



**HAL**  
open science

## Du cliché au stéréotype

Frédéric Martin-Achard

► **To cite this version:**

Frédéric Martin-Achard. Du cliché au stéréotype: Défigement et diffusion du préconstruit dans l'oeuvre romanesque de Laurent Mauvignier. Écrire le contemporain: sur l'oeuvre de Laurent Mauvignier, 2018. hal-01985718

**HAL Id: hal-01985718**

**<https://hal.science/hal-01985718>**

Submitted on 30 Jan 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Du cliché au stéréotype : défigement et diffusion du préconstruit dans l'œuvre romanesque de Laurent Mauvignier

Frédéric Martin-Achard<sup>1</sup>

Université Jean Monnet – CIEREC EA 3068

L'hypothèse générale à la base de cet article est qu'il y aurait une évolution de la prose narrative de Laurent Mauvignier dans son rapport avec ce que j'appellerai pour l'instant le préconstruit<sup>2</sup>, terme que j'emploie ici dans un sens non spécifique pour désigner les phénomènes qui tournent autour de la stéréotypie, c'est-à-dire les « évidences partagées », les « représentations collectives », et les « automatismes de langage » pour reprendre les formulations de Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot (1997 : 4). Le préconstruit est ainsi conçu, provisoirement, comme une sorte d'hyperonyme regroupant différents phénomènes tels que le cliché, le stéréotype, le poncif, la locution figée ou le lieu commun. Cette hypothèse générale peut se décomposer en deux prémisses. D'une part, l'œuvre romanesque de L. Mauvignier a partie liée avec certaines de ces notions (cliché, stéréotype, locution). D'autre part, ce rapport au préconstruit peut se penser comme une sorte de trajet allant d'une attention spécifique au cliché de style et à la locution figée, c'est-à-dire à des unités du discours, à un rapport plus diffus et plus général au stéréotype comme schème ou catégorie mentale, pouvant se réaliser de façon non langagière ou extra-discursive. Ainsi, l'hypothèse que je voudrais éprouver est que dans les premiers romans monologués de L. Mauvignier (*Loin d'eux*, *Apprendre à finir*, *Seuls*, *Ceux d'à côté* et *Dans la foule*), il s'agit avant tout d'un travail sur le cliché entendu comme une expression linguistique présentant un degré important de figement, tandis que dans les derniers romans en date (de *Des hommes* à *Continuer*), et plus particulièrement dans *Autour du monde*, il semble qu'on ait affaire à des phénomènes moins figés, plus diffus et qui relèvent davantage de stéréotypes, c'est-à-dire de représentations sociales.

Mais avant d'éprouver cette hypothèse, il faut affiner les définitions des notions regroupées sous l'étiquette du « préconstruit » et particulièrement l'opposition entre *cliché* et *stéréotype*. Dans sa thèse, A. Herschberg-Pierrot propose une définition, souvent citée, du stéréotype comme « structure thématique (au sens logique du mot “thème”) qui intègre un ou plusieurs prédicats obligés, ou constantes de prédicats » (Herschberg-Pierrot, 1981 : 30), mais cette

---

<sup>1</sup> L'auteur tient à exprimer toute sa reconnaissance au Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique pour son précieux soutien durant l'élaboration de cette étude.

<sup>2</sup> La notion de préconstruit, dans la théorie du discours développée par Michel Pêcheux dans *Les Vérités de La Palice* (1975), désigne les évidences idéologiques antérieures au discours et naturalisées en lui, autrement dit « les traces de constructions antérieures, d'éléments discursifs déjà-là dont on a oublié l'énonciateur » (Maldidier, 1993, c'est l'auteur qui souligne) ou, pour reprendre la formule souvent citée, « le fait que “ça parle” toujours “avant, ailleurs, indépendamment” » (Pêcheux, 1990 : 227). Plus récemment, Marie-Anne Paveau a proposé la notion de « prédiscours » pour qualifier non pas les discours tenus avant, tels que les discours rapportés ou les énoncés bases des reformulations, « mais plutôt les avants du discours. » (Paveau, 2006 : 21). Dans ces deux notions, préconstruit ou prédiscours, le préfixe *pré-* indique « des données antérieures au discours qui sont mobilisées dans leur production » (*ibid.* : 17).

définition inclut en réalité également le cliché<sup>3</sup>. Pour cibler la particularité du cliché, on peut revenir à une ancienne définition de Remy de Gourmont, qui oppose la notion à celle de lieu commun :

Il faut ici différencier le cliché d'avec le lieu commun. Au sens, du moins, où j'emploierai le mot, cliché représente la matérialité même de la phrase ; lieu commun, plutôt la banalité de l'idée. Le type du cliché, c'est le proverbe, immuable et raide ; le lieu commun prend autant de formes qu'il y a de combinaisons possibles dans une langue pour énoncer une sottise ou une incontestable vérité. (Gourmont, 1899 : 280)

On trouve déjà l'idée que le cliché relève de la langue dans sa réalité matérielle, tandis que le lieu commun est davantage conceptuel. Mais l'essentiel réside sans doute dans la distinction entre le caractère formellement immuable ou invariable du premier et protéiforme du second – la multiplicité de combinaisons pour l'exprimer dont parle R. de Gourmont. On retiendra donc comme trait particulier du cliché le figement formel. Au début des années soixante-dix, Michael Riffaterre définit aussi le cliché de style, en insistant sur son caractère figé, comme « une unité linguistique expressive » qui « n'admet pas de variantes ». « Elle est d'ordre structural, et non sémantique, puisqu'une substitution synonymique efface le cliché. » (1971 : 162). Anne-Marie Perrin-Naffakh conserve l'idée de figement dans sa conception du cliché, en lui ajoutant le critère, partagé par de nombreuses définitions<sup>4</sup>, de la répétition : « Le cliché de style est un énoncé figé, récurrent, mais dont la fixité formelle n'est pas absolue, et qui n'appartient qu'à des catégories déterminées de l'élocution. » (Perrin-Naffakh, 1985 : 647). La difficulté liée à la notion de cliché est qu'elle implique les compétences épilinguistiques des locuteurs, c'est-à-dire entre autres « les discours évaluateurs spontanés des locuteurs » (Canut, 1998), et un sentiment linguistique<sup>5</sup>, lequel peut historiquement évoluer. Autrement dit, le cliché, comme le souligne G. Petiot, nécessite d'être repéré, « sans critères stables et linguistiques » (Petiot 2001 : 105) pour ensuite être susceptible de recevoir un traitement linguistique. Dans le cadre restreint de cette étude, je retiendrai surtout la notion de figement et me concentrerai sur des locutions signalées comme telles par une glose métalinguistique permettant d'évacuer la délicate question du repérage du cliché en tant que figure.

À l'inverse du cliché comme forme figée, le stéréotype admet précisément des variantes formelles, ou plus exactement il existe une multiplicité de variations possibles derrière un stéréotype. Il « se définit comme une représentation sociale, un schème collectif figé qui correspond à un modèle culturel daté. » (Amossy & Herschberg-Pierrot, 1997 : 64). On passerait ainsi, des récits monologués aux derniers romans en date, d'un cliché circonscrit et souligné linguistiquement à un stéréotype plus insidieux, indirect, et nécessitant une construction du lecteur pour être repéré. Dans un premier temps, j'étudierai, assez rapidement, cette question du cliché dans les romans monologués, puis dans un second temps, je m'arrêterai un peu plus longuement sur les formes que prend le stéréotype dans *Autour du monde*.

## Clichés et locutions dans les romans monologués

Dans les premiers romans, qui sont construits comme une suite de monologues alternés ou comme un seul long monologue pour *Apprendre à finir*, le préconstruit, toujours au sens

---

<sup>3</sup> Si la notion de cliché figure dans le titre de la thèse d'A. Herschberg-Pierrot, celle de stéréotypie apparaît en sous-titre. Aussi la définition de l'un est-elle également valable pour l'autre, comme le constate R. Amossy (1989 : 36).

<sup>4</sup> Geneviève Petiot atteste que « [l]e cliché est le plus souvent caractérisé comme une expression répétée » (2001 : 93), tout en faisant remarquer que la répétition ne constitue pas un critère suffisant pour définir le cliché.

<sup>5</sup> Voir Molinié (2001 : 175-178).

générique du terme, relève avant tout de la répétition d'un discours déjà prononcé, c'est-à-dire de locutions ou de clichés. Mais surtout, le cliché ou le syntagme figé est toujours pris dans un monologue, autrement dit dans la parole d'un personnage, qui rapporte parfois celle d'un autre personnage dans une forme d'enchâssement des discours rapportés. Je prendrai un premier exemple, tiré de *Seuls* :

(1) Puis, il s'était fait une raison en se cachant derrière des mots faits exprès, je suis comme je suis, je suis comme on m'a fait et pourtant il s'est redressé en parlant, ce jour où il est venu, avec quelque chose dans sa figure et dans l'allure d'être à la fois effondré et soulevé par la colère contre lui-même. (Mauvignier, 2004 : 68)

Ici, ce sont des formules toutes faites, des locutions (« je suis comme je suis, je suis comme on m'a fait ») qui relèvent de la tautologie, derrière lesquelles s'abrite le personnage principal, Tony, pour dissimuler à la fois une réticence à l'aveu de ses sentiments et une difficulté plus générale à parler de lui, à s'exprimer. Le recours à un déjà-dit tautologique, renvoyant à une « sagesse collective » ou un *ON*-locuteur<sup>6</sup>, mais sous la forme de propositions figées, révèle le mal-être qu'il était censé cacher. On se trouve ici dans le monologue du père de Tony. La locution est annoncée par un syntagme nominal (« des mots faits exprès ») et indiquée, sur le plan linguistique, par la variation pronominale (de la troisième à la première personne) ; cette variation pronominale signale ces formules comme relevant d'un discours autre. En l'occurrence, on peut considérer que le *je* est bien celui de Tony au discours direct libre (rien n'indique le discours rapporté hormis le changement de pronom), mais on peut aussi estimer qu'en tant que cliché c'est un *je* transpersonnel dont chaque locuteur pourrait s'emparer<sup>7</sup>. Autrement dit, le cliché est attribué à une instance énonciative, dont on peut discuter de l'identité, mais qui est clairement celle d'un personnage ou de la *doxa*. C'est la première différence entre les clichés et les locutions dans les romans monologués et les stéréotypes et schèmes figés dans *Autour du monde* : l'attribution, la « source énonciative » des premiers est identifiable linguistiquement, dans la mesure où ils sont pris dans un monologue ou dans un enchâssement de discours rapportés au sein d'un monologue. Dans les romans monologués, la locution est parfois signalée et soulignée par ce que Jacqueline Authier-Revuz (1995) appelle une « boucle réflexive » ou méta-énonciative, comme dans l'exemple suivant, issu du monologue d'ouverture de *Loin d'eux*, dans lequel Geneviève, la tante, évoque les affiches d'acteurs célèbres que Luc disposait dans sa chambre :

(2) Des fois il les changeait de place, en ajoutant une de temps en temps, Gary Cooper souvent, il en avait beaucoup de Gary Cooper, son préféré, probable, alors évidemment, comme on dit, mieux vaut ça que de traîner et dépenser. Mais aussi, comme on dit, ça va un moment. (Mauvignier, 1999 : 12)

On voit que chaque locution est accompagnée d'une « modalisation autonymique », toujours selon les termes de J. Authier-Revuz, en l'occurrence d'une glose (« comme on dit ») qui marque le figement de l'expression. Mais cette glose fournit d'autres informations : elle

---

<sup>6</sup> Dans les travaux de Jean-Claude Anscombe, le concept de *ON*-locuteur, forgé à partir de la notion de *ON*-vérité d'Alain Berrendonner (1982) – celle de l'opinion publique, de la *doxa* anonyme –, est intimement lié à la théorie sémantique des stéréotypes de Putnam, ainsi qu'aux notions de dialogisme et de polyphonie. Anscombe définit le *ON*-locuteur comme « une communauté linguistique présentée comme générale, et dépassant les limites du locuteur et de ses éventuels allocutaires » (Anscombe, 2006 : 365). Contrairement à Putnam, Anscombe défend l'existence d'une pluralité de communautés linguistiques comme d'une diversité de *ON*-locuteurs (Anscombe 2005 : 93).

<sup>7</sup> Cette disponibilité ou vacuité constitue, on le sait, l'essence même du *je* selon Benveniste, qui fait partie d'un « ensemble de signes “vides”, non référentiels par rapport à la “réalité”, toujours disponibles, et qui deviennent “pleins” dès qu'un locuteur les assume dans chaque instance de son discours » (Benveniste, 1966 : 254). Ici, il s'agit d'un autre phénomène : le *je*, bien que pris dans un discours rapporté, apparaît comme potentiellement disponible en ce qu'il pourrait bien ne pas référer au personnage-locuteur, mais à n'importe quel individu susceptible de s'appliquer la tautologie « je suis comme je suis ».

indique d'une part que les expressions (« mieux vaut ça que de traîner et dépenser » et « ça va un moment ») sont à entendre à la fois en usage et en mention et d'autre part elle attribue ces locutions à un *on*<sup>8</sup>, locuteur collectif et impersonnel de l'opinion publique. Enfin, les énoncés génériques associés à « comme on dit » renvoient, comme l'a montré Anscombe<sup>9</sup> (2005), à un savoir non rationnel, une croyance sur la nature des choses partagée par une certaine communauté linguistique. On trouve parfois des phénomènes de marquage multiple, comme dans cet exemple d'*Apprendre à finir* :

(3) [J]'étais en train de tirer la gueule, comme il disait souvent à cette époque où il lâchait ça avec fatigue, parce que ce n'était pas des mots pour lui, ces mots-là, cette façon de dire, pas la sienne. Non, normalement il ne parlait pas comme ça. Il ne disait pas ces mots-là ou alors c'était pour nous faire rire, juste pour nous faire rire puisque c'était des mots qu'il prenait dans la bouche des autres, des mots qu'on entendait et qu'il reprenait pour se moquer. (Mauvignier, 2000 : 106)

La locution verbale argotique « tirer la gueule » est attribuée par la femme à son mari, puis signalée comme relevant dans la bouche de ce dernier d'une mention autonymique, d'un discours autre, emprunté à autrui et ayant valeur de mention (aussi bien que d'usage). Ces « mots-là » renvoient donc à une façon de dire qui n'est ni celle de la femme, ni celle du mari, mais appartient à un enchâssement de discours rapportés et de mention : la femme cite une parole récurrente de son mari, dans laquelle ce dernier emploie une locution qui renvoie au discours des « autres » (entité plus indéfinie encore que le « on »). Enfin, la dernière forme de marquage est celle de l'italique, qui signale typographiquement l'hétérogénéité discursive, comme dans cet extrait de *Loin d'eux* :

(4) On n'a pas osé. Lui n'a pas osé dire, sa première nuit de mort dans son cimetière. Ni moi de répondre, ou d'anticiper quelque chose à bredouiller, un je ne sais pas quoi qu'il aurait peut-être fallu dire, comme les gens disent, parler de *dernière demeure* pour se faire croire qu'il y a des restes de vie (Mauvignier, 1999 : 32-33).

Là aussi, le syntagme nominal « dernière demeure », cliché de style ou figure lexicalisée, est précédé d'une boucle réflexive (« comme les gens disent ») qui renvoie à un dire collectif, puis il est souligné par l'italique comme appartenant à un discours autre. Mais contrairement aux exemples précédents, la locution qui appartient au discours de la doxa fait l'objet d'un commentaire critique : son contenu sémantique est mis en cause.

En résumé, les locutions et clichés dans ces premiers romans monologués font l'objet de plusieurs modes de marquage linguistique : il sont premièrement signalés comme appartenant à un discours rapporté, souvent celui de la voix collective de la doxa, du *ON*-locuteur. Deuxièmement, ils peuvent faire l'objet d'une modalisation autonymique, c'est-à-dire être précédés ou suivis d'une boucle méta-énonciative qui attire l'attention du lecteur sur la forme même de ces unités linguistiques. Troisièmement, l'hétérogénéité des clichés et locutions peut être soulignée typographiquement par l'italique, qui indique de façon conventionnelle la mention. Clichés et locutions sont donc triplement représentés. Riffaterre a montré que les clichés représentés, qui apparaissaient souvent dans les paroles ou pensées rapportées, servent à évoquer des idiolectes ; c'est ce qu'il appelle aussi le « cliché comme mimésis » (Riffaterre, 1971 : 176).

---

<sup>8</sup> S'agissant du pronom *on* chez Mauvignier en particulier, voir l'article de Stéphane Bikialo (2012) sur L'ON, instance à mi-chemin entre le nom commun et le pronom, entre le singulier et le général. On trouvera, du même auteur, une analyse du « on dit » chez Mauvignier (Bikialo, 2002 : 133).

<sup>9</sup> Anscombe parle de « marqueur épictétique » pour qualifier le syntagme « comme on dit » : « Le locuteur *L* de *p*, *comme on dit* qualifie un état, un fait, ou un événement renvoyant au savoir d'un certain *ON*-locuteur, savoir qui est exprimé par *p*. Mais ce savoir n'est pas un savoir rationnel, mais une croyance concernant la nature des choses, et qui fonctionne sur des *analogies*. » (Anscombe 2005 : 91, c'est l'auteur qui souligne).

Je conclurai cette première partie sur les fonctions qu'on peut attribuer aux expressions figées représentées ici. Sur le plan stylistique, elles participent de la constitution d'un effet de voix, mais d'une voix non idiolectale, commune à tous les personnages de ces romans tant les monologues sont stylistiquement homogènes. Le recours à des syntagmes figés est un trait caractéristique de ces monologues, tout comme le défigement et l'expansion des figures lexicalisées ou clichés de style, constitue – il me semble – un principe poétique important chez Mauvignier. Plus généralement, l'abondance d'expressions figées renvoyant à un dire collectif soulève la question de la possibilité ou non d'avoir des mots à soi pour le sujet de l'énonciation. Elle montre des personnages aux prises avec une langue mal maîtrisée et une difficulté à dire. La locution peut dès lors revêtir une triple fonction : elle est, premièrement, comme dans l'exemple de *Seuls*, une protection, tout en renvoyant à une forme d'inauthenticité de la parole. Deuxièmement, elle témoigne d'une impossibilité à dire socialement héritée<sup>10</sup> : les personnages, faute de trouver l'expression adéquate, se rabattent sur des formules toutes faites. À ce titre, la locution et sa boucle autonymique peuvent signaler une appartenance sociale des personnages de ces romans, qui ne passe pas par le mimétisme d'une parole populaire, mais par le recours au cliché. Enfin, troisièmement, l'expression figée peut être la marque d'une impossibilité à dire, d'ordre psychologique cette fois, face à un traumatisme comme le suicide d'un jeune homme dans *Loin d'eux*, la séparation et l'accident dans *Apprendre à finir*, le drame du Heysel dans *Dans la foule*, etc. Le cliché a donc aussi partie liée avec la question de l'indicible et du traumatisme déjà abondamment commentée s'agissant de l'œuvre de Mauvignier<sup>11</sup>.

## Stéréotypes dans *Autour du monde*

La situation d'*Autour du monde* est plus complexe, et ce pour plusieurs raisons. D'abord parce que la forme n'est plus celle de romans monologués, mais d'une voix narrative unique qui orchestre une multiplicité de personnages. Ensuite, parce que le préconstruit, comme je l'ai dit, y relève davantage du stéréotype, défini par R. Amossy comme « une opinion ou une croyance qui assigne un ensemble de traits généraux à tous les individus appartenant au même groupe » (Amossy, 1991 : 28), stéréotype qui peut se réaliser dans une multiplicité d'unités langagières différentes. Autrement dit, il est plus difficile de repérer le préconstruit, moins marqué sur le plan stylistique, et plus difficile aussi d'en établir la source énonciative – narrateur ou personnage – dans la mesure où il n'est souvent pas asserté. Toutefois, la question du figement me semble tout aussi prégnante que dans les romans monologués.

Car *Autour du monde*, roman d'une humanité à l'ère de la globalisation, qui met en scène le brassage de populations provoqué par la mondialisation, principalement sous l'angle du tourisme, ne manque pas de schèmes figés qui consistent à attribuer des traits généraux à tous les individus d'un même groupe. On trouve ainsi un grand nombre de catégorisations et

---

<sup>10</sup> La question du mutisme et du silence comme héritage familial est ainsi au cœur de *Loin d'eux*, comme en témoigne le monologue de Jean, le père, auquel se mêlent les mots de son frère, Gilbert : « On a toujours été comme ça, nous. Gilbert peut-être moins que Luc et moi, moins que Céline aussi. Mais nous on tient ça de papa, a toujours dit Gilbert. On se repasse ça de père en fils, comme si de génération en génération tout ce que les vieux n'avaient pas pu dire c'était les jeunes à leur tour qui le prenaient en eux. » (Mauvignier, 1999 : 81). On notera l'usage massif souvent cataphorique du démonstratif neutre *ça* au référent indistinct, qui désigne et exemplifie à la fois le silence et la difficulté à dire.

<sup>11</sup> Sur cette question, voir Carine Capone (2012). Je me permets également de renvoyer à ma propre étude dans le même volume collectif (Martin-Achard, 2012).

jugements généralisant une population de façon réductrice et simplificatrice. J'en livre quelques-uns pêle-mêle avant de les commenter :

(5) « Elle avait peut-être dix-huit ans, ou peut-être plus, parce que les Japonaises ont toutes l'air si jeunes, même les femmes mûres ont quelque chose de jeune. » (Mauvignier, 2014 : 17)

(6) « Jaycee pouvait regarder avec amusement le trouble d'Alec devant la beauté des Thaïs, avec leur bouille ronde et leurs cheveux lisses et noirs comme des plumes de corbeaux. » (*Ibid.* : 298)

(7) « oui, la gentillesse des Thaïs » (*Ibid.* : 306)

(8) « On rit du ridicule de la situation, on se met à parler des gens qu'on a rencontrés, de cette générosité affolante des Africains, leur curiosité à votre égard, ils sont si différents et pourtant si proches » (*Ibid.* : 213)

(9) « Elle se souviendra de la nuit étoilée, des yeux magnifiques de Mohammed, de son visage doux et des yeux aux reflets jaunes, brillants, de sa peau extraordinaire et soyeuse. » (*Ibid.* : 202)

(10) « et l'image du Marocain aux yeux brillants et d'un ciel étoilé dans la nuit de Ouarzazate éclipsa tout autour d'elle, et bientôt ce ne sera plus Stuart qui lui fera l'amour et la fera jouir, mais un spectre marocain à la beauté plus indocile et presque menaçante d'un jeune homme qui lui avait donné tant de plaisir autrefois ». (*Ibid.* : 203)

(11) « oui, impeccables, on reconnaît les Italiens partout dans le monde, dit Peter à Fancy, un peu comme les Anglais, différemment bien sûr et, tiens, si on a le temps, j'irai chez un tailleur et je me ferai faire un costume. » (*Ibid.* : 225)

Contrairement au cliché, le stéréotype n'est pas une unité figée et présente donc une variété de formes linguistiques. Le trait le plus fréquent ici est l'article défini au pluriel dans sa valeur générique (les Japonaises, les Thaïs, les Africains, les Italiens et les Anglais). *La Grammaire méthodique du français* fait remarquer que, tandis qu'avec le singulier « la référence d'emblée homogène renvoie à l'objet typique désigné par le reste du GN, le pluriel générique de l'article défini invite à considérer une certaine proportion, même faible, mais suffisamment représentative, de l'ensemble des objets désignables par une telle expression. » (Riegel, Pellat, Rioul, 1994 : 283). Autrement dit, le singulier serait le déterminant du type, qui « joint le singulier à l'universel » (Amossy, 1991 : 49) et offre un modèle de catégorisation pour la cognition, alors que le pluriel serait celui de la généralisation à partir d'un échantillon jugé représentatif, c'est-à-dire du stéréotype.

On trouve souvent le syntagme nominal défini en complément de nom : « la beauté des Thaïs », « la gentillesse des Thaïs », « cette générosité affolante des Africains ». Le stéréotype consiste donc à associer syntaxiquement une qualité à une population considérée dans son ensemble. Cela peut aussi passer par une construction attributive, équivalent du complément du nom, avec un verbe copule, comme dans *Continuer* :

(12) Car Sybille et Samuel savent que, contrairement à ce que leur rencontre matinale pourrait laisser présager, les Kirghizes sont un peuple ouvert et généreux. (Mauvignier, 2016 : 18)

(13) Mais c'est eux, Bektash et Djamilia, qui semblent les plus heureux de cette rencontre, peut-être parce qu'ils ne voient pas souvent de nouvelles têtes ou, plus probablement, parce qu'ils sont accueillants, comme le sont les Kirghizes, sans qu'on ait besoin de justifier leur gentillesse. (*Ibid.* : 20)

La généralisation est parfois renforcée par l'adjectif « tout », vecteur d'exhaustivité, comme dans l'exemple (5), ou par le choix d'un désignateur possédant un très haut degré de généralité, un « superordonné » comme le qualifie la théorie des prototypes<sup>12</sup> : les Africains en

---

<sup>12</sup> Selon la théorie « classique » du prototype, que l'on doit à la psychologue Eleanor Rosch, une hiérarchie verticale s'ajoute à la structure interne des catégories, qui se divise en trois niveaux : niveau superordonné, niveau de base et niveau subordonné. Si l'on reprend l'exemple (8), le niveau superordonné serait les Africains, le niveau de base, celui de la nationalité, Kenyans ou Tanzaniens, le niveau subordonné, celui du peuple ou ethnie particulière, ici les Massaï. On considère généralement le niveau de base comme le plus pertinent, celui du prototype, meilleur représentant d'une catégorie. Le choix du niveau superordonné, c'est-à-dire d'un degré abusif de généralité, est révélateur de l'attitude indifférente des riches Australiens en safari à l'égard de la

(8), plutôt que les Kenyans ou les Tanzaniens (nom de nationalité) ou les Massaïs (nom de peuple). Dans les deux cas, il s'agit de construire un autre comme radicalement différent, dans toute son étrangeté. Mais le stéréotype peut prendre d'autres formes et s'associer à des clichés stylistiques comme dans l'évocation des cheveux des Thaïs comparés à des plumes de corbeaux ou encore dans les clichés orientalistes de l'amant marocain aux « yeux brillants » dans la « nuit étoilée de Ouarzazate ».

Dans tous ces exemples, le stéréotype se reconnaît donc à une généralisation abusive d'une catégorie de populations et à l'attribution à ces populations prises dans leur ensemble de prédicats invérifiables à un tel niveau de généricité. Si le stéréotype ne fait pas partie du monologue d'un personnage dans *Autour du monde* ou *Continuer*, il est en revanche, dans les exemples cités, attribuable à des degrés divers à un ou plusieurs personnages. La recherche d'un sujet d'énonciation qui serait aussi ce que Ricœur appelle un sujet d'imputation, c'est-à-dire celui qu'impliquent sur le plan éthique les actes de discours<sup>13</sup>, est plus ou moins complexe. Elle est très simple lorsque le stéréotype intervient en situation de discours rapporté : discours direct avec l'incise de citation « dit Peter à Fancy » dans (11), discours narrativisé en (8) (« on se met à parler... ») ou encore, de façon moins évidente en (7) dans un passage qu'on peut interpréter comme du discours indirect libre, comme le montre le cotexte plus large :

Et avant tout ça, il y avait eu des images de bonheur, les cascades et les arbres gigantesques et les carpes énormes qui s'attaquaient aux squames et offraient une fische-pédicure à l'œil ; ce moment inoubliable avec les éléphants, quand ils s'étaient baignés pendant une bonne heure, oui, la gentillesse des Thaïs et le courant très impressionnant de la rivière (Mauvignier, 2012 : 306).

Les nombreux adjectifs qualificatifs, l'usage exclusif de l'imparfait et du plus-que-parfait, l'adverbe « oui » ainsi que la rupture syntaxique et logique, concourent à indiquer qu'on adopte le point de vue de la subjectivité d'un personnage. S'agissant de point de vue (PDV), on trouve également des phénomènes de focalisation interne au sens où l'entend Gérard Genette, de « vision avec », comme en (6), où l'on adopte le regard de Jaycee. Restent des cas plus ambigus, qui relèvent davantage de ce qu'Alain Rabatel nomme le PDV ou perception représentée, c'est-à-dire « les moyens linguistiques par lesquels un sujet envisage un objet » (Rabatel, 2008 : 21). Autrement dit le PDV est un « mixte de pensées, de perceptions et de paroles » (*ibid.* : 395), de représentations mentales, de connaissances et d'évaluations, qui peuvent renvoyer à la subjectivité d'un locuteur ou à celle d'un énonciateur distinct de ce dernier, représentées à travers des énoncés délocutés<sup>14</sup>. En (5), par exemple, on a affaire à une « phrase sans parole<sup>15</sup> », selon l'expression d'Ann Banfield : rien ne permet d'attribuer le dire à une voix en particulier puisque l'énoncé n'est pas embrayé, et pourtant la phrase renvoie à un énonciateur distinct du locuteur/narrateur. Les indices du PDV sont la double

---

population locale. On trouvera une présentation et un dépassement de la théorie standard du prototype dans Kleiber (1990).

<sup>13</sup> L'exemple paradigmatique est la promesse dont la fonction est d'engager le sujet responsable (voir Ricœur, 1987 : 54-72).

<sup>14</sup> Pour A. Rabatel, le PDV relève de la voix et non du mode comme le théorise G. Genette. La spécificité du PDV ainsi conçu est qu'il « s'exprime dans certains énoncés narratifs et non dans les paroles des personnages. » (Rabatel, 1998 : 13).

<sup>15</sup> Voir Ann Banfield, *Phrases sans paroles. Théorie du récit et du style indirect libre* [1982], trad. Cyril Veken, Paris, Seuil, coll. « Philosophie générale », 1995, et son commentaire chez Sylvie Patron, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2009, p. 203-235. Pour A. Banfield, les phrases au style indirect libre n'ont pas de narrateur ; elles sont la représentation directe d'une conscience, sans médiation.



reformulation correctrice, qui peut signaler une subjectivité embryonnaire, tout comme le passage au présent gnomique – celui précisément du stéréotype. Mais c'est le cotexte plus général qui permet d'attribuer à Guillermo, le personnage, le jugement à l'emporte-pièce sur les Japonaises. L'énoncé est encadré par des phrases indiquant qu'on adopte le point de vue du personnage : « Guillermo avait trouvé qu'elle était celle dont il avait rêvé » et « L'idée de lui demander son âge avait traversé son esprit » (Mauvignier, 2014 : 17). Enfin (9) et (10) sont aussi des énoncés non embrayés, mais il apparaît plus clairement qu'on est dans le contexte d'un report de pensées du personnage et donc que les images et les jugements subjectifs peuvent être le fait de l'Australienne qui se souvient de son amant marocain. Si l'attribution du stéréotype est parfois plus complexe que dans les romans monologués, elle est toutefois, dans ces exemples précis, toujours possible.

Mais, il y a une autre stratégie du stéréotype, plus diffuse, qui repose, entre autres, sur la mention de termes étrangers, en l'occurrence de l'italien :

(14) Fancy l'a écouté en laissant ses yeux choisir pour elle sa *gelato, fiore di latte, stracciatella, sabaione* (*Ibid.* : 225-226)

Il remarque que les *ragazzi* s'épilent les sourcils, avec le gel sur leurs cheveux très noirs – est-ce qu'ils se teignent les cheveux ? (*Ibid.* : 227)

ce n'est pas l'été, à peine le printemps, mais des branches escaladent le *palazzo* sous lequel nous passons pour rejoindre San Pietro, des lavis très laids pour touristes, la lumière d'un blanc éclatant sur la *piazza*, le parking, les voitures, les *motorini* sur lesquels des reflets de lumière viennent projeter des éclats aveuglants. (*Ibid.* : 234)

(15) En effet, depuis cette soirée où Giorgio s'était retrouvé sans femme pour lui préparer son repas ni lui servir un verre de vin, allumer sa télévision et approcher ses pantoufles, tous les soirs, avec Ernesto, Giorgio partage un plat de pâtes, une bouteille de vin et quelques *antipasti*. (*Ibid.* : 253)

Les citations réunies en (14) comportent un grand nombre de termes en italien, dont l'équivalent français existe pour la plupart. Ces termes désignent des êtres, des lieux ou des objets considérés comme emblématiques de l'Italie : deux-roues, jeunes hommes, glaces, places et palais. Ils relèvent donc d'un choix qui participe de la création d'une « couleur locale » et de la constitution d'une représentation stéréotypée d'une ville italienne. Tous ces énoncés renvoient à la subjectivité de personnages précis, le couple d'Anglais en visite à Rome : l'une, dont c'est le premier voyage, cherche à faire coïncider le réel avec des représentations préconstruites, tandis que l'autre tente de retrouver les images figées de séjours antérieurs. En revanche, la citation (15) semble plus problématique : elle mêle la mention d'un terme italien, la généralisation ou itération par un complément circonstanciel (« tous les soirs ») et ce qu'on pourrait considérer comme un prototype de plat italien – au sens où l'entend, en sémantique, la théorie standard des prototypes, de meilleur représentant de sa catégorie (le plat de pâtes). C'est la convergence de ces trois procédés qui, selon moi, constitue un stéréotype ici. Et contrairement aux exemples précédents, ce stéréotype n'est pas directement imputable au discours ou au point de vue d'un personnage en particulier. Il appartient en propre au discours du narrateur.

### « Les images de carte postale ont déjà gagné »

J'en reviens à l'exemple (14) dont j'ai dit qu'il participait à la création d'un effet de « couleur locale » et d'une image de Rome telle qu'en livrent les cartes postales. Or, cette question de la carte postale semble travailler les romans de L. Mauvignier, particulièrement *Des hommes* et *Autour du monde*. Ce dernier entretient un rapport étroit avec le cliché, au sens photographique du terme, avec l'image stéréotypée mais aussi typifiée d'un lieu. Cela passe

généralement par le procédé de l'hypotypose, comme dans les exemples de Jérusalem et de la mer des Bahamas :

(16) Luli marche à toute vitesse et croise une flopée de religieux qui parlent de Jésus comme d'un intime ; une femme en niqab avec un panier à son bras et puis aussi des militaires qui arpentent des rues dans lesquelles flottent une odeur d'huile d'olive et de café et puis, encore, enveloppante et sucrée, celle des fruits pressés. (*Ibid.* : 134)

(17) Le ciel était toujours couvert d'immenses nuages d'un blanc aveuglant et dense et, traçant sa route sur une étendue couleur de jade, le bateau frappait l'eau et l'on entendait comme une claque puissante, le choc sec et mat de l'écume sur la coque. Lorsqu'ils se retournaient pour regarder vers la terre, ils voyaient des îlots surgissant de l'eau et des îles, une masse de vert émeraude émergente, comme une poussée, un élan de verdure massive et grasse encerclée et comme auréolée d'une fine bague de sable. (*Ibid.* : 86)

Dans ce dernier exemple (17), le cliché de style se mêle à l'hypotypose. La question de la carte postale comme figement d'une représentation collective, devenant image mentale partagée et filtre pour appréhender le monde est déjà présente dans *Des hommes*<sup>16</sup> :

(18) Ils pensaient tous qu'ils verraient Marseille, le soleil, déjà la mer. Une image de carte postale, un port noyé dans le soleil et les reflets brillants dans l'eau comme du papier d'aluminium. (Mauvignier, 2009 : 123)

(19) On imagine la mer et les bateaux dont parfois on entend les sirènes, et, de l'autre côté encore, derrière les collines, on se dit qu'il y a l'étendue de ce pays dont on ne connaît que le nom et les idées qu'on s'en fait, idées toutes faites, de carte postale, le désert, les chameaux, on image les cavaliers enturbannés lancés sur les pistes à toute allure, le sable comme une nuée autour d'eux et de grands gestes souples lorsque, très au-dessus d'eux, ils font danser des sabres immenses et recourbés comme des faucilles. (*Ibid.* : 149-150)

L'exemple (19) est intéressant en ce qu'il établit le lien entre les images de carte postale et les « idées toutes faites », représentations mentales préconstruites développées ensuite dans l'hypotypose et constituées de clichés d'un Orient suranné. L'imagination des futurs soldats, appelés en Algérie, est emplie d'images d'un autre temps, celles des cartes postales coloniales, bientôt confrontées à la réalité de la guerre. Le « on » sujet impersonnel et collectif renforce le caractère partagé de ces images stéréotypées.

Si la question de la carte postale devient massive dans *Autour du monde*, c'est qu'elle constitue un objet archétypal de cette humanité mondialisée se déplaçant autour du monde et entretenant des rapports multiples avec le cliché et la stéréotypie. L'image photographique, reproductible mécaniquement (sens initiale de *cliché* et *stéréotype* en imprimerie), largement diffusée, participe d'une représentation stéréotypée du monde, dans le sens où elle propose une vision généralisante et réductrice des lieux représentés. Ce rapport à la carte postale dans *Autour du monde* est annoncé dès les premières pages, s'agissant du Japon : « Et malgré les noms s'étalant, malgré les klaxons et les freins hydrauliques des semi-remorques, non, on ne pourra rien y faire, les images de cartes postales ont déjà gagné. » (Mauvignier, 2014 : 22).

Le roman de L. Mauvignier présente un monde dans lequel des représentations figées de lieux emblématiques (ou iconiques même) sont devenues quasi performatives au sens où elles se sont imposées comme représentations mentales pour une part de l'humanité, part privilégiée des touristes et autres pèlerins qui, en voyageant, cherche à retrouver ces images stéréotypées, à faire coïncider le réel avec elles. Les cartes postales ainsi intériorisées constituent un horizon d'attente que les personnages sont souvent déçus de ne pas voir comblé. Ou heureux au contraire lorsque l'image trouvée correspond à celle attendue. L'Anglais arrivé place d'Espagne à Rome espère y trouver des fleurs comme lors de sa précédente visite ; il n'y en a pas. « Mais tout est là. » (*Ibid.* : 223). C'est ce « tout est là » que poursuivent la plupart des personnages du roman, ceux qui appartiennent en tout cas à la minorité privilégiée de cette humanité mondialisée : les touristes. La carte postale est donc le point nodal de la

---

<sup>16</sup> Sur le stéréotype dans *Des hommes*, voir Ducas (2012 : 83-95).

réflexion sur le tourisme que propose le roman, réflexion sur l'uniformisation d'un monde, dont l'anglais est le vernaculaire globalisé, « langue de tout le monde » qui « glisse dans les valises comme les cartes postales et les souvenirs » (*Ibid.* : 168), et dans lequel les particularités locales tendent à disparaître derrière des enseignes standardisées, à se neutraliser ou à se figer dans des stéréotypes réducteurs. Cette standardisation du monde semble un idéal vers lequel il faut tendre selon l'entreprise qui emploie l'ingénieur malaisien :

(20) Le groupe pour lequel il travaille veut des équipes internationales pour que chacun se forge une vision globale du monde et considère, à force de les observer avec distance, tous les particularismes, les singularités, les phénomènes culturels locaux uniquement comme l'expression de réactions rétrogrades, d'attachements sentimentaux et puérils, de résistances vaines et présomptueuses qu'il s'agit de combattre avec détermination. (*Ibid.* : 145)

## Conclusion : un « côté Balzac » de Mauvignier ?

Il me semble que les nombreux stéréotypes véhiculés par les différents personnages constituent un procédé intentionnel au cœur du projet de L. Mauvignier : le voyage est par excellence le moment du stéréotype. Il suffit d'ouvrir un guide de type *Lonely Planet* ou de participer à une conversation de voyageurs pour voir que le stéréotype y fonctionne à plein dans sa bivalence constitutive, selon R. Amossy (1997 : 28) : il est réducteur, mais il manifeste également la solidarité du groupe et en assure la cohésion. *Autour du monde* saisit et restitue parfaitement ce phénomène, cette dualité propre au stéréotype. En revanche, dans l'exemple (15), celui des Italiens qui dînent de pâtes et de vin tous les soirs, j'ai estimé que le stéréotype n'était pas *montré*, ni exhibé en tant que tel, ni imputable à un personnage. Il y a selon moi autre chose qui se joue ici, et c'est sur cette dernière hypothèse que je conclurai. J'y vois la tentative de faire de certains personnages non pas des stéréotypes mais des types, au sens où le type « offre un modèle réduit à travers lequel toute une catégorie humaine se définit ». (Amossy 1991 : 49). Les personnages d'*Autour du monde*, pour une partie d'entre eux, se pensent comme des représentants typiques de leur catégorie de population : retraité italien, travailleur philippin, voyageur australien fortuné, autostoppeur américain, etc. On sait d'une part que les frontières entre le type et le stéréotype sont ténues et que, pour cette raison notamment, le type connaît son apogée au XIX<sup>e</sup> siècle, dans le roman balzacien notamment, puis disparaît au siècle suivant<sup>17</sup>. Or il semble qu'il y ait quelque chose comme le retour du type, mais du type mondialisé dans ce roman. En somme, comme le narrateur de la *Recherche* peut parler du côté Dostoïevski de Mme de Sévigné, on pourrait parler du « côté Balzac » de Mauvignier dans *Autour du monde*<sup>18</sup>. Un fait de style pourrait venir appuyer cette hypothèse : il s'agit du déterminant discontinu « un de ces... qui », massif chez Balzac, qui constitue une exophore mémorielle et représente, selon Éric Bordas, un stylème dix-neuviémiste par excellence<sup>19</sup> :

(21) « Elle prendra un jus d'orange pressée dans un de ces kiosques qu'on trouve sur les trottoirs un peu partout dans la ville. » (Mauvignier, 2014 : 131)

(22) « par un de ces retours du passé qui accompagnent les grands mouvements à travers la géographie » (*Ibid.* : 201)

Or, il faudrait une étude serrée de la construction des personnages dans le roman pour le confirmer, mais du type, il est possible qu'on bascule parfois dans le stéréotype, comme dans

---

<sup>17</sup> Voir à ce sujet le chapitre « Type ou stéréotype ? » dans Amossy (1991 : 49-75).

<sup>18</sup> On trouve de fait dans le roman une allusion à Balzac dans ce qui constitue un cliché de style : « Certains décrivaient à longueur de repas leur cabine avec un souci du détail tout balzacien » (Mauvignier, 2014 : 50).

<sup>19</sup> Voir Bordas (2001 : 32-43).

l'exemple (15) déjà commenté. Le « côté Balzac » de Mauvignier fait parfois glisser du type au stéréotype.

## Bibliographie

### Corpus

- Mauvignier Laurent, *Loin d'eux*, Paris, Minuit, 1999.  
Mauvignier Laurent, *Apprendre à finir*, Paris, Minuit, 2000.  
Mauvignier Laurent, *Ceux d'à côté*, Paris, Minuit, 2002.  
Mauvignier Laurent, *Seuls*, Paris, Minuit, 2004.  
Mauvignier Laurent, *Des hommes*, Paris, Minuit, 2009.  
Mauvignier Laurent, *Autour du monde*, Paris, Minuit, 2014.  
Mauvignier Laurent, *Continuer*, Paris, Minuit, 2016.

### Études

- Amossy Ruth, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, n° 73, 1989, p. 29-46.  
Amossy Ruth, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Du texte à l'œuvre », 1991.  
Anscombre Jean-Claude, « Le ON-locuteur : une entité aux multiples visages », dans Bres Jacques, Haillet Patrick Pierre, Mellet Sylvie, Nølke Henning & Rosier Laurence, *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Bruxelles, De Boeck-Duculot, coll. « Champs linguistiques », 2005, p. 75-94.  
Anscombre Jean-Claude, « Stéréotypes, gnomicité et polyphonie : la voix de son maître », dans Perrin Laurent (dir.), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en discours*, Metz, Université Paul Verlaine, coll. « Recherches linguistiques », 2006, p. 349-378.  
Authier-Revuz Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, t. I et II, Paris, Larousse, 1995.  
Banfield Ann, *Phrases sans paroles. Théorie du récit et du style indirect libre* [1982], trad. Cyril Veken, Paris, Seuil, coll. « Philosophie générale », 1995.  
Benveniste Émile, « La nature des pronoms », *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 251-257.  
Berrendonner Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1982.  
Bikialo Stéphane, « Rien n'est dit et l'on vient trop tard (pour le dire). Sur Laurent Mauvignier », dans Bikialo Stéphane & Dürrenmatt Jacques (dir.), *Dialogues contemporains, Pierre Bergounioux, Régine Detambel, Laurent Mauvignier*, Poitiers, La Licorne, 2002, p. 129-141.  
Bikialo Stéphane, « Laurent Mauvignier et L'ON », dans Dürrenmatt Jacques et Narjoux Cécile (dir.), *La Langue de Laurent Mauvignier. « Une langue qui court »*, Dijon, EUD, coll. « Langage », 2012, p. 81-92.  
Bordas Éric, « Un stylème dix-neuviémiste : Le déterminant discontinu un de ces...qui... », *L'Information grammaticale*, n° 90, 2001, p. 32-43.  
Canut Cécile, « Pour une analyse des productions épilinguistiques », *Cahiers de praxématiques*, n° 31, 1998. URL : <https://praxematique.revues.org/1230>.

- Capone Carine, « Les achoppements du langage dans les romans de Laurent Mauvignier : entre impossibilité de dire et expression de l'indicible », dans Dürrenmatt Jacques et Narjoux Cécile (dir.), *La Langue de Laurent Mauvignier. « Une langue qui court »*, Dijon, EUD, coll. « Langage », 2012, p. 125-135.
- Ducas Sylvie, « Refigurer le temps humain par le récit : un espace d'invention auctoriale (à propos de *Des hommes* de Laurent Mauvignier) », *Études romanes de Brno*, vol. 33, 1, 2012, p. 83-95.
- Gourmont Remy (de), *Esthétique de la langue française*, Paris, Mercure de France, 1899.
- Herschberg-Pierrot Anne, *La Fonction du cliché chez Flaubert. La stéréotypie flaubertienne*, thèse de doctorat, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 1981.
- Kleiber Georges, *La Sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris, PUF, 1990.
- Maldidier Denise, « L'inquiétude du discours. Un trajet dans l'histoire de l'analyse du discours : le travail de Michel Pêcheux », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours. « Configurations discursives »*, n° 8, 1993. URL : <https://semen.revues.org/4351>.
- Martin-Achard Frédéric, « L'objet indicible et la phrase circulaire de Laurent Mauvignier », dans Dürrenmatt Jacques et Narjoux Cécile (dir.), *La Langue de Laurent Mauvignier. « Une langue qui court »*, Dijon, EUD, coll. « Langage », 2012, p. 93-112.
- Molinié Georges, « Cliché et littérarité », dans Bordas Éric et Rannoux Catherine (dir.), *Clichés et clichages, La Licorne*, n° 59, 2001, p. 175-178.
- Patron Sylvie, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2009.
- Paveau Marie-Anne, *Les Prédiscours : sens, mémoire, cognition*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
- Michel Pêcheux, *L'Inquiétude du discours*, textes choisis et présentés par Denise Maldidier, Paris, Édition des Cendres, 1990.
- Perrin-Naffakh Anne-Marie, *Le Cliché de style en français moderne. Nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985.
- Petiot Geneviève, « À propos de cliché, stéréotype, lieu commun : un point de vue linguistique et sémiologique ? » dans Bordas Éric et Rannoux Catherine (dir.), *Clichés et clichages, La Licorne*, n° 59, 2001, p. 93-107.
- Rabatel Alain, *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1998.
- Rabatel Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. II, *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008.
- Ricœur Paul, « Individu et identité personnelle » dans Veyne Paul et al., *Sur l'individu*, Actes du colloque de Royaumont, Paris, Seuil, 1987, p. 54-72.
- Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe et Rioul René, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, coll. « Quadrige Manuels », 2009.
- Riffaterre Michael, *Essais de stylistique structurale*, trad. Daniel Delas, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971.