, mais dont elle définit au moins la note fondamentale » (*Phén.*, p. 580) : ainsi « l'incomparable se révèle sur fond de comparable » (*Le Poétique*, p. 2)⁵⁸.

La phénoménologie, de Heidegger à Ricoeur, s'est souvent tournée vers la littérature ; inversement, et sans même parler de l'école de Genève (Raymond, Béguin, Rousset, Starobinski...), la liste des critiques qu'elle a influencés impressionne comme une revue des maréchaux : Bachelard, Spitzer, Jauss, Iser, J.-P. Richard..., jusqu'à des poéticiens comme Chklovski, W. Kayser ou K. Hamburger. Le dialogue entre les deux disciplines n'est donc pas nouveau, cela va sans dire. Mais ce qu'une étude phénoménologique des tonalités littéraires suggère aussi, à travers sa lecture d'Aristote et contre la *doxa* structuraliste, c'est que la poétique, cette « éidétique des formes relationnelles de l'âme » (Célis, p. 186), était peut-être elle-même, dès l'origine, une phénoménologie⁵⁹.

54. Chez Dufrenne il faut distinguer les *catégories affectives*, qui sont générales et correspondent à nos tonalités littéraires, et les *qualités affectives* ou *atmosphères*, qui renvoient à la singularité d'une vision du monde (*Phén.*, p. 572).

55. Sur ces alliages et ces combinaisons, voir Hölderlin (Pléiade, p. 605, 632-633), Staiger (p. 175-176), Dufrenne (*Phén.*, p. 238, 554 : exemple de Molière), Frye (p. 68).

56. Frye détaille ainsi les modalités du tragique (p. 53 et suiv.), les degrés du comique (p. 60 et suiv.), les variantes de la verve satirique (p. 272 et suiv.), etc.

57. Voir Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* (1964), Gallimard, coll. Tel, 1996, p. 200.

58. « Dans le tragique de *Phèdre*, nous reconnaissons le tragique tout court, tout en éprouvant que le mot et l'idée n'épuisent point l'atmosphère unique de l'œuvre » (Dufrenne, *Phén.*, p. 578).

59. Voir Heidegger (p. 183-184), Ricoeur (p. 389 et suiv.), Célis (p. 186-187).

Principales références

- Aristote, *Poétique*, trad. J. Hardy, Les Belles Lettres, 1952.
- Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, II, 1976.
- Otto Friedrich Bollnow, *Les Tonalités affectives*, L. et R. Savioz (trad.), Neuchâtel, La Baconnière, 1953 [*Das Wesen der Stimmungen* (1943), Francfort, Klostermann, 1995].
- Raphaël Célis, «La poétique phénoménologique d'Emil Staiger», in E. Staiger, p. 181-199.
- Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, thèse, PUF, 1953, 2 vol.
- Mikel Dufrenne, *Le Poétique*, PUF, 1963.
- Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, G. Durand (trad.), Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1969 [*Anatomy of Criticism*, Princeton UP, 1957].
- Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, coll. Poétique, 1979.
- Martin Heidegger, *Être et Temps*, F. Vezin (trad.), Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, 1986 [*Sein und Zeit* (1927), Tübingen, Max Niemeyer, 1976].
- Friedrich Hölderlin, *Essais de la période d'Empédocle* (1798-1800), D. Naville (trad.), in *Œuvres*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 591-668 [*Sämtliche Werke*, Stuttgart, Kohlhammer, 1943-1961, t. 4].
- Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1975.
- Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), Gallimard, coll. Folio, 1990.
- Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*, E. Behler (éd.), Paderborn-Darmstadt-Zürich, 1958 et suiv.
- Emil Staiger, *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, R. Célis et M. Gennart (trad.), Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1990 [*Die Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, Atlantis, 1946].
- Peter Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, J. Bollack (dir. de la trad.), Minuit, 1975.
- Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Seuil, coll. Points, 1976.