

## Le monument et l'événement

Parole poétique et figures de l'écriture  
dans "El espejo y la máscara" de J. L. Borges

---

**L**e rapport contemporain aux œuvres et aux genres ne doit être considéré ni comme invariant, ni comme universel. Contre les tentations d'un "ethnocentrisme de la lecture" (selon l'expression de João Hansen), il faut rappeler que nombreux sont les textes anciens qui ne supposent aucunement, comme destinataire, un lecteur solitaire et silencieux, en quête du sens. Faits pour être dits ou lus à haute voix et partagés dans une écoute collective, investis d'une fonction rituelle, pensés comme des machines à produire des effets, ils obéissent aux lois propres de la "performance".

Soit, pour nous le rappeler, le "conte" -"cuento" écrit son auteur- "El espejo y la máscara" publiée dans le recueil *El libro de arena* (OC 3). Borges y dit l'histoire d'un roi et d'un poète. Après avoir vaincu l'ennemi norvégien, le roi d'Irlande demande au poète Ollan d'écrire une ode qui célébrera son triomphe et fixera sa gloire pour l'éternité : "Las proezas más claras pierden su lustre si no se las amoneda en palabras. Quiero que cantes mi victoria y mi loa. Yo seré Eneas; tu serás mi Virgilio". Trois fois, à une année d'intervalle chaque fois, le poète revient devant le roi avec un poème différent. Et, à chaque fois, se trouvent modifiées l'écriture poétique, l'esthétique qui la gouverne, la forme de la publication du texte et la figure de son destinataire.

Le poète a composé sa première ode selon les règles de son art, mobilisant tout le savoir qui est le sien -un savoir qui est savoir des mots, des images, des rimes, des exemples, des genres, de la tradition. Le poème est déclamé par son auteur "con lenta seguridad, sin una ojeada al manuscrito" devant le roi, la cour, le "Colegio de los poetas" et la foule de ceux qui "agolpados en las puertas, no descifrabán una palabra" ("massés aux portes, ne pouvaient entendre le moindre mot"). Ce premier panégyrique est un "monument": il respecte les règles et les conventions, il résume toute la littérature d'Irlande, il est fixé dans l'écriture. Inscrit dans l'ordre de la représentation, il donne à entendre

les exploits du souverain. Il doit donc être conservé et diffusé: le roi ordonne à trente scribes de la copier douze fois chacun.

Le poète a été un bon artisan qui a reproduit fidèlement les enseignements des anciens :

Has atribuido a cada vocablo su genuina acepción y a cada nombre sustantivo el epíteto que le dieron los primeros poetas. No hay en toda la loa una sola imagen que no hayan usado los clásicos (...) Has manejado con destreza la rima, la aliteración, la asonancia, las cantidades, los artificios de la docta retórica, la sabia alteración de los metros. Si se perdiera toda la literatura de Irlanda *-omen absit-* podría reconstruirse con tu clásica oda. (45-46)

Le poète mérite une récompense: un miroir d'argent qui est un travail d'artisan comme l'a été le sien et qui, comme l'ode de louange, reflète ce qui est déjà là.

Le roi, pourtant, demeure insatisfait. Bien que parfait, le poème est demeuré inerte. Il n'a produit aucun effet sur les âmes et sur les corps:

-Todo está bien y sin embargo nada ha pasado. En los pulsos no corre más a prisa la sangre. Los manos no han buscado los arcos. Nadie ha palidecido. Nadie profirió un grito de batalla, nadie opuso el pecho a los vikings. (46)

Le poète doit donc remettre son travail sur le métier: "Dentro del término de un año aplaudiremos otra loa, poeta".

Un an plus tard, il revient devant le roi. Son nouveau poème est très différent du précédent. D'une part, la nouvelle ode bouscule toutes les règles, qu'elles soient grammaticales ("Un sustantivo singular podía regir un verbo plural. Las preposiciones eran ajenas a las normas comunes"), poétiques ("La aspereza alternaba con la dulzura") ou rhétoriques ("Las metáforas eran arbitrarias o así lo parecían"). L'œuvre n'est en rien conforme aux conventions de l'art littéraire; elle n'est plus imitation mais invention. Le poète, cette fois-ci, lit son ode. Il ne la récite plus avec la maîtrise qui était la sienne un an auparavant. Il lit avec inquiétude, hésitation, incertitude: "lo leyó con visible inseguridad, omitiendo ciertos pasajes, como si él mismo no los entendiera del todo o no quisiera profanarlos". Cette lecture est faite devant le roi et le cénacle des hommes de lettres, mais le public a disparu. Le nouveau texte, étrange, surprenant, n'est plus dans l'ordre de la représentation mais, par son invention, dans celui de l'illusion. Il ne décrit les exploits du roi. Il *est* ces exploits, montrés aux auditeurs: "No era una descripción de la batalla, era la batalla". Le poème fait surgir l'événement lui-même, dans sa force inouïe. L'*ekphrasis* s'est substituée à la représentation.

Le poème capture et captive ses auditeurs: "Suspende, maravilla y deslumbra". Il exerce un effet sur la sensibilité que ne produisait aucunement la première ode en dépit de sa perfection formelle. Borges retrouve pour caractériser ses effets le vocabulaire qui était celui-là même des oeuvres du *Siècle d'Or*: "embelesar", "maravillar", "encantar". La fiction était alors pensée et décrite comme un émerveillement dangereux qui annule l'écart entre le monde du texte et le monde du lecteur et qui, de ce fait, enchaîne le lecteur aux illusions risquées de l'imaginaire (Ife). Dotée d'un semblable pouvoir, la seconde ode du poète doit être conservée, mais elle n'est pas destinée aux ignorants. Seules les doctes, en petit nombre, peuvent la comprendre et la goûter: "Un cofre de marfil será la custodia del único ejemplar". Le poète reçoit pour son oeuvre qui a la force de l'illusion théâtrale, un objet du théâtre: un masque d'or, signe de la puissance de sa création.

Le miroir et le masque donnés à Ollan, le poète habile, sont les objets mêmes qui peuplaient les cauchemars de Borgès. Entendons-le dans la conférence intitulée "La Pesadilla":

Tengo la pesadilla del laberinto (...) Mi otra pesadilla es la del espejo. No son distintas, ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto. Recuerdo haber visto en la casa de Dora de Alvear, en Belgrano, una habitación circular cuyas paredes y puertas eran de espejo, de modo que quien entraba en esa habitación estaba en el centro de un laberinto realmente infinito. Siempre sueño con laberintos o con espejos. En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras. Siempre las máscaras me dieron miedo. Sin duda sentí en la infancia que si alguien usaba una máscara estaba ocultando algo horrible. A veces (éstas son mis pesadillas más terribles) me veo reflejado en un espejo, pero me veo reflejado con una máscara. Tengo miedo de arrancar la máscara porque tengo miedo de ver mi verdadero rostro, que imagino atroz. Ahí puede estar la lepra o el mal o algo más terrible que cualquier imaginación mía. (OC 3: 225-226)

Le second poème laisse le roi du conte encore insatisfait. Quand le poète revient une troisième fois, parce que "es justo recordar que en las fábulas prima el número tres", son ode qu'apporte le poète n'est plus écrite. Elle ne consiste qu'en une seule ligne. Le poète et le roi sont seuls. Le poète dit une première fois l'ode, puis "el poeta y su Rey la paladearon, como si fuera una plegaria o una blasfemia". Tout a basculé. Le poème est inscrit dans l'ordre du sacré, prière ou blasphème, et il habite le poète comme une parole inspirée. Ce dernier n'a pas respecté les règles; il ne les a pas non plus transgressées. Il a été envahi comme l'aède homérique ou le poète lyrique par une parole qui n'est pas la sienne: "En el alba, me recordé diciendo unas palabras que al principio

no comprendí. Esas palabras son un poema". Ainsi habité par une parole autre, le poète est devenu un autre: "Casi era otro. Algo, que no era el tiempo, había surcado y transformado sus rasgos. Los ojos parecían mirar muy lejos o haber quedado ciegos".

Ollan s'inscrit ainsi dans la lignée des poètes aveugles, chers à Borges. Dans une conférence prononcée en 1977, il rappelle que c'est au moment même de sa nomination comme directeur de la Bibliothèque nationale à Buenos Aires, en 1955, qu'il a pris conscience qu'il était privé de la vue et il cite le début du "Poema de los dones" (OC 3: 278):

Nadie rebaje a lágrimas  
Esta declaración de la maestría  
De Dios que con magnífica ironía  
Me dio a la vez los libros y la noche.

Bibliothécaire et aveugle, Borges est triplement héritier: de son père et de sa grand-mère "que murieron ciegos; ciegos, sonrientes y valerosos, (como yo también espero morir", des bibliothécaires aveugles qui l'ont précédé dans sa charge à la Bibliothèque nationale, Paul Groussac et José Mármol, et des poètes aveugles, inspirés dans leur nuit -Homère, Milton, Joyce.

Murmurée, la troisième ode est un événement, et non pas un monument. Elle n'a pas été écrite; elle ne sera pas répétée. Elle constitue une expérience unique, et il n'en est pas de possible copie ou lecture. Son mystère conduit ceux qui l'énoncent à la contemplation interdite. "Sentí que había cometido un pecado, quizá el que no perdona el Espíritu" dit le poète. Et le roi réplique: "El que ahora compartimos los dos. El de haber conocido la Belleza, que es un don vedado a los hombres. Ahora nos toca expiarlo". Le troisième présent du roi sera donc un instrument de mort: une dague avec laquelle le poète se suicide. L'expiation du prince a une autre forme, celle propre au "grand théâtre du monde" où les rôles sont éphémères et interchangeables: "Del Rey, sabemos es un mendigo que recorre los caminos de Irlanda, que fue su reino, y que no ha repetido nunca el poema."

La fable de Borges conduit du monument à l'événement, de l'inscription à la "performance". Elle désigne, avec une acuité à la Cervantes, les différents registres d'oppositions qui traversent la culture écrite. Ils concernent la position et la norme esthétiques (imitation, invention, inspiration), les modes de transmission du texte (réciter, lire à haute voix, dire pour soi-même), la nature du destinataire (le public, les doctes, le prince ou, finalement, le poète lui-même), et les rapports entre les mots et les choses (inscrits successivement dans l'ordre de la représentation, de l'illusion et du mystère). Le "conte" du miroir et du

masque, du poète et du roi fournit ainsi les repères qui permettent à l'historien d'entrer dans l'analyse des formes de production, de circulation et d'appropriation des textes en posant comme donnée première leurs variations selon les temps, les lieux, et les communautés. Une telle leçon n'épuise en rien la fulgurance poétique du texte de Borges mais elle est peut-être fidèle à ce qu'il écrit dans sa préface à *Macbeth* :

*Art happens* (el arte ocurre) declaró Whistler, pero la conciencia de que no acabaremos nunca de descifrar el misterio estético no se opone al examen de los hechos que lo hicieron posible. (*Prólogos: 142-147*)

L'opposition entre le texte "monument" et le texte "événement" a été proposée par une historienne de la littérature antique, Florence Dupont, dans un livre intitulé *L'Invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*. Ce livre souligne avec force l'inadéquation des catégories traditionnellement associées à l'idée de littérature lorsqu'il s'agit de rendre compte de la production et de la circulation des textes dans l'Antiquité. Quelles sont, en effet, les notions fondamentales qui constituent l'"institution littéraire"? D'abord, l'identification du texte avec un écrit fixé, stabilisé, manipulable grâce à sa permanence. Ensuite, l'idée selon laquelle l'œuvre est produite pour un lecteur -et un lecteur qui lit en silence, pour lui-même et solitairement, même s'il se trouve dans un espace public. Enfin, la caractérisation de la lecture comme une quête du sens, un travail de l'interprétation, une recherche de la signification. Les genres fondamentaux de la littérature grecque ou latine montrent qu'il faut prendre distance avec ces trois présupposés pour comprendre quelles ont été les raisons de leur production, les modalités de leurs "performances" et les formes de leurs appropriations.

L'ode, par exemple, ne doit pas être pensée comme un genre "littéraire", mais comme un acte de parole rituel, qui prend place dans une forme de sociabilité religieuse essentielle de la Grèce archaïque, le *symposion*, ou banquet de l'ivresse dionysiaque. Il s'agit d'un chant adressé aux dieux du banquet, et en premier lieu à Dionysos, et d'un chant inspiré par les Muses dont le chanteur n'est que l'instrument. Loin d'être le résultat d'une création individuelle, le produit d'un art poétique, la chanson du banquet manifeste l'envahissement de celui qui la dit par une inspiration sacrée. La signification du texte tient toute entière dans son efficacité rituelle. Elle n'est pas séparable de la circonstance dans laquelle la poésie est chantée puisque, en invoquant les dieux, elle les fait participer au banquet. Irréductiblement singulier, le texte ne peut être ni rédigé, ni répété. Il est surgissement, mystère, événement.

C'est dans l'Antiquité grecque elle-même que cette parole poétique, religieuse et unique, a été progressivement transformée en "littérature

re". Dans les fêtes et les concours qui accompagnent les cultes des cités ou des grands sanctuaires panhelléniques (comme Delphes ou comme Épidaure), la chanson inspirée par les Muses devient un genre qui a ses règles et dont les productions peuvent être classées et hiérarchisées. Cette transformation de l'événement rituel en monument poétique a des effets considérables. Le plus fondamental est la séparation introduite entre les circonstances de l'énonciation réelle -à savoir, le concours poétique qui, dans le cadre d'une fête civique ou panhellénique, vise à couronner l'excellence littéraire- et celles représentées dans le poème lui-même qui renvoient à une situation disparue -le banquet où l'ode était chantée pour sa fonction rituelle. L'énonciation originelle est ainsi devenue fiction littéraire.

Un deuxième effet de la transformation de la parole poétique rituelle en un monument littéraire est la nécessité de l'assigner à un auteur. Il faut pour cela forger les auteurs mythiques auxquels sont rapportés les genres dont ils sont les inventeurs supposés: Homère pour l'épopée, Anacréon pour la poésie lyrique. L'auteur primordial devient le garant d'un genre dans lequel s'inscrivent les nouvelles créations. Une troisième conséquence est la possibilité (ou la nécessité) d'élaborer une poétique qui dit les règles. À la parole inspirée qui envahit celui qui la transmet, est substituée l'idée de l'œuvre comme création et travail. C'est pourquoi ce n'est qu'avec les poètes lyriques, Pindare ou Bacchylide, que le poème peut être comparé à un tissu, et l'art à un métier. Jamais dans *Illiade* et *Odyssée*, la métaphore du tissage verbal, pourtant utilisée pour désigner les joutes oratoires, n'est appliquée au chant du poète car celui-ci, en fait, n'est pas le sien mais celui des Muses (Scheid et Svenbro).

Lorsque la production du texte n'est plus renvoyée à l'irruption sauvage et spontanée de la parole sacrée, elle devient dépendante d'une correcte application et imitation des règles. C'est pourquoi, selon les commentateurs de la *Poétique* d'Aristote, une tragédie doit être jugée, non pas à partir sa représentation théâtrale, mais par une lecture qui en mesurera la conformité avec les normes. L'opposition entre la règle et la représentation comme critère fondamental d'évaluation des œuvres, qui se met en place avec les arts poétiques antiques, donne le fondement des argumentations polémiques mobilisées dans les querelles littéraires au XVII<sup>e</sup> siècle, par exemple autour des pièces de Corneille (cf. Merlin) ou de Lope de Vega. Elles opposent, en effet, les doctes, qui jugent les pièces par rapport aux règles, et ceux (à commencer par les auteurs eux-mêmes) qui donnent le primat aux effets produits sur le public la représentation théâtrale. Dans son *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, adressé à l'académie de lettrés rassemblée à Madrid par

le comte de Saldaña, Lope de Vega rappelle qu'il est l'auteur de quatre cent quatre-vingt trois "comedias" et il ajoute:

Fuera de seis, las demás todas  
 pecaron contra el arte gravemente.  
 Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco  
 que, aunque fueran mejor de otra manera,  
 no tuvieran el gusto que han obtenido  
 porque a veces lo que es contra lo justo  
 por la misma razón deleita al gusto.

De ces trois traits (la disjonction entre les circonstances effectives de l'énonciation et l'énonciation fictive inscrite dans l'énoncé poétique; l'invention d'auteurs fondateurs; la formulation d'arts poétiques qui disent ce que doivent être les règles) en découle un autre: la fixation écrite des textes qui constituent, de ce fait, un canon scolaire, objet des apprentissages, et un répertoire où puiser les citations, les exemples et les modèles nécessaires pour composer de nouveaux textes. La trajectoire du monde grec fait ainsi passer d'une poésie fondamentalement liée à ses "performances", commandée par les formes de sociabilité et les rituels religieux dans lesquels elle est chantée, à une poésie gouvernée par les règles de l'"institution littéraire".

L'aboutissement d'une telle trajectoire se rencontre dans la constitution de la Bibliothèque et du Musée d'Alexandrie au III<sup>e</sup> siècle après J.-C.. C'est là, en effet, que sont inventées les catégories fondamentales qui organisent l'ordre du discours moderne tel que l'a caractérisé Foucault dans deux textes célèbres, *Qu'est-ce qu'un auteur ?* et *L'Ordre du discours* (voir Chartier): le concept *œuvre*, avec ses critères d'unité, de cohérence, de fixité; la catégorie d'*auteur* qui fait assigner l'œuvre littéraire à un nom propre; enfin le *commentaire*, identifiée au travail d'interprétation qui met à jour la signification. Les trois disciplines fondamentales de l'"institution littéraire" (la philologie, l'histoire littéraire, l'herméneutique) se mettent en place au terme du parcours qui mène de l'"événement" au "monument" et elles trouvent leur formulation dans le rêve de la bibliothèque universelle (Jacob).

Il est dans le livre de Florence Dupont deux autres exemples, qui viennent du monde romain. Il s'agit, tout d'abord, des jeux poétiques (et érotiques) liés à une autre forme de banquet -non pas le banquet sacré qui convoque la présence du dieu, mais le banquet des conversations et des plaisirs lettrés: la *commissatio*. L'évolution des poèmes dits lors de ces repas est la même que celle de l'ode lyrique. Elle transforme en littérature ce qui était un divertissement dont la signification dépendait totalement de la circonstance. A l'éphémère de l'événement poétique sont ainsi substituées la fixation écrite, la constitution d'un répertoire,

le développement des commentaires, le réemploi de citations. Le deuxième exemple est celui des romans : *L'Ane d'or* d'Apulée ou le *Satiricon* de Pétrone. Dans les deux cas, la question est la même : pourquoi y a-t-il eu fixation écrite de ces recueils d'histoires dont la structure est très lâche et qui sont faits pour la récitation ? Il y a dans toutes les formes de transmission orale des contes ou des histoires une mobilité du texte qui lui vient de la singularité de chacune de ses "performances". L'écart paraît donc irréductible entre la fixation écrite qui, par définition, fixe et fige, et la pratique de la récitation qui est invention, variation, mouvement. Ces traits, qui valent pour les "contes" latins, valent aussi pour ceux de l'âge moderne. Pensons au chapitre XX de la Première partie de *Don Quichotte* dans lequel Sancho raconte un conte à Don Quichotte (Cervantes). La description montre avec une acuité extraordinaire, que l'on pourrait qualifier d'"ethno-sociologique", l'écart qui sépare la façon de raconter de Sancho et les attentes de lecteur qui sont celles de Don Quichotte. Sancho raconte en multipliant les répétitions, les relatives, les incises ; il interrompt constamment son histoire par des références à la situation dans laquelle il se trouve placé avec Don Quichotte. Don Quichotte attend, lui, un récit linéaire, sans retours en arrière, sans digressions. Cervantes met ainsi en représentation l'écart absolu qui différencie les façons de dire et les manières de lire (ou d'écouter lire). Sancho raconte comme on a l'habitude de dire les contes (*consejas*) dans son village. Mais Don Quichotte s'impatiente à l'écoute de cette parole si étrangère à la relation qui est celle du lecteur face un texte écrit, stable, fixe, linéaire (Moner).

Le conte n'appartient pas au répertoire canonique de la littérature et sa disqualification culturelle ne le prédispose pas à devenir en un "monument" comme l'ode lyrique ou la poésie des banquets. Pourquoi donc sa fixation écrite ? La question conduit à réfléchir sur le type de lecture et d'usage qui pouvait être fait des recueils d'histoires et de contes. Dans le cas de *L'Ane d'or* ou du *Satiricon*, l'hypothèse de la lecture individuelle d'un genre liés à la sociabilité, à la rencontre, au partage du texte, semble devoir être récuser tout comme celle d'une lecture à haute voix pour un public d'auditeurs. Dans l'Antiquité, la lecture à haute voix a, fondamentalement, deux usages. D'une part, un usage scolaire : démontrer que l'on est un bon lecteur en lisant à haute voix constitue un rite de passage obligé pour les jeunes hommes qui prouvent ainsi leur maîtrise de l'art rhétorique et du discours public. D'autre part, un usage littéraire : lire à haute voix est, pour un auteur, mettre une œuvre en circulation, la "publier". Cette forme de publication ne sera, d'ailleurs, pas abandonnée à l'époque moderne, entre XVI<sup>e</sup>



et XVIII<sup>e</sup> siècle, comme forme première de la circulation des œuvres, avant leur éventuelle édition imprimée.

La lecture des histoires de *l'Ane d'or* ou du *Satiricon* n'entrent dans aucune de ces deux catégories. Les romans ne font pas partie du répertoire scolaire et ils ne sont pas des textes légitimes. On peut donc penser qu'ils constituent avant tout des recueils de modèles et d'exemples destinés à produire d'autres histoires, bonnes à raconter. Les lire est comprendre les règles et les recettes qui permettent d'inventer de nouveaux récits. Enregistrant des histoires qui circulent oralement, les romans constituent la matrice d'une seconde oralité, qui prend appui sur les exemples en série qu'ils rassemblent. Ils sont comme des machines à produire des discours et leur lecture vise à nourrir l'art et l'imagination des faiseurs de contes et d'histoires.

Ce détour par l'Antiquité suggère plusieurs constats qui valent aussi pour la modernité. Le premier définit l'"institution littéraire" à partir de l'objectivation des énoncés littéraires, séparés de leurs fonctions rituelles et disponibles pour l'enseignement, la citation, le commentaire. Le second met en garde contre toutes les formes d'anachronisme, c'est-à-dire toutes les formes de projection à l'universel d'expériences particulières, localisées dans le temps et l'espace -par exemple les nôtres. Les lecteurs de l'Antiquité ne lisaient pas une ode d'Anacréon, un poème de Catulle ou le *Satiricon* comme nous les lisons. Leur rapport aux textes était gouverné par l'efficacité rituelle ou pratique des œuvres lues ou entendues. Ils n'étaient pas forcément des lecteurs silencieux et solitaires, installés dans une position herméneutique. Leur lecture demeurait étroitement liée à l'oralité, au rituel, au sacré. De là, l'importance d'une histoire de la lecture attachée à repérer l'historicité de différences morphologiques fondamentales: par exemple, entre lire en silence et lire à haute voix, lire dans la solitude et lire en société, lire pour soi et lire pour les autres, etc. (Cavallo et Chartier). Le troisième constat met en évidence une trajectoire: celle qui mène de la parole inspirée à l'imitation réglée, de la singularité de l'acte de parole à sa fixation dans l'écrit, de l'éphémère du jeu poétique à la répétition de la lecture. En parcourant le chemin à l'envers, Ollan, atteste la nostalgie durable de l'origine perdue.

Ahora pensamos que un libro es un instrumento para justificar, defender, combatir, exponer o historiar una doctrina. En la Antigüedad se pensaba que un libro es un sucedáneo de la palabra oral: sólo se lo veía así. (OC 3: 267)

**Références bibliographiques:**

- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 3 vols. Barcelona: Emecé, 1989.
- Borges, Jorge Luis. *Prólogos con un prólogo de los prólogos*; Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1975.
- Cavallo Guglielmo, Roger Chartier, eds. *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1995.
- Cervantes, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Edición de John Jay Allen, Madrid: Cátedra, 1984.
- Chartier, Roger. *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècles)*. Paris: Albin Michel, 1996.
- Dupont, Florence. *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*. Paris: La Découverte, 1994.
- Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?" *Bulletin de la Société française de Philosophie*. LXIV (juillet-septembre 1969). Repris dans *Dits et écrits 1954-1988*. Paris: Gallimard, 1994, Tome I, 1954-1969.
- Foucault, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1970.
- Ife, B.W. *Reading and Fiction in Golden-Age Spain. A Platonist critique and some picaresque replies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Jacob, Christian. "Lire pour écrire: navigations alexandrines", *Le Pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*. Ed. Marc Baratin et Christian Jacob, Paris: Albin Michel, 1995.
- Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Lope de Vega Esencial*, Ed. Felipe Pedraza, Madrid: Esenciales Taurus, 1990.
- Merlin, Hélène. *Public et littérature en France au XVIIe siècle*. Paris: Les Belles Lettres, 1994.
- Moner, Michel. *Cervantès conteur. Écrits et paroles*. Madrid: Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 1989.
- Scheid, John, Jesper Svenbro. *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*. Paris: Éditions La Découverte, 1994.