

## De la valeur d'une œuvre littéraire\*

Maître assistante, doctorante Anca Calin

Université « Dunărea de Jos » de Galați, Roumanie

**Résumé :** *En quoi consiste la valeur d'une œuvre ? Est-ce qu'il y a une instance supérieure qui décide de la qualité d'un livre ? C'est l'opinion du « spécialiste », c'est le temps, c'est l'audience ? Pour Maurice Blanchot, la valeur d'une œuvre consiste dans son pouvoir de commencement. L'œuvre survit par son « au-delà » et sa valeur se matérialise par un « après ». Plus précisément, elle persiste par l'influence qu'elle a sur ses lecteurs qui l'expliquent et la continuent. Souligner le caractère d'origine de prolifération des idées comme le seul critère selon lequel la valeur d'une œuvre peut être vérifiée, telle est l'intention de ce travail.*

**Mots-clés :** *valeur littéraire, œuvre, livre, lecteur, auteur, influence*

### Valeur de l'œuvre /vs/ valeur de l'auteur

En tant que lecteurs, même si nous aimons un seul livre, nous transférons d'habitude toute notre admiration vers l'auteur. Ou parfois nous considérons qu'un livre est bon seulement parce qu'il est écrit par un auteur que nous avons aimé dans un autre livre. Ce sont des pièges, des idées reçues, dit Julien Gracq [1].

Tous les livres parus sous le même nom ne sont pas nécessairement bons. Il y a des auteurs d'une seule œuvre, bien qu'ils aient écrit plusieurs livres. C'est le cas, par exemple, de Proust associé généralement à son chef d'œuvre *À la recherche du temps perdu*, ou Joyce, connu surtout pour son *Ulysse*, et plusieurs autres encore. Souvent nous disons « j'aime l'auteur X » quand en réalité nous n'aimons qu'un seul livre de cet auteur-là. Julien Gracq propose même que les manuels de littérature « prennent pour base des livres et des pièces, et non des auteurs » [2].

Nous ne pouvons donc pas parler de la valeur d'un auteur, mais de la valeur d'une œuvre ou plutôt des idées qu'elle véhicule. L'œuvre est celle qui partage les idées et non pas l'auteur. L'auteur n'est que celui qui a cherché et ramassé l'idée et ensuite l'a rédigée de sa manière propre.

Souvent une grande idée n'a pas assez d'un seul grand homme pour l'exprimer, pour l'exagérer tout entière ; un grand homme n'y suffit pas ; il faut que plusieurs s'y emploient, reprennent cette idée première, la redisent, la réfractent, en fassent valoir une dernière beauté. [3]

Ces propos d'André Gide mettent en lumière le seul critère selon lequel la valeur d'une œuvre peut être vérifiée : son caractère d'origine de prolifération des idées. L'individu qui utilise l'idée, la transmet plus loin, n'est que le rédacteur et non pas l'auteur de l'idée.

L'affinité de certains lecteurs pour un nom quelconque, le soi-disant auteur, vient du fait que sa manière d'écrire, sa modulation, leur paraît plus proche. Ceux-ci sont encore dans un acte de lecture passive. Ils considèrent que le livre les aide, qu'il leur apporte quelque chose. Mais au contraire, pour le véritable lecteur, la lecture est un acte de soustraction d'idées parce que le livre exprime à leur portée des idées qu'ils connaissent déjà, qui sont en eux et que cet acte ne fait que réveiller.

### Livre, espace physique /vs/ espace intellectuel

La lecture aide le lecteur à prendre conscience de lui-même et exister. Celui qui utilise l'idée en la transmettant plus loin, comme ce n'est pas son idée, mais il l'a lu ou l'a entendu quelque part, celui-ci n'est pas un auteur donc, il est un écrivain, au sens étymologique de « copiste, scribe », un rédacteur plus précisément.

Le lecteur actif est celui qui trouve une idée et la transmet plus loin, il devient ainsi écrivain. Un autre lecteur, toujours actif, reprend l'idée et, à son tour, la diffuse de nouveau.

Quelqu'un d'autre fait la même chose, il retrouve l'idée chez le premier écrivain et la communique à un tiers et ainsi de suite. De telle manière se forme le réseau de la littérature comme une « nappe sans fin » [4].

Le support de cet embranchement littéraire infini peut être matériel, un support fini donc, comme l'objet-livre ou l'enregistrement sonore et/ou visuel (fait toujours sur un support matériel). Cette matérialité de l'œuvre permet de se poser le problème qu'on appelle aujourd'hui « droit d'auteur ».

Le véhicule des idées peut être aussi immatériel. C'est le cas de l'étudiant qui entend une idée chez son professeur, et qu'il ne note pas à ce moment-là sur son cahier de cours, il la retient seulement et l'utilise plus tard dans un exposé censé lui appartenir. Qui est l'auteur, le professeur ou l'étudiant ? Ni l'un, ni l'autre. Parce qu'il n'y a pas d'auteur pour une idée. L'étudiant ? Non, l'idée ne lui appartient pas. Le professeur ? Non plus. Ce n'était pas son idée ; il l'avait ramassé d'un autre livre.

Une autre question qui se pose concerne les paroles du professeur. Est-ce qu'elles sont vraiment immatérielles ou sinon, une fois prononcées, elles se sont matérialisées ? Une chose est certaine, dans ce cas on ne peut pas appliquer le droit d'auteur à cause du manque de support palpable et, bien sûr, à cause du manque d'auteur.

Droit d'auteur ne signifie pas présence d'auteur. Le droit d'auteur porte sur le livre, mais seulement sur sa dimension d'inscription.

Dans son texte *De l'illégitimité de la reproduction des livres*, Kant remarque que le droit d'auteur s'arrête à la surface de l'œuvre, à la forme matérielle du livre dans ses deux dimensions – produit typographique et discours. Le droit d'auteur s'applique à l'agencement des mots et non pas aux images qu'ils forment, les seules qui font apparaître des idées et donnent ainsi valeur à l'œuvre : « c'est une œuvre (*opus, non opera alterius* [5]) que toute personne qui entre en sa possession peut aliéner sans nommer une fois son auteur » [6].

### **Lecteur actif /vs/ lecteur passif**

L'œuvre n'est pas une association d'éléments. Une œuvre ne peut pas être décomposée en éléments constitutifs parce que leur addition ne pourrait pas être comparée au total. Les mots dans la poésie, dans la littérature, ne renvoient pas à des significations exactes, « ce que les mots, dans le roman, appellent à la vie, ce n'est presque jamais une image précise, mais toujours plutôt un système dynamique en mouvement » [7]. Le ton, la tension de la parole, dans la poésie et dans la littérature en général, vient des rapprochements inhabituels de mots. Le langage littéraire ouvre ainsi des possibilités variées, de nouvelles voies d'apprentissage, par ces « compromissions adultères » [8] des mots.

Le lecteur travaille alors sur tout un amas de signes qu'il faut ranimer. Sa lecture devient ainsi une lecture critique.

Un roman est fait d'un certain nombre de milliers de signes imprimés dont l'équivalence, en tant que matière-du-roman, est absolue, quelles que soient les significations auxquelles ils renvoient, parce que *l'être-ensemble-le roman* est la seule valeur, égale pour toutes, et pour tout le temps de la lecture, des représentations que ces signes font surgir. [9]

Un bon lecteur fait la distinction entre la réalité matérielle de l'œuvre, l'objet-livre et surtout les mots qui se trouvent dedans, très limités et presque sans contenu, et le caractère global de l'impression de lecture. La qualité de l'œuvre consiste dans l'effet global qu'elle a sur le lecteur. La lecture devient ainsi « le saut de la quantité à la qualité » [10]. Les objets sont de belles choses qui obéissent à nous, mais le livre n'est pas un objet parce que c'est nous qui lui sommes soumis.

L'essence de l'œuvre ne consiste pas dans sa couche extérieure. « L'artiste véritable, avide des influences profondes, se penchera sur l'œuvre d'art, tâchant de l'oublier et de

pénétrer plus arrière. Il considérera l'œuvre d'art accomplie, comme un point d'arrêt, de frontière » [11]. Pour aller plus loin, le créateur authentique cherchera derrière l'œuvre.

La véritable œuvre n'est pas un acte passif. L'œuvre n'apporte rien au lecteur. Au contraire, elle devient même le « maître d'œuvre de ses idées » [12]. Elle lui soustrait quelque chose, une idée qu'il a en soi et qui, par l'acte de lecture, surgit à la surface : « elle n'a fait que me révéler quelque partie de moi encore inconnue à moi-même ; elle n'a été pour moi qu'une explication – oui, qu'une explication de moi-même. [...] les influences agissent par ressemblance » [13] dit Gide. C'est ici la puissance de la lecture, une « intime connaissance, qui n'est plutôt qu'une reconnaissance mêlée d'amour » [14].

La véritable lecture contraint le lecteur à entrer dans un espace d'écriture. Les livres doivent être écrits en fonction d'une exigence intérieure, la lecture déterminant ainsi un *effort* au-delà des livres. L'écriture devient la *trace* de la lecture. La mission de la lecture est donc de faire de sorte que l'œuvre apparaisse et soit libérée.

Écrire n'est pas une impulsion entièrement autonome, parce que d'autres ont écrit auparavant, l'acte d'écriture est plutôt un mimétisme inconscient : « pas d'écrivains sans insertion dans une *chaîne* d'écrivains ininterrompue » [15]. Les œuvres se nourrissent les unes des autres, « non pas Socrate mourant, mais Socrate s'augmentant de Platon » [16] dit le personnage de *Thomas l'Obscur*. Les idées, les pensées de plusieurs auteurs s'entrecroisent. Qui est l'auteur finalement ? Il n'est pas.

À l'aide d'une comparaison entre littérature et autres arts, Julien Gracq, tout comme Blanchot, renforce l'idée qu'on ne peut pas écrire sans lire auparavant. Si dans d'autres arts, il y a des artistes qui créent dès l'âge de l'enfance (par exemple, dans la musique, Mozart et Enescu composent dès l'âge de 3 ans ; dans la peinture, Picasso peignait déjà à 8 ans), dans la littérature, aucun écrivain n'a attiré l'attention avant au moins l'adolescence.

« La lecture est [...] plus positive que la création, plus créatrice, quoique ne produisant rien » [17]. La lecture est un apprentissage, une libre formation au sens où elle ne met pas le lecteur dans une forme préparée par avance, mais donne au lecteur une forme unique, aide à la construction de sa personnalité, le crée. Ainsi la lecture « évoque la part divine de la création » [18].

La lecture est une activité et non pas une passion, elle demande « travail, discipline, étude », des valeurs qui donnent le pouvoir à l'homme, le pouvoir de construire et de se construire. La lecture met le livre en mouvement, « crée immédiatement dans l'esprit un courant induit qui tout de suite s'affranchit de son inducteur. Ce courant est déjà projet : l'esprit est *lancé* » [19]. Les lectures représentent l'essence de la formation d'un homme, puisque la connaissance ne peut être transmise génétiquement, ni héritée comme un bien matériel. Les enfants ne peuvent pas se réjouir de ce que leurs parents ont appris comme ils le font avec les choses accumulées. Pour écrire, il ne suffit pas le talent, il faut apprendre auparavant, à savoir *lire*. « Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art » [20].

Cette manière de lire n'est pas une auto-imposition, le lecteur ne dit pas « que je lise comme ça, que je travaille comme ça ». C'est l'œuvre même qui impose ce type de lecture qui devient un mode d'existence pour le lecteur.

## **L'influence, la mesure de la valeur littéraire**

Les grands écrivains sont des déclencheurs d'idées. Une idée attire sur elle une autre, suggère une autre. Le lecteur est comme une boîte de résonance, il reçoit et envoie plus loin tout en prolongeant et intensifiant les propos. Une bonne œuvre est un incontestable événement de culture puisque « sa plus ferme prétention est de donner toute sa force au mot *commencement* » [21].

L'œuvre est une initiative, la possibilité d'un point de départ ; c'est un début, un stimulant qui détermine le lecteur de continuer, de se dépasser lui-même : « il ne suffit pas qu'un roman soit porté par la chaleur d'une émotion sincère ; il faut que cette émotion sache ranimer les images élues, emmagasinées et sommeillantes » [22]. Si une idée est bonne, l'écrivain se l'approprie. Les véritables poètes et écrivains sont complètement amoraux. Si une idée vaut la peine, l'écrivain la ramasse et l'utilise selon son propre esprit parce que l'œuvre est la seule qui importe et rien d'autre, non pas l'écrivain qui l'a mise sur le papier. L'œuvre doit déterminer le lecteur de penser, elle doit s'emparer de sa raison pour que celui-ci s'éloigne de tout ce qui est extérieur, décoratif, secondaire.

La valeur d'une œuvre consiste donc dans son pouvoir de commencement. L'œuvre survit par son « au-delà » et sa valeur se matérialise par un « après ». Plus précisément, elle persiste par l'influence qu'elle a sur ses lecteurs qui l'expliquent et la continuent. Elle résiste si les idées qu'elle véhicule ont été reprises par d'autres lecteurs qui s'y sont retrouvés, qui y ont résonné et qui les ont transmis plus loin.

À l'appui de cette idée, Gide évoque des cas où l'influence est plus importante que l'œuvre même. Il rappelle par exemple l'importance que la *Poétique* d'Aristote a eue sur le XVIIe siècle français [23].

Le lecteur, qui est en réalité un chercheur, n'est pas donc un dilettante qui, « ne pouvant être producteur et parler, prend le charmant parti d'être *attentif* et se fait une carrière vraiment de savoir admirablement *écouter* » [24]. Le vrai chercheur résonne, en disant, en écrivant, en transmettant les idées.

### **L'œuvre par rapport au temps chronologique**

Cette résonance peut se passer immédiatement, à l'époque même, ou dans une période plus longue. Mais cette chose ne signifie pas que le temps est celui qui confirme la valeur d'une œuvre.

Le temps ne prouve rien. Au contraire, l'œuvre, par sa valeur, suspend même le temps historique, chronologique. Par exemple, il est possible qu'une œuvre du XXe siècle mette au jour une œuvre du XVIIe siècle. Il est notoire le cas (lui-même fictif) du romancier Pierre Méneard qui a influencé Cervantès [25]. L'œuvre du XXe siècle est considérée supérieure à l'autre par le style d'écriture, ce qui la fait remarquer au préalable. L'histoire, l'idée de l'œuvre, n'était pas nouvelle, elle avait été traitée aussi au XVIIe, mais peut être d'une manière moins accessible.

Une œuvre ne se mesure pas à sa durée dans l'histoire historique ; elle *est* seulement, et comme telle elle échappe à l'histoire et au temps. Elle est en même temps actuelle, « maintenant », mais aussi ancienne, comme origine qui nous précède.

La littérature devient ainsi un « passé totalement récupéré dans le présent » [26] ; ce *présent-passé* représente « le seul pouvoir de l'art, car la mémoire ne restitue jamais un passé-présent ».

Le temps de la littérature est en quelque sorte entre l'époque de la création et l'époque de la lecture. L'œuvre littéraire est toujours avant nous puisqu'elle nous permet de nous affranchir du temps. Lire, c'est en quelque sorte une *sortie* du temps. La littérature sort « du travail du temps pour s'exposer à l'épreuve de la solitude essentielle » [27]. Pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, la littérature « est devenir, non pas histoire ; elle est coexistence de plans, non pas succession de systèmes » [28]. Le manque des repères temporels et spatiaux font l'œuvre universelle. Et dans ce moment de solitude apparaît l'acte de création.

### **L'œuvre par rapport aux critiques**

La valeur d'une œuvre n'est pas donnée par l'opinion de l'homme « de spécialité », le soi-disant « critique littéraire ». D'une manière subjective, celui-ci formule seulement des

jugements de valeur. Et l'œuvre, elle est appréciée selon les faits qu'elle a entraîné, selon les réactions des lecteurs qui lui ont repris les idées et les ont utilisées.

Pour Blanchot, le critique n'est pas un lecteur véritable. Le critique, tout comme un dilettante, traite l'œuvre comme un objet « désintéressé d'intérêt » [29], en parlant seulement de sa valeur esthétique, alors que le lecteur voit dans l'œuvre ce qu'il comprend, il voit des choses dont il peut disposer, et à partir desquelles il peut créer. Il transforme ainsi l'acte de la lecture dans un dialogue silencieux entre lecteur et œuvre au sens où il écrit l'œuvre en la modulant dans sa propre langue.

Les critiques classiques sont « ceux qui critiquent sans créer » [30]. Ils ne sont que des « discuteurs, [des] communicateurs » [31]. Et la littérature au contraire, pour se construire, a besoin de silence et solitude, pour que la pensée suive son cours.

Le silence et la solitude sont des états dont a besoin tout acte de création. Les philosophes Deleuze et Guattari jugent que « la philosophie a horreur des discussions. Elle a toujours autre chose à faire. Le débat lui est insupportable, non pas parce qu'elle est trop sûre d'elle : au contraire, ce sont ces incertitudes qui l'entraînent dans d'autres voies plus solitaires » [32]. Herta Müller, lauréate du prix Nobel 2009, se considère « écrivain » seulement dans sa chambre, seule avec ses pensées. « Moi, maintenant, quand je suis ici, je ne suis pas écrivain. Je suis écrivain uniquement quand je suis seule avec moi. Ce qu'on fait ici, c'est un autre métier : c'est du cirque ! » [33] dit-elle dans une conférence.

On ne fait rien de positif, mais rien non plus dans le domaine de la critique ni de l'histoire, quand on se contente d'agiter de vieux concepts tout faits comme des squelettes destinés à intimider toute création, sans voir que les anciens philosophes auxquels on les emprunte faisaient déjà ce qu'on voudrait empêcher les modernes de faire : ils créaient leurs concepts, et ne se contentaient pas de nettoyer, de racler des os, comme le critique ou l'historien de notre époque [34].

La critique classique applique des critères déjà faits alors que le lecteur veut les *découvrir*, c'est le « pouvoir d'être *nouveau* à tout moment » [35]. Comme disait Borges, le véritable créateur n'est pas celui qui invente, mais celui qui découvre.

Les auteurs consacrés sont ceux qui ont eu le courage de s'écarter de la règle, des canons et ont réalisé quelque chose de nouveau, d'original : « dans l'histoire de la littérature, ce sont les clivages, les filons, les lignes de fracture qui la traversent, en diagonale ou en zigzag, au mépris des écoles, des 'influences' et des filiations officielles » [36].

Selon Blanchot, l'œuvre est « cette puissante construction du langage, cet ensemble calculé pour en exclure le hasard, qui subsiste par soi-même et repose pour soi-même » [37]. Tout ce qui est introduit dans une œuvre devient signe, « tout ce qui est dit déclenche attente ou ressouvenir, tout est porté en compte » [38]. Nous reprenons l'exemple de Julien Gracq qui dit que si l'on lit dans un récit « il passa devant une maison de petite apparence, dont les volets verts étaient rabattus » [39], le lecteur pense immédiatement que quelque chose s'est passé dans cette maison ou va se passer, que quelqu'un l'habite ou l'a habitée, dont on parlera un peu plus loin. Cela démontre que l'écrivain a un esprit anticipateur par rapport au texte, son attention est toujours focalisée « au-delà des mots que l'œil enregistre » [40]. Ainsi, la conscience du lecteur est influencée par le texte, par ce qui change ou va changer. L'œuvre fait du lecteur un *metteur en scène*, il n'est pas un exécutant. Par exemple, le lecteur décide l'apparence physique des personnages ; c'est pourquoi un film fait d'un livre nous étonne « non par son arbitraire, mais le plus souvent à cause de sa fidélité aux indications formelles du texte, avec lesquelles nous avons pris en lisant toutes les libertés » [41]. La littérature devient ainsi un *espace* de fabrication, c'est l'art de construire en permanence.

## Conclusions

La valeur d'une œuvre n'est pas décidée par un « instance supérieure » comme la critique littéraire. Le temps non plus, il ne prouve rien. Si une œuvre est bonne, elle est bonne dès le début, même si elle est découverte plus tard.

La valeur n'est pas donnée non plus par le volume de l'audience. Peu importe le nombre de lecteurs s'ils sont passifs. Les classements de type « les meilleures ventes de livres » ne prouvent pas la valeur de ces textes-là. Si les lecteurs deviennent, comme réaction à ces textes, actifs et transportent les idées plus loin, c'est dans ce cas que l'œuvre reçoit d'importance.

Une véritable œuvre pénètre son lecteur et révèle une part de lui-même dont il n'avait pas conscience. Ce que le lecteur emprunte aux œuvres peut devenir source d'une nouvelle œuvre personnelle. C'est ainsi que l'œuvre a besoin de lecteurs actifs pour devenir une grande œuvre.

\*Cette étude est financée par le projet SOP HRD – EFICIENT 61445/2009.

## Notes

- [1] GRACQ Julien, *en lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1981, p. 171.
- [2] *Ibidem*.
- [3] GIDE André, *De l'influence en littérature*, Paris, Allia, 2010, p. 34.
- [4] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard, 1950, p. 13.
- [5] *Une œuvre, non l'activité d'autrui* (la traduction de Kant).
- [6] KANT Emmanuel, « De l'illégitimité de la reproduction des livres », *Qu'est-ce qu'un livre ?*, Paris, PUF, 1995, p. 130.
- [7] GRACQ Julien, *en lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 129.
- [8] *Ibid.*, p. 148.
- [9] *Ibid.*, p. 6.
- [10] *Ibid.*, p. 172.
- [11] GIDE André, *De l'influence en littérature*, *op. cit.*, p. 36-37.
- [12] KANT Emmanuel, « De l'illégitimité de la reproduction des livres », *Qu'est-ce qu'un livre ?*, *op. cit.*, p. 130.
- [13] GIDE André, *De l'influence en littérature*, *op. cit.*, p. 17.
- [14] *Ibid.*, p. 18.
- [15] GRACQ Julien, *en lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 145.
- [16] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 103.
- [17] BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1973, p. 262.
- [18] *Ibidem*.
- [19] GRACQ Julien, *en lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 157.
- [20] BAUDELAIRE Charles, « Le peintre de la vie moderne » (1863), *Œuvres complètes*. Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 563.
- [21] BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 308.
- [22] GRACQ Julien, *en lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 20.
- [23] GIDE André, *De l'influence en littérature*, *op. cit.*, p. 39.
- [24] *Ibid.*, p. 25.
- [25] BORGES Jorge Luis, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983.
- [26] GRACQ Julien, *en lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 174.
- [27] BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 46.
- [28] DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, « Le plan d'immanence », *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 59.
- [29] BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 311.
- [30] DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, « Qu'est-ce qu'un concept ? », *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 33.
- [31] *Ibidem*.
- [32] *Ibidem*.
- [33] MÜLLER Herta, dans la conférence soutenue à Bucarest le 19 octobre 2010 (n.t.).
- [34] DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, « Les personnages conceptuels », *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 80-81.
- [35] PLESU Andrei, *Jurnalul de la Tescani*, București, Humanitas, 2007, p. 48 (n.t.).

- [36] GRACQ Julien, *en lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 282.  
[37] BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 39.  
[38] GRACQ Julien, *en lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 120.  
[39] *Ibidem*.  
[40] *Ibid.*, p. 126.  
[41] *Ibid.*, p. 132.

### Bibliographie

- BAUDELAIRE Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.  
BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1973.  
BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard, 1950.  
BORGES Jorge Luis, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983.  
DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.  
GIDE André, *De l'influence en littérature*, Paris, Allia, 2010.  
GRACQ Julien, *en lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1981.  
KANT Emmanuel, *Qu'est-ce qu'un livre ?*, Paris, PUF, 1995.  
PLESU Andrei, *Jurnalul de la Tescani*, București, Humanitas, 2007.