

Construire, reconstruire et déconstruire le monologue intérieur en littérature anglophone

Florence Floquet

► **To cite this version:**

Florence Floquet. Construire, reconstruire et déconstruire le monologue intérieur en littérature anglophone. Etudes de stylistique anglaise, Société de stylistique anglaise, Lyon, 2017, pp.153-174. 10.4000/esa.677 . hal-02114936

HAL Id: hal-02114936

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02114936>

Submitted on 7 May 2020

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.



Construire, reconstruire et déconstruire le monologue intérieur en littérature anglophone

Florence Floquet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/677>

DOI : 10.4000/esa.677

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 153-174

ISBN : 978-2-36442-079-3

ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Florence Floquet, « Construire, reconstruire et déconstruire le monologue intérieur en littérature anglophone », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 11 | 2017, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/677> ; DOI : 10.4000/esa.677

Construire, reconstruire et déconstruire le monologue intérieur en littérature anglophone

Florence FLOQUET
Aix Marseille univ, LERMA, Aix-en-Provence, France

Alors que chacun se fait aisément une idée de ce qu'est le monologue intérieur (MI), il est difficile de trouver une définition linguistique satisfaisante de ce phénomène littéraire. Pour Lodge (1992, 43), « [t]here are two staple techniques for representing consciousness in prose fiction. One is interior monologue [...] The other method, called free indirect style [...] ».

Pour Tisset (2000, 90), de façon quelque peu similaire,

on ne confondra pas la technique du discours rapporté et celle du monologue intérieur. Le discours rapporté est toujours inclus dans la narration alors que le monologue intérieur est à lui seul une narration. Le monologue intérieur n'est ni mention ni citation.

Ces définitions mettent en avant le fait que le MI est, pour de nombreux linguistes, narratologues et romanciers, une technique linguistique à part. En ceci, il est à opposer aux techniques du discours rapporté (DR). Cette distinction se fonde sur une différence concernant le lieu de production et la destination des propos donnés à lire : le discours est intérieur pour le MI et proféré pour le DR. Or, cette opposition masque le fait que les techniques linguistiques utilisées pour le MI et pour les paroles proférées sont en fait les mêmes, et qu'une définition claire du MI ne peut s'appuyer que sur la distinction terminologique posée par Rivara (1998 ; 2000) et reprise par De Mattia-Viviès (2004 ; 2006) : le MI est une catégorie narratologique et non linguistique.

Selon la définition qui servira de base à notre travail, le MI permet de donner accès au discours intérieur du personnage, ce qui implique une

présence du narrateur réduite, voire nulle, afin de créer l'illusion d'entendre la « voix » du monologueur. Linguistiquement parlant, le MI est un type de discours particulier : il est fait de mots, et il est construit et organisé parce qu'il est adressé, même si c'est de façon particulière, puisque le personnage se prend pour destinataire. L'adjectif « intérieur » montre bien que ce discours n'est pas proféré pour autrui mais qu'il est produit dans l'intimité de la vie psychique du personnage.

Cependant, alors que le *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (pour qui *stream of consciousness* et MI sont la même chose) le définit en ces termes : « Now an almost indispensable term in literary criticism, it refers to that technique which seeks to depict the *multitudinous thoughts and feelings* which pass through the mind »¹ (1992, 919), et que Lodge en fait une technique pour représenter la *conscience*, il nous apparaît indispensable de définir le MI comme un véritable discours, qui ne saurait alors constituer la pensée, ni même la conscience dans son entièreté. Il faut donc réduire le champ du MI pour le faire correspondre à une partie seulement de ce à quoi on le destine : la pensée verbale. Par ailleurs, il se présente comme une véritable parole adressée ; ce n'est donc en aucun cas la représentation de l'inconscient ou du subconscient.

Sa représentation littéraire, et incidemment son étude linguistique, impliquent donc la prise en compte d'un discours « origine » (certes fictif) auquel le narrateur donne plus ou moins accès ou qu'il retravaille mais qui est toujours présent en sous-jacence alors qu'il n'existe bien entendu pas extratextuellement. Dans le monde romanesque, des choix de représentation des pensées sont faits, qui transparaissent dans les techniques linguistiques utilisées, et qui vont nous intéresser ici.

Le but de cet article est donc, à partir de la définition que nous venons de donner, de rendre compte des différentes techniques linguistiques à la disposition du romancier pour reconstruire le MI (c'est-à-dire construire *de* nouveau, supposément à l'identique, ce qui a déjà fait l'objet d'une construction par le personnage) et donner au lecteur l'impression d'avoir accès au discours origine. Cela nous conduira alors à déconstruire l'usage qui est fait de ces techniques et à analyser les effets de sens produits pour le lecteur, en particulier la façon dont parfois l'auteur

¹ Sauf mention particulière, les caractères gras, en italique ou soulignés dans les citations de cet article sont de nous.

re-construit le discours (c'est-à-dire construit à nouveau) et donne une nouvelle forme à un contenu qui était différent voire inexistant.

Reconstruire le monologue intérieur

Si le MI est pour nous une catégorie narratologique, nous avons vu qu'il est souvent analysé comme une technique linguistique à part entière, qui serait au discours intérieur ce que le discours immédiat (DIM)² est au discours proféré. Cependant, formellement, rien ne distingue un discours proféré en DIM d'un monologue intérieur (en DIM).

Le monologue intérieur autonome

L'une des techniques linguistiques utilisées pour représenter le MI est donc le DIM, aussi appelé technique du « discours » ou discours *en direct* (De Mattia-Viviès 2006, 189). En DIM, ce qui compte, c'est que le discours qui nous est présenté soit perçu comme reçu *en direct*, c'est-à-dire sans l'entremise d'un quelconque rapporteur. Cohn (1978, 17), dans une terminologie toute narratologique, parle de « monologue intérieur autonome » : il est autonome car il n'est pas rapporté.

(1) Beloved, she my daughter. She mine. See. She come back to me of her own free will and I don't have to explain a thing. I didn't have time to explain before because it had to be done quick. Quick. She had to be safe and I put her where she would be. But my love was tough and she back now. I knew she would be. [...] Nobody will ever get my milk no more except my own children. I never had to give it to nobody else – and the one time I did it was took from me – they held me down and took it. [...] But that's all over now. I'm here. I lasted. And my girl come home. Now I can look at things again because she's here to see them too. [...] Now I'll be on the lookout. Think what spring will be for us! I'll plant carrots just so she

² Genette (1972, 193) donne la définition suivante du DIM : « 'Le lecteur se trouve(r) installé dès les premières lignes dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend(r) ce que fait le personnage et ce qui lui arrive.' On aura peut-être reconnu dans cette description celle que faisait Joyce des *Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin, c'est-à-dire la définition la plus juste de ce que l'on a assez malencontreusement baptisé 'monologue intérieur', et qu'il vaudrait mieux nommer *discours immédiat* : puisque l'essentiel, comme il n'a pas échappé à Joyce, n'est pas qu'il soit intérieur, mais qu'il soit d'emblée ('dès les premières lignes') émancipé de tout patronage narratif, qu'il occupe d'entrée de jeu le devant de la 'scène' ».

can see them, and turnips. Have you ever seen one, baby? A prettier thing God never made. White and purple with a tender tail and a hard head. [...] I couldn't lay down with you then. No matter how much I wanted to. I couldn't lay down nowhere in peace, back then. Now I can. I can sleep like the drowned, have mercy. She come back, my daughter, and she is mine. (*Beloved*, 236-241)

Comme le montre cet extrait d'un roman de Toni Morrison, cette technique se caractérise par une absence totale de narrateur : le discours constitue un tout, un chapitre entier (parfois ce peut être le roman dans son entièreté), et n'est pas introduit par un narrateur. Il n'est ni rapporté, ni médiatisé, car il n'y a pas de discours encadrant, qui expliquerait au lecteur qui prend la parole. Le personnage y parle à la première personne et la triade énonciative est repérée par rapport à lui. Les autres pronoms personnels (*she, they, you*) se comprennent par rapport au *I* monologuant. Les références temporelles et spatiales sont aussi calculées par rapport au personnage. C'est le *hic et nunc* de son énonciation qui sert de point de repère : au *now* présent s'oppose un (*back*) *then* ; au présent simple s'oppose un prétérit, qui marque temporellement une antériorité par rapport au moment de la prise de parole intérieure en direct. Spatialement, *here* s'oppose à un *there* implicite.

Ces repérages et leur analyse montrent que l'on assiste à une synchronisation de l'expérience, de l'énonciation mais aussi de la lecture, comme si nous surprenions le discours que le personnage s'adresse au moment où nous le lisons. C'est la raison pour laquelle ce type de MI crée l'impression d'un accès direct au discours du personnage, comme si le lecteur pénétrait sa conscience et était en prise directe avec elle. Le MI est réactualisé à chaque lecture, chose commune aux autres textes à la première personne, mais alors que ces derniers semblent en suspens, comme en attente de lecture pour advenir, le MI, parce qu'il attribue une place différente au lecteur, est toujours déjà en cours. En effet, alors que dans les autres textes à la première personne, le lecteur actualise le discours en le lisant parce qu'on lui assigne la place de destinataire (le discours ne peut alors vraiment avoir lieu qu'en présence des deux parties), en MI, cette place lui est, de fait, refusée. Il devient alors un voyeur, qui surprend un discours qui ne lui est nullement destiné, et qui peut donc déjà avoir commencé en son absence³. Ce qui explique la forte impression

³ S'il n'en est plus le destinataire explicite, il va cependant de soi que le lecteur reste le destinataire *réel* du roman, ce qui implique pour le romancier une difficulté nouvelle :

de début « *in mediam mentem* » du MI, pour reprendre l'expression de Cohn (1978, 221), marquant clairement une rupture avec le roman traditionnel, et reléguant le lecteur à la condition de simple spectateur, totalement dispensable, ce qui renforce le caractère auto-adressé de ce discours particulier.

Les romans à la première personne ont traditionnellement pour but de narrer des événements ; ici, nulle narration mais bien un discours sans velléité de communication *extérieure*. Même lorsque le personnage monologuant s'adresse à un autre (*Think what spring will be for us!* ; *Have you ever seen one, baby?*), le discours n'est pas organisé en vue de communiquer avec ce dernier. Les questions n'attendent aucune réponse car le destinataire effectif n'est pas le *you* mentionné, qui n'est d'ailleurs pas présent dans la situation d'énonciation. Le but réel est toujours pour le personnage monologuant de se parler : il y a bien adresse et communication mais seulement de façon *intrapersonnelle* et non *interpersonnelle*.

La possibilité d'un monologue intérieur rapporté ?

L'on a souvent associé le MI en DIM au MI dans son entièreté, comme si seul ce type de mise en scène pouvait garantir un « véritable » MI. Cependant, nous voudrions élargir la catégorie narratologique à d'autres techniques linguistiques appartenant, elles, au DR, à commencer par le discours direct (DD).

Le DD est une technique qui se caractérise par un report des paroles/pensées qui semble se faire sans manipulation du discours origine.

(2) There was a long silence after this, and Alice could only hear whispers now and then, such as: 'Sure, I don't like it, yer honor, at all, at all!' 'Do as I tell you, you coward!' and at last, she spread out her hand again, and made another snatch in the air. This time there were *two* little shrieks, and more sounds of broken glass. **'What a number of cucumber-frames there must be!'** thought Alice. **'I wonder what they'll do next! As for pulling me out of the window, I only wish they could! I'm sure I don't want to stay in here any longer!'** (*Alice's Adventures in Wonderland*, 43 ; les italiques sont de l'auteur)

donner l'impression d'un discours auto-adressé et par conséquent soumis à des contraintes communicationnelles moindres qu'un discours à destination d'autrui et, dans le même temps, forger un discours qui reste intelligible pour le lecteur.

L'accès est médiatisé puisque c'est le narrateur qui le permet, qui laisse la « parole » au personnage, qui l'introduit en quelque sorte. Cette médiatisation explique que pour Maingueneau (1990)⁴, Lodge (1992, 43) ou encore Tisset (2000, 90), le MI ne puisse se manifester à travers les techniques du DR. Cependant, il nous semble que la voix du personnage résonne toujours *via* la technique du DD, et que le lecteur a bien accès à un discours présenté comme étant le discours origine, même si c'est par le biais d'un report. En effet, la présence du narrateur semble circonscrite dans les incises de DR (*thought Alice*) et dans le récit encadrant, les guillemets renforçant la rupture énonciative entre les deux discours et permettant de créer une délimitation entre les deux, une sorte d'étanchéité énonciative.

L'on remarque que dans cet extrait tiré du célèbre roman de Lewis Carroll, le discours intérieur est traité comme un discours oral. C'est donc la parole proférée qui sert de modèle. D'ailleurs, la sonorité des mots est bien présente, avec l'emphase qui porte sur l'auxiliaire modal *could* et sur le pronom personnel sujet *I*. La chute intonative ainsi matérialisée par les italiques renforce l'idée que ce discours est le même que son homologue proféré : il ne lui manque plus que l'extériorisation. Mis à part le verbe de report, dont le sémantisme renvoie clairement à l'intimité du personnage, le MI ressemble à s'y méprendre à un discours proféré. Ce traitement n'est pas nouveau : on le trouve chez Jane Austen aussi. Cependant, ce n'est pas le seul possible.

(3) So now she is in her room gracefully jumping rope. The ceiling above her has marks in on place where the rope slaps the ceiling every second with the same sound. Molly is counting down from one hundred; ninety-nine, ninety-eight, ninety-seven, all the way down to zero. *All it is*, thinks Molly, as she feels a burning in her calves, *is the endurance of time. I know I'm going to work, and do the hard thing and be good. There's no equivocation, so it's really just waiting it out. I know I'm going to keep jumping, so it's just getting past sixty, fifty-nine, fifty-eight, fifty-seven...* (*Twelve*, 194-195 ; les italiques sont de l'auteur)

Dans cet extrait, l'on remarque que le DD, s'il conserve l'incise caractéristique (*thinks Molly*), s'est libéré des guillemets. Il emprunte

⁴ Maingueneau (1990, 103-104) explique en effet que « dans le monologue intérieur on ne 'rapporte' pas les propos d'un personnage, puisque *c'est la totalité de l'histoire qui se trouve en quelque sorte absorbée dans la conscience du sujet qui monologue* » (les italiques sont de l'auteur).

cependant les italiques. L'on trouve aussi des exemples sans italiques, ni guillemets. Cette distinction formelle entre DD de parole proférée et DD de MI est un héritage du modernisme. En effet, le traitement typographique puis syntaxique du MI tend à évoluer à partir de la moitié du XIX^e siècle. C'est à ce moment-là que la représentation de la pensée gagne ses lettres de noblesse en tant qu'objet d'expérimentation littéraire (avec ce qu'on appellera le *stream of consciousness novel*). La littérature moderniste s'empare de cette catégorie narratologique : inspirés par les thèses de Freud et intéressés par la complexité de l'esprit humain et sa représentation, les écrivains de ce mouvement proposent un traitement différent de ce phénomène, qui passe en premier lieu par un affranchissement vis-à-vis des guillemets, comme un indice d'une différence fondamentale, marquée et revendiquée entre le DD intérieur et le DD proféré, entre le discours intérieur et le discours extériorisé. C'est aujourd'hui en quelque sorte une convention : le MI se distingue visuellement du discours proféré par des italiques ou l'absence de guillemets.

Cette différence formelle est le reflet d'une conception et d'une prise en compte différentes du discours intime. Sémantiquement, l'absence de guillemets permet en quelque sorte d'étouffer le son de la voix intérieure, de gommer la qualité phonatoire du discours : ce ne sont plus des sons articulés que nous lisons mais un discours pensé, mis en mots par convention par un narrateur, et qui ne peut avoir la même qualité sonore que sa contrepartie proférée. Une partie de l'artificialité que représente la « citation de pensée » est ainsi évacuée. Le traitement n'est donc de fait plus le même : le MI est en tension entre son caractère résolument verbal et son statut de discours pensé. Les exemples (2) et (3) montrent qu'une certaine évolution a eu lieu dans la perception et le traitement du MI direct. L'on se situe avec le DD sans guillemets à la frontière entre le DD et le discours direct libre (DDL), dont l'extrait (4) est un exemple.

(4) He watched the bristles shining wirily in the weak light as she tipped three times and licked lightly. **Wonder is it true if you clip them they can't mouse after. Why? They shine in the dark, perhaps, the tips. If kind of feelers in the dark, perhaps.**

He listened to her licking lap. **Ham and eggs, no. No good eggs with this drouth. Want pure fresh water. Thursday: not a good day either for a mutton kidney at Buckley's. Fried with butter, a shake of pepper. Better a pork kidney at Dlugacz's. While the kettle is boiling.** She lapped slower, then licking the saucer clean. **Why are their tongues so rough? To lap better, all porous holes. Nothing she can eat?** He glanced round him. **No.**

On quietly creaky boots he went up the staircase to the hall, paused by the bedroom door. **She might like something tasty. Thin bread and butter she likes in the morning. Still perhaps: once in a way.** (*Ulysses*, 49)

Dans cet exemple, on remarque que l'on va plus loin dans la séparation entre la sphère du narrateur et la sphère du personnage. Le DDL est désigné comme « libre » car il n'est plus accompagné d'une incise de DR donc il apparaît moins soumis au narrateur. Plus que les signes typographiques, c'est le sens ici qui permet au lecteur de percevoir une différence entre le récit et le MI. Les deux semblent juxtaposés, sur le même plan, sans plus aucune subordination de l'un à l'autre, donnant l'impression de faire un bond dans la tête du personnage.

Cette illusion se trouve renforcée par le caractère auto-adressé plus appuyé du discours. Le personnage se parlant à lui-même, son discours est moins explicite que s'il cherchait à communiquer avec autrui : le pronom sujet *she*, par exemple, ne reprend pas un élément déjà mentionné, et le lecteur ne peut pas s'aider du récit pour retrouver son référent puisque le pronom n'a pas la même référence dans les deux parties : dans le récit, il renvoie à la chatte ; dans cet extrait de MI son référent est la femme du personnage monologuant (dans l'avant-texte, *she* était aussi utilisé par le personnage pour renvoyer à la chatte). Cependant, peu importe si la référence du pronom est mouvante car, pour le personnage, elle est réputée fixe au moment où il l'utilise. Cette instabilité référentielle apporte un supplément de vraisemblance au discours intérieur du personnage : il est normal que le discours intérieur d'autrui soit de prime abord difficile à comprendre et emprunte des raccourcis.

Il ne faudrait cependant pas croire que le MI a évolué vers plus d'instabilité référentielle et vers moins de lisibilité pour le lecteur. L'extrait de *Ulysses* est un exemple d'un traitement et donc de la représentation littéraire que se faisait Joyce du phénomène (discours fragmentaire avec une assez grande opacité). Son but était d'explorer des voies encore confidentielles alors que le roman de McDonnell, *Twelve* (voir exemple (3)), pourtant postérieur (il date de 2002), propose un MI plus proche formellement d'un DD extériorisé : le but n'est plus dans ce roman d'accéder à un réalisme psychologique, de figurer les circonvolutions de l'esprit pensant mais plutôt de donner accès aux pensées du personnage, dans un univers où les apparences sont reines et où les pensées sont rarement extériorisées et communiquées à autrui. Le lecteur, en ayant accès à ses dernières, parvient à une meilleure compréhension des

personnages et de leur psychologie, et peut voir le contraste qui existe entre le discours intime et le discours social.

Le DIM et le DD(L) ont donc beaucoup en commun : ils donnent accès au discours intérieur du personnage sans que celui-ci n'apparaisse retravaillé par le narrateur. C'est le discours origine pur que le lecteur pense lire. C'est un véritable *discours* qui nous est présenté, comme en attestent les techniques utilisées, même si l'usage qui en est fait par les romanciers lui donne une dimension différente, propre à la conception personnelle que ces derniers ont du MI mais aussi dans un but précis selon le roman. La pensée y est traitée comme de la parole, même si elle tente de s'en démarquer, et l'utilisation de ces techniques confère au MI une dimension verbale évidente. Cela va de pair avec la définition que nous avons donnée ci-dessus du MI : il se caractérise par sa discursivité.

Nous souhaitons ajouter une troisième technique susceptible de représenter le MI : le discours indirect libre (DIL), qui, de prime abord, semble s'éloigner de ce qu'est le MI. En effet, la particularité de ce type de DR est que les personnes et les temps grammaticaux sont recalculés par rapport au narrateur et non plus par rapport au personnage. Prenons un exemple extrait du roman fantastique de Stephen King, *The Shining* : l'intrigue est centrée sur un petit garçon, Danny, qui a des pouvoirs qui lui permettent d'entendre ce que pensent les gens.

(5) And in one of those flashes that sometimes came, he got a complete thought from her, one that floated above the confused, low-pitched babble of emotions and colors that he usually got in crowded places.

(i'd like to get into his pants)

Danny's brow wrinkled as he watched the bellboys put her cases into the trunk. She was looking rather sharply at the man in the gray uniform, who was supervising the loading. **Why would she want to get that man's pants? Was she cold, even with that long fur coat on? And if she was that cold, why hadn't she just put on some pants of her own? His mommy wore pants just about all winter.** (*The Shining*, 99) (les italiques et parenthèses sont de l'auteur)

Essayons de reconstituer le discours intérieur origine du personnage :

(5') Why would she want to get that man's pants? Is she cold, even with that long fur coat on? And if she is that cold, why hasn't she just put on some pants of her own? My mommy wears pants just about all winter.

Mis à part quelques ajustements syntaxiques (de temps et de déterminant possessif), l'on se rend compte qu'il est très aisé de retrouver le discours que le petit garçon s'est théoriquement tenu : le vocabulaire, les modalités

de phrases, les tournures sont bien ceux du personnage. Sa voix résonne, certes de façon différente, légèrement étouffée, mais même si elle se mêle à celle du narrateur, il est toujours possible de retrouver un discours origine.

Cependant, il faut noter que nous parlons ici d'un type de DIL bien particulier : le « DIL locutoire »⁵. C'est un type de DIL qui renvoie effectivement à un discours dont on peut reconstituer un discours origine. Il est empreint de réalisme à la fois langagier et pragmatique : il respecte les niveaux et registre de langue du personnage cité ; les conventions stylistiques du MI sont bien présentes et les conditions de possibilité du MI sont réunies. Certes, dans l'extrait (5), la syntaxe est très maîtrisée pour un enfant de 5 ans, mais l'univers du livre met bien en avant sa précocité, ce qui rend le passage en gras tout à fait en adéquation avec le personnage ainsi qu'avec sa façon de s'exprimer oralement. Il est tout à fait plausible que l'enfant se soit tenu *en ces termes, dans ces conditions et à ce moment* ce discours. Ce MI n'est donc pas un discours du narrateur qui avancerait masqué et userait d'un discours mimétique mais bien le discours rapporté, au prix de légers ajustements syntaxiques, du petit garçon.

Comparée au DD, cette technique a l'avantage d'éviter une rupture énonciative entre la narration et le discours du personnage (il y a une sorte de continuité entre les deux due à l'utilisation des mêmes temps et pronoms, tous repérés par rapport à la situation d'énonciation du narrateur), même si l'on perçoit bien la différence de ton entre la narration (qui est très factuelle) et le MI, qui permet de démarquer ce dernier du reste. Il est dès lors tout à fait possible de retrouver le discours origine à partir de ce qui est livré au lecteur : la voix du personnage résonne et se mêle en quelque sorte à celle du narrateur sans se fondre totalement. Notons que la formulation *his mommy* pourrait toutefois laisser transparaître une intervention du narrateur. En effet, l'utilisation du déterminant possessif *my* par le personnage dans le discours origine pourrait sous-entendre un contraste vis-à-vis de la mère de quelqu'un d'autre : on s'attendrait peut-être à *mommy* ici. Semble poindre alors le début d'une situation de communication interpersonnelle, même si le destinataire n'est pas identifié. Le DIL, même lorsqu'il est locutoire, est

⁵ Ce DIL « au sens étroit » s'oppose au DIL « pragmatique » ou « au sens large », qui « a pu faire l'objet d'une verbalisation dans le contexte [...] mais qui n'a pas pu être dit ou pensé en ces termes » et « qui a donc fait l'objet d'un retravail plus ou moins important du narrateur dans le but de produire un effet » (De Mattia-Viviès 2006, 172-173).

une technique mouvante, et l'auteur qui tire les ficelles joue sciemment avec les techniques et les présuppositions dont elles s'accompagnent pour manipuler le lecteur. Nous proposons donc d'interroger et de déconstruire la représentation du discours intérieur afin d'aller au-delà de la première impression créée pour le lecteur.

Déconstruire le travail de l'auteur et du narrateur

À propos du discours origine et du discours « rapporté »

Un des premiers points à souligner est que même si l'on parle de discours origine, il va de soi qu'il n'y a pas de *réel* discours origine extratextuel. Celui-ci s'entend comme un discours origine *fictif* mais bien présent dans l'univers du roman. Cela peut paraître paradoxal mais c'est seulement à ce prix que l'on peut étudier les techniques du discours dit « rapporté », et à plus forte raison quand il est question de discours intérieur, discours qui par définition n'est pas extériorisé et donc n'est ni audible ni rapportable par autrui. L'auteur crée donc un univers où l'impossible devient possible : entendre et rapporter les *pensées verbales* de l'autre. Il pose un discours premier qui n'existe certes pas mais dont l'existence n'est pas remise en cause, et qui est nécessaire. Par ailleurs, il construit une illusion qui repose sur des présuppositions qui vont de pair avec les techniques linguistiques qu'il emploie. En déconstruisant ces techniques, l'on met à nu les manipulations dont le lecteur est l'objet.

L'une des premières manipulations vient du fait d'utiliser des techniques de DR quand rien ne peut réellement être rapporté. Et la terminologie, elle-même trompeuse, peut également induire en erreur le linguiste. Peut-être serait-il alors plus éclairant de se détacher d'étiquettes certes bien connues mais qui « mentent » sur ce qu'elles entendent nommer car, à la vérité, la littérature nous livre des « discours représentés » plutôt que des « discours rapportés » : il ne s'agit pas ici de rapporter fidèlement les paroles d'autrui. Banfield (1982) parle d'ailleurs de *represented speech or thought* pour le DIL. En analyse du discours, Roulet et al. (2001) proposent également d'utiliser le terme de discours « représenté » car la notion de « report » de paroles préalablement énoncées ne va pas de soi dans certains cas. Sorlin (2014, 129) fait du reste la même analyse terminologique. C'est pourquoi il nous semble que l'appellation est fallacieuse car le discours donné à lire n'est jamais qu'une pâle copie d'un

original inaccessible. Ceci est d'autant plus vrai pour le MI, dont le référent n'est qu'une reconstruction du narrateur, une mise en mots d'un discours qui n'est jamais proféré. Dans sa globalité, il est une mise en scène de la pensée du personnage qui répond à une visée de la part de l'instance narrative et, à un niveau supérieur, de l'auteur.

Si les appellations nous trompent, l'auteur joue aussi avec les préconceptions qui accompagnent les techniques utilisées afin de mieux les détourner. Nous entrons dans le domaine de la « syntaxe mensongère »⁶.

Une autonomie relative

Le roman qui, en utilisant le DIM, se veut être une plongée directe dans l'esprit du personnage, tente par tous les moyens d'effacer toute trace d'un quelconque narrateur mais aussi d'un quelconque auteur. Il se présente comme véritable discours mais c'est oublier bien vite que sa mise en forme (titre, ponctuation, passage du pensé à l'écrit...) et son inclusion dans l'objet-livre font que, de fait, il ne peut jamais être qu'une représentation textuelle d'un discours fantasmé. Si l'illusion fonctionne pour le lecteur, le linguiste se doit de questionner le statut de ce MI prétendument « autonome ». C'est la position de Strauch (1980, 548) également quand il explique que, par son insertion dans un livre, le MI (en DIM)

porte témoignage de l'existence d'un auteur, fût-il caché derrière son texte, et fournit par implication le cadre qui fait du monologue intérieur un énoncé reproduit, c'est-à-dire second, relayé, métalinguistique au sens où Jakobson emploie cette expression à propos de la R° [reproduction] du discours.

En DD, l'illusion réside dans le fait de donner à penser que la sphère du narrateur et celle du personnage sont étanches. Il va de soi que le MI du personnage est premier car il est réputé « rapporté » mais qu'il est subordonné syntaxiquement au discours encadrant. Même si leurs sphères semblent bien délimitées, le fait que le MI soit « rapporté » suppose la présence d'un rapporteur et donc la subordination du MI au narrateur, qui

⁶ Cette expression, due à Rosier et reprise par De Mattia-Viviès (2012, 1), renvoie aux cas où il y a une déconnexion entre la forme et le sens, aux cas où « la syntaxe est en décalage avec le sens et/ou ne produit pas le sens attendu. De façon schématique, ce décalage révèle l'existence d'une *déliasion* possible entre la forme et le sens [...] ».

le contrôle en quelque sorte. En outre, l'incise, comme son nom l'indique, vient entailler le discours intérieur des personnages, et rappeler qu'un auteur tire les ficelles. Les guillemets ne sont même plus présents pour matérialiser la différence entre les deux, si bien qu'à première vue, narration et MI en DD ne se distinguent plus, formellement, sur la page. Quant aux italiques utilisées pour certains monologues intérieurs, elles ne sont pas tant présentes pour différencier la pensée verbale du récit que pour différencier pensée et parole.

De plus, le MI en DR a besoin du récit qui l'entoure pour être contextualisé, pour prendre tout son sens, pour être, enfin, compréhensible pour le lecteur. Même avec le DDL, comme dans les extraits (4) et (5), où syntaxiquement la subordination n'existe plus (du fait que les incises sont gommées et ne rattachent plus les pensées à un personnage), la subordination se fait sémantiquement. Ces remarques sont certes valables pour tout discours en DD mais le MI a ceci de particulier qu'il est intrinsèquement rapporté. Cela découle du statut qu'il a extratextuellement : une représentation directe des pensées d'autrui ne peut être qu'une mise en scène, une inférence, jamais fidèle. Les pensées représentées comme rapportées étant une mise en mots du narrateur, ce dernier est donc nécessairement plus présent que lorsqu'il s'agit pour lui de représenter des paroles proférées. En effet, s'il nous paraît tout à fait normal de percevoir les paroles des autres directement, il en va différemment des pensées. C'est ainsi qu'il faut comprendre le *continuum* proposé par Leech & Short (1981, 344), qui placent la norme de « présentation » des pensées au niveau de l'« indirect thought » (pensée présentée *via* le discours indirect), et non de la présentation directe, comme c'est le cas pour les paroles extériorisées. Cela explique également l'artificialité constitutive du MI en DD(L) : un MI en DD ne saurait s'étendre sur de nombreuses lignes ou pages par risque de devenir moins plausible, et de ne pas prendre en compte la différence fondamentale entre parole et pensée. Le MI est une convention littéraire, qui donne l'illusion au lecteur que le discours intérieur est de même nature que le discours proféré, comme si le matériau utilisé par l'un était de même nature que le matériau utilisé par l'autre. Et cela transparait dans des exemples de syntaxe mensongère où le MI est *re-construit*.

Re-construction du monologue intérieur

(6) Too much, **they thought**. Where does she get it all, Baby Suggs, holy? Why is she and hers always the center of things? How come she always

knows exactly what to do and when? Giving advice; passing messages; healing the sick, hiding fugitives, loving, cooking, cooking, loving, preaching, singing, dancing and loving everybody like it was her job and hers alone. (*Beloved*, 161 ; exemple emprunté à De Mattia-Viviès (2006, 178))

Formellement, nous avons bien affaire à du DD (sans guillemets). Cependant, sémantiquement, ce discours n'a pas pu avoir lieu. Le sujet pluriel du verbe de pensée (*they*) bloque cette interprétation : s'il est difficile de « citer » le discours mental d'une personne, cela devient impossible lorsqu'il s'agit d'un groupe de personnes. Alors pourquoi faire mentir la syntaxe et avoir recours au DD ici ?

Rappelons, en premier lieu, que le DD ne doit pas s'interpréter en termes de fidélité. Comme le souligne Fludernik (1996, 409), il ne reproduit pas un discours *verbatim*, et le rapporteur peut très facilement s'immiscer à l'intérieur des propos qu'il semble pourtant tenir à distance. Ce MI a donc subi une re-construction, une construction à nouveau, dans le sens qu'il y a reprise de la substance du discours des personnages mais sous une forme différente. Ainsi, les personnages qui constituent le *they* de l'extrait (6) se sont plausiblement tenu un discours intérieur mais il ne peut avoir été le même pour tous et avoir la forme qu'on lui a donnée. Le discours ainsi produit crée un « effet de monologue intérieur » (De Mattia-Viviès 2006, 201-202).

Au niveau du sens, ce DD est très proche d'un discours indirect : il rend compte de l'essence d'un discours mais pas des termes dans lesquels il a été énoncé. L'utilisation du DD ici est liée à l'impression de grande verbalité qu'elle produit car elle donne corps aux mots et les fait résonner. L'impact sur le lecteur est donc plus grand, les mots ont plus de poids. Elle permet aussi de créer une impression de communauté de pensée, comme si le discours intérieur d'une personne était représentatif de celui de tous. Elle apporte un aspect grégaire au groupe, qui juge et pense comme un seul homme, aveuglé par sa jalousie et incapable de réfléchir en dehors du groupe. Par ce tour de passe-passe linguistique, l'auteur amène le lecteur à envisager ce groupe d'une certaine façon et à prendre de la distance vis-à-vis de lui.

Le DD n'est pas la seule technique touchée par cet effet de re-construction. Le DIL doit aussi attirer notre attention. Le « DIL locutoire », évoqué plus haut, est loin d'être fréquent. La raison en est qu'il est parfois très difficile de démêler ce qui appartient au narrateur et ce qui appartient au personnage. Il nous faut donc aller à l'encontre de l'idée que

le DIL « reproduces verbatim the character's own mental language » (Cohn 1978, 14). Le discours intérieur du personnage est souvent contaminé par celui du narrateur, ou inversement, ce qui ne permet plus de retrouver le discours origine du personnage, même si l'on entend toujours sa voix. Ce passage de *The Shining* en est une bonne illustration :

(7) The night before that morning she had lain awake almost until he came in, thinking, coming to a decision.

The divorce was necessary, she told herself. Her mother and her father didn't belong in the decision. Neither did her feelings of guilt over their marriage nor her feelings of inadequacy over her own. It was necessary for her son's sake, and for herself, if she was to salvage anything at all from her early adulthood. The handwriting on the wall was brutal but clear. Her husband was a lush. He had a bad temper, one he could no longer keep wholly under control now that he was drinking so heavily and his writing was going so badly. Accidentally or not accidentally, he had broken Danny's arm. He was going to lose his job, if not this year then the year after. [...] (*The Shining*, 73-74)

Le passage en gras attire notre attention. La phrase qui le précède est clairement du récit (on est dans du factuel) et annonce l'intrusion dans la tête du personnage : ce dernier est représenté en train de penser. Ce qui suit étant au passé, l'on pourrait croire que le récit continu. Cependant, le lecteur perçoit un jugement, qui s'éloigne du récit, et bute sur une incise (*she told herself*), qui colore la première partie de la phrase. En effet, pour qu'il y ait incise de DR, il faut qu'il y ait DR, et ce qui précède et suit cette dernière s'interprète donc comme du DIL ou plus exactement comme du « discours indirect semi-libre »⁷ (De Mattia-Viviès 2010, 161). L'on pourrait considérer que seul le passage précédant l'incise relève du DIL mais l'on trouve des éléments dans le reste du paragraphe qui nous font opter pour une interprétation en DIL du paragraphe entier. Le ton des énoncés nous fait quitter le factuel et l'objectif pour entrer dans le domaine du subjectif : le vocabulaire est parfois informel (*lush, go badly*). C'est clairement le contenu du raisonnement du personnage qui nous est livré. En outre, l'utilisation du pronom réfléchi *herself*, qui est la transposition d'un *myself* originel (dans un récit, ce serait le pronom personnel objet *her*

⁷ Cette expression s'applique à un discours indirect libre assorti d'une incise de discours rapporté, comme celles que l'on trouve en DD. Cette forme hybride montre bien les similarités qui unissent DD et DIL, et qui renforcent la nécessité d'analyser le DIL comme une des techniques linguistiques possibles du MI.

qui serait utilisé) et les déictiques *now* et *this year*, qui sont clairement repérés par rapport au personnage et non par rapport au narrateur, sont autant d'indices qui renvoient au discours origine du personnage.

Cependant, si l'on transpose le DIL en DD, en effectuant seulement des ajustements syntaxiques basiques, comme dans la manipulation (7'),

(7') The divorce is necessary, she told herself. My mother and my father don't belong in the decision. Neither do my feelings of guilt over their marriage nor my feelings of inadequacy over my own. It is necessary for my son's sake, and for myself, if I am to salvage anything at all from my early adulthood. The handwriting on the wall is brutal but clear. My husband is a lush. He has a bad temper, one he can no longer keep wholly under control now that he is drinking so heavily and his writing is going so badly. Accidentally or not accidentally, he broke Danny's arm. He is going to lose his job, if not this year then the year after.

on se rend compte que le discours intérieur qui est livré ne peut être mot pour mot celui du personnage. La détermination des termes de relation *mother, father, son, husband* via le possessif *my* n'est pas très naturelle : l'on s'attendrait à ce que le personnage utilise des prénoms (comme c'est le cas dans l'avant-dernière phrase, avec *Danny*) ou peut-être directement des pronoms personnels puisque le référent de ces personnes est déjà présent dans son esprit. En outre, la troisième phrase est particulièrement construite et repose sur un parallèle *neither do my feelings of... over..., nor my feelings of... over...* qui témoigne d'une organisation qui ne semble pas la plus spontanée qui soit. Enfin, si *this year* est importé du discours du personnage, *the year after* est recalculé par rapport au narrateur.

Nous avons affaire ici à ce que De Mattia-Viviès (2006) nomme le « DIL pragmatique », qui constitue un entre-deux, où des repérages sont à attribuer au personnage et d'autres au narrateur, dans un mélange qui produit l'impression d'entendre la voix du personnage tout en la percevant retravaillée par le narrateur. Les pensées apparaissent donc bien comme un construit du narrateur, et le degré de narrativisation de ce DIL est plus grand que celui du DIL locutoire. L'utilisation du DIL permet, cependant, d'incarner ce que le lecteur a sous les yeux. Donner ainsi la parole au personnage plutôt que faire le récit de ses pensées les rend plus saisissantes tout en évitant l'artificialité d'une longue prise de parole intérieure en DD(L), mais crée également un effet de proximité, d'empathie de la part du lecteur envers le personnage, plus grand qu'en DD. Il en ressort convaincu, et prend fait et cause pour le personnage contre son époux,

lequel dès le début de l'intrigue apparaît ainsi comme un personnage dont on doit se méfier.

Si le réalisme langagier est quelque peu mis à mal, le réalisme pragmatique reste intact : si le personnage n'a pas pu s'exprimer exactement en ces termes, il n'en demeure pas moins qu'il est tout à fait crédible qu'il se soit tenu un discours de la teneur de celui qui est livré. Mais la manipulation peut aller encore plus loin car il arrive que le lecteur soit mis en présence d'un discours qui est pleinement une *construction* du narrateur : aucun discours origine ne peut être récupéré car il n'y en a pas, comme le montre l'ultime chapitre de *Ulysses*.

Construire un discours là où il n'y en a pas : le cas du stream of consciousness

(8) Yes because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs since the *City Arms* hotel when he used to be pretending to be laid up with a sick voice doing his highness to make himself interesting to that old faggot Mrs Riordan that he thought he had a great leg of and she never left us a farthing all for masses for herself and her soul greatest miser ever was actually afraid to lay out 4d for her methyated spirit telling me all her ailments she had too much old chat in her about politics and earthquakes and the end of the world let us have a bit of fun first God help the world if all the women were her sort down on bathing-suits and lownecks of course nobody wanted her to wear I suppose she was pious because no man would look at her twice I hope I'll never be like her [...] (*Ulysses*, 640)

Cet extrait, souvent qualifié de « monologue », est à rapprocher du premier que nous avons étudié (voir exemple (1)) : tous deux utilisent la technique du DIM. Cependant, nous sommes ici en présence d'un flux, qui traverse le personnage et le représente passif car il ne construit plus un discours, ne se prend plus pour destinataire mais devient le réceptacle d'éléments disparates : mots, phrases mais aussi images, souvenirs, sentiments et sensations, qui ne peuvent être retranscrits en littérature qu'à l'aide de mots. On touche ici au niveau préverbal. Il n'y a plus de discours à proprement parler mais une espèce de *translittération*, qui fait croire à un discours là où il y a des éléments d'une autre nature. On quitte le MI pour entrer dans le *stream of consciousness*.

Monologue intérieur et *stream of consciousness* sont souvent traités comme synonymes. Mais force est de constater qu'avec le *stream* on quitte le domaine du discursif. Cette catégorie narratologique tente de reproduire la structure tentaculaire et méandreuse de la pensée. Il n'est dès lors plus

question d'un discours que le personnage se tient mais d'une multitude d'éléments qui s'entrechoquent dans l'esprit du personnage : à la linéarité du discours s'opposent la superposition et le chevauchement des éléments qui constituent la pensée *dans son entièreté*. Le *stream* est d'autant plus paradoxal qu'il utilise des mots là où il ne peut y en avoir, mais son organisation particulière (ou plutôt sa prétendue absence d'organisation) vise à créer chez le lecteur l'impression qu'il n'a plus affaire à un discours mais à un déferlement de pensées, par lequel il est, lui aussi, assailli.

C'est à cela qu'œuvre aussi la quasi-absence de ponctuation (chose que l'on ne retrouve pas dans les passages en MI rapporté du roman, comme en (4)) : elle donne l'impression d'une masse informe, d'une pensée brute, d'un bloc impénétrable. Les phrases n'ont plus de début ni de fin (comme le montrent le *Yes* initial et la conjonction de subordination *because*, qui n'est rattachée à rien) car il n'y a pas de début ni de fin à la pensée : une idée en appelle une autre, qui convoque un souvenir, qui se meut en image... Il n'y a plus de démarcation, ce qui crée un effet de fondu, de *continuum* où les idées ne se suivent plus mais adviennent en même temps. C'est le sens qu'il faut donner aux *and* qui émaillent tout le chapitre, et qui figurent la simultanéité des pensées et non leur succession chronologique. Ainsi, afin de construire le *stream* du personnage, l'auteur déconstruit le discours qu'il livre : il cherche à faire oublier que la représentation du flux des pensées ne peut, en littérature, se matérialiser que par des mots.

Conclusion

Il y a de nombreuses façons de rendre compte des pensées en littérature mais toutes n'appartiennent pas au MI. Les diverses techniques linguistiques utilisées par un romancier participent à la fois d'une vision particulière de ce phénomène mais aussi d'un projet au sein du roman qu'il écrit. Chacune produit un effet particulier sur le lecteur : que l'on choisisse de représenter un discours *en direct*, que l'on choisisse de le représenter de manière rapportée directement ou indirectement, ou enfin que l'on choisisse de donner la forme d'un discours à ce qui ne peut en être, il y a là des partis pris linguistique, narratologique et esthétique qui servent un projet littéraire. Les techniques linguistiques utilisées sont en fait liées à des attentes de la part du lecteur. Toute technique est

accompagnée de préconceptions avec lesquelles le romancier joue pour emmener le lecteur à un endroit précis.

Il ne faudrait cependant pas oublier que si le romancier représente sous la forme d'un discours ce qui ne peut en être un, c'est que les mots sont le seul matériau à sa disposition. Il lui faut manipuler les techniques, les tordre pour leur donner la forme qui permettra le mieux de représenter les différents types de pensée. Ce n'est finalement pas tant la technique que l'usage que chaque romancier en fait, qui importe. Le lecteur est clairement manipulé mais c'est une victime consentante car c'est par les mensonges linguistiques savamment orchestrés par l'auteur, qu'il touche du bout du doigt, du bout de la pensée oserions-nous dire, ce que l'autre pense et ressent ; en somme, qu'il accède à la vérité.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'œuvres de fiction :

CARROLL, Lewis. 1993 [1865]. *Alice's Adventures in Wonderland*. Ware Hertfordshire : Wordsworth Editions.

JOYCE, James. 2010 [1932]. *Ulysses*. Ware, Hertfordshire : Wordsworth Editions.

KING, Stephen. 2012 [1977]. *The Shining*. New York : Anchor Books.

McDONELL, Nick. 2002. *Twelve*. New York : Grove Press.

MORRISON, Toni. 2007 [1987]. *Beloved*. Londres : Vintage Classic.

Ouvrages et articles de référence :

BANFIELD, Ann. 1982. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston : Routledge & Kegan Paul.

COHN, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, N.J. : Princeton University Press.

DE MATTIA-VIVIÈS, Monique. 2000. *Le discours indirect en anglais contemporain : approche énonciative*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.

DE MATTIA-VIVIÈS, Monique. 2004. « Monologue intérieur et discours rapporté : parcours entre narratologie et linguistique ». *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise* 25 : 9-24.

- DE MATTIA-VIVIÈS, Monique. 2006. *Le discours indirect libre au risque de la grammaire. Le cas de l'anglais*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.
- DE MATTIA-VIVIÈS, Monique. 2010. « Du discours rapporté mimétique aux formes intrinsèquement hybrides ». *Anglophonia-Sigma* [En ligne] 14.28, <http://anglophonia.revues.org/656>, consulté le 16 novembre 2017.
- DE MATTIA-VIVIÈS, Monique. 2012. « Syntax in Wonderland. Les déconnexions forme / sens et la syntaxe dite mensongère ». *E-rea*, 9.2.
- FLUDERNIK, Monika. 1993. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*. Londres : Routledge.
- GENETTE, Gérard 1972. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil.
- LEECH, Geoffrey et SHORT, Michael. 1986 [1981]. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Londres : Longman.
- LODGE, David. 1992. *The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts*. Londres : Penguin Books.
- MAINGUENEAU, Dominique. 1990. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas.
- RIVARA, René. 1998. « Pour une approche énonciative du monologue intérieur ». In D. LEEMAN et A. BOONE (eds), *Du percevoir au dire. Hommage à André Joly*. Paris : L'Harmattan, p. 399-410.
- RIVARA, René. 2000. *La langue du récit : introduction à la narratologie énonciative*. Paris, Montréal : L'Harmattan.
- ROULET, Eddy, FILLIETAZ, Laurent, GROBERT, Anne & BURGER, Marcel. 2001. *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*. Berne : Peter Lang.

SORLIN, Sandrine. 2014. *La stylistique anglaise : théories et pratiques*.
Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

STRAUCH, Gérard. 1980. « Monologue intérieur et style indirect libre ».
Actes du Congrès de Poitiers de la SAES. *Études Anglaises* 90 :
531-551.

TISSET, Carole. 2000. *Analyse linguistique de la narration*. Paris : Sedes.