

Marges de la scène. L'acteur et son prologue en France au XVIII^e siècle

Yves Jubinville

Number 22, Fall 1997

Le Théâtre du Nouveau Monde : Éclairage(s)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041335ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041335ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jubinville, Y. (1997). Marges de la scène. L'acteur et son prologue en France au XVIII^e siècle. *L'Annuaire théâtral*, (22), 147–157.

<https://doi.org/10.7202/041335ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1997

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Yves Jubinville
Collège Édouard-Montpetit

Marges de la scène. L'acteur et son prologue en France au XVIII^e siècle¹

Qu'est-ce qu'un prologue ? Genre dramatique ou, au contraire, vestige d'un temps ancien où le théâtre échappait au classement des genres littéraires ? La question rejoint en fait celle de l'origine même des formes théâtrales. On peut dire, je crois, que s'il est un acte fondateur du prologue, on le trouvera parmi ceux qui mettent en lumière le rapport de dépendance que le théâtre a longtemps entretenu avec différentes formes de pouvoir. Le prologue est ni plus ni moins l'expression du système de contraintes et de possibilités qui règle, en un temps donné dans une culture donnée, la pratique théâtrale. Sous couvert d'exposer l'intrigue de la pièce à l'affiche et de faire acte de déférence à l'endroit du public, le prologue découpe l'espace d'*efficacité* du théâtre, c'est-à-dire le périmètre à l'intérieur duquel il commerce avec la Cité.

Est-ce à dire que, sans prologue, ce commerce s'interrompt ? Pas forcément. On note toutefois qu'à la moitié du XVIII^e siècle apparaît une dramaturgie (le drame bourgeois) plus « fermée » qui passe sous silence le pacte que scellent le spectateur et l'acteur avant la mise en jeu. Le phénomène

1. Version remaniée d'une communication donnée à l'occasion du congrès annuel de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (FIRT), tenu à Montréal du 22 au 27 mai 1995.

atteint aussi la littérature romanesque où disparaît peu à peu « de la surface du texte le discours qui sous-tend le récit » (Veil, 1990 : 13) et qui l'orientait vers une finalité supérieure (politique, morale, théologique)². Ce discours, ou métadiscours, marquait l'emprise d'une instance extérieure sur la pratique romanesque (l'Église, l'État). Son élimination, comme celle du prologue, revient à couper le lien organique entre la représentation et le pouvoir. La mutation est importante, car elle prélude à l'autonomisation (émancipation) des champs artistiques dont le corollaire sera la *privatisation* de l'expérience esthétique.

Dans les pages qui suivent, j'entends relever les divers *usages* que l'on fait du prologue entre 1700 et 1760. Ce mot recouvre toutes les formes d'appropriation du genre, c'est-à-dire la diversité de ses définitions et de ses manifestations littéraires et scéniques. Également sous-entendus sont les intérêts, individuels et collectifs, motivant telle ou telle appropriation du prologue. La notion d'usage appartient à la sociologie. Pour cette discipline, le théâtre ne dresse pas un miroir à la face du monde, il constitue l'un des rouages de la mécanique sociale, un instrument dont se servent les individus et les groupes pour arriver à leurs fins. Les fins poursuivies, par exemple, par les auteurs de théâtre au XVIII^e siècle ne sont pas tout à fait les mêmes que celles des acteurs. Aussi les auteurs, conformément au statut de leur métier, mais également parce qu'ils aspirent au même titre que les acteurs à une reconnaissance publique, empruntent-ils des moyens différents qui sous-tendent une définition de leur pratique ainsi que des formes appropriées.

L'acteur et son roi : prologue et lien de vassalité

J'aborde, pour ma part, la question sous l'angle de l'acteur³, principal usager, si j'ose dire, du prologue, mais surtout, par tradition, son véritable dépositaire. Il est vrai que depuis l'Antiquité romaine il appartient à l'acteur de dire le prologue. J'insiste sur le fait que le prologue met en lumière le caractère éphémère de la représentation et par là qu'il expose les cir-

2. Dans son *Jacques le fataliste*, Diderot fait foi de cette mutation en parodiant les procédés, devenus désuets, du conte chevaleresque qui intégraient le destinataire dans la scène discursive.

3. Le mot acteur est employé ici dans son acception moderne. On sait qu'au XVIII^e siècle, le mot comédien était plus largement employé, acteur désignant le personnage de la pièce.

constances particulières qui président à son déroulement. Le prologue, qu'il soit dialogué ou monologué, crée une médiation entre un texte et l'actualité de sa réception. L'acteur devient l'instrument de cette médiation parce qu'il incarne, sur scène, les contingences du présent et donc la variabilité inhérente à l'œuvre représentée.

Chez Térence comme chez Plaute, on a affaire à des prologues de circonstance qui prolongent celles de la fête civique ou de la cérémonie princière servant de cadre au spectacle théâtral. Ce sont rarement, comme le laisse penser la fortune éditoriale de ce théâtre, des morceaux indissociables de la pièce ; on peut même faire l'hypothèse que parmi ceux qui nous ont été transmis plusieurs sont signés de la main de scribouilleurs-acteurs inconnus qui ne sont pas contemporains de ces auteurs⁴. À l'époque qui m'intéresse, il n'en va pas autrement. La tradition farcesque française et la comédie italienne suivent, au chapitre du discours prologal, les prescriptions latines. Mais cette fois, ce sont les festivités de cour et les cérémonies célébrant la personne du roi qui, parce qu'elles composent le décor du spectacle, donnent le ton au prologue et, de ce fait, infléchissent le discours de l'acteur afin qu'il rende visible le lien de vassalité l'unissant à son roi.

Quelle est au juste la nature de ce lien ? Selon Jean Duvignaud, l'acteur naît en même temps que les sociétés monarchiques centralisatrices. Celles-ci mettent fin au nomadisme des troupes et donc à une certaine idée du spectacle et de l'acteur. Ce dernier acquiert un statut grâce aux largesses du Prince, lesquelles seront payées de retour, car l'acteur qui doit allégeance à son protecteur s'engage à exhiber publiquement son lien de dépendance. Le prologue est investi de cette fonction dès le xvi^e siècle. L'acteur, à l'instar du courtisan dont il singe d'ailleurs les comportements sur scène, souscrit à l'efficace rhétorique d'un discours visant à élever le théâtre et sa personne au rang de symbole de la grandeur monarchique.

4. Cela est vrai surtout du prologue de Plaute. La tradition a voulu que les éditions de son théâtre retiennent les mêmes prologues comme s'ils formaient avec l'œuvre un ensemble fermé. Tout indique au contraire qu'un bon nombre ont été rédigés à l'occasion de reprises. Quant à Térence, son prologue a une visée polémique qui renvoie aux querelles qui opposaient l'auteur à ses concurrents. Il apparaît logique qu'il en soit l'auteur. Voir Duckworth (1952 : 61-65, 211-219).

Signe évident de cette détermination sociale : l'amalgame du compliment et du prologue se généralise au tournant du XVIII^e siècle. Ce procédé, similaire à l'emploi qu'un auteur pensionné faisait à l'époque de l'épître dédicatoire, cache une revendication : il s'agit de réclamer, sous le couvert de la soumission, le *droit de paraître sur la scène publique* à celui qui en détient la clé : le Roi. L'acteur n'a d'existence, dans ces conditions, que par procuration ; son expression entière, confinée à la sphère de la représentation théâtrale, se déroule sous le signe arbitraire du *privilège*, au sens où ce mot désignait alors, comme l'étymologie le suggère, une *privation*, un déficit de liberté dont le prologue devient littéralement la scène. Hors du lien de vassalité, l'acteur n'existe pas. On connaît le sort que lui réserve l'Église et la condamnation sans appel dont l'accablent ceux, encore nombreux dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, qui se réclament de la morale bourgeoise. L'on s'explique assez bien, dans ce contexte, pourquoi les acteurs ne répugnent pas au Service du Roi, aussi contraignant soit-il. Ceux qui n'y ont pas accès ne souhaitent pas son abolition, mais son élargissement.

Cela étant dit, il est nécessaire de rappeler qu'une transformation majeure touche la vie théâtrale au tournant du siècle ; c'est le déplacement des spectacles, et l'activité qu'ils génèrent, de la Cour vers la Ville. Ceux-ci suivent le mouvement d'émancipation des élites aristocratiques vis-à-vis du pouvoir monarchique. À l'hégémonie culturelle de Versailles succède progressivement celle de Paris qui impose des nouvelles normes de goût et de légitimité. Cette transition, le prologue en rend compte, mais d'une manière confuse et paradoxale. Outre ceux qui accompagnent les spectacles de cour (ballet, opéra) et qui reproduisent le modèle établi, on dénombre plusieurs prologues qui, devant la place vide laissée par le Roi, choisissent de s'adresser directement au public. C'est là un changement mineur, mais tout de même significatif. Pour vouer allégeance et fidélité au public, nouveau souverain et protecteur des théâtres, la formule du prologue-compliment est de préférence reconduite ; mais à la faveur de ce nouveau contexte c'est sa fonction propre qui est mise en question, d'où l'accentuation de ses traits métadiscursifs.

Les exemples abondent. Dancourt et Legrand, tous deux acteurs du Français et auteurs de comédies, ont écrit de nombreux prologues s'inspirant du modèle des fêtes de cour. Ont fait de même des auteurs comme Dufresny, Saint-Foix ou Destouches, également au service de la Comédie-

Française, et quantité d'autres plumitifs rattachés à la Comédie-Italienne et aux troupes foraines. Il y a de ce phénomène une double explication. D'une part, le lien de dépendance au roi, même hors du cadre de la cour, ne disparaît pas. Au XVIII^e siècle, il est même renforcé par un système complexe de privilèges administré, au nom de l'État, par les Premiers Gentilshommes de la Chambre du Roi. Cette structure se maintiendra jusqu'à la Révolution : durant tout ce temps l'ensemble de la pratique théâtrale va souscrire à la logique curiale si bien que l'existence de l'acteur, comme son droit de représentation, demeure *officiellement* liée à l'institution monarchique.

D'autre part, si les formulations prologales restent à peu près les mêmes, c'est parce que les modalités d'échange avec le nouveau destinataire (le public urbain) ne sont pas encore fixées. Celui-ci échappe, à vrai dire, à toute saisie, à toute désignation unique. Le public de théâtre à Paris au XVIII^e siècle, contrairement à celui qui instituait au siècle précédent la norme culturelle, est un animal multiforme, hétérogène, imprévisible dans ses goûts. Dans pareille situation, les artisans du milieu s'ingénient à inventer de nouvelles formes, dramatiques et scéniques, qui établiront avec lui un contact durable. Mais ils le font bien sûr dans un espace de contraintes dont le prologue exprime bien toutes les facettes. Sa fonction n'est-elle pas de rapprocher la scène et la salle ? C'est ce que son contenu, plus ouvert que jamais à la représentation de la réalité parisienne, s'engage à affirmer mais en privilégiant cette fois le pôle émetteur (acteur) au détriment du pôle récepteur (public). Dans sa forme, globalement inchangée, se lit la difficulté de rompre avec l'ancien système culturel.

Bref, le prologue colmaterait les brèches et témoignerait d'une stratégie de prudence de la part des acteurs. Ceux-ci se comportent en cela d'une manière conforme à leur état. À l'échelle de la société entière, on observe la même indécision idéologique qui se répercute dans le langage, les mœurs et les pratiques culturelles où les valeurs nouvelles (bourgeoises) font plus ou moins bon ménage avec les attitudes anciennes (aristocratiques). La précarité sociale de l'acteur paraît en ce sens exemplaire. Comme beaucoup d'autres dont il a pour tâche de refléter sur scène l'inconfort et l'indécision (voyez les marquis et chevaliers masqués de Marivaux), l'acteur traverse une période trouble et ne veut donc pas troquer la proie pour l'ombre. Son statut n'étant point assuré hors de la protection officielle du Roi, pourquoi la dénigrerait-il ? Il a tout intérêt à ne pas

y renoncer, et cela passe notamment par le discours éloquent du prologue qui confère au moins l'apparence du prestige qu'il recherche.

Statut de la troupe et stratégie prologale

Encore faut-il savoir faire les distinctions qui s'imposent entre les troupes. Toutes n'ont pas le même statut, les mêmes privilèges, et par conséquent ne recourent pas aux mêmes stratégies discursives. Entre les Comédiens-Français, détenteurs d'un monopole inébranlable, et les acteurs forains, intégrés partiellement au système des privilèges par des alliances stratégiques mais provisoires avec l'Opéra, il y a les Comédiens-Italiens dont le statut ne sera officialisé que tardivement. L'usage qui est fait du prologue par chacun de ces groupes reflète la position particulière qu'il occupe dans le champ théâtral.

D'abord la Comédie-Française. Les prérogatives et obligations de ce collectif d'acteurs sont bien connues, de même que le modèle prologal qu'il privilégiait. Il faut maintenant insister sur l'ambivalence de cette troupe, partagée entre le Service du Roi et la recherche d'un nouveau public. Plusieurs prologues traduisent cette réalité. C'est le cas, en 1725, du *Triomphe du temps*, comédie que l'auteur-acteur Legrand fait précéder d'un prologue où il met en scène trois auteurs, Messieurs Brouillon, Griffonet et Barbouille, et une comédienne, Mademoiselle DuFresne.

Trois scènes suffisent à cerner les enjeux qui se posent alors dans l'horizon du Français. Dans les deux premières, on assiste à la querelle des auteurs au sujet de la paternité de la pièce. L'un d'eux signale l'absence des Comédiens du Roi, partis à Fontainebleau, afin de revendiquer le droit de décider à leur place de ce qui plaît ou ne plaît pas au public. Aux seuls auteurs, disent-ils, revient de fixer les règles de la représentation théâtrale. C'est alors qu'intervient la comédienne, Mademoiselle DuFresne, qui tranche le débat sur la paternité de la pièce et, du même coup, rappelle à ses interlocuteurs le crédit dont sa troupe dispose auprès du public : « Hé ! Messieurs, ne craignez que pour vos pièces. Le Public nous connaît tous pour ce que nous sommes ; et peut-être que vous aurez besoin de l'indulgence qu'il a pour nous, pour lui fermer les yeux sur bien des défauts, qu'il ne vous passerait peut-être pas dans d'autres temps » (scène 3).

Cette fiction montre bien la double allégeance des acteurs français et les conséquences qui en découlent. La plus frappante est que, pendant l'absence des officiers du roi, la scène est livrée aux mains de ceux qui veulent en tirer profit. Il s'agit ici d'auteurs, et cela n'est pas sans importance, mais ce pourrait bien être d'autres agents du milieu théâtral. Legrand d'ailleurs usera à nouveau de ce canevas et mettra à la place tantôt des représentants du public, tantôt des opérateurs de foire (*L'Opérateur Barry*). Dans chaque cas l'essentiel est de voir que la scène de théâtre, qui est souvent l'espace dramatique du prologue, devient un « espace public » où des conflits éclatent. Tel est précisément le mode sur lequel se conjugue la vie théâtrale à Paris au XVIII^e siècle. Les prologues, je le rappelle, se font l'écho des intérêts que défendent chaque troupe ; ils servent même parfois à lancer des attaques visant un concurrent trop gênant.

Si ce n'est pas spécifiquement le cas ici, c'est que les prologues du Français font rarement mention des autres troupes. Privilège sans doute d'un groupe qui n'a, en principe, rien à craindre vu la position hégémonique qu'il détient. Les Comédiens-Français sont dans une classe à part et ne se définissent pas ouvertement par rapport aux autres troupes, mais par rapport à une tradition dont ils sont les nobles héritiers. Seuls peut-être les auteurs peuvent la leur disputer.

Il n'en va pas de même pour les Italiens. À la recherche, dès leur retour en France en 1716, d'une légitimité et d'un public, Luigi Riccoboni et ses comédiens « ordinaires » auront à défendre leur répertoire et leur jeu *all'improvviso* et devront subir la comparaison avec les Comédiens-Français. Cette préoccupation traverse bon nombre de prologues. J'ai arrêté mon choix sur *Les comédiens esclaves* (Anonyme, [1733] 1969 : 2-16), écrit par les comédiens Lélío fils, Dominique et Romagnesi, et représenté en 1726. La scène se passe au pays du Maroc. Nos comédiens ont été fait prisonniers et un dénommé Acmet les offre en pâture à son roi sanguinaire. Scaramouche, Arlequin, Pantalon et le Docteur s'avancent tour à tour pour lui rendre hommage. Voici Arlequin s'entretenant avec le roi :

ARLEQUIN — Nous sommes Comédiens.

LE ROI — Comédiens ? je n'ai jamais entendu parler de cette Nation ; d'où tire-t-elle son origine ?

ARLEQUIN — De la folie des hommes.

LE ROI — Est-elle bien ancienne ?

ARLEQUIN — Autant que le monde ; depuis qu'il existe, notre race respire : il est vrai que nos prédécesseurs et nos contemporains même ne revêtissent point du nom de Comédiens ; mais cela ne les empêche pas de l'être (p. 10-11).

Dans l'optique d'une histoire de la troupe, on ne saurait manquer de voir là une sorte de parabole de l'arrivée des Italiens en France et de la précarité de leur position dans le champ théâtral parisien. On se souvient que c'est le Régent de France, Philippe d'Orléans, qui rappela, peu après la mort de Louis XIV, les comédiens exilés. Cette protection, devrait-on ajouter, n'assurera pas la troupe de Riccoboni contre les attaques de ses concurrents. Les Italiens n'obtiendront jamais un privilège royal en bonne et due forme, et très tôt c'est du côté du public, dispersé ici et là dans d'autres théâtres, qu'ils devront aller chercher leur véritable soutien. On connaît le succès qu'ils obtiendront, grâce à Marivaux surtout, mais non sans contestation de la part de la Comédie-Française qui, en 1762, obtient que la troupe, bientôt sous la gouverne de Goldoni, partage ses droits avec l'Opéra.

J'attire l'attention sur la *topique discursive* qui structure ce prologue. J'entends par là la référence à un scénario codé servant à distribuer les rôles et à orienter l'action du prologue. Il s'agit ici du cérémonial de l'inspection de la troupe (dite aussi l'audience) par le Roi. Les Comédiens-Italiens y étaient eux-mêmes soumis à l'occasion des grandes fêtes de cour. Bon nombre de prologues font appel à ce lieu commun qui renvoie au lien de vassalité déjà évoqué entre l'acteur et son roi. Il faut noter toutefois qu'au lieu de mettre en lumière la cohérence du système monarchique dont devrait faire état ce rituel théâtralisé, le prologue joue ici sur les distorsions et discordances que produit la rencontre de l'acteur et du pouvoir. Poursuivant l'interrogatoire, le roi demande : « Votre état est-il républicain ou monarchique ? » Réponse d'Arlequin : « Ni l'un ni l'autre ; il est cacophonique » (p. 11).

C'est là, pour les Italiens, une façon de représenter l'extériorité de leur position. Mais il est clair que ce prologue met aussi en relief la fracture qui loge désormais au cœur du système structurant la pratique du théâtre. Il n'est pas innocent, à cet égard, que le prologue entretienne, en vue de créer des effets comiques, la confusion des ordres politique et esthétique (la *Nation* des comédiens). La fracture en question ne concerne évidem-

ment pas que les acteurs et leur public. L'*état cacophonique*, c'est l'envers de l'univers monarchique absolutiste qui repose sur la convergence de tous les corps (au sens d'institutions) vers une seule et même finalité politique.

Quant aux forains, ils ne se contentent pas d'exhiber une fracture. Par la voie du prologue ils mettent en accusation le système théâtral et annoncent son renversement. Cela se fait, dirait-on, dans les règles de l'art, c'est-à-dire sur le mode parodique, mais on n'y lit pas moins la bataille que mènent sans relâche les troupes foraines contre leur exclusion du système des privilèges. Dans le prologue *Le Temple de l'Ennuy* (Anonyme, 1968 : t. 1, p. 196-200), représenté en 1716, Lesage emploie à son tour la topique de l'inspection de la troupe qu'il double du cérémonial de l'offrande au souverain. Mais comme c'est l'habitude des forains en cette matière, il prend certaines libertés dans le maniement du code et des valeurs qui sous-tendent ce type de cérémonial.

Je retiens d'abord que la figure d'autorité y est marquée d'un trait négatif. C'était le cas déjà avec les Italiens, à la différence que la sévérité du roi n'était sans doute qu'une radicalisation de son caractère, alors que dans le prologue forain on note une désacralisation certaine de la figure d'autorité au moyen de la caricature. Jugeons-en. Le prologue débute sur l'image d'un souverain triste et ennuyé, car il est, écrit-on, entouré « des livres qui ornent sa bibliothèque » (p. 197). On assiste ensuite à l'arrivée des artistes officiels du royaume : musicien faiseur de cantates, poète tragique, qui le font bâiller d'ennui. Quand, enfin, débarquent les comédiens Arlequin, Colombine et Mezzetin, le Prince a l'air si dépité que nos acteurs l'invitent à ne pas assister au spectacle.

Ce dernier détail n'est pas anodin pour ce qui est du prologue lui-même comme genre et comme forme définie par un système de relations, par une structure de dépendance, devrais-je dire. Les forains confirment, même si c'est pour rire, que *le souverain n'est plus le premier destinataire du théâtre*, du moins de celui qu'ils pratiquent. Mais plus que cela, c'est tout le système de valeurs sur lequel repose l'autorité régnant alors sur le monde théâtral qui est ainsi mis en question. En dévalorisant le roi et sa cour, les forains visent une autre cible : la culture savante contre laquelle doit se défendre le système culturel de la foire pour construire avec son public (très diversifié) une relation de confiance.

M'appuyant sur bon nombre de prologues de la foire, j'en viens à la conclusion que le théâtre forain, pour reprendre le schéma bien connu de Bakhtine, inverse les lois de la culture dominante. Il oppose le désordre à la hiérarchie (des valeurs et des rangs) comme il fait une place de choix à la musique et au geste au détriment de la parole et de l'écriture, apanages des théâtres privilégiés⁵.

Mais plus que cela, dans le prologue du *Temple de l'Ennuy*, le lecteur est même invité à assister à un renversement du pouvoir. Dans la scène finale arrive le personnage de Momus, dieu de la Satire, qui entend le plaider des forains et qui chasse de son trône le dieu de l'Ennui. Ce geste symbolique est à prendre bien entendu dans les limites de ce genre de spectacle. Rappelons que la parodie accorde à ceux qui en font usage une liberté relative qui permet de défier la norme idéologique et de déjouer les règles qu'elle impose, en l'occurrence certaines conventions dramatiques et règles de bienséance. Mais on ne peut ignorer toutefois le carcan qu'elle représente et qui laisse peu de place à l'invention. Parodie et prologue, tout compte fait, vont de pair. Leur usage étendu par les forains prescrit en fait les limites à l'intérieur desquelles se pratique le théâtre au XVIII^e siècle ; celui-ci demeure fondamentalement un instrument de la domination monarchique.

5. On sait qu'au tournant du siècle les forains sont frappés de plusieurs interdictions (pas de dialogues, pas de danse) qui visent à les confiner à la sphère du divertissement populaire. Mais au lieu de rétrécir leur champ d'action, ces décrets auront pour effet d'aider le système de la foire à investir tout le territoire théâtral. Vers 1720, on voit ainsi apparaître à la Comédie-Française des pièces comportant des personnages de foire (Scaramouche, Polichinelle, Mezzetin) et adoptant la forme discontinue du spectacle forain (assemblage de petites pièces en un acte appelé « ambigo comique » et précédé d'un prologue).

Bibliographie

- ANONYME ([1733] 1969), *Nouveau théâtre italien*, Genève, Slatkine Reprints, t. 1.
- ANONYME (1968), *Le Théâtre de la foire ou l'Opéra Comique contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et de S. Laurent*, Genève, Slatkine Reprints, t. 1.
- DUCKWORTH, G. E. (1952), *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton, PUPress.
- LEGRAND, Marc-Antoine (1725), *Théâtre*, Paris, Ribou, vol. 3.
- VEIL, Michèle (1990), « Préface », dans Michèle VEIL (dir.), *Vers un thésaurus informatisé : topique des ouvertures narratives*, Sator, Montpellier, p. 1-14.