LA COMPOSITIONNALITÉ TEXTUELLE, UNE CRISTALLISATION PASSAGÈRE

Cecilia CONDEI,
Professeur des universités, HDR,
Université de Craiova
ccondei@yahoo.fr

Démarches théoriques

Considérer le texte comme une suite linéaire d'unités est un fait largement évoqué dans les travaux de linguistique textuelle, mais tomber d'accord sur des régularités qui permettent une opération classificatoire est encore aujourd'hui moins évident. Un élément reste toujours à discuter et à positionner par rapport au texte: les unités compositionnelles de celui-ci et leurs caractéristiques correspondant de manière précise à un type.

Jean-Michel Adam considère la période «comme unité de composition textuelle, c'est-à-dire comme unité qui structure les énoncés par-delà les limites de la syntaxe» (1990: 80), et ajoute ensuite le fait que ces périodes sont des «unités faiblement typées» (2005:136), donc peu dotées de traits définitoires et répétables, ce qui les distingue des séquences, différenciation que Jean- Michel Adam affirme ainsi

«Les séquences sont des unités textuelles complexes, composées d'un nombre limité de paquets de propositions-énoncés: les macropropositions sont des sortes de périodes dont la propriété principale est d'être des unités liées à d'autres macro-propositions, occupant des positions précises au sein du tout ordonné de la séquence. (2005: 136)

Pour souligner encore: «À la différence des simples périodes, les macro-propositions qui entrent dans la composition d'une séquence relèvent d'agencements préformatés de propositions.» (2005: 137)

Comment s'opère le transfert de ce qui n'est pas encore forme vers une forme, comment le texte devient texte et pas suite de phrases, comment se manifeste la cohérence, ceci est un problème qui a trouvé de nombreuses réponses placées dans une opération de réflexion répétée, autour du texte et de sa composition. Du côté de la perspective générique, observer la planification et la structuration comme opérations de base de tout écrit littéraire, sorte de (re)construction permanente à laquelle participent écrivain et lecteur, a fait intervenir l'idée de l'inventivité de l'écrivain, mais aussi de l'énonciation éditoriale qui assure une forme de médiation entre l'œuvre et le lecteur.

Nous revenons à la compositionnalité textuelle, syntagme constitutif de la moitié du titre, où «compositionnalité», du latin « compositio » garde le sens de base: «action de mettre ensemble». Nous posons une question simple: qui est-ce qui participe à l'action de «mettre ensemble» ? Et essayons de voir comment cela se réalise.

En ce qui concerne les participants, ils sont certes ceux qui participent à la situation de communication. Quant à la réalisation, elle est assurée par des contrats et des pactes. Comme Patrick Charaudeau, nous insistons sur le contrat entre le lecteur et l'auteur, «le contrat de communication» qui «propose à ses partenaires un certain nombre de conditions qui définissent l'enjeu de l'échange communicatif sans la reconnaissance duquel il n'y aurait point de possibilité d'intercompréhension. Les situations particulières seraient alors à considérer comme des variantes (ou des sous-contrats) d'un contrat global» (Charaudeau, 2001, en ligne). Son fonctionnement est tracé toujours par Patrick Charaudeau:

BDD-V1785 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:35 UTC)

«Ce sont donc les données situationnelles qui induisent des régularités discursives, et celles-ci les formes textuelles. Ces dernières ne sont là que comme des indices sémiologiques qui renvoient à ces données et permettent ainsi au récepteur de reconnaître le genre-contrat auquel il a affaire.» (2001, en ligne) Patrick Charaudeau réfère ici au discours médiatique. Dans le domaine de la littérature intervient le « contrat de communication littéraire », que Renato de Mello définit ainsi:

«Le contrat de communication littéraire est ce qui structure une situation d'échange verbal en conditions de réalisation des actes de langage spécifiques qui s'y produisent pour que ceux-ci soient reconnus valides, c'est-à-dire correspondants à une intentionnalité du sujet communiquant, l'écrivain, et qu'ils puissent être interprétés par le sujet recevant-interprétant, le lecteur» (2007:5)

Ce contrat impose donc, une reconnaissance qui, elle, conduit à des schémas, des constructions identifiées par les parties du contrat identifient et acceptées comme opératoires.

La plus ample structure et la moins homogène est le plan de texte dont Jean- Michel Adam fixe les traits:

«Dans la mesure où les empaquetages de propositions n'aboutissent pas toujours à des séquences complètes, on peut dire que la structuration séquentielle est facultative tandis que le facteur unifiant de la structure compositionnelle est le plan de texte. (2005. 177)

Ce plan de texte nous semble responsable de la forme compositionnelle en tant que cristallisation passagère, «structuration séquentielle facultative », en terme de Jean-Michel Adam. Cette idée est également renforcée par André Avias qui, lui, avance sur le chemin ouvert par Jean-Michel Adam et voit dans la macro-proposition une forme qui intègre la notion de période. André Avias affirme l'existence et le fonctionnement du plan de texte comme agencement de séquences, dans la situation des textes narratifs, constatant que « Pour d'autres textes, les plans textuels se construiraient sur la base de regroupements de l'unité appelée période» (Avias: 2014:5)

Nous avons insisté sur le plan de texte et sur la figurabilité textuelle ailleurs (Condei, 2015, 133-137), ce n'est pas le cas d'y revenir. Mais, évoquant le plan de texte, nous formulons l'hypothèse qu'il est lié non seulement aux parcours construits par l'auteur (correspondant aux périodes et aux macro-propositions), mais aussi à ceux bâtis par l'éditeur, autrement dit, le plan de texte est à envisager en fonction de deux types d'énonciations qui participent à sa fixation sous forme de produit fini (livre, article, affiche, document officiel, etc.). Dans cette situation il faut prendre en compte tant le texte proprement dit de l'œuvre, ainsi que son paratexte «ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public» (Genette, 1987:7), le paratexte désignant «un ensemble de productions qui accompagnent le texte lui-même, l'annoncent, cherchent à le promouvoir: le paratexte est donc ce qui assure le pas sage de l'état de texte à celui de livre.» (Lane, 1991: 92)

«Texte» et «périphérie textuelle» (Lane, 1992) forment, à nos yeux, un «macro-plan de texte », dont les particularités compositionnelles sont non seulement distinguables, mais construites avec l'intention de se laisser identifier. Nous considérons ces particularités comme responsables d'une cristallisation textuelle passagère. Le caractère «passager» vient tout d'abord se leur existence kaléidoscopique, mainte fois brisée, puis reconstruite avec chaque mouvement textuel.

La constitution du corpus

L'analyse est fixée sur un écrivain qui est structurellement le moins incliné à respecter les normes, soit-elles textuelles, sociales, linguistiques, littéraires: Panaït Istrati, qui fait partie de la catégorie d'écrivains étrangers d'expression française, les «venus d'ailleurs», les «exilés du langage» (Anne-Rosine Delbart) bref, ceux qui ont toujours formé une zone moins étudiée de la littérature en langue française. Le Roumain, né à Braïla en 1884, a débuté en 1924,en France, avec un volume de trois récits, réunis sous le titre *Récits d'Adrien Zograffi*. Nous nous concentrons surtout sur ce premier volume.

Le macro-plan de texte

Contrat, conventions, coopération constituent pour nous les trois éléments majeurs sur lesquels se construit le macro-plan de texte.

BDD-V1785 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:35 UTC)

En ce qui concerne le contrat, concept qui intéresse dans l'analyse, Dominique Maingueneau insiste sur «l'idée de parler de contrat et des conventions qu'il prévoit, mais qui ne sont pas des conventions explicites et conscientes.» (Maingueneau, 2010:308). Le contrat est basé sur le principe de coopération, sur une intentionnalité (en termes de Grice), sur une visée ou finalité (en termes de Charaudeau) qui se distinguent d'après nous dans un macro-plan textuel, incluant le texte et sa périphérie, comme précisé plus haut.

1. Conventions visant les alentours textuels

Le «hors-texte» (Derrida 1972[1]) ne se présente pas totalement isolé du texte de l'œuvre, quelque soit sa forme: préface, avant-propos, introduction, préambule, avertissement, dédicaces, épigraphe, pour ne parler que de ceux placés avant le texte, puis les notes, etc., tout ce hors-texte respecte plus ou moins les conventions du genre ou du sous-genre. Mais tous contribuent, affirmons-nous, à la construction textuelle et impliquent la reconnaissance de la part du lecteur, autrement dit, sa coopération dans la récupération du sens.

L'édition de 1924 de *Kyra Kyralina* (l'œuvre de début de Panait Istrati) est dotée d'un *Avant-propos* qui laisse entendre deux voix: celle de Romain Rolland et celle de l'auteur même. L'écrivain Romain Rolland est celui qui a découvert et reconnu le talent de Panait Istrati, lançant ensuite le conteur roumain dans le monde littéraire français. Son *Avant-propos*, un texte court de cinq paragraphes, relate l'histoire du commencement de leur amitié et insiste sur la présentation de Panait Istrati en tant qu' «un nouveau Gorki des pays balkaniques» (p. 7), «un conteur-né, un conteur d'Orient qui s'enchante et s'émeut de ses propres récits […]» (p. 8) pour ajouter quelques mots, vers la fin, sur le livre qu'il préface, *Kyra Kyralina*. Les stratégies de Romain Rolland dans la présentation de Panait Istrati sont évidentes: d'abord, la voix consacrée essaie de persuader le public à entamer la lecture du livre, ensuite il explique ce qu'on doit voir («chaque chapitre du roman forme comme une nouvelle» p. 9). Puis, ce qu'on doit apprécier dans ce livre («Trois ou quatre de ces nouvelles, dans les volumes que je connais, sont dignes des maîtres russes» p. 9). Le paragraphe conclusif use d'une seule stratégie visant le domaine émotionnel du public français: «On voudra bien se souvenir que l'homme qui a écrit ces pages si alertes a appris seul le français, il y a sept ans, en lisant nos classiques» (p. 9)

La progression textuelle de chaque paragraphe, soutenue par les phrases de début, avance au rythme cadencé des anaphoriques:

Paragraphe no 1: «Dans les premiers jours de janvier 1921, une lettre me fut transmise, de l'hôpital de Nice. Elle avait été trouvée sur le corps d'un désespéré […]»

Paragraphe no 2: «Il se nomme Istrati. Il est né à Braïla, en 1884[…]»

Paragraphe no 3: «Il est un conteur-né, un conteur d'Orient […]»

Paragraphe no 4: Je l'ai décidé à noter une partie de ses récits […]»

Paragraphe no 5 (contenu complet): « On voudra bien se souvenir que l'homme qui a écrit ces pages si alertes a appris seul le français, il y a sept ans, en lisant nos classiques »

L'enchainement paragraphique suit un schéma simple, conforme à la définition de l'avant-propos: «Courte introduction placée en tête d'un écrit d'une certaine longueur (livre ou ouvrage), généralement rédigée par l'auteur pour en faire connaître le contenu et le dessein poursuivi »(TLFi). D'abord, cet enchainement fait preuve d'une longueur minime, ensuite, d'une partition polyphonique, et puis, de l'insistance sur un parcours obligé pour le lecteur. Le premier paragraphe, tout comme le dernier, garde un ton neutre, fondé sur des combinaisons linguistiques objectives: la voix passive «me fut transmise» et l'indéfini «on», les trois paragraphes du milieu se combinent pour soutenir l'argument de la nécessité de l'aide, de l'action. Du contenu des paragraphes 2 et 3 on arrive à la conclusion de 4: «Je l'ai décidé à noter une partie de ses récits».

Quant au «dessein poursuivi», Romain Rolland évoque le grand thème de l'œuvre istratienne, encore à cette date, 1924, sous forme de projet: l'Amitié. Pour le volume de début, Romain Rolland retient le type de récit «évocation de sa vie» (p. 9) et ce qui constitue l'annonce du plan du livre: « chaque chapitre du roman forme comme une nouvelle» (idem.)

[1] La Dissémination, Paris, Seuil

BDD-V1785 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:35 UTC)

La partie de *l'Avant propos* réservée à Panaït Istrati contient également cinq paragraphes qui débutent à peu près selon le même schéma discursif que *l'Avant propos* de Romain Rolland:

Paragraphe no 1, contenu complet: «Vous êtes d'avis, - ainsi que notre ami Romain Rolland, - que je devrais, en quelques lignes, expliquer le thème général que l'on retrouvera à travers tous mes livres» (p.11)

Paragraphe no 2: «Je n'ai jamais pensé que je devais, moi-même, expliquer quelque chose à ce sujet»

Paragraphe no 3: «Avec ce fouet sur les reines, - et aussi grâce à l'avoine que m'offrait généreusement l'ami Georges Ionesco[…]»

Paragraphe no 4: Adrien Zograffi n'est, pour le moment, qu'un jeune homme qui aime l'Orient»

Paragraphe no 5, contenu complet: «En attendant son histoire, il [Adrien Zograffi] ne fait en ce moment qu'écouter les histoires des autres. Écoutons avec lui, si vous le voulez bien.»

Dans cet *Avant propos* du volume de début et dans toutes les préfaces de ses livres, Panaït Istrati se montre peu soucieux pour ce qui constitue règle, y inclus la «règle» de préfacer, en expliquant, ses propres écrits. Il accomplit la tâche sur un ton de confidence, sans trop de souci pour l'explication de ce qu'on va lire, sinon sa position délibérément neutre et extérieure aux faits racontés. Cette position annonce le plan discursif proposé par Istrati dans les trois récits qui forment *Kyra Kyralina*: le narrateur relate des scènes dont les personnages racontent des histoires et où apparait, à tour de rôle, la voix d'un conteur, chaque fois un autre, personnage qui se positionne dans le centre discursif. Cette caractéristique nous la considérons comme opératoire pour délimiter les séquences narratives et pour assembler des parties de l'œuvre dans le respect du plan général.

Si la présence de l'auteur se fait entendre en début d'un livre ou si elle laisse la place à quelqu'un d'autre pour tracer une voie vers le public, la voix de l'éditeur se fait d'habitude entendre sur la quatrième de couverture. Mais la maison d'édition Gallimard, qui a publié les œuvres de Panaït Istrati, réserve une page au début des volumes pour sa *Note de l'éditeur* (*Oncle Anghel*, Gallimard, coll. Étrangère, 1968) ou tout simplement insère sa note sans aucun avertissement, comme dans *Nerrantsoula.Tsatsa-Minnka.La famille Perlmutter.Pour avoir aimé la terre*, 1997a ; *La jeunesse d'Adrien Zograffi: Codine, Mikhaïl.Mes départs. Le pêcheur d'éponges*, 1997b et dans *Vie d'Adrien Zograffi:La maison Thüringer. Le bureau de placement. Méditerranée*, 1984, *Les récits d'Adrien Zograffi: Domnitza de Snagov*, 1983, tous ces écrits ayant paru dans la collection Folio. Le texte est chaque fois le même:

« Panaït Istrati (1884-1935), fils d'une paysanne roumaine et d'un contrebandier, a mené une vie vagabonde autour de la Méditerranée jusqu'au jour où, à bout de misère, alors qu'il était photographe ambulant à Nice, il tenta de se tuer. On trouva sur lui une longue lettre à Romain Rolland, qui n'était pas parvenue à son destinataire. Quand Romain Rolland en prit enfin connaissance, il trouva dans ce texte la promesse d'un écrivain, un prodigieux conteur comme l'Orient sait en créer. Panaït Istrati écrivit son œuvre en français, racontant d'abord des histoires des haïdoucs, ces bandits d'honneur qui luttèrent pour défendre les opprimés et les pauvres, au siècle dernier, en Roumanie: *Kyra Kyralina* (1924), *Oncle Anghel* (1925), *Présentation des haïdoucs* et *Domnitza de Snagov* (1926), *Les Chardons du Baragan* (1928).

Istrati partir en U.R.S.S., en 1927, en compagnie de son ami l'écrivain grec Nikos Kazantsakis. Il en revient profondément déçu et fut le premier à publier un «retour d'U.R.S.S.», *Vers l'autre flamme*, qui lui valut de nombreuses attaques et calomnies. Tuberculeux depuis longtemps, il revint dans son pays où il mourut prématurément. Son œuvre ne touche pas seulement par le merveilleux pittoresque, les aventures. C'est le cri d'un homme libre qui se lève contre toutes les oppressions, toutes les injustices. Istrati ne pouvait supporter qu'un homme inflige de la souffrance ou des humiliations à un autre homme.»

Cette note d'éditeur est une brève présentation de l'auteur et de l'univers de son œuvre, plus précisément des thèmes de cette œuvre, mais avec une couche non négligeable de détails sur l'orientation politique.

BDD-V1785 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:35 UTC)

La *Note d'éditeur* se présente comme un genre éditorial: sur un ton d'inventaire, on trace la vie d'un écrivain dès la naissance jusqu'à sa disparition, insistant sur son début et sur ces thèmes préférés. Dans ce texte de la maison d'édition Gallimard que nous nommons *Note d'éditeur* (mais qui, nous le rappelons, ne porte aucun titre) on insiste aussi sur le pittoresque de l'apparition de Panaït Istrati dans la littérature française, sur les personnalités amies qui sont les garants de son acceptation dans ce monde littéraire, et sur les convictions politiques de l'écrivain dont on cite quelques livres. Mais cette partie, qui constitue un premier paragraphe est presque tout aussi longue que l'autre paragraphe, celui ménagé aux préoccupations de l'écrivain. Comme le texte se répète sans modifications, l'aspect de la *Note* ne change pas, sauf dans la dernière situation, l'histoire de *Domnitza de Snagov* où le même texte de note est divisé en quatre paragraphes thématiques. L'édition Gallimard de *Oncle Anghel*, 1968, collection *Étrangère* ajoute un paragraphe justificatif concernant la collection qui héberge le texte et fixe le genre du texte, *Note d'éditeur* sous forme de titre.

«[…] cette œuvre est aujourd'hui hautement revendiquée par la Roumanie et la mémoire d'Istrati y est honorée comme celle d'un écrivain roumain d'expression française. C'est pourquoi n'st pas abusif de publier *Oncle Anghel* dans "L'Étrangère" […]»

Cette fin de note a un rôle bien défini par rapport au plan général de l'œuvre istratienne et renforce le pont exprimé d'ailleurs par Istrati dans une lettre écrite le 15 Avril 1925: «[…]je suis, et j'y tiens, un écrivain roumain […] j'y tiens parce que ma sensibilité, qui s'exprime aujourd'hui en français par un hasard extraordinaire, jaillit d'une source roumaine »(1994: 309). Ainsi, cette note remplit son rôle opératoire: replacer une œuvre devant le public, réarranger les opinions et motiver cet arrangement avec un argument de l'époque.

2. Conventions visant le texte proprement dit

À ce niveau, Panaït Istrati doit tenir compte de plusieurs contraintes, et recourir à des stratégies discursives compensatoires imposées par la manière dont il présente ses textes français: parsemés de mots étrangers au public français, des mots venant de son milieu hétérogène de Braïla, où plusieurs ethnies se côtoient sans faire de leur différence un prétexte de séparation. La conséquence discursive de la présence de ces mots a été largement discutée[2], il est intéressant d'observer maintenant les zones discursives responsables de la programmation du déroulement textuel. Les trois récits qui forment le contenu du livre Kyra-Kyralina, ceux que Romain Rolland présente dans *l'Avant propos* comme des « nouvelles » et que Panaït Istrati réunit sous le nom «Les récits d'Adrien Zograffi» sont en fait trois noyaux qui ont en commun quelques personnages (Stavro-Dragomir et Kyra) et un témoin, Adrien, qui, selon le rôle que l'auteur lui a réservé, «ne fait en ce moment qu'écouter les histoires des autres ». Le détail temporel «en ce moment» laisse entendre qu'Adrien interviendra un jour, dans un autre récit avec sa propre histoire. D'ailleurs, Panaït Istrati prévoit judicieusement ses écrits, construit des macro-plans de livres et annonce le public où il en est par rapport au plan établi, comme dans la préface de 1932, «*Préface à Adrien Zograffi* ou les aveux d'un écrivain de notre temps » que la maison d'édition Gallimard (1969, impression de 1984) a présenté pour un «groupe de livres» (IV[e] de couverture) comprenant *La maison Thüringer, Le bureau de placement. Méditerranée:* «L'histoire de la vie d'Adrien Zograffi, en une demi-douzaine de volumes aurait dû constituer, à l'origine *toute* mon œuvre». Ce macro-plan s'avère une cristallisation passagère: « […] je m'égarais dans un labyrinthe d'histoires merveilleuses» (Préface, p.8). La conséquence: le plan n'a pas été respecté.

La planification des histoires se manifeste à l'intérieur même de leur structure narrative. À la fin de l'histoire de Kyra, après un blanc typographique, le narrateur continue: «Un autre jour, je vous raconterai l'odyssée de mes pérégrinations à la recherche de ma sœur, qui fut enfermée dans un harem, dès l'arrivée à Constantinople » (1924:141). La fin du récit *Dragomir* boucle le livre *Kyra Kyralina* et noue avec son commencement:

«La nostalgie de cette amitié perdue et le désir de chercher, malgré tout, une affection me décidèrent, quelques années plus tard, à retourner dans mon pays, à m'approcher d'un être humain, à l'aimer comme j'aimais Kyra et la mère, comme j'aimais Barba Yani.

[2] Condei, Cecilia, 2011, *Éléments de linguistique pour l'analyse discursivo-textuelle*, Craiova, Universitaria

BDD-V1785 © 2014 Aius PrintEd
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:35 UTC)

Mais ceci a été, vous vous le rappelez, l'histoire de Stavro le Forain…» (1924:241)

En fait, l'histoire du Stavro ouvre le recueil.

Sur le plan général de son œuvre, Istrati intervient plusieurs fois avec des détails et des explications:

«*Domnitza de Snagov* devait être l'avant-dernier volume des *Haïdoucs* et des *Récits d'Adrien Zograffi*. Un autre ouvrage, *Groza*, devait former le dernier, dans mon plan. J'avais même l'intention de les faires paraître ensemble, quand un accident a bousculé la fin logique de mes *Haïdoucs*» (1983, Préface)

Entre la composition du plan et la réalisation effective un certain décalage impose presque toujours des commentaires dans le contenu des préfaces.

En guise de conclusion, deux constatations nous semblent importantes: pour une grande catégorie d'écrivains, notamment ceux «venus d'ailleurs», comme l'est Panaït Istrati, le respect des règles stylistiques, compositionnelles, discursives dans l'organisation du flux narratif n'est pas une priorité, mais cela constitue en réalité un trait définitoire, un mode d'existence littéraire qui doit tenir compte de deux mondes et de deux systèmes linguistiques, pas toujours apparentés. Juger alors ce que c'est qu'un plan de texte signifie regarder une zone plus large, englobant le texte et ses alentours.

Bibliographie et textes de référence:

Adam, Jean-Michel.1999. *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Paris: Nathan.

Adam, Jean-Michel.2011. *Les Textes: types et prototypes*. 3e éd. Paris: Armand Colin.

Avias, André. La macro-proposition: unité centrale de la composition textuelle et générique? in ACTES/ACTAS/ATTI ROM Reykjavík 2014, Actes du XIXème Congrès des romanistes scandinaves, du 12 au 15 août 2014, Université d'Islande.Éd. Sigrún Á. Eiríksdóttir. Reykjavík, en ligne http://conference.hi.is/rom14/rom-lectures/ (consulté le 27 nov. 2015(

Bakhtine, Mikhaïl. 1978 (1975). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, trad. Daria Olivier.

Charaudeau, Patrick. Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle. In *Analyse des discours. Types et genres*, Éd. Universitaires du Sud, Toulouse, 2001 URL: http://www.patrick-charaudeau.com/Visees-discursives-genres,83.html (consulté le 20 sept.2015)

Condei, Cecilia. 2015. (*Re)configurations discursives. Articulations textuelles*, Fernelmont: Éditions Modulaires Européennes. coll Proximités.

Condei, Cecilia. 2011. *Éléments de linguistique pour l'analyse discursivo-textuelle*, Craiova: Universitaria.

Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris: Le Seuil. coll. Poétique.

Istrati, Panaït. 1924. *Kyra Kyralina*. Paris: Rieder.

Istrati, Panaït. 1983. *Les récits d'Adrien Zograffi: Domnitza de Snagov*. Paris: Gallimard. coll. Folio

Istrati, Panaït. 1984. *Vie d'Adrien Zograffi: La maison Thüringer, Le bureau de placement. Méditerranée*. Paris: Gallimard. coll. Folio.

Istrati, Panaït. 1992. *Les récits d'Adrien Zograffi: Oncle Anghel*. Paris: Gallimard. coll. Étrangère.

Istrati, Panaït. 1994. *Les récits d'Adrien Zograffi, Kyra Kyralin, Povestirile lui Adrian Zografi, Chira Chiralina*. Braïla: Muzeul Brailei, Casa Memoriala Panait Istrati, éd. bilingue, traduction d'auteur.

Istrati, Panaït. 1997a. *Nerrantsoula. Tsatsa-Minnka.La famille Perlmutter. Pour avoir aimé la terre.* Paris: Gallimard. coll. Folio.

Istrati, Panaït. 1997b. *La jeunesse d'Adrien Zograffi: Codine. Mikhaïl. Mes départs. Le pêcheur d'éponges.* Paris: Gallimard. coll. Folio.

Lane Philippe. Seuils éditoriaux. In: Espaces Temps,1991: 47-48. La fabrique des sciences sociales. Lectures d'une écriture: 91-108.doi: 10.3406/espat.1991.3790 (consulté le 28 nov.2015)

Maingueneau, Dominique2010. *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris: Armand Colin.

Mello de, Renato. Analyse du discours et Littérature: une interface réelle, in Édition électronique du colloque "*Linguistique et littérature. Cluny, 40 ans après"*.2007.

http://elliadd.univ-fcomte.fr/download/elliadd/document/colloques_electroniques/cluny/mello.pdf (consulté le 28 nov. 2015)

Johannot, Yvonne. De l'auteur à son livre. In: *Communication et langages*. N°60, 2ème trimestre 1984:78-85.

BDD-V1785 © 2014 Aius PrintEd

Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:35 UTC)