



Hors d'oeuvre et chefs d'oeuvre en litterature  
francaise : Textes et paratextes des XVII<sup>e</sup>  
et XVIII<sup>e</sup> siecles

|       |  |
|-------|--|
| メタデータ | 言語: fra<br>出版者:<br>公開日: 2010-06-23<br>キーワード (Ja):<br>キーワード (En):<br>作成者: LANE, Philippe<br>メールアドレス:<br>所属: |
| URL   | <a href="https://doi.org/10.24729/00002760">https://doi.org/10.24729/00002760</a>                          |

# Hors d'œuvre et chefs d'œuvre en littérature française

## Textes et paratextes des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles

**Philippe LANE**

L'objectif de cette conférence est de montrer l'intérêt d'une réflexion sur la périphérie du texte : les lecteurs, les critiques, les enseignants sont toujours très attentifs au texte, peu ou pas au paratexte.

Le péri-texte désigne les genres discursifs qui entourent le texte dans l'espace du même volume : le péri-texte éditorial (collections, couvertures, matérialité du livre), le nom d'auteur, les titres, les prières d'insérer, les dédicaces, les épigraphes, les préfaces et les notes.

L'épi-texte, lui, désignent les productions qui entourent le livre et se situent à l'extérieur du livre : l'épi-texte public (épi-texte éditorial, interviews, entretiens), l'épi-texte privé (correspondances, journaux intimes).

Le paratexte se compose donc d'un ensemble hétérogène de pratiques et de discours que réunit cependant une visée commune, celle qui consiste à la fois à informer et convaincre, affirmer et argumenter : la dimension pragmatique du paratexte est définie par les caractéristiques de sa situation de communication ; elle est donc variable suivant qu'il s'agit d'éléments du péri-texte et de l'épi-texte. Mais leur action est toujours de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation. Leur vocation est d'agir sur les lecteurs et de tenter de modifier leurs représentations ou systèmes de croyance dans une certaine direction.

Deux exemples, pour illustrer mon propos : le titre et la préface.

### **1. Le titre de roman : *Jacques le Fataliste et son Maître*, de D. Diderot (1762)**

Ce titre appartient à une catégorie particulière de titres, celle qui isole,

pour désigner un texte, des personnages. Cela nous renseigne déjà sur la nature du texte, en l'absence de toute indication complémentaire sur le genre auquel il appartient.

Ici le titre isole non pas un mais deux personnages, ou plus exactement un couple. Les termes qui désignent ces deux personnages sont reliée par la conjonction et, laquelle, dans cet énoncé particulièrement chargé qu'est le titre (énoncé la plupart du temps comme ici grammaticalement absolu, non transitif), implique une relation non accidentelle, mais essentielle entre les deux termes qu'elle unit.

Par ailleurs la copule « et » qui postule dès le titre une forte relation de sens, reste neutre et ne précise pas la nature de cette relation, qui peut être de l'ordre de l'amour (Tristan et Yseut, Roméo et Juliette l'information provient ici du genre des noms propres), de l'opposition dans l'action et/ou dans le sens symbolique de l'action (le Corbeau et le Renard, Jeannot et Colin), du redoublement ou de la complémentarité (Bouvard et Pécuchet) etc. L'important est que dans tous ces exemples l'attention est sollicitée moins vers une essence individuelle (un "caractère" comme dans les comédies de Molière ou une destinée exemplaire comme dans les tragédies de Racine) que vers une relation interindividuelle. Un privilège est accordé a priori par un tel titre, quel que soit le genre de l'œuvre qu'il désigne, à des formes dialogales ou dialectiques, à une représentation de type dramatique.

Mais ici le sens des termes conjoints nous renseigne déjà sur la nature de leur conjonction, notamment celui du dernier mot du titre, le mot « maître ». Celui-ci implique a priori une autorité exercée, une sujétion ; même si les formes peuvent en être diverses, l'usage le plus courant retient d'abord le caractère social de cette autorité et de cette sujétion. La tradition littéraire assigne normalement comme complément au mot « maître » pris absolument

des mots tels que "valet" ou "serviteur". Ainsi, outre les personnages, le titre isole-t-il d'emblée un terme pressant : celui de la dépendance sociale.

Or la formulation de cette dépendance est paradoxale ; la dépendance impliquée par le mot maître est contredite par la dépendance grammaticale et sémantique inscrite dans la forme du titre

- le premier terme n'est pas celui du maître, mais celui de l'autre du maître, soit : le valet

- le premier terme n'est nullement défini par sa dépendance, mais par des déterminations autonomes : un nom (Jacques), une, "qualité" ou un "caractère" (le fataliste) qui n'ont pas, apparemment, de rapport directement nécessaire à l'idée de service - le terme du maître en revanche n'est défini que par sa relation à Jacques, et ne bénéficie dans le titre d'aucune détermination spécifique : il n'est pas nommé (il ne le sera d'ailleurs jamais) ; il n'est pas autrement caractérisé. - la relation grammaticale du second terme au premier est marquée par le possessif d'appartenance («son» maître) : ainsi l'énonciation contredit-elle apparemment les implications de l'énoncé, en inversant le sens de l'appartenance et de la sujétion.

D'où une ambivalence, une tension sémantique du titre qui provoque un appel de sens : le thème de la dépendance sociale et l'autonomie déjà requise du personnage de Jacques jouent à contresens l'un de l'autre. Il est significatif que cette tension soit évacuée par la simplification du titre dans l'usage courant, qui ne retient que le premier terme. Le titre installe une forme qui va jouer comme un modèle pour la progression du discours et du sens : la forme de renversement.

Voyons maintenant ces déterminations autonomes du premier terme :

- « Jacques » : un nom, ou plutôt un prénom, forme beaucoup plus

"neutre" en apparence de la désignation d'une identité. L'usage du prénom-titre est lié, notamment au XVIII<sup>s.</sup>, à une possibilité d'exploitation allégorique du personnage (Candide), le patronyme fixant beaucoup plus nettement les limites anecdotiques du personnage. Pourtant la désignation par un prénom sans patronyme peut aussi avoir une signification sociale, identifiant les gens du peuple, paysans ou domestiques (cf dans le texte même de *Jacques le Fataliste*, outre Jacques, Denise, Richard, Jeanne, Javotte, etc.), alors que l'emploi du patronyme est l'apanage des aristocrates et des bourgeois (des Arcis, de la Pommeraye, le Pelletier etc.; d'autant plus remarquable sera l'anonymat maintenu du maître de J). Surtout, ce prénom n'est pas neutre ; le mot Jacques est chargé depuis le 17<sup>ème</sup> siècle de connotations symboliques (les "jacqueries", révoltes de paysans). Ces connotations pèseront sur le nom du héros de Diderot, ne serait-ce que par l'ambiguïté explicitement entretenue parfois entre le nom "propre" du personnage et le nom commun significatif (« tu ne seras jamais qu'un Jacques »). La tension repose ici sur la contradiction entre l'extrême neutralité de ce prénom courant et son symbolisme plus ou moins implicite. Jacques, personnage à la limite de l'anonymat, n'en représentera pas moins (c'est en tout cas l'une de ses significations) cette masse anonyme des gens du peuple dont les individus des classes dirigeantes se distinguent par la propriété et la transmission d'un nom.

- « le fataliste » : On a ici en apparence le mot le plus chargé du titre, par sa rareté, par son registre "philosophique", le plus pressant donc pour l'orientation de la lecture. Pourtant, il y a là aussi des ambiguïtés : l'adjectif renvoie-t-il à un "caractère" ou à une doctrine, à une idéologie ? Le sens des mots "fatalisme" et "fataliste" ne paraît guère fixé au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Le nom rend à une croyance religieuse (Voltaire l'emploie à propos des musulmans) plus qu'à un système philosophique ; l'adjectif semble caractériser un tempérament plus qu'une option intellectuelle. Ces termes sont porteurs de

bien des ambivalences idéologiques (déterminisme et liberté, etc.). L'adjectif substantivé associe les implications philosophiques du terme à l'actualité narrative, en les intégrant à la désignation d'un personnage. A cet égard la confrontation entre ce titre et celui de Voltaire, *Candide ou l'Optimisme*, est intéressante. Chez Voltaire, on a la superposition de deux plans, celui de l'affabulation, auquel renvoie le nom du personnage, et celui de la "leçon" supposée du conte. Ces deux plans sont à la fois nettement dissociés dans le titre (puisque les deux termes, titre et sous-titre, jouent en substitution possible l'un de l'autre, ce que souligne la conjonction « ou ») et proposée comme équivalents, ce qui laisse à penser que la fable sera l'"illustration" d'une thèse philosophique (défense, ou critique de l'optimisme) ; chez Diderot, les deux plans sont beaucoup plus mêlés, et leur relation dans le fonctionnement du sens est de ce fait beaucoup moins nette.

D'où un jeu complexe de substitutions et de renversements portés dans le titre et qui se retrouveront dans l'économie du roman de Diderot.

## **2. Préfaces et dédicaces : Les *Fables* de J. de La Fontaine (1668)**

### **2.1. Les (para)textes**

Les éléments du paratexte délivrent une théorie poétique de la fable qui mérite d'être étudiée. Ce sont :

*Premier Recueil* (1668) : Livres I à VI Épître à Monseigneur le Dauphin Préface de l'auteur Vie d'Ésope

Dédicace à Monseigneur le Dauphin (chaque livre s'ouvre par une dédicace particulière)

Épilogue

Note du Livre I, fables XV et XVI Note du Livre II, fable III.

*Deuxième Recueil* (1678) : Livres VII à XI Avertissement

Dédicace à Mme de Montespan Épilogue

Livre VIII, Fable IV, « Le pouvoir des fables »

Discours à Mme de la Sablière

*Troisième Recueil* (1694) : Livre XII

Dédicace à Monseigneur le Duc de Bourgogne.

La préface originale, écrit G. Genette (1987, p.183), « a pour fonction cardinale d'assurer au texte une bonne lecture [...] : voici pourquoi et voici comment vous devez lire ce livre ». Tel est bien le propos de La Fontaine dans ces différents écrits, en variant pour chacun le public, ou plus précisément le destinataire. Préfaces et dédicaces constituent dès lors autant de guides de lecture pour une (meilleure) réception des fables. Il est alors intéressant d'examiner comment s'y délivre une véritable poétique d'un genre littéraire dont la fortune historique et didactique n'est pas à démontrer.

## 2.2 La valorisation des fables

### *Importance du sujet*

La Fontaine met fréquemment en avant l'importance du sujet et son utilité. Dans la Préface de 1668, il met l'accent sur l'« utilité » et la « matière » : « Mais ce n'est pas tant par la forme que j'ai donnée à cet ouvrage qu'on en doit mesurer le prix, que par son utilité et par sa matière. » La finalité éthique de l'utilité sociale et éducative est ici clairement affirmée. C'est essentiellement ce que retiendra la tradition pédagogique de lecture des fables. Or, dans les avertissements des éditions suivantes, cette forme d'argumentation morale disparaît complètement. Ce sont mêmes les récits (et non les moralités) qui font l'objet de la plus grande attention du fabuliste. Ainsi, nous pouvons lire dans l'Avertissement de 1678 : « Il a donc fallu que j'aie cherché d'autres enrichissements, et étendu davantage les circonstances de ces récits, qui d'ailleurs me semblaient le demander de la sorte. » Du reste, dans l'Épître de 1668 à Monseigneur le Dauphin, La Fontaine

insistait déjà sur le lien de l'utile et de l'agréable, du divertissement et de l'instruction :

*Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons.*

*Ce qu'ils disent s'adresse à tous tant que nous sommes. Je me sers d'animaux pour instruire les hommes.*

Enfin, la tendance initiale est proprement inversée dans l'Épître de 1678 à Mme de Montespan. L'art de la fable est alors celui d'un, « charme » destiné à plaire, à divertir. L'importance du sujet est davantage à lire dans le plaisir du récit que dans l'utilité de la morale : « C'est proprement un charme : il rend l'âme attentive, ou plutôt il la tien captive. »

Il nous faut lier ici cette insistance sur le plaisir à la finalité de l'épître dédicatoire : le parallèle est installé entre le charme de la bienfaitrice et celui de la fable. L'objectif moral a cédé la place à un but ludique. Il s'agit bien d'un nouveau contrat de lecture dans lequel le plaisir du jeu l'emporte sur l'utilité de l'instruction. Citons à cet égard les derniers vers de l'Épître

*Vous savez quel crédit ce mensonge a sur nous ; S'il procure à mes vers le bonheur de vous plaire, Je croirai lui devoir un temple pour salaire ; Mais je ne veux bâtir des temples que pour vous.*

De même, dans l'Avertissement de 1694, il est essentiellement question de la « passion » et de l'« envie » de plaire.

L'importance du sujet est donc une constante des préoccupations du fabuliste ; mais si la tradition a surtout retenu la vocation « utilitaire » des fables, il faut également affirmer que les choses sont moins simples qu'il n'y paraît et que La Fontaine lui-même a mis explicitement l'accent sur la finalité esthétique de son entreprise poétique.

***Nouveauté et tradition***

Cette insistance sur l'importance du sujet traité s'accompagne, chez La Fontaine, d'une exposition de la nouveauté de son travail littéraire. Cette nouveauté est indissolublement liée à la permanence d'une tradition qui remonte aux origines mêmes de la littérature. Ainsi, nous pouvons lire dans la Préface de 1668 : « J'ai pourtant considéré que, ces fables étant sues de tout le monde, je ne ferais rien si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en relevassent le goût. C'est ce qu'on demande aujourd'hui. On veut de la nouveauté et de la gaieté. » Du reste, dans l'Épilogue du Livre XI, il invite les poètes qui lui succéderont à continuer l'œuvre commencée

*Plus éloquents chez eux qu'ils ne sont dans mes vers, Si ceux que j'introduis me trouvent un peu fidèle, Si mon œuvre n'est pas un assez bon modèle, j'ai du moins ouvert le chemin D'autres pourront y mettre une dernière main. Favoris des neuf sœurs, achevez l'entreprise.*

L'enjeu de la poésie est donc le renouvellement permanent de modèles ancestraux, la réécriture toujours nouvelle de textes immémoriaux. La nouveauté d'une époque est alors l'autre face de la tradition universelle du genre. C'est bien ce que note P. Brunet (1975) lorsqu'il écrit : « La première donnée qui constitue l'image de la fable, c'est son archaïsme. La fable est moins un genre littéraire que l'origine même de toute expression littéraire, l'origine même de la littérature. Elle ne partage ce privilège qu'avec l'épopée. Et il importe que cet archaïsme soit immémorial. [...] À cet archaïsme immémorial, originaire, est lié le caractère sacré, divin de la fable. » L'histoire de la fable, délivrée dans la Préface de 1668, installe ce genre à l'origine mythique de l'humanité, selon les modes de l'épopée (les dons de Calliope, muse de la poésie épique) et de la fable (les mensonges d'Ésope). D'où le lien

avec la nature divine de la fable

C'est quelque chose de si divin, que plusieurs personnages de l'Antiquité ont attribué la plus grande partie de ces fables à Socrate, choisissant pour leur servir de père celui des mortels qui avait le plus de communication avec les dieux.

D'où également le lien avec la nature puérile de la fable

« L'apparence en est puérile, je le confesse ; mais ces puérités servent d'enveloppe à des vérités importantes », peut-on lire dans l'Épître à Monseigneur le Dauphin. Naissance de l'humanité, enfance de chaque génération, la fable assure le nécessaire renouveau d'une permanence universelle.

Nous le voyons, la nécessité de la relation entre la nouveauté et la tradition s'incarne dans l'universalité de la fable. C'est ce que montre la fable de Prométhée narrée dans la Préface de 1668

*« Quand Prométhée voulut former l'homme, il prit la qualité dominante de chaque bête. De ces pièces si différentes il composa notre espèce, il fit cet ouvrage qu'on appelle le petit monde. Ainsi ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint. »*

La valeur symbolique des traits affectés aux animaux et aux hommes est, de ce point de vue, une garantie dans cette volonté affirmée d'une quête de l'universel. Cette valeur est restituée par le poids de la parole, même si celle-ci est mensongère, puisque fabuleuse : le mensonge peut malgré tout délivrer des vérités essentielles et premières. Ainsi ce vers de l'Épître à Monseigneur le Dauphin

*Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons.*

est-il abondamment développé dans l'Épilogue du Livre XI

*C'est ainsi que ma Muse, aux bords d'une onde pure, Traduisait en langue des Dieux Tout ce que disent sous les cieux*

*Tant d'êtres empruntant la voix de la nature. Truchement de peuples divers, Je les faisais servir d'acteurs en mon ouvrage ; Car tout parle dans l'univers; Il n'est rien qui n'ait son langage.*

Le travail du fabuliste consiste donc à exprimer cette universalité de la nature, dans laquelle les animaux sont doués de parole et où cette dernière assure le lien entre les différents éléments constitutifs de la vie, entre la terre et le cosmos, le microcosme (« le petit monde ») et le macrocosme (« l'univers »).

### ***Unité***

S'agissant d'un recueil poétique, il est naturel que l'auteur indique l'unité générale de l'ensemble, tant la cohérence est requise en ce domaine. Dans la Préface de 1668, La Fontaine justifie tout d'abord son entreprise par un rappel historique du genre fabuleux ; il précise son « dessein » et laisse le public juge de son « exécution » en faisant du public des enfants un facteur d'unité de la lecture : « Comme ces derniers sont nouveaux venus dans le monde, ils n'en connaissent pas encore les habitants, ils ne se connaissent pas eux-mêmes. On ne les doit laisser dans cette ignorance que le moins qu'on peut : il leur faut apprendre ce que c'est qu'un lion, un renard, ainsi du reste ; et pourquoi l'on compare quelquefois un homme à ce renard ou à ce lion. C'est à quoi les fables travaillent : les premières notions des choses proviennent d'elles. » Il rend enfin compte de la « conduite » de son ouvrage en précisant la structure de la fable.

L'Avertissement de 1678 annonce une nouvelle unité du *Second Recueil* fondée sur la recherche de nouveaux éléments

*Voici un second recueil de fables que je présente au public ; j'ai jugé à propos de donner à la plupart de celles-ci un air et un tour un peu différent de celui que j'ai donné aux premières, tant à cause de la différence des sujets, que pour remplir de plus de variété mon ouvrage.*

De même, l'Avertissement du troisième recueil, à Monseigneur le Duc de Bourgogne insiste, quant à lui, sur le parallélisme entre le pouvoir du monarque « qui fait maintenant le destin de tant de peuples et de nations » et le talent du fabuliste pour qui « l'envie de plaire » est le dessein essentiel.

### **2.3. La lecture des fables**

#### ***Le(s) public(s)***

« Guider le lecteur, c'est aussi et d'abord le situer, et donc le déterminer. Il n'est pas toujours prudent de ratisser trop large, et les auteurs ont souvent une idée assez précise du type de lecteur qu'ils souhaitent, ou savent pouvoir toucher », écrit G. Genette (1987, p.197). Cette question du public nous permet de prendre en compte les dédicaces, ou épîtres dédicatoires de La Fontaine. Le premier recueil est dédié au Grand Dauphin, fils de Louis XIV. Le deuxième l'est à Mme de Montespan qui, en 1678, est la favorite du roi ; le troisième (Livre XII) l'est au Duc de Bourgogne, petit-fils du roi.

Ce ne sont pas simplement des textes de circonstance dans lesquels le fabuliste s'assure le soutien et la protection des Grands. Ils mettent en scène les positions respectives du champ littéraire et du champ politique qui tendent à instituer et garantir, l'un vis-à-vis de l'autre, une relative autonomie. Ainsi, dans la dédicace à Monseigneur le Dauphin,

*« Illustre rejeton d'un prince aimé des Cieux,  
Sur qui le monde entier a maintenant les yeux,*

*Et qui, faisant fléchir les plus superbes têtes,  
Comptera désormais ses jours par ses conquêtes,  
Quelque autre te dira d'une plus forte voix  
Les faits de tes aïeux et les vertus des rois.  
Je vais t'entretenir de moindres aventures,  
Te tracer en ces vers de légères peintures. »*

De même que le pouvoir du fabuliste tient l'âme de ses lecteurs « captive », de même le monarque fait « fléchir les plus superbes têtes ».

Cette séparation recherchée des domaines d'activité et d'influence se lit dans la dédicace à Monseigneur le Duc de Bourgogne et ménage au fabuliste, du fait de son objet intemporel, une liberté de pensée et d'action. La dédicace « À Monseigneur le Dauphin » est, à cet égard, tout à fait explicite :

« Mais, comme le dessein que j'ai de vous divertir est plus proportionné à mes forces que celui de vous louer, je me hâte de venir aux fables. »

Si les dédicaces définissent obligatoirement un public spécifié et nommé, les préfaces, elles, destinent la lecture des fables au public le plus large qui soit, l'humanité. Si leur objet est bien l'univers, il est naturel que leur destination soit l'humanité dans son ensemble. La valeur universelle de leur « voix » autorise cette destinée.

### ***Déclarations d'intention***

C'est sans doute la plus importante des fonctions de la préface originale ; La Fontaine utilise de nombreuses formules pour exprimer ce qu'il a voulu faire. Préciser son entreprise littéraire, tel est bien le propos

essentiel du fabuliste.

*« Et, si de t'agréer je n'emporte le prix,  
J'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris, »*

pouvons-nous lire dans la dédicace «   Monseigneur le Dauphin ». De même, dans l'Avertissement de la deuxième édition des *Fables*, La Fontaine précise l'originalité de la démarche des Livres VII   XI

*« Les traits familiers que j'ai semés avec assez d'abondance dans les deux autres parties convenaient bien mieux aux inventions d'Ésope, qu'à ces dernières, où j'en use plus sobrement, pour ne pas tomber en des répétitions : car le nombre de ces traits n'est pas infini. »*

Mais c'est surtout dans la Préface de 1668 que se délivre l'art poétique de La Fontaine, ainsi que nous avons pu le montrer. Alors que les avertissements des deux autres  ditions sont davantage des textes de circonstances, la première préface est un véritable manifeste, une « défense et illustration » du genre et de sa poétique, comme le précise J.-P. Collinet dans son édition des *Fables* (« La Pléiade », 1991). D'une manière générale, la voie est ouverte, et c'est le souhait profond du fabuliste que de voir son œuvre se poursuivre

*Il arrivera possible que mon travail fera naître à d'autres personnes l'envie de porter la chose plus loin. Tant s'en faut que cette matière soit épuisée, qu'il reste encore plus de fables à mettre en vers que je n'en ai mis. J'ai choisi véritablement les meilleures, c'est-à-dire celles qui m'ont semblé telles. Mais outre que je puis m'être trompé dans mon choix, il ne sera pas difficile de donner un autre tour à celles-là mêmes que j'ai choisies, et si ce tour est moins long, il sera sans doute plus approuvé (préface de 1668).*

Du reste, précise-t-il par la suite, la postérité lui en sera toujours reconnaissante : belle déclaration d'intention !

### ***Définition générique de la fable***

Le titre complet, *Fables choisies mises en vers*, est l'objet de commentaires dans les préfaces, avertissements ou dédicaces. La fable se définit dans la relation d'un récit et d'une moralité.

La Préface de 1668 précise que « L'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable ; l'âme, la moralité ». Trois commentaires de La Fontaine semblent minorer le rôle de la moralité : tout d'abord, il peut se dispenser d'elle « dans les endroits où elle n'a pu entrer avec grâce, et où il est aisé au lecteur de la suppléer ». Ensuite, si la tradition veut que la moralité figure après la narration pour mieux délivrer sa leçon, La Fontaine, à l'instar de Phèdre, « embellit la narration, et transporte quelquefois la moralité de la fin au commencement ». Enfin, il peut concevoir une fable sans pouvoir trouver une moralité adéquate

*Cet auteur [Horace] ne veut pas qu'un écrivain s'opiniâtre contre l'incapacité de son esprit, ni contre celle de sa matière. Jamais, à ce qu'il prétend, un homme qui veut réussir n'en vient jusque-là: il abandonne les choses dont il voit bien qu'il ne saurait rien faire de bon. [...] C'est ce que j'ai fait à l'égard de quelques moralités du succès desquelles je n'ai pas bien espéré.*

C'est que le plaisir de la narration est primordial, ou, de toutes façons, que la relation entre la « morale » et l'« histoire » sera souvent complexe et moins lisible qu'il n'y paraît.

**BIBLIOGRAPHIE**

- ADAM J.-M. 2005 : *Linguistique textuelle, Des genres de discours aux textes*, A. Colin, coll. Cursus.
- FRAENKEL B. 1992 : *La signature*, Gallimard, collection Bibliothèque des idées.
- GENETTE G. 1982 : *Palimpsestes*, Seuil, collection Poétique.
- GENETTE G. 1987 : *Seuils*, Seuil, collection Poétique.
- LANE Ph. 1992 : *La périphérie du texte*, Nathan université, collection fac linguistique.
- LANE Ph. (dir.) 2006a : *Des discours aux textes – Modèles et analyses*, Rouen, PUR, Collection DYALANG/CNRS.
- LANE Ph. 2006b : « Texto y paratexto: el interés de la lingüística textual », *Revue de la SAFPESU (Société des Enseignants Universitaires de Français)*, Buenos Aires, pp. 17-27.
- LANE Ph. 2007a : *Periferia textului*, Editura Institutul European, Université de Iasi, Roumanie, 194p.
- LANE Ph. 2007b : « Text and paratext: about Textlinguistics », *Actes du Colloque International « Multilingualism and multiculturalism in a globalized world »*, Universty Putra Malaysia, 14-15 Août 2007, Kuala Lumpur.
- LANE Ph. 2007c : « La librairie du XXI<sup>ème</sup> siècle, un acteur en perpétuelle mutation », dans Jean-Yves Mollier (dir.) *Où va le livre ?*, Editions La Dispute.
- MARTIN R. 1983 : *Pour une logique du sens*, PUF.
- NYSSSEN H. 1993 : *Du texte au livre, les avatars du sens*, Nathan, collection Le texte à l'œuvre».
- PARISOT F. 1998 : « Réflexions autour d'une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale, l'épigraphe comme vecteur de sens », revue *Narratologie*, n° 1, Presses de l'Université de Nice.

(Vice-Président de l'Université de Rouen)