

Chapitre 4

Manifestation textuelle de la fonction poétique : le parallélisme

« Selon quel critère linguistique reconnaît-on empiriquement la fonction poétique ? En particulier, quel est l'élément dont la présence est indispensable dans toute oeuvre poétique¹ ? »

Jakobson, et on peut lui en être reconnaissant, pose là une question inévitable qui concerne aussi bien le lecteur que le scripteur de textes artistiques.

Avant d'aller plus loin, il est cependant nécessaire de noter que Jakobson emploie indifféremment « fonction poétique », « fonction artistique » et « fonction esthétique », comme en témoigne ce passage :

« Les structures sémiotiques avec une fonction poétique dominante ou - pour éviter un terme se rapportant avant tout à l'art littéraire - avec une fonction esthétique, artistique dominante, présentent un domaine particulièrement payant pour la recherche typologique comparative². »

Nous ferons de même, étant bien entendu que la fonction

¹ JAKOBSON R., *Essais 1*, Minuit, 1963, p.220.

² JAKOBSON R., *Essais 2*, Minuit, 1973, p.99.

poétique (en tant que métatextuel connotatif autonymique) n'est pas ce qui recouvre le genre « poésie » mais un fonctionnement qui peut apparaître aussi bien dans un texte narratif.

I. CRITERE LINGUISTIQUE DE LA FONCTION POETIQUE

A. La sélection et la combinaison

« Pour répondre à cette question, il nous faut rappeler les deux modes fondamentaux d'arrangement utilisés dans le comportement verbal : la *sélection* et la *combinaison* (...) La sélection est produite sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence, repose sur la contiguïté³. »

Autrement dit, la langue contient des éléments qui se ressemblent soit par leur matière soit par leur sens. L'équivalence ne doit pas être confondue avec l'identité. Deux éléments équivalents ont un ou des points communs (ceux au nom desquels on les juge équivalents) et des différences. On dira donc que des éléments équivalents sont semblables mais non pas identiques et qu'ils constituent un paradigme.

Un paradigme est « un ensemble d'unités virtuellement substituables, dans un contexte donné - ce contexte pouvant être un morphème, un syntagme ou une phrase⁴. » Ajoutons à cette définition qui ne dépasse pas le cadre de la phrase, qu'en linguistique textuelle, la notion de contexte doit être étendue au paragraphe, à la séquence, au chapitre ou à l'ensemble du texte. En

³ JAKOBSON R., *Essais I*, Minit, 1973, p.220.

⁴ ARRIVE, GADET, GALIMICHE, *La grammaire d'aujourd'hui, guide alphabétique de linguistique française*, Flammarion, 1986, p.467.

ce cas, c'est non plus le code de la langue qui est mis en jeu pour établir un paradigme, mais le code du texte (code général ou code spécifique). Ainsi, en tout point d'un texte, le choix d'un terme s'opère au prix du rejet des autres termes jugés équivalents et donc susceptibles de figurer en cet endroit.

Le choix est alors effectué en fonction de caractéristiques qui n'ont plus rien à voir avec le paradigme convoqué. Entre deux termes synonymes, homonymes ou qui riment on choisira celui dont les autres caractéristiques sont plus en accord avec le projet ou bien avec l'objet textuel en train de s'écrire.

Ainsi, sur la ligne d'écriture, dans le syntagme, seul figure le terme choisi.

On le conçoit, en général, la relation paradigmatique met en relation des termes qui ne sont pas présents dans l'énoncé. L'énoncé, lui, est le lieu des relations syntagmatiques hiérarchisées (par la syntaxe) entre des termes coprésents.

B. Usage poétique du paradigme et du syntagme

« La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison⁵. »

Autrement dit, le poétique apparaît lorsque les éléments d'un paradigme, d'ordinaire virtuels, sont actualisés et donc explicitement inscrits dans le syntagme.

En somme, la dimension poétique d'un texte est l'effet d'une pratique généralisée de la rime.

« En poésie, non seulement la séquence phonologique, mais de la même manière, toute séquence d'unités sémantiques tend à construire une

⁵ JAKOBSON R., *Essais I*, Minuit, 1973, p.220.

équation. La superposition de la similarité sur la contiguïté confère à la poésie son essence de part en part symbolique, complexe, polysémique⁶. »

« On peut avancer que dans la poésie la similarité se superpose à la contiguïté, et que, par conséquent "l'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence". Dans ces conditions, tout retour, susceptible d'attirer l'attention, d'un même concept grammatical devient un procédé poétique efficace⁷. »

« On ne perçoit la forme d'un mot à moins qu'elle ne se répète dans le système linguistique. La forme isolée meurt ; de même la combinaison de sons dans un poème (une sorte de système linguistique *in statu nascendi*) devient une "image phonique" (terme de Brik) : on ne la perçoit qu'à la suite de la répétition. »⁸

En somme, tout retour susceptible d'attirer l'attention convoque la fonction métalinguistique et permet de comprendre que la fonction poétique est en fait une variété de la fonction métalinguistique. Julia Kristeva le disait à propos de la répétition :

« (elle) indique le discours en tant que discours, ou, autrement, par la répétition le discours se désigne lui-même (...) et correspond à ce qu'on a appelé en logique le mode AUTONYME du discours. L'accent est mis sur la MATIERE et l'AGENCEMENT du discours lui-même, sur sa transformation signifiante (...)⁹. »

La répétition fait que tout signe devient un signe de signe :

« Mais comment la poéticité se manifeste-telle ? En

⁶ JAKOBSON R., *Essais I*, Minuit, 1973, p.238.

⁷ JAKOBSON R., *Huit questions de poétique*, Seuil, Paris, 1977, 188 pages, p. 97.

⁸ JAKOBSON R., *Huit questions de poétique*, Seuil, Paris, 1977, 188 pages, p. 26.

⁹ KRISTEVA J., *Le texte du roman*, Mouton, La Hague-Paris, 1976, p.172.

ceci que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur¹⁰. »

C'est donc par l'intermédiaire du retour du même, ou des rapports de ressemblance qu'est rendue perceptible la visée du discours sur lui-même.

Cela paraît simple et pourtant rien ne va de soi.

On trouve en effet toujours dans un usage "normal" de la langue, des éléments d'un même paradigme disséminés dans le syntagme. Qu'est-ce qui différencie ces paradigmes aléatoires des paradigmes textuels poétiques dont parle Jakobson ?

Jakobson tourne autour du problème sans vraiment le traiter. Ainsi écrit-il :

« Les mêmes allitérations et autres procédés euphoniques sont utilisés par la rhétorique de l'époque, bien plus, ils le sont par le langage parlé quotidien.(...) La frontière qui sépare l'oeuvre poétique de ce qui n'est pas une oeuvre poétique est plus instable que la frontière des territoires administratifs de la Chine. Novalis et Mallarmé tenaient l'alphabet pour la plus grande des oeuvres poétiques¹¹. »

II. LE PARADIGME ET L'ESPACE-TEMPS SCRIPTURAL : LE PARALLELISME

Il semble cependant qu'une solution soit implicitement proposée

¹⁰ JAKOBSON R., *Huit questions de poésie*, Seuil, Paris, 1977, 188 pages, p.26.

¹¹ JAKOBSON R., *Huit questions de poésie*, Seuil, Paris, 1977, p. 33.

avec la notion de *parallélisme*. On comprend que c'est une distribution non aléatoire des ressemblances qui est l'indice du poétique.

« La rime n'est qu'un cas particulier, condensé en quelque sorte d'un problème beaucoup plus général, nous pouvons même dire d'un problème fondamental de la poésie qui est le *parallélisme* ¹². »

Si l'on s'interroge en effet sur les règles qui président à la distribution des multiples paradigmes présents dans un texte on peut constater qu'elles sont fort diverses selon qu'il s'agit de paradigmes liés aux catégories de la langue ou de paradigmes spécifiques du texte étudié.

Les *paradigmes linguistiques* voient leur distribution régie par la syntaxe. Les reprises anaphoriques par exemple obéissent à des règles de cohérence textuelle (établies par les « grammaires de textes ») et elles ne varient pas d'un texte à l'autre. A ce titre quand on les rencontre, elles ne suscitent aucune réaction de la part du lecteur. Elles lui demeurent même la plupart du temps transparentes. Le texte est lu en rapport avec la vraisemblance (respect des logiques du réel de référence).

Inversement, il y a toujours dans un texte *des rapports de ressemblance* qui n'appartiennent pas à ces paradigmes et dont la distribution n'est pas codée a priori par les grammaires de texte.

Si celui qui écrit un texte laisse advenir des rimes sans règle et comme de façon aléatoire, les rapports de ressemblance seront quelconques. Ils ne seront même pas perçus car ceux qui ont appris à parler savent en général depuis longtemps faire abstraction de ces redondances non significatives que leur propose le discours

¹² JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale I.*, Minit, Paris, 1963, p. 235.

ordinaire. Plus encore, on y verra des manières de « bruits » qui perturbent la bonne communication.

Ils n'ont donc pas le pouvoir de véhiculer une visée métadiscursive.

Ainsi apparaît la *fonction du parallélisme. Il prouve la visée métadiscursive.*

Parmi les paramètres de la lecture, Catherine Kerbrat-Orecchioni mentionne celui qui « consiste entre autres choses à supputer les mobiles que le locuteur peut avoir de produire un tel énoncé »¹³.

Il est certain que le repérage des paradigmes poétiques n'échappe pas à la règle et qu'il faut que, d'une manière ou d'une autre, le texte fournisse des indices d'une visée métalinguistique. C'est le terme de « visée » qui, en l'occurrence, prend de l'importance. Il est en effet la preuve qu'il faut impliquer l'énonciation, en tant que paramètre du processus de production (scriptural et lectoral) dans le temps même où l'on étudie le produit.

Si le lecteur est convaincu qu'il y a visée métadiscursive, il acceptera le surcroît de travail que représente la recherche de structurations translinéaires.

C'est le problème qu'a rencontré Saussure devant les paragrammes. Catherine Kerbrat-Orecchioni l'analyse :

« Tout au long de son entreprise de décryptage du paragramme, Saussure, tour à tour confiant et sceptique, n'a cessé de se poser la question : l'existence du paragramme est-elle réelle ou fantasmatique ? Question qui renvoie au problème général de la grammaire implicite, et des critères permettant de poser l'existence d'un fait linguistique quel qu'il soit :

- Ce n'est certes pas la conscience que le locuteur

¹³ KERBRAT-ORECCHIONI C., *L'énonciation*, Armand Colin, Paris, 1980, p.217.

possède de ce phénomène. Starobinski a raison de le répéter : l'existence d'un fait n'est pas réductible à la conscience de ce fait au moment de l'encodage. Il a raison de reprocher à Saussure sa tendance à chercher dans les intentions de l'auteur un garant de l'existence du paragramme¹⁴. »

Elle rappelle alors qu'un fait linguistique peut exister en dehors de toute conscience de l'encodeur ou du décodeur pourvu qu'une analyse attentive puisse l'identifier.

« Qu'est-ce qui garantit, dans le cas particulier du paragramme, la non-arbitrarité de l'analyse ? Il est bien évident, et Saussure en est parfaitement conscient, que tout texte offre un matériau graphématique assez riche pour qu'un nom quelconque puisse s'y inscrire paragrammatiquement¹⁵. »

Et de se tourner vers la science statistique :

« La réponse, comme dans le cas des autres jeux phonétiques, ne peut être que statistique : la seule façon de prouver l'existence d'un paragramme, c'est de montrer que les graphèmes constitutifs du mot-thème présumé sont représentés dans le texte avec une fréquence supérieure à la fréquence aléatoire de distribution des unités distinctives¹⁶. »

On peut certes songer à des indices de fréquences textuelles établis selon des méthodes statistiques dont il ne fait aucun doute qu'elles ne cessent de progresser⁽¹⁷⁾. C'est assurément un moyen

¹⁴ KERBRAT-ORECCHIONI C., *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1977, p.52.

¹⁵ KERBRAT-ORECCHIONI C., *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1977, p.52.

¹⁶ KERBRAT-ORECCHIONI C., *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1977, p.52.

¹⁷ cf. LEBART L., SALEM A., *Analyse statistique des données textuelles*, Dunot, Bordas, Paris, 1988, 209 p.

pour atteindre quelque objectivité. Mais il n'est pas à la portée de n'importe quel lecteur. Tout au plus cela pourra-t-il servir de confirmation à des lectures qui, pour ne pas user de méthodes aussi sophistiquées, ont néanmoins des chances de s'accomplir autrement.

En effet pourquoi faire appel à l'objectivité alors qu'on veut cerner les paramètres d'une lecture qui s'opère seulement quand le lecteur est convaincu d'une « visée » du texte ?

Mieux vaut peut-être chercher de quels moyens dispose un scripteur pour mettre en condition son lecteur et lui suggérer qu'il y a, dans ce qu'il va lire, un je ne sais quoi de plus...à découvrir.

Catherine Kerbrat-Orecchioni accepte « l'appréciation intuitive ».

« (...) on peut en attendant se contenter d'une appréciation intuitive, à partir du moment où l'identification du fait anagrammatique converge avec l'ensemble des procédés dénotatifs et connotatifs qui constituent la texture de l'énoncé étudié¹⁸. »

Cette intuition est cependant le produit de certaines opérations scripturales repérables.

Avec le *parallélisme*, Jakobson fournit une première piste, celle du *rythme*.

III. LE RYTHME

A. Rythme et ressemblance

En effet, *les éléments d'un paradigme existent dans un espace abstrait, un non-lieu, non-temps dans lequel ils ne sont nullement*

¹⁸ KERBRAT-ORECCHIONI C., *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1977, p. 52.

ordonnés .

Lorsqu'ils sont introduits *dans le syntagme, ils doivent se plier aux lois d'un espace-temps aux coordonnées bien précises* : le scripteur doit choisir la place et le moment où le même a le droit de revenir. S'il veut obtenir une attention au message, il est obligé de mettre des ressemblances en des lieux non aléatoires.

« La poésie impose une régularité au rythme de la langue parlée en le rapprochant de l'isochronisme absolu¹⁹. »

« Si le rythme de la langue pratique est un phénomène découlant du temps objectif, le rythme poétique, lui, est un phénomène d'un tout autre ordre, il segmente le discours, réalise le temps subjectif²⁰. »

Le travail du rythme consiste alors précisément à réguler le retour du même de telle sorte que le texte obéisse à des scansionnements différentes de celles du discours ordinaire.

Ainsi, pour le scripteur, la ressemblance sert-elle de support au rythme.

A l'inverse, c'est souvent le rythme qui, perçu en premier, sert au lecteur d'indice métalinguistique pour rassembler les éléments des paradigmes qui le supportent.

On le conçoit mieux maintenant, les éléments d'un paradigme inscrits dans un syntagme sont équivalents pour deux raisons indissociables :

- 1- parce que leurs signifiants ou leurs signifiés ont des points communs ;
- 2- parce que leurs positions rythmiques sont similaires.

Il faut que ces deux conditions soient réunies pour que l'on

¹⁹ JAKOBSON R., *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 2e éd. 1973, p.43.

²⁰ JAKOBSON R., *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 2e éd. 1973, p.45.

puisse parler d'un usage poétique ou artistique de l'écrit.

Du côté du lecteur, cela n'est pas sans conséquences.

En effet, ou bien il perçoit d'abord le rythme, ou bien il perçoit d'abord la ressemblance.

S'il perçoit d'abord le rythme, c'est-à-dire la structure, il cherche les ressemblances qui le fondent. Si quelques difficultés surviennent qui bloquent leur mise en évidence, une activité métatextuelle surgit. C'est alors, on le voit, une difficulté à construire un rapport de ressemblance qui sert de déclencheur. Jakobson explique :

« La chanson chuvash en question peut servir de leçon pour mettre en garde contre l'inattention à l'égard des correspondances latentes ; des invariants, qui passent inaperçus de l'observateur sous la surface des variables, occupent en fait une place signifiante dans la topologie des transformations en jeu dans le parallélisme²¹. »

Si au contraire c'est d'abord la ressemblance qui est perçue, l'enquête portera sur la mise au jour de la structure dont elle est le support.

Ainsi est-on conduit aux architectures ou architextures spécifiques d'un texte poétique.

Avec elles surgit une temporalité poétique souvent mentionnée par Jakobson :

« C'est seulement en poésie, par la réitération régulière d'unités équivalentes, qu'est donnée, du temps de la chaîne parlée, une expérience comparable à celle du temps musical...²² »

²¹ JAKOBSON R., *Questions de poétique*, Seuil, 1973, p.273.

²² JAKOBSON R., *Essais I*, 1963, p.221.

« Le rythme n'existe que dans la poésie²³. »

« Le rythme dynamique de la langue pratique est un processus d'automatisation de l'expiration, durant le discours. Inversement, le rythme poétique est un des moyens de tirer la parole hors de son état d'automatisme²⁴. »

On peut donc maintenant comprendre que la poéticité (d'autres diront la textualité) d'un texte se fonde, d'abord, sur le retour réglé, dans l'espace-temps scriptural, des éléments issus des divers paradigmes à partir desquels se constitue le code du texte.

« Le rythme, pris dans sa généralité, est la division du temps, par des phénomènes sensibles aux organes humains, en périodes dont les durées totales sont égales entre elles ou qui se répètent selon une loi simple²⁵. »

Si les ressemblances sont trop rapprochées, on obtiendra un effet de surcharge, donc de comique : c'est souvent le cas des textes produits en atelier dans l'euphorie des premiers jeux sur le signifiant. On peut citer aussi les sketches de Raymond Devos.

B. Dix principes pour produire le rythme

1- Le rythme est articulation de l'espace et du temps, sa perception requiert la vue ou l'oreille.

2- Pour construire le rythme d'un texte, il faut instaurer le retour périodique de certains éléments sur la ligne spatio-temporelle de l'écriture.

3- Une phrase, un paragraphe, une séquence seront rythmés s'ils présentent une certaine régularité, une structure caractéristique.

²³ JAKOBSON R., *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 2e éd. 1973, p.41.

²⁴ JAKOBSON R., *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 2e éd. 1973, p.42.

²⁵ SERVIEN, cité par GHYKA M. C., in *Le nombre d'or*, Galimard, 1959, p.105.

4- Plusieurs rythmes de même nature ou de nature différente sont le plus souvent superposés ou entrelacés.

5- Tout élément textuel peut devenir un élément rythmique si une périodicité lui est affectée.

6- Toute périodicité implique une unité de mesure en rapport avec au moins un élément de la ligne d'écriture : ainsi, entre autres, la lettre, le mot, la proposition, la phrase, instances de la lettre, de la syntaxe ou du récit peuvent-ils être simultanément unité de mesure ou élément régulé par une unité de mesure supérieure.

7- Le travail des rythmes est ce qui permet de fixer, pour un texte donné, la place et donc aussi le nombre des éléments de chaque réseau constitué.

8- Lorsqu'on choisit une contrainte, on doit aussi définir les lieux où elle a le droit d'agir.

9- Le travail du rythme articule toutes les règles d'écriture d'un texte. Il en est l'architexture.

10- Portant sur des microcellules aussi bien que sur de vastes segments, le travail du rythme est ce qui permet d'écrire un texte long.

Parlant du rythme, Catherine Kerbrat-Orecchioni en affirme la fonction connotative :

« Phénomène complexe, résultante de composantes linguistiques diverses, le rythme peut se définir comme la manière dont se distribuent le long de l'énoncé certains éléments récurrents, essentiellement les accents et les pauses, secondairement les unités phoniques, constructions syntaxiques et items lexicaux dont le retour peut concourir à créer le sentiment d'un rythme.

Il n'est pas question ici de proposer une classification des différents types de rythmes, mais de signaler que s'ils n'ont aucune pertinence dénotative,

ces rythmes fonctionnent comme des signifiants de connotation porteurs de valeurs sémantiques variées²⁶. »

IV. LES FORMES DU PARALLELISME

« Le langage poétique connaît un procédé élémentaire : le rapprochement de deux unités.

Les variantes sémantiques de ce procédé sont : le parallélisme, la comparaison (cas particulier du parallélisme), la métamorphose (parallélisme projeté dans le temps), la métaphore (parallélisme réduit à un point).

Les variantes euphoniques de ce procédé de juxtaposition sont : la rime, l'assonance et l'allitération (ou répétition des séries de sons)²⁷. »

« Au nombre des catégories grammaticales appelées à figurer dans des parallélismes ou des contrastes, on trouve en fait l'ensemble des parties du discours, susceptibles ou non de flexion : nombre, genre, cas, degrés de comparaison, temps, aspects, modes voix, répartition des mots en abstraits et concrets, animés et inanimés, noms communs et noms propres, affirmations et négations, verbes conjugués et infinitifs, adjectifs pronominaux ou articles définis ou indéfinis, et toute la variété des éléments et des constructions syntaxiques²⁸. »

En lisant les poètes, dit Jakobson, « nous apprenons à voir quels éléments sont conçus comme équivalents et comment les ressemblances sur certains plans sont tempérées par des différences

²⁶ KERBRAT-ORECCHIONI C., *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1977, p.64

²⁷ JAKOBSON R., *Huit questions de poétique*, « Fragments de la nouvelle poésie russe », Seuil, 1977, p.25.

²⁸ JAKOBSON R., *Huit questions de poétique*, « Poésie de la grammaire, grammaire de la poésie », Seuil, 1977, p.100.

marquantes sur d'autres plans »²⁹.

En fait, le parallélisme est une façon de structurer un texte à partir d'une répartition non aléatoire des rapports de ressemblance. Ainsi peut-il adopter la forme simple ABC ABC, la forme croisée du chiasme ABCCBA, la forme complexe de la variation combinatoire ABC ACB BCA BAC CAB CBA.

A partir de ces structures simples, le poète peut tendre vers la symétrie ou construire « un beau désordre » (selon l'expression de Jakobson). Dans les deux cas, ce ne sera pas sans règles. Il peut aussi jouer sur les contrastes car « un phonème qui n'apparaît qu'une seule fois, mais dans un mot-clé, et dans une position pertinente, sur un fond contrastant, peut prendre un relief significatif »³⁰.

Ce n'est donc pas la quantité des ressemblances qui constitue la texture poétique :

« la position des traits impliqués, l'importance particulière des lexèmes dans lesquels ils figurent, peuvent jouer un rôle prépondérant dans l'institution du connotateur³¹. »

On est frappé de voir que tout élément du langage est concerné par le phénomène du parallélisme qui devient ainsi une formidable machine à produire du sens, « la connotation démontrant, à l'évidence que les mécanismes de production du sens sont infiniment plus complexes que la classique théorie du signe ne le laisse supposer. »³².

²⁹ JAKOBSON R., *Essais I*, Minuit, 1963, p.220

³⁰ JAKOBSON R., *Essais I*, Minuit, 1963, p.242.

³¹ KERBRAT-ORECCHIONI C., *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1977, p.8.

³² KERBRAT-ORECCHIONI C., *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1977, p.39.

Bibliographie du chapitre

- ARRIVE M., GADET F., GALIMICHE M., *La grammaire d'aujourd'hui, guide alphabétique de linguistique française*, Flammarion, 1986.
- JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale I.*, Minuit, Paris, 1963.
- JAKOBSON R., *Essais 2*, Minuit, 1973.
- JAKOBSON R., *Huit questions de poétique*, Seuil, Paris, 1977, 188 pages.
- JAKOBSON R., *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 2e éd. 1973, 508 pages.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1977.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., *L'énonciation*, Armand Colin, Paris, 1980.
- KRISTEVA J., *Le texte du roman*, Mouton, La Hague-Paris, 1976.
- SERVIEN, cité par GHYKA M. C., in *Le nombre d'or*, Galimard, 1959.