



HAL
open science

Le langage mimo-gestuel mis en discours dans Un Barrage contre le Pacifique et L'Amant de Marguerite Duras

Joanna Jakubowska-Cichoń

► **To cite this version:**

Joanna Jakubowska-Cichoń. Le langage mimo-gestuel mis en discours dans Un Barrage contre le Pacifique et L'Amant de Marguerite Duras. Ci-Dit | Discours rapporté, citation et pratiques sémiotiques, Jun 2009, Nice, France. hal-03658162

HAL Id: hal-03658162

<https://hal.science/hal-03658162v1>

Submitted on 4 May 2022

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.

Le langage mimo-gestuel mis en discours dans *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Amant* de Marguerite Duras

Joanna Jakubowska-Cichoń

PhD

Département de la Littérature et de la Civilisation Françaises
Institut d'Études Romanes
Université de Wrocław

Dans cet article, nous proposons une nouvelle définition du terme *récit de paroles* (Genette) : par ce terme nous voulons entendre non seulement les segments reproduisant les énoncés des personnages, mais aussi les commentaires du narrateur qui les accompagnent et les ancrent dans une nouvelle situation de communication. En nous servant de deux romans de Marguerite Duras, nous tentons par la suite de démontrer la pertinence de cette approche dans l'analyse des actes de langage racontés dans la fiction romanesque.

This article proposes the new definition of Genette's *récit de parole* (speech representation) understood henceforth as the combination of protagonists' utterances reported by the narrator as well as his commentaries introducing them in the new communication situation. On the example of two novels by Marguerite Duras, we try to demonstrate its utility in the analysis of acts of speaking related in the narrative fiction.

récit de paroles, discours rapporté, discours citant, Marguerite Duras

speech representation, reported speech, quoting discourse, Marguerite Duras

L'univers représenté d'une fiction romanesque est un entrelacement d'actes de langage, tels qu'adresser la parole à quelqu'un ou réagir verbalement à la parole d'autrui, et d'actions de nature non langagière, telles que prendre un café ou traverser la rue : un tel mélange du verbal et du non verbal peut être traduit par le narrateur uniquement au moyen des mots. Partant de ce principe, Gérard Genette (1972) propose de distinguer deux modes de récit, à savoir *le récit de paroles* où le narrateur se sert des signes linguistiques pour rapporter d'autres signes du même type, et *le récit d'événements* où le narrateur est obligé de convertir les « faits et gestes » des personnages en mots. Genette sépare rigoureusement ces deux réalités en disant que le récit peut raconter soit des paroles prononcées par les personnages, soit leurs actions¹. Pourtant, comme le remarquent les linguistes, l'acte de parole ne se compose pas uniquement d'énoncés produits par les interlocuteurs :

Tout acte d'énonciation se réalise dans une situation de communication particulière, caractérisée par plusieurs éléments constitutifs
– des protagonistes fondamentaux, acteurs de la communication, le locuteur et l'allocuteur, qui se prêtent mutuellement des connaissances ;
– un temps et un lieu spécifiques ;
– des objets présents, qui constituent l'environnement perceptible des protagonistes.
(Riegel *et al.*, 2005 : 575)

En corollaire, si l'objet d'un discours est une situation de communication, le rapporteur doit, s'il veut que le message d'origine soit compréhensible, l'accompagner d'un minimum d'informations esquissant les conditions de sa production. Certains linguistes insistent sur cet

¹ Cette opposition amène Genette (1972) à dénoncer l'application traditionnelle du terme *mimésis* : « Le récit d'événements (...), quel qu'en soit le mode, est toujours récit, c'est-à-dire transcription du (supposé) non-verbal en verbal : sa mimésis ne sera donc jamais qu'une illusion de mimésis, dépendant, comme toute illusion, d'une relation éminemment variable entre l'émetteur et le récepteur » (pp. 186-187).

aspect du rapport des paroles autres (entre autres Authier-Revuz, 1992, 1993 et Maingueneau 1986²), mais il semble ne pas être encore communément admis dans la narratologie³. Il nous semble donc nécessaire de nuancer la définition du *récit de paroles* proposée par Genette. Par ce terme, nous voulons entendre les segments du récit qui relatent la composante verbale de la situation de communication d'origine et verbalisent certains éléments de nature non linguistique participant à la production de l'énoncé rapporté. En appliquant cette définition à l'analyse du discours rapporté dans la narration, nous nous heurtons d'emblée au problème de la délimitation du *récit de paroles*, et plus précisément, du discours citant des autres segments du récit d'événements. N'ayant pas la possibilité de développer ici cette problématique, nous nous limiterons à signaler que plusieurs facteurs de nature textuelle peuvent être pris en considération dans cette délimitation, à savoir le critère syntaxique, sémantique et compositionnel⁴.

Les commentaires narratoriels aux répliques des personnages peuvent référer à un nombre infini d'objets : notre analyse se limitera au discours citant qui relate les comportements mimo-gestuels des personnages impliqués dans un type particulier de situation de communication, à savoir dans la relation basée sur des liens affectifs entre les interlocuteurs. Depuis plusieurs années (notamment les années 60⁵), les éthologues, anthropologues, sociologues et linguistes accordent une attention particulière aux signes corporels émis pendant les interactions verbales. Les romanciers, comme le remarque Rousset (1998), se rendaient compte de leur importance bien avant les recherches scientifiques :

Ce sont les romanciers eux-mêmes, Marivaux le premier, Balzac, Stendhal, Proust qui ont éveillé ma curiosité sur un fait évident : on ne s'exprime pas avec les mots seuls, mais avec le corps tout entier. Il ne leur suffit pas d'inventer des personnages, de les faire vivre et penser, ils les font parler, interrompant le récit pur pour y introduire cette diction hétérogène – de l'oral dans l'écrit – qu'est le dialogue à deux ou plusieurs voix ; et les faisant parler, ils ne négligent pas ce qui accompagne la parole, parfois s'y substitue et, de toute façon, la modifie : la gestualité sous toutes ses formes. (pp. 77-78).

Comme objet de notre analyse, nous avons choisi deux romans de Marguerite Duras : *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Amant*, basés sur le même motif-clé : une relation « passionnelle » entre une jeune Française et un riche Chinois. Chez Duras, les interactions qui découlent de cette relation sont accompagnées d'un discours narratorial thématiquement et stylistiquement épuré. Le moyen privilégié de la communication non verbale est le regard, dénoté le plus souvent par le verbe peu recherché « regarder ». En outre, l'accompagnement narratif nous informe, mais seulement dans *Un Barrage*, de quelques sourires, gestes de la main et mouvements de la tête. Cela ne veut pas dire pourtant que le « langage du corps

² « Une telle opération [la citation] ne consiste pas tant à rapporter un énoncé qu'une *énonciation*, laquelle suppose une situation d'énonciation propre, distincte de celle du discours qui cite. Comment intégrer une énonciation, le **discours cité**, qui dispose de ses propres marques de subjectivité, de ses embrayeurs, dans une seconde, le **discours citant**, attachée à une autre instance énonciative ? Les trois processus repérés et décrits par les grammairiens (discours direct, indirect, indirect libre) se distinguent précisément par les réponses divergentes qu'ils apportent à cette question. A cela s'ajoutent les problèmes soulevés par la narration : les propos ne sont pas seulement cités, ils prennent place dans un récit » (Maingueneau, 1986, p. 85).

³ Si les narratologues s'intéressent au discours accompagnant les paroles des personnages, ils se limitent le plus souvent au discours attributif (le terme provient de l'article classique de Gérard Prince, 1978). Voir par exemple Durrer 1999, Berthelot 2001, Rullier-Theuret 2001.

⁴ Le critère syntaxique permettra de traiter comme discours citant tout ce qui fait partie de l'énoncé contenant un verbe introducteur du DR ; le critère compositionnel englobera dans le discours citant chaque sorte de courtes intrusions narratoriels, quelle que soit leur thématique, au sein des scènes dialoguées dominées par les discours des personnages ; le critère sémantique, plus pertinent dans les romans rompant avec les conventions romanesques traditionnelles (*L'Amant* de Marguerite Duras en est un bon exemple), se fondera sur les reprises diaphoriques entre le discours citant et le discours cité. Nous en parlons plus en détails dans notre publication à venir (*Mowa przytaczana w prozie Marguerite Duras*, Universitas, 2010). Voir aussi Biardzka 2009.

⁵ Voir par exemple *La communication non verbale* 1984.

amoureux » chez Duras est négligé ou méprisé, car grâce à une tactique informationnelle précise, le narrateur véhicule de nombreuses pistes pour l'interprétation de la valeur pragmatique des énoncés rapportés. Cette tactique se dévoile déjà dans la description de la première rencontre.

Dans *Un Barrage*, elle a lieu dans une cantine de Ram où une femme vieillissante, accablée par la misère provoquée par l'escroquerie de l'administration française, arrive avec ses deux enfants, Suzanne et Joseph. Ils veulent s'y distraire provisoirement de leur vie quotidienne, et en entrant à la cantine, ils aperçoivent au bout de la salle un riche Chinois assis à table, paré d'une bague avec un diamant. Celui-ci remarque l'arrivée de la famille, mais avant tout la présence de la fille, et pour nouer un contact avant de passer aux présentations officielles, il lui envoie un message visuel trahissant ses intentions. Nous ne savons pas, puisque le narrateur ne le dit pas, si Suzanne répond à ce regard, mais grâce à la réplique de la mère, nous apprenons que la mimique de la fille sert plutôt à décourager le prétendant potentiel. Le premier message non verbal envoyé par Suzanne est le sourire, qui traditionnellement est interprété comme signal d'ouverture de contact⁶. Le lecteur averti est pourtant conscient (contrairement au planteur du Nord) que c'est un sourire forcé, donc non sincère :

Il était seul, planteur, et jeune. Il regardait Suzanne. La mère vit qu'il la regardait. La mère à son tour regarda sa fille (...)
— Pourquoi tu fais une tête d'enterrement ? dit la mère. Tu ne peux pas avoir une fois l'air aimable ? Suzanne sourit au planteur du Nord. (*Barrage*, p. 34⁷)

Ce sourire factice sera « collé » au visage de Suzanne tout au long de sa relation avec M. Jo, à l'instar d'un masque lui permettant de se plier à des normes de politesse contraires à ses sentiments :

Elle avait envie de lui déplaire mais elle lui sourit quand même. Sans doute aurait-elle désiré être là avec quelqu'un d'autre à qui elle n'aurait pas pris la peine de sourire. (*Barrages*, p. 166)

Dans *L'Amant* par contre, les commentaires narratifs décrivant la première rencontre informent explicitement de l'absence de sourire dans l'interaction :

Il regarde la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or. Il vient vers elle lentement. C'est visible, il est intimidé. Il ne sourit pas tout d'abord. Tout d'abord il lui offre une cigarette. Sa main tremble. (*Amant*, p. 42⁸)

En comparaison avec la valeur pragmatique du sourire dans *Un Barrage* associé à la dissimulation et l'insincérité, son absence dans *L'Amant* devient significative et suggère la liaison libérée des contraintes du savoir-vivre, fondée sur l'expression des émotions authentiques.

Une place importante dans la communication non verbale est occupée dans les deux romans par l'activité visuelle des interlocuteurs. Dans *Un Barrage*, le regard de M. Jo est surtout inopportun et indécent intense. Cette indiscretion malsaine est rendue dans le récit par les compléments du verbe *regarder* qui dénotent des parties du corps féminin, pour ainsi dire stratégiques, qui ont une connotation érotique (les cheveux, la bouche, les jambes) : M. Jo, dans sa sélection visuelle dictée par ses besoins libidineux, « démonte » Suzanne en pièces détachées :

M. Jo regardait de plus en plus près les cheveux de Suzanne, et de temps en temps ses yeux baissés, et sous ses yeux, sa bouche. (*Barrage*, p. 36)
Il regardait les jambes de Suzanne qui se dessinaient par transparence dans sa robe de soie. (*Barrage*, p. 81)

Suzanne, par contre, baisse souvent les yeux quand M. Jo la dévisage, et même s'il lui arrive d'envoyer les regards dans sa direction, son activité visuelle n'est pas moins sélective car elle se limite au diamant miroitant au doigt du Chinois.

⁶ Voir par exemple Knapp Hall, 2000, pp. 405-406.

⁷ Les numéros de pages renvoient à l'édition Gallimard 2005.

⁸ Les numéros de pages renvoient à l'édition Minuit 1984.

— Combien elle vaut ?
 M. Jo sourit comme quelqu'un qui s'y attendait.
 — Je ne sais pas, peut-être vingt mille francs.
 Instinctivement Suzanne regarda la chevalière de M. Jo : le diamant était trois fois plus gros que celui-ci. (*Barrage*, p. 101)

C'est aussi le diamant qui motive la plupart des gestes de Suzanne pendant les rencontres avec M. Jo. Très souvent, le discours citant informe de deux types d'activités, visuelle et gestuelle, concentrées sur la bague.

— Je vous la donne tout de même ! cria-t-il, allez le dire à Joseph.
 Suzanne se leva à son tour. Il avait sorti la bague et la tendait à Suzanne. Elle la regarda encore. Elle était à elle. Elle la prit, ne la passa pas à son doigt mais l'enferma dans sa main et, sans dire au revoir à M. Jo, elle courut vers le bungalow. (*Barrage*, p. 106)

A partir des informations contenues dans le discours citant, nous pouvons tirer la conclusion que les interactions de Suzanne et M. Jo ressemblent à un manège « érotico-économique » et à un véritable terrain de négociations où chacun pense à son seul profit personnel. Les participants ne s'intéressent pas à la personnalité de leur interlocuteur mais s'orientent vers ses attributs spécifiques : l'attraction physique chez Suzanne, la richesse chez M. Jo. Non sans importance est le fait que Suzanne, tout en refusant de communiquer visuellement avec M. Jo, lance des regards fréquents à Joseph, car c'est son frère qui est l'objet véritable de son attention. Suzanne remplace symboliquement la relation ratée par l'amour fraternel, teinté d'inclinations incestueuses⁹.

Mais sans doute M. Jo n'osait-il pas changer de sujet de conversation. Tout en répondant à Joseph, il ne quittait plus Suzanne des yeux. Il le pouvait en toute tranquillité. Suzanne était si attentive aux réactions de Joseph qu'elle ne regardait plus que lui. (*Barrage*, p. 38)

Au regard de M. Jo trahissant les intentions sexuelles, s'ajoute l'impuissance intellectuelle exprimée par ses gestes de mains. Elle est le mieux visible dans la scène où Suzanne annonce à l'homme la fin des rencontres : pendant cette interaction décisive, M. Jo ôte son chapeau à chaque fois qu'il essaie de comprendre la nouvelle. Une corrélation explicite entre la position du chapeau (caractères gras) et les processus intellectuels (soulignements) laisse au lecteur la possibilité de comprendre son geste comme un symptôme de son profond égarement cognitif :

— Je suis venu vous dire de ne plus venir me voir.
 M. Jo changea d'air. **Il souleva son feutre puis il le remit** tout en fixant Suzanne d'un air égaré.
 — Qu'est-ce que vous racontez ? (...)
 — Faut plus venir, dit Suzanne, faut plus venir du tout.
 Il paraissait mal entendre. Il s'était mis à transpirer et **continuait à enlever et à remettre son feutre** comme si désormais il n'avait plus su faire d'autre geste que celui-là. Son regard passait de Suzanne à la mère, de la mère à Joseph, de Suzanne à Joseph, sans s'arrêter. Egaré dans des hypothèses, il cherchait à comprendre. On lui annonçait qu'il ne pourrait plus revenir, le lendemain du jour où il leur avait donné le diamant. Alors il continuait à enlever et remettre son feutre et il était clair qu'il ne s'arrêterait de le faire que lorsqu'il aurait compris(...)
 — Qu'est-ce qui est arrivé ?
 — Vous leur plaisez pas. Et aussi à cause de la bague.
M. Jo enleva son feutre. Il réfléchit encore.
 — Puisque je vous l'avais donnée, comme ça, pour rien...
 — C'est difficile à expliquer.
M. Jo remit son feutre, sans résultat. Il ne saisissait pas. Il n'avait pas l'air décidé à partir, il attendait qu'on lui explique. Il avait le temps. (...)
 — Et si je la reprenais ?
 — Vous pourriez pas. Maintenant faut que vous partiez.
 Il cessa de rire. Il la regarda longuement et rougit fortement. Il n'avait rien compris.
Il enleva son feutre et, d'une voix changée, triste.

⁹ Cf. Bajomé, 1989 : 44.

— Vous ne m’aimiez pas. Ce que vous vouliez c’était la bague. (...) Il monta enfin dans l’auto et dit quelque chose à son chauffeur. Celui-ci commença à faire tourner l’auto sur place. (*Barrage*, 121-124).

Dans *Un Barrage*, les informations portant sur les comportements mimo-gestuels exercent deux fonctions importantes : dans un premier temps, elles inscrivent les interactions de M. Jo et Suzanne dans le champ connotatif de la dissimulation, voire de la tromperie. Dans un second temps, elles participent à la création du portrait de M. Jo : une personnalité faible, intellectuellement débile, qui se laisse diriger par sa libido. Un personnage accumulant autant de traits négatifs suscite avant tout le dégoût et joue un rôle de contrepoids à l’attitude de Suzanne, non moins intéressée, pourtant moins choquante, sinon justifiée.

Dans *L’Amant* le comportement mimo-gestuel se restreint pratiquement au seul contact visuel, entamé déjà pendant la première rencontre. Celle-ci, même si elle aboutit à une relation amoureuse, ne s’inscrit pas pourtant dans le motif de l’*innamoramento* basé sur un éblouissement mutuel. Elle se présente plutôt comme l’effet d’une décision volontaire de chacun des participants. Après avoir regardé la jeune fille, l’homme prononce une série de répliques, partiellement phatiques mais avant tout trahissant l’état d’excitation et la curiosité éveillées par la rencontre inattendue. Les répliques occupent environ une page du livre et ce n’est qu’à la suite de ces citations que suit le commentaire informant de la réponse de la fille, transmise par son regard, suivi d’un message oral.

Il regarde la jeune fille au feutre d’homme et aux chaussures d’or. (...) Alors il lui dit qu’il croit rêver (...) Alors il lui demande : mais d’où venez vous ? (...) Il répète que c’est tout à fait extraordinaire de la voir sur ce bac (...) Elle le regarde. Elle lui demande qui il est. (*Amant*, pp. 41-42)

La différence dans la description du jeu de regard dans deux romans est remarquable déjà au niveau des compléments du verbe qui le dénote : dans *L’Amant*, ce ne sont plus les parties du corps, éventuellement la bague, qui en deviennent l’objet, mais les groupes nominaux ou les pronoms référant à la personne « intégrale ». Dans la scène de la rencontre, ce sont « la jeune fille » et « le » ; dans d’autres fragments, nous trouvons aussi « la fille », « elle », « l’homme », « l’homme de Cholen », etc. Nous rencontrons aussi les formes réciproques du verbe « se regarder » qui était absent dans la description des rencontres de Suzanne et M. Jo. La relation de la fille et de l’homme est donc d’emblée inscrite dans l’ambiance de sincérité et curiosité que les interlocuteurs se portent mutuellement. Cela ne veut pas dire que les personnages sont totalement exemptés des attributs de leurs homologues dans *Un Barrage*. Loin s’en faut. De la jeune fille, tout comme de Suzanne, émane un érotisme juvénile (symbolisé ici notamment par la robe transparente et les chaussures à talons hauts) et le Chinois dispose d’une richesse vertigineuse (dont le symbole principal est la limousine), mais ici ces attributs sont présentés comme une partie constituante de leur personnalité. Dans le discours citant, l’objet du regard de l’homme est décrit comme « la jeune fille au feutre d’homme et chaussures d’or » : le regard embrasse donc toute la personne, verticalement limitée, en haut par le chapeau, en bas par les chaussures. La richesse du Chinois n’est pas, non plus, détachable de lui même, ce que la fille exprime directement dans sa réplique :

Il me dit : tu es venue parce que j’ai de l’argent. Je dis que je le désire ainsi avec son argent, que lorsque je l’ai vu il était déjà dans cette auto, dans cet argent, et que je ne peux donc pas savoir ce que j’aurais fait s’il en avait été autrement. (*Amant*, p. 51)

Le regard occupe une place particulière dans la diégèse de *L’Amant* aussi par le fait qu’il est la seule composante thématique des commentaires mimo-gestuels : le narrateur ne décrit pas d’autres gestes ni mimiques (sauf ceux qui s’inscrivent dans le cadre du code proxémique que, faute de place, nous ne pouvons analyser ici). Dans un des commentaires n’appartenant pas au récit de paroles, il suggère la façon dont la valeur du regard peut-être comprise : « regarder c’est avoir un mouvement de curiosité vers... » (*Amant*, p. 69). Compte tenu du fait que les amants communiquent surtout au moyen du regard, on peut en tirer la conclusion que

le rôle principal des commentaires mimo-gestuels consiste à suggérer une relation intime basée sur l'intérêt mutuel qui va au-delà des motivations érotico-économiques et pousse à franchir les différentes limites séparant les interlocuteurs.

En guise de conclusion, nous pouvons constater que les commentaires mimo-gestuels dans ces deux romans de Marguerite Duras ne sont pas particulièrement développés et se restreignent à la description sélective de certains gestes, plus nombreux dans *Un Barrage*, réduits au minimum dans *L'Amant*. Nous ne trouverons ni dans l'un ni l'autre de commentaires détaillés sur le langage non verbal à la façon de Marivaux ou Stendhal. Duras elle-même avoue avoir rompu avec la poétique traditionnelle de la description au sens large :

Dépeindre un caractère en son entier, comme faisait Balzac, est révolu. J'estime que la description d'un signe, d'une partie seulement d'un être humain, ou d'une situation ou d'un événement (et il y a là une profonde ressemblance avec la peinture abstraite) est beaucoup plus frappante qu'une description complète. J'appelle cette méthode qui est la mienne description par touches de couleurs. (Knapp, 1971 : 655).

Grâce à ces sobres *touches* du discours citant, le narrateur durassien construit des réseaux thématiques efficacement structurés qui servent à montrer différentes modalités du discours passionnel, plus qu'aucun autre sensible à tout ce qui s'exprime entre les mots.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 1992, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 55, 38-42.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 1993, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 65, 10-15.

BAJOMÉE Danielle 1989, *Duras ou La Douleur*, De Boeck-Wesmael, Bruxelles.

BERTHELOT Francis 2001, *Parole et dialogue dans le roman*, Nathan, Paris.

BIARDZKA Elżbieta 2009, *Les échos du « Monde »*. *Pratiques du discours rapporté dans un journal de la presse écrite*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

COSNIER J., BROSSARD A. (dir.), 1984, *La communication non verbale*, Neuchâtel / Paris, Delachaux-Niestlé.

DURAS Marguerite, 1984, *L'Amant*, Paris, Minuit.

DURAS Marguerite, 2005, *Un Barrage contre le Pacifique*, dossier et notes réalisés par Jean-Luc Vincent, Paris, Gallimard, « Folio plus classiques ».

DURRER Sylvie, 1999, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan.

GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

GENETTE Gérard, 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil.

KNAPP Bettina, 1971, « Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review*, 44, 653-664.

KNAPP Mark L., HALL Judith A. 2000, *Komunikacja niewerbalna w interakcjach międzyludzkich*, tłum. A. Śliwa, L. Śliwa, Wydawnictwo Astrum, Wrocław.

JAKUBOWSKA-CICHONŃ Joanna, date prévue de publication 2010, *Mowa przytaczana w prozie Marguerite Duras*, Kraków, Universitas.

MAINGUENEAU Dominique, 1986, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.

PRINCE Gérald 1978, « Le discours attributif et le récit », *Poétique*, 35, 305-313.

RIEGEL Martin *et al.*, 2005, [1994], *Grammaire méthodique du français*, Paris, Quadriège/PUF.

ROUSSET Jean, 1998, « Le geste et la voix dans le dialogue romanesque », in *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, « Essais », pp. 77-150.

RULLIER-THEURET Françoise, 2001, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette, coll. Ancrages.