

Ruptures et réintégrations en régime de narration littéraire : l'exemple de l'écriture de Jean Rouaud

Sylvie Freyermuth

Centre « Écritures », E. A. 3943, Université de Metz

L'écriture romanesque de Jean Rouaud, qui constitue la matière de cette étude¹, est une belle illustration des processus de perturbation/réajustement qui interviennent dans l'encodage/décodage d'un écrit à vocation esthétique. En effet, la prose roualdienne présente la particularité d'introduire des éléments perturbateurs sur la ligne narrative pour glisser vers un autre plan discursif, et aussitôt en neutralise les effets dans le but de réinstaurer une homogénéité. C'est donc dans le contexte particulier de la cohésion romanesque que l'on s'interrogera essentiellement sur la *perturbation* du flux narratif – engendrée par trois facteurs – et de ses modes de *réajustement* discursif :

1. l'utilisation de la ponctuation dite polyphonique (notamment les tirets et les parenthèses) qui offre un caractère ambivalent : indice traditionnel d'un décrochement de la narration et de l'ouverture d'une autre strate discursive, elle appelle en même temps une fonction de réintégration dans le flux interrompu, faute de quoi elle vouerait à l'échec la cohésion du texte romanesque.
2. la reprise signalée par le scripteur d'un élément déjà présent dans le cotexte, relation anaphorique initialement ambiguë qui nécessite de ce fait une précision d'ordre métadiscursif.
3. la présence de syntagmes en incise, qui ont majoritairement pour effet d'annihiler toute possibilité de confusion et de flottement dans l'acte référentiel, notamment grâce à l'emploi de l'anaphore résomptive.

On peut donc considérer que ces éléments constituent à la fois des phénomènes de *perturbation* et de *réajustement* du système narratif, de telle sorte que le lecteur perçoive une intention particulière du narrateur sans être déstabilisé dans la poursuite de la lecture du

¹ Rouaud, J. (1990) : *Les champs d'honneur*, — (1993) : *Des hommes illustres*, — (1996) : *Le monde à peu près*, — (1998) : *Pour vos cadeaux*, — (1999) : *Sur la scène comme au ciel*, pour ces cinq roman : Les éditions de Minuit, Paris ; — (2004) : *L'invention de l'auteur*, Gallimard, Paris.

texte². Par ailleurs, l'analyse de ces faits discursifs met en évidence des propriétés stylistiques particulières à l'écriture de l'auteur concerné telles qu'un phénomène de coloration de la tonalité de la narration³.

Ponctuation et polyphonie

Le texte romanesque de Rouaud présente une utilisation importante des tirets et des parenthèses, ponctuation dont D. Bessonnat (1991) affirme qu'elle révèle la structure pyramidale du texte. Alors que je partageais cette approche dans mes travaux antérieurs consacrés à l'analyse des productions textuelles présentant des incohérences anaphoriques⁴, elle ne me semble plus aussi adéquate aujourd'hui, particulièrement dans une œuvre esthétique littéraire. Concernant l'écriture roualdienne, il me semble que ce n'est plus en des termes de discrimination de plans qu'il convient d'aborder la question, surtout si l'on tient compte des récents travaux du groupe fondateur de la théorie ScaPoLine⁵. En effet, l'emploi massif des tirets et des parenthèses dans l'écriture de Rouaud peut certes provoquer des perturbations sur le plan de la linéarité du décodage, mais celles-ci, loin d'être perçues comme des décrochements vers d'autres strates discursives, peuvent être réajustées et intégrées dans la cohérence de la narration. Autrement dit, il s'agira d'expliquer ici comment des plans apparemment décalés peuvent en réalité remplir des rôles équipollents.

Les romans de Rouaud offrent de multiples emplois de tirets qui présentent des fonctionnements divers. Je n'en traiterai qu'une catégorie qui concerne le commentaire du narrateur homodiégétique visant à apporter une précision matérielle sur un élément déjà évoqué. Ainsi l'exemple suivant :

Maman nous mit en garde, vous allez vous mouiller, et devant notre hésitation, Joseph, tu vas te salir, qui se décidait à plonger dans les fleurs chargées de gouttelettes, agrippant quelque chose de lourd, faisant porter tout le poids de son corps en arrière, les pieds cherchant un appui solide sur l'herbe glissante, et puis, Joseph, tu es fou, qui sortait du buisson une pierre volumineuse en la culbutant — en fait, un bloc pyramidal tronqué et, maintenant que nous pouvions mieux en juger, un chapiteau sculpté aux motifs et figures rongés par le temps, qui ne provenait pas de la chapelle, parfaitement conservée, à première vue pas de pièces manquantes, mais d'un édifice antérieur peut-être [...]. (*Des hommes illustres*, I-5, p. 74).

² Compte tenu des conditions particulières de production de ces énoncés, il conviendra de distinguer deux niveaux, celui de la production (création esthétique) et celui de la réception par le lecteur.

³ Compte tenu des contraintes de la publication, mon étude se limitera à quelques exemples particulièrement représentatifs.

⁴ Cf. S. Freyermuth (1995, 1996, 2000).

⁵ Le groupe des *polyphonistes scandinaves* qui se propose d'étudier la polyphonie d'un point de vue littéraire et linguistique comprend, entre autres chercheurs, K. Fløttum (1999, 2002-a,b,c), H. Nølke (2001), K. Sørensen Ravn Jørgensen (1999) pour les auteurs des travaux auxquels je fais référence.

La séquence⁶ pourrait manifestement s'arrêter après le gérondif *en la culbutant*, ou appellerait un commentaire sur le procès, ce qui ne se produit pas. Au contraire, la présence du tiret focalise l'attention du lecteur sur la locution *en fait*, dont le fonctionnement est similaire à celui d'un adverbe énonciatif, et plus particulièrement d'un adverbe dit « d'attitude »⁷. Le schéma attendu est alors perturbé par la relance de la dynamique de la séquence, mais le lecteur ne se trouve pas désorienté, parce que la description indéfinie ainsi introduite appartient à une chaîne reliant le moins spécifié (dans le cotexte gauche) au plus spécifié (dans le cotexte droit) : *quelque chose de lourd, une pierre volumineuse, un bloc pyramidal tronqué, un chapiteau sculpté aux motifs et figures rongés par le temps*. Le rapport hyperonyme/hyponyme reliant les trois descriptions indéfinies assure du reste la continuité entre les deux périodes. Autre élément de perturbation : l'irruption de l'adverbe *maintenant*, appartenant à la catégorie des embrayeurs, dans un emploi inattendu au sein d'un passage dominé par le récit au passé-simple⁸. Cet éniellage a pour vertu de faire basculer le texte dans une autre dimension temporelle et de tirer le narrateur en arrière, le décrivant dans une scène où il découvre progressivement la nature de ce *quelque chose de lourd*. La combinaison de ces divers éléments, *a priori* hétérogènes, n'est pas pour autant incompatible avec l'homogénéité du texte. La théorie ScaPoLine mettrait ici en évidence une confrontation de voix : celle du locuteur LOC se dédoublant en L-narrateur autodiégétique et un l-locuteur de l'énoncé ; le premier revient en arrière de longues années après cet événement et se projette dans le second, enfant d'alors qui est source d'un autre point de vue, partagé du reste avec ses parents et ses deux sœurs. C'est précisément ce système de perturbation/réajustement qui donne à la séquence son homogénéité par-delà les époques remémorées.

Considérons cet autre exemple :

Penchée au-dessus du grand corps agonisant, votre mère l'agrippe aux épaules, tente de le redresser, puis prend entre ses mains le visage inerte. Il s'est senti mal — il faut appeler d'urgence le médecin — il a voulu se lever — elle a vu dans le miroir du lavabo son visage subitement se crispier et, au moment où elle allait se porter vers lui, le corps qui bascule en arrière. (*Des hommes illustres*, I-8, p. 110)

⁶ La notion est empruntée à la terminologie de J.-M. Adam (2002). Elle est largement préférable à celle de phrase, compte tenu notamment de l'imbrication de la voix de la mère dans le discours du narrateur, passages apparentés au discours direct mais non signalés par la ponctuation.

⁷ Pour cette question, voir C. Rossari, A. Beaulieu-Masson *et alii* (2004).

⁸ Comme le font remarquer M. Olsen et H. Nølke (2002), la traditionnelle distinction établie par Benveniste entre *histoire* et *discours* a doté le passé-simple de l'indicatif d'une forte valeur d'objectivité, c'est-à-dire qu'il manifeste une étanchéité par rapport aux marques de la subjectivité du narrateur. Or ces auteurs affirment non seulement qu'il existe un passé-simple subjectif, mais qu'il n'est pas de surcroît une exception dans les textes littéraires. Il manifeste le point de vue d'un personnage autre que le locuteur qui assume l'énoncé. Une telle analyse s'inscrit parfaitement dans une théorie de la polyphonie, en l'occurrence la ScaPoLine.

Ce passage est extrait du récit que fait le narrateur de la mort de son père, dont on remarquera qu'il s'inscrit dans une section entièrement dominée par le présent de l'indicatif, ce qui montre probablement la volonté du narrateur de revivre avec le narrataire ces moments dramatiques. Une fois de plus, on se trouve devant une période de nature polyphonique. Le début du passage correspond à la focalisation de ce que Nølke (2002) appelle, à la suite de Svendsen (1962), la notion de « personnage-guide ou témoin » : le narrateur rapporte les événements en s'étant replongé dans ses souvenirs et en regardant autour de lui à travers le filtre de ses yeux d'enfant de douze ans. C'est lui qui recueille les propos de sa mère qu'il va rapporter sous différentes formes de discours ; or l'emploi des tirets provoque dans un premier temps un trouble interprétatif. S'il est clair que l'énonciateur, au sens où l'entend Ducrot (1984), est la mère, puisqu'elle seule a assisté au malaise de son mari, le locuteur est en revanche flottant pour les trois énoncés *Il s'est senti mal — il faut appeler d'urgence le médecin — il a voulu se lever*. Le premier et le troisième sont-ils des discours indirects libres ou des discours directs ? Au milieu du rappel des événements qui viennent de se produire et appartiennent de ce fait au passé immédiat, se démarque un énoncé au présent entre tirets qui semble rappeler les protagonistes à la dramatique nécessité du moment : un discours direct dont on ne sait qui en prononce les termes, la mère ou l'un des enfants présents ? Le dernier passage, détaché du reste par un tiret, correspond sans le moindre doute à un discours indirect libre. Dans cette oscillation constante entre ce qui est déterminé et ce qui est instable, les tirets, loin de désambiguïser les fonctions locutoires produisent au contraire un effet d'affolement. Dans la panique, les propos des uns et des autres s'entrechoquent⁹.

Humour, ironie et dimension critique : un autre visage de la polyphonie

Les parenthèses, d'un emploi aussi important que les tirets dans le roman roualdien, jouent un rôle spécifique. Par leur effet de perturbation de la ligne narrative, elles provoquent l'infléchissement du ton originel qui se teinte alors d'une charge sinon ironique (au sens où l'entend A. Berrendonner (1981), du moins humoristique, mais qui toutes deux remplissent une fonction critique. Il en va ainsi de l'exemple suivant qui offre une peinture caustique du monde ecclésiastique :

Il obtint rendez-vous à l'évêché et plaida sa cause. « Encore », tempêta l'évêque, se départant soudain de son onctuosité préliminaire (« Alors comme ça vous êtes à Random. Vous vous y plaisez ? Très bien, très bien », tout en enroulant l'une sur l'autre ses mains soyeuses. « Et quel bon vent vous amène ? ») « Non, non et non, vous êtes au moins le dixième à me réclamer la même chose. Pas de représentation mixte de la Passion. » [...] L'argument porta et, après quelques

⁹ K. Fløttum (2002-c) parle dans ce cas de « polyphonie mêlée ».

objections vite balayées, l'évêque se rendit : « Soit, mais alors je vous accorde trois femmes seulement : la Vierge, cinquante ans à peu près, c'est-à-dire l'âge du rôle » (ce qui diminuait les risques), « Marie-Madeleine » (aucune directive, une pécheresse peut bien pêcher) « et la femme de Ponce Pilate ». (*Des hommes illustres*, II-1, p. 127-128)

Le premier passage entre parenthèses présente un cas intéressant de double fonction de perturbation/réajustement de l'énoncé. On notera qu'il restitue au discours direct signalé par des guillemets (rarissimes dans l'œuvre) les propos de l'évêque, sans pour autant mentionner les réponses du curé de Random dont on ne peut que déduire le contenu. Cette séquence est annoncée par l'expression *onctuosité préliminaire* et en constitue l'illustration. Il opère un décrochement temporel qui perturbe le déroulement linéaire de l'entretien, et devrait se placer avant *plaida sa cause*. La question qui clôt le passage entre parenthèses permet de récupérer la linéarité de la narration tout en éludant une nouvelle fois les propos du jeune abbé. En effet, la réponse à « *Et quel bon vent vous amène ?* » ramène au discours narrativisé *plaida sa cause*, tout en établissant le lien entre « *Encore* » et « *Non, non et non, vous êtes au moins le dixième à me réclamer la même chose. Pas de représentation mixte de la Passion.* » Il apparaît que les parenthèses, auxquelles on assigne *a priori* la fonction de reléguer des éléments au second plan, permet d'introduire au premier plan une description mordante du personnage sans pour autant mettre en jeu l'homogénéité du discours rapporté dont la chronologie est cependant bouleversée.

Ces différents exemples démontrent que l'emploi des parenthèses, loin d'interrompre le flux narratif en déplaçant l'attention sur des éléments réputés de second plan, intègre au propos des informations de premier ordre et en modifient ainsi toute la tonalité.

Intégration d'un trope

Outre les fonctions que l'on vient de décrire, on a relevé le cas des tirets comme mode de validation et d'animation des tropes. L'exemple suivant assigne aux tirets la fonction d'éclaircissement de la métaphore en associant des identités précises aux rôles évoqués.

Si la réponse ne tombait pas, rapide et juste, s'engageait alors un jeu cruel où nous comprenions très vite qui faisait le chat et qui la souris. Pendant que la souris — moi, puisqu'il faut une victime —, apeurée, le front plissé, la craie en suspens, réfléchissait, s'ingéniant à empiler les angles fictifs d'un triangle démonté, tout en considérant qu'un angle étant plus ou moins grand, trois angles plus ou moins grands font un total plus ou moins grand, le chat — mais on pourrait l'appeler monsieur Fraslin — perdant patience, s'emparait du grand compas de bois à l'usage du tableau et, au lieu d'en remplacer la craie souvent usée [...] testait ostensiblement du bout de l'index l'aigu de la pointe. (*Le monde à peu près*, II-1, p. 46-47)

Il s'agit d'un extrait dans lequel la séquence entre tirets justifie le développement qui le suit, puisque c'est seulement après avoir identifié *la souris* et *le chat*, à savoir *moi* et *Fraslin*, que le narrateur peut les doter d'attributs humains. Le passage se prolonge par une interruption

descriptive qui opère un glissement temporel vers le Moyen Age, amorcé par le compas saisi comme un engin de torture. Tel est le jeu sur la polysémie du mot *question*, qui fait évoluer la métaphore du *chat* vers la dénomination *l'inquisiteur Fraslin* :

Cette fois pourtant il ne s'agissait pas de tracer un cercle, mais plutôt d'une question, de la question au sens où on l'entendait dans les geôles du Moyen Age, c'est-à-dire que l'inquisiteur Fraslin —, un des rares civils de cette ménagerie en soutanes, longue mèche brune retombant sur le front qu'il rejetait en arrière d'un mouvement nerveux de la tête, regard en dessous, longiligne, osseux, pantalon tirebouchonnant sur les talons — sortait un briquet de sa poche, l'enflammait, en approchait la pointe du compas déployé [...]. (*Le monde à peu près*, II-1, p. 46-47)

Le passage entre tirets apparaît ici comme le développement d'une représentation prototypique de l'inquisiteur sombre et osseux, et permet l'animalisation du milieu : le chat-inquisiteur Fraslin sévit dans une *ménagerie en soutanes*. L'homogénéité ainsi assurée par-delà la focalisation due aux tirets, rend plus efficace la dénonciation à la fois de l'individu et de sa classe d'appartenance. On peut y déceler une forme d'ironie, possible grâce à l'intervalle temporel séparant les faits objectifs narrés des commentaires que le narrateur y adjoint longtemps après. Ce décalage correspond assez bien au schéma développé par Berrendonner et révèle le jugement critique d'un même personnage, mais de deux points de vue rendus différents par l'action du temps.

Ambiguïtés référentielles, précisions méta-linguistiques et jeux de mots

Le flux de la narration peut également être perturbé par des problèmes d'ambiguïté référentielle qui nécessitent une clarification d'ordre méta-linguistique. Ce phénomène se produit indifféremment avec les tirets et les parenthèses. Soit les exemples suivants :

On trouvait dans sa bibliothèque une Vie de Napoléon dont la couverture s'ornait du Bonaparte échevelé franchissant le pont d'Arcole, par le baron Gros, en jetant derrière lui un œil inquiet à l'idée de n'être pas suivi. Ce qui, du fait, eût mis un terme précoce à sa carrière. Mais il le fut — suivi. (*Des hommes illustres*, I-7, p. 98)

On trébuchait pendant un assaut sur un bras à demi déterré, un pied, et, tombant le nez sur le nez d'un cadavre, on jurait entre ses dents — les siennes et celles du mort. (*Les Champs d'Honneur*, III-4, p. 143)

Ces deux exemples présentent un problème posé par le pronom *le*, et l'adjectif possessif *ses*. Il convient d'analyser les motifs d'interférence intervenant dans le mécanisme référentiel. Dans le premier cas, le pronom *le* ne parvient pas à valider automatiquement le participe passé *suivi* (dans la forme infinitive passive du verbe *suivre*) qui appartient au syntagme prépositionnel ayant la fonction de complément déterminatif du substantif *idée*. La position de la forme verbale dans le segment dominé par le gérondif *en jetant derrière lui* ne permet pas à celle-ci

de s'imposer de manière suffisamment prégnante dans le focus mémoriel¹⁰ du lecteur, d'autant plus qu'entre elle et le pronom *le* se développe une phrase qui marque une rupture, bien qu'elle s'inscrive dans la continuité de la précédente avec la relative substantive dont l'antécédent est la totalité de la forme verbale (l'infinitif passif négatif *n'être pas suivi*). De ce fait, la forme pronominale ne peut se contenter d'une reprise anaphorique minimale, mais par un procédé marqué doit réintroduire l'élément dans le focus, en l'occurrence le tiret et la répétition de *suivi*.

Le deuxième cas s'inscrit dans un rapport ludique au langage, comme en témoigne le détournement de l'expression *nez à nez* en *le nez sur le nez d'un cadavre*. L'expression *juré entre ses dents* pourrait clore la phrase sans le moindre problème d'interprétation, puisque la chaîne thématique fixée sur le pronom indéfini *on* ne contrarie pas l'appariement avec l'adjectif possessif *ses*. D'un point de vue pragmatique, on comprend fort bien une telle réaction à ce genre de macabre rencontre forcée. Cependant, le narrateur poursuit sur sa lancée : le passage qui s'ajoute après le tiret tel un appendice, loin de noter une rupture, déclenche un retour en amont et imprime à toute la phrase une tonalité d'humour noir. En effet, à travers la possibilité d'assigner deux référents différents à la même forme de déterminant possessif, non seulement le poilu se retrouve face à face avec un cadavre, mais de surcroît, sa chute colle sa bouche à celle du mort et le fait jurer entre les dents de ce dernier.

Juxtaposition, ruptures et référents textuels

Nous envisagerons à présent un dernier facteur de perturbation qui se loge dans la structure phrastique. Dans l'exemple suivant, on remarquera deux phénomènes : l'emploi de l'anaphore démonstrative à fonction résomptive isolée entre tirets, et la deuxième partie de la phrase dominée par la figure de l'anacoluthie :

Vous virevoltez, tournoyez comme une abeille prisonnière d'une bouteille, cherchez la faille dans ce labyrinthe humain, reculez le plus souvent — et ce gambillage, totalement improductif —, mais le ballon, c'est l'essentiel, et c'est pour cette raison que vous êtes là, reste dans vos pieds, indécollable. (*Le monde à peu près*, I-2, p. 26)

Le SN démonstratif *ce gambillage* est caractérisé par un groupe adjectival juxtaposé ; or cette structure déclenche chez le lecteur l'attente d'un prédicat verbal dont l'apparition est interdite par le tiret. Cette attente déçue contraint à développer immédiatement d'autres calculs pour rendre le segment cohérent, en vertu de la loi de pertinence de l'énoncé décrite par Sperber et Wilson (1986-1989). Le réajustement se produit donc par l'intermédiaire d'une modification

¹⁰ Pour cette question, voir G.Kleiber (1994-a et b).

du statut initialement assigné au groupe adjectival, qui assume dès lors la fonction de prédication sur le SN démonstratif (et ce gambillage *est* totalement improductif). Le connecteur adversatif *mais* qui devrait en principe se raccrocher à la dernière proposition précédant directement le segment entre tirets, s'articule pourtant sur celui-ci en laissant entendre que la stérilité de ces gesticulations est justifiée par le caractère essentiel du ballon. A ce stade du décodage, le lecteur est déconcerté : alors qu'il est invité par la structure à interpréter la suite de la phrase comme une extraction (mais le ballon, c'est l'essentiel, et c'est [*parce que c'est l'essentiel*] que vous êtes là), l'apparition inattendue du groupe verbal l'oblige une nouvelle fois à restructurer le cotexte gauche pour établir une relation entre *le ballon* et *reste dans vos pieds*, syntagmes auxquels se rattache un adjectif apposé. Dans cette analyse, seule la solution de l'anacoluthie restitue sa cohérence à la phrase.

Une lecture stylistique des particularités syntaxiques de ce passage met en évidence le rapport mimétique qu'il entretient avec la scène décrite. En effet, la succession des quatre propositions juxtaposées centrées sur quatre verbes de mouvement imite parfaitement l'évolution du joueur sur le terrain, dribblant avec virtuosité ; après un arrêt rapide du mouvement, matérialisé entre tirets par le SN dont la valeur résomptive anaphorise directement les quatre procès par l'intermédiaire de l'adjectif démonstratif, le joueur repart sur un rythme syncopé rendu par l'anacoluthie.

Des perturbations très contrôlées

Les différents exemples analysés réhabilitent la fonction de la perturbation telle qu'elle s'illustre dans la narration roualdienne : il s'agit de solliciter continuellement le lecteur qui jamais ne peut se laisser bercer par une régularité narrative rassurante. Que le flux du récit soit rompu par les effets d'une ponctuation polyphonique, qu'une perturbation intervienne à travers une ambiguïté référentielle ou une syntaxe disloquée, tout concourt à impliquer activement le lecteur dans la composition du sens, et ce au prix d'un renoncement à la quiétude : il doit accepter de voir ses automatismes de lecteur bousculés, ses calculs contextuels sans cesse remis en question, et ainsi il opère de constantes opérations de réajustement. Cette interaction entre l'instance créatrice et son récepteur ressemble fort à un rapport dialogique à plusieurs niveaux : tout d'abord entre les divers états du Locuteur, puis entre ceux-ci et le narrataire. De là naît probablement un lien de connivence progressivement tissé avec le narrataire de cette histoire de famille.

Bibliographie¹¹

- Adam, J.-M. (2002), « De la période à la séquence. Contribution à une (trans)linguistique textuelle comparative », in *Macro-syntaxe et macro-sémantique*, Actes du colloque international d'Århus, 17-19 mai 2001, Peter Lang, Berne, p. 167-188.
- Andersen, H. L. et Nolke, H. (2002), « Macro-syntaxe et macro-sémantique : introduction », in *Macro-syntaxe et macro-sémantique*, Actes du colloque international d'Århus, cf. réf. *supra*.
- Berrendonner, A. (1981), *Éléments de pragmatique linguistique*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Bessonnat, D. (1991), « Enseigner la ...'ponctuation' ? (!) », in *Pratiques*, 70, p. 9-45.
- Fløttum, K. (1999), « Typologie textuelle et polyphonie : quelques questions », in *Tribune*, 9, Universitet i Bergen, (en ligne).
- (2002-a), « Polyphonie et typologie revisitées », in *Polyfoni Arbejdsrapporter*, Séminaire de Bergen, 5, 19-20 avril 2002, p. 1-30.
- (b), « La polyphonie dans une perspective macro-sémantique », in *Macro-syntaxe et macro-sémantique*, Actes du colloque international d'Århus, 17-19 mai 2001, Peter Lang, Berne, p. 337-359.
- (c) « Polyphonie au niveau textuel », in *Romansk Forum*, 16 – 2002 / 2, XV Skandinaviske romanistkongress, Oslo, 12-17 august 2002, p. 339-350.
- Ducrot, O., (1984) : *Le dire et le dit*. Paris, Les éditions de Minuit.
- Freyermuth S. (1995) « Pour une approche mémorielle des difficultés linguistiques des élèves en formation professionnelle : quelques propositions didactiques », *LINX*, n° spécial, 1, 323-337.
- Freyermuth, S. (1996), *Des incohérences anaphoriques au mode d'expression scriptoral. Plaidoyer pour un genre hybride et une profondeur du texte*. Thèse de Doctorat nouveau régime, Strasbourg, (microfiches, Lille).
- Freyermuth, S. (2000) « L'économie de la reprise anaphorique : un révélateur de compétences stylistiques dans les écrits d'élèves en échec scolaire », in *Répétition, altération, reformulation*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, PUFC, Diffusion « Les Belles Lettres », Paris, p. 174-187.
- Kleiber, G., (1994-a) : *Anaphores et pronoms*. Coll. « Champs linguistiques ». Louvain-La-Neuve, Duculot.
- Kleiber, G., (1994-b) : « Contexte, interprétation et mémoire: Approche standard vs. approche cognitive ». In : *Langue française*, 103, 9-22.
- Kleiber, G. (2002), « Micro-anaphorique et macro-anaphorique avec une vue spéciale sur les noms de parenté en anaphore associative », in *Macro-syntaxe et macro-sémantique*, Actes du colloque international d'Århus, 17-19 mai 2001, Peter Lang, Berne, p. 207-238.
- Nølke, H. (2001), « La ScaPoLine : La Théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique », in M. Olsen (éd.), *Polyphonie — Linguistique et littérature*, Roskilde : Samfundslitteratur Roskilde, p. 43-65.
- Rossari, C., et alii, (2004) : *Autour des connecteurs. Réflexions sur l'énonciation et la portée*. Berne, Peter Lang.
- Sørensen Ravn Jørgensen, K., (1999) : « Stylistique et polyphonie ». *Tribune*, 9, Universitetet i Bergen (n. p.).
- Sperber, D., et Wilson, D., (1986 et 1989 pour la traduction) : *La pertinence. Communication et cognition*. Paris, Minuit.
- Svendsen, H. M. (1962), *På rejse ind i romanen*, Munksgaard, Copenhague.

¹¹ Bibliographie réduite selon les contraintes de publication.