



Conférence inaugurale : représenter le monologue intérieur et la pensée en littérature

Florence Floquet

► To cite this version:

Florence Floquet. Conférence inaugurale : représenter le monologue intérieur et la pensée en littérature. Séminaire EMMA - conférence inaugurale, Nov 2022, Montpellier, France. hal-04385578

HAL Id: hal-04385578

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04385578>

Submitted on 10 Jan 2024

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.

Séminaire EMMA
Conférence inaugurale 8 novembre 2022 (Florence Floquet)

Problème en littérature : le monologue intérieur (MI) est ramené à la pensée, qui elle-même est vue comme un discours, prononcé dans l'intimité de la conscience de son locuteur. Confusion ! (on retrouve ce que Platon disait de la pensée « un dialogue de l'âme avec elle-même »).

Il y a une spécificité de la pensée et non seulement dans son opposition et sa similitude avec l'oral et l'écrit
Mais difficilement appréhendable car la pensée est vue comme un discours

« Thought as language metaphor » (Lakoff & Johnson 1999)

When we say "Let me make a *mental note* of that," we are using a metaphor in which **thoughts are linguistic forms written in the mind**. [...] An important entailment of this metaphor is that, if you can *read* someone's mind, then all their thoughts must be in readable linguistic form. [...] **What this metaphor does is conceptualize thought in terms of symbols, as if a thought were a sequence of written letters**. It makes the internal, private character of thought into a public, external thing. It has an important entailment, namely, that **thought has a structure that can be represented accurately in terms of linear sequences of written letters**. (1999, 244-245 ; les italiques sont des auteurs)

➔ Mais la pensée ne se limite pas au discours intérieur et le discours intérieur n'englobe pas toute la pensée

Même si, en littérature, on utilise des mots pour représenter les 2 !

Il y a plusieurs propositions de formalisations en stylistique ou narratologie de la représentation de la pensée.

Où se situe le MI ?

Leech & Short (1991) : Thought = pensée

➔ Pensée directe (direct thought) = discours proféré intérieurement, **endophasie**

Thought presentation scale
[N] NRTA IT FIT DT FDT
Norm

Gradient de présentation de la pensée selon G. Leech & M. Short (1991)

N = Narration ; NRTA = Narrative Report of Thought Acts ; IT = Indirect Thought ; FIT = Free Indirect Thought ; DT = Direct Thought ; FDT = Free Direct Thought.

D. Cohn (1978). Cette dernière a consacré un ouvrage entier à la représentation de la conscience (*Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978)). Elle y propose trois grands modes de représentation : le psycho-récit (psycho-narration), le monologue narrativisé (narrated monologue) et le monologue rapporté (quoted monologue).

➔ un des ouvrages majeurs sur le sujet de la représentation de la conscience = terminologie qui mêle linguistique (récit et rapporté) et narratologie (monologue).

Monika Fludernik aussi : propose une échelle de représentation de la parole et de la pensée, où il est question de « narrated perception », psycho-narration mais aussi de narrative, indirect discourse, free indirect discourse, direct discourse

Quelle place pour le MI ?

Le MI : un problème de terminologie

Pour certains théoriciens, le MI est une technique linguistique au même titre que le DIL ou le DR.

There are two staple techniques for representing consciousness in prose fiction. One is interior monologue, in which the grammatical subject of the discourse is an "I", and we, as it

were, overhear the character verbalizing his or her thoughts as they occur. [...] **The other method, called free indirect style**, goes back at least as far as Jane Austen, but was employed with ever-increasing scope and virtuosity by modern novelists like Woolf. It renders thought as reported speech (in the third person, past tense) but keeps to the kind of vocabulary that is appropriate to the character, and deletes some of the tags, like “she thought”, “she wondered”, “she asked herself” etc. that a more formal narrative style would require. This gives the illusion of intimate access to a character’s mind, but without totally surrendering authorial participation in the discourse. (Lodge 1992, 43)

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. C’est la conscience du personnage qui fait l’histoire et semble se passer de tout intermédiaire. Le monologue intérieur se caractérise souvent par un certain relâchement syntaxique, au nom de la vérité, bien sûr, qu’on ne trouve pas dans le discours rapporté. (Tisset 2000, 90)

J’ai cherché à donner une définition linguistique du monologue intérieur afin de pouvoir étudier sa représentation en littérature romanesque et donc analyser les différentes formes qu’il revêt et les techniques qui sont employées pour le représenter

Catégorie ou technique ?

Si c’est une technique linguistique, comment expliquer que DD et MI se ressemblent formellement tant ?

D’ailleurs pendant longtemps, ils ont été présentés de façon strictement similaire :

The sight of it made her start; and, forgetting everything else, she stood gazing on it in motionless wonder, **while these thoughts crossed her:**

“This is strange indeed! I did not expect such a sight as this! An immense heavy chest! What can it hold? Why should it be placed here? Pushed back too, as if meant to be out of sight! I will look into it—cost me what it may, I will look into it—and directly too—by daylight. If I stay till evening my candle may go out.” She advanced and examined it closely: it was of cedar, curiously inlaid with some darker wood, and raised, about a foot from the ground, on a carved stand of the same. (*Northanger Abbey*, 154-155)

‘Then two are cheaper than one?’ Alice said in a surprised tone, taking out her purse.

‘Only you *must* eat them both, if you buy two,’ said the Sheep.

‘Then I’ll have *one*, please,’ said Alice, as she put the money down on the counter. **For she thought to herself, ‘They mightn’t be at all nice, you know.’** (*Through the Looking-Glass*, 199 ; les italiques de l’auteur)

Appellation souvent utilisée comme pendant intérieur au DD ou DDL, voire comme technique du « courant de conscience » qui donne accès aux pensées verbales ou non, et émotions que le narrateur révèle au lecteur ou dont le lecteur fait l’expérience.

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 methylated 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 ; les italiques sont de l’auteur)

L’on fait généralement résider la spécificité du monologue intérieur dans la **structure** du discours qu’il représente. Ce serait un discours fondé sur l’association d’idées, un discours qui se déploie dans

l'irrationnel (Dujardin 1931, inventeur du MI) et qui se démarque par sa syntaxe. Dans les termes d'Édouard Dujardin,

« Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression 'tout venant'. (Dujardin 1931, 58-59) »

Néanmoins, cette conception semble discutable à plus d'un titre.

➔ Le MI est par essence un **discours**. Là, est-on encore dans le discours ???

L'idée que le MI est nécessairement déconstruit, illogique, non articulé est « un préjugé d'époque » pour reprendre les mots de Genette. Les libertés avec la syntaxe prises par certains auteurs ne sont pas nécessairement constitutives du MI mais relèvent pour certains auteurs d'une **volonté de faire preuve de réalisme langagier** ou d'une volonté de s'approcher d'une vérité psychologique (comme on s'adresse à soi, on peut avoir recours à des raccourcis, ne pas mentionner certains éléments...), en s'éloignant du DR de propos proféré. Il faudrait marquer clairement la différence entre les deux. Mais ces règles sont des règles littéraires visant simplement à mettre en scène la pensée, et pas nécessairement la pensée verbale.

Définition servant de fondement à mon travail :

Le MI est une *catégorie narratologique* qui a ceci de particulier qu'elle permet au lecteur d'avoir accès à une partie de la pensée du personnage : la pensée verbale et discursive. On aura donc du MI chaque fois que le texte reproduira, ou plus justement donnera l'impression de reproduire un véritable discours intérieur. Il est à la fois discours et organisation de ce discours. En tant que discours rationnel et réfléchi, le MI met le personnage en position active, il est conscient de ce qui se passe dans sa tête, du discours qu'il se tient ≠ pensée, émotions, images, souvenirs, sentiments, réactions, inconscient...

➔ Cette analyse se fonde sur l'idée que le MI est un type de narration sans narrateur et donc tout doit passer par le filtre du personnage

Pour résumer :

- C'est une **prise de parole** (*-logue*) d'un personnage qui est **seul** (*mono-*) et qui discourt **intérieurement** ;
- C'est un **discours** en ce sens qu'il est une prise de parole **voulue** et **organisée** à destination d'un **allocutaire**, mais ce dernier a un statut particulier ;
- Le MI repose sur un **schéma communicationnel particulier** : **l'intralocution**, puisque émetteur et récepteur y sont une seule et même personne ;
- Ce discours n'est pas narratif mais **expressif** ;
- Le MI ne constitue donc qu'**une partie de la pensée** et ne peut prétendre à la représentation d'éléments non verbaux ou inconscients ;
- En cela, sa **forme** est nécessairement **construite** car le MI se fonde sur la prise en compte d'un **destinataire**. L'aspect lacunaire et le rejet des règles de syntaxe courantes ne constituent donc en aucun cas des critères fondamentaux du MI ;
- Le MI n'est pas une technique linguistique mais une **catégorie narratologique** qui s'incarne à travers différentes techniques linguistiques.

MI = catégorie narratologique

⇒ **DD(L), DIL, DD, DIM = techniques linguistiques**

Différentes techniques linguistiques pour différents buts

Le discours immédiat

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 methyalted 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)

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 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. Feels good when you hold it in your hand and smells like the creek when it floods, bitter but happy. We'll smell them together, Beloved. Beloved. Because you mine and I have to show you these things, and teach you what a mother should. Funny how you lose sight of some things and memory others. I never will forget that whitegirl's hands. Amy. But I forget the color of all that hair on her head. Eyes must have been fray, though. Seem like I do rememory that. Mrs. Garner's was light brown—while she was well. Got dark when she took sick. A strong woman, used to be. And when she talked off her head, she'd say it. "I used to be strong as a mule, Jenny." [...] 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)

- ➔ Absence de narrateur = le discours constitue un tout, n'est pas introduit par un N, n'est ni rapporté, ni médiatisé (pas de discours encadrant) : un chapitre entier dans un roman (mais sommes-nous réellement dans du DIM ?)
- ➔ Personnage parle à la première personne, triade énonciative repérée par rapport à lui (repérage de personnes, temps et lieux)
- ➔ Synchronisation de l'énonciation, de l'expérience et de la lecture (mais le discours est toujours déjà en cours, comme si le lecteur était un voyeur et n'était pas pris en compte = on est *in mediam mentem* (Cohn))
- ➔ Immédiateté = impression d'accès direct au discours du personnage et à sa psyché

Mais ce n'est pas le cas le plus répandu : parce qu'il est difficile à tenir sur le long terme sans devenir très difficile à suivre ou trop artificiel. On ne monologue pas sans arrêt avec soi-même (n'en déplaise à Platon). Une prise de parole en continu se meut souvent en récit mais en MI, il n'est pas question de faire le récit de quoi que ce soit. Il y a quelques exemples mais ils ne constituent pas le cœur de la façon dont le MI est généralement représenté en littérature.

Certaines des techniques du DR sont les techniques linguistiques les plus répandues : DD, DDL et DIL (dans une certaine mesure).

Le discours direct (libre)

DDL

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. Or 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.** [...] 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.** (*Ulysses*, 48-49)

DD

God I hate drugs, thinks one of the detectives investigating the double murder at the Jefferson Houses housing project. (*Twelve*, 45 ; les italiques sont de l'auteur)

I need a new coat, she thought, as she returned to the kitchen with the half-filled glass. **My red one is all out of shape from carrying Dominic and Edward. I'll get a fitted one this time. Act of faith, but I might as well make the most of my figure while I've still got it. Shoes for Dominic. A blouse for Clare. And underpants for Adam, four pairs at least.** [...]

Barbara emptied the glass at the sink and filled it again to drink herself. **This morning he [Adam, her husband] remembered that day in France,** she thought, **that day we went swimming in our underclothes [...]** **Damn I've forgotten to lay the table for breakfast.** [...]

And another thing I've forgotten is to say my prayers, she thought, as she reached the bedroom. **Perhaps I'll skip them tonight. But I suppose I've got something to be thankful for. Just a Hail Mary then.** [...] (*The British Museum is Falling down*, 158-160)

Discours direct : même technique que pour représenter un discours extériorisé mais elle s'adapte.

Le DDL est proche du DD mais s'en distingue par l'absence de verbe de report. Il ressemble au DIM mais s'en distingue par sa subordination sémantique au récit qui l'entoure. Mais dans les 3 cas, les repérages se font par rapport au monologuiste.

DD et DDL sont souvent **typographiquement marqués** : absence de guillemets ou présence d'italiques. Le changement de ton, l'émergence du *I* ou encore le segment rapportant, voire simplement le contexte permettent de comprendre que l'on se situe dans la tête du personnage. (En DD, le segment rapportant ôte toute éventuelle ambiguïté).

- ➔ Absence de guillemets : Façon de gommer la dimension phonique (et ainsi se distinguer du DD extériorisé).
- ➔ Italiques : marquer l'altérité, comme si on avait des éléments étrangers, à la manière d'un mot étranger inséré dans une phrase ou comme pour marquer que ce qu'on lit est d'une essence différente.
- ⇒ Typographie/ponctuation change à partir de la 2^{ème} moitié/fin du 19^{ème} siècle, quand l'on commence à réellement s'intéresser à la représentation de l'intériorité (avant on utilisait les guillemets pour les DR proférés et intérieur).

La pensée verbale accessible *via* les techniques du DR implique l'existence, bien entendu fictive mais conventionnelle, d'un discours origine. Le discours se **présente** comme fidèle à un discours originel.

Cette technique a plusieurs avantages liés à son contexte d'apparition.

Contextes d'apparition :

Discours social vs discours intime

"I stopped him," she said, staring at the place where the fence used to be. "I took and put my babies where they'd be safe." [...]

"Your love is too thick," he said, **thinking**, That bitch is looking at me; she is right over my head looking down through the floor at me. (*Beloved*, 193-194)

Jack Torrance thought: Officious little prick.

Ullman stood five-five, and when he moved, it was with the prissy speed that seems to be the exclusive domain of all small plump men. The part in his hair was exact, and his dark suit was sober but comforting.

[...] “The Overlook has one hundred and ten guest quarters”, he [Ullman] said in a scholarly voice. “Thirty of them, all suites, are here on the third floor. Ten in the west wing (including the Presidential Suite), ten in the center, ten more in the east wing. All of them command magnificent views.”

Could you at least spare the salestalk?

But he [Jack] kept quiet. He needed the job.

[...] Jack’s hands were clenched tightly in his lap, working against each other, sweating. *Officious little prick, officious little prick, officious* – (*The Shining*, 3-7 ; les italiques sont de l’auteur)

Alors que le personnage est en discussion avec un autre personnage, son esprit vagabonde ailleurs : il pense à autre chose ou il garde pour lui ce qu’il pense vraiment. Deux situations de communication se déroulent en parallèle. Le MI expose ce que le personnage pense vraiment et la comparaison des deux discours permet de faire apparaître la personnalité du personnage de façon plus frappante avec du récit, de faire l’expérience de qui il est, sans l’apparente intervention du N. On a accès aux deux discours produits par le X. Le contraste est plus frappant et grand que si le narrateur en avait rendu compte dans son récit.

Situation de duologue intérieur

Listen, he told himself. **You** better cut this out. This is very bad for **you** and for **your** work. Then **himself said back to him**, **You** listen, see? Because **you** are doing something very serious and **I** have to see **you** understand it all the time. **I** have to keep **you** straight in **your** head. Because if **you** are not absolutely straight in **your** head **you** have no right to do the things **you** do for all of them are crimes and no man has a right to take another man’s life unless it is to prevent something worse happening to other people. So get it straight and do not lie to yourself. (*For Whom the Bell Tolls*)

In the story he had tried to make the elephant come alive again as he and Kibo had seen him in the night when the moon had risen. Maybe I can, David **thought**, maybe I can. But as he locked up the day’s work and went out of the room and shut the door he **told himself**, **No, you can’t do it**. The elephant was old and if it had not been **your** father it would have been someone else. There is nothing **you** can do except try to write it the way that is was. So **you** must write each day better than **you** possibly can and use the sorrow that **you** have now to make **you** know how the early sorrow came. And **you** must always remember the things **you** believed because if **you** know them they will be there in the writing and **you** won’t betray them. The writing is the only progress **you** make. (*The Garden of Eden*, 166)

- ➔ Dédoublé intérieur, création d’un « autre(-)moi » : situation de réflexion et prise de décision (la parole intérieure permet de verbaliser et sert de support à la pensée = verbalisation pour mettre les choses au clair) mais aussi de jugement porté sur soi (sermon, débat intérieur, besoin de combler un vide dû à la solitude...)
- ➔ La narration gommerait le débat intérieur. Ou en tout cas, lui ferait perdre de sa vigueur

En DD, les verbes de report m’ont beaucoup occupée dernièrement : leur nombre est plus limité que ceux que l’on peut trouver en DD extériorisé (du fait en particulier de la perte de la dimension phonique) mais leur sémantisme est éclairant.

DD et verbes de report

La plupart du temps, le DD contient un verbe de report et leur étude permet d’y voir un peu plus clair dans la conception du paysage mental et du discours intérieur proposés par l’auteur.

i. *Think*

“It’s a beautiful place,” Ullman said expansively. “I rather enjoy showing it off.”

I'll bet you do, Wendy thought. (*The Shining*, 130 ; les italiques sont de l'auteur)

It is bad, **Robert Jordan thought**. This is really bad. Here is a concentration of planes which means something very bad. I must listen for them to unload. But no, they cannot have brought up the troops yet for the attack. Certainly not before tonight or tomorrow night, certainly not yet. Certainly they will not be moving anything at this hour. (*For Whom the Bell Tolls*)

Think : semble être le verbe par défaut (une sorte d'équivalent de *say* mais pour les pensées).

A reporting clause accompanies **direct reports of somebody's speech or thought**. It specifies the speaker/**thinker**, the addressee (sometimes), **the type of act** (*ask, say, think*, etc.), and frequently also the mode of the act (abruptly, apologetically, bitterly, etc.). The reporting clause may be placed in initial, medial, or final position. (Biber *et al* 2000, 196)

Premier constat : pensée ≠ discours intérieur

➔ *Think* n'est pas un verbe de discours, de communication mais c'est sa conjonction avec la forme DD, qui le rend compatible avec la représentation du MI.

"It's a beautiful place," Ullman said expansively. "I rather enjoy showing it off."

I'll bet you do, Wendy thought. (*The Shining*, 130 ; les italiques sont de l'auteur)

⇒ But du DD: rendre la vie intérieure **plus saisissante, vivante** = expérience plus directe

+ meilleure connaissance du personnage = montrer plutôt que raconter.

Mais DD technique très artificielle car par défaut on n'est pas censé avoir accès à l'intimité de la pensée de quelqu'un. Bien sûr, la littérature permet d'accéder à tout mais il n'en reste pas moins que par défaut l'accès à la vie intérieure se fait normalement *via* une technique indirecte (cf. Semino & Short et la norme).

Think vient donc en quelque sorte contrebalancer la verbalité et mettre en avant la nature composite de la vie intérieure. Donc possibilité d'avoir des passages mêlant verbalité et d'autres éléments

It is bad, **Robert Jordan thought**. This is really bad. Here is a concentration of planes which means something very bad. I must listen for them to unload. But no, they cannot have brought up the troops yet for the attack. Certainly not before tonight or tomorrow night, certainly not yet. Certainly they will not be moving anything at this hour. (*For Whom the Bell Tolls*)

➔ Éléments visuels + réflexion qui découle de cette perception

⇒ + souvent *think* n'est **pas accompagné d'un auto-adressage** (utilisation du pronom *you*, c'est le cas dans le roman de Hemingway dont sont extraits les exemples). Le sémantisme du verbe marque résolument l'origine/le lieu de profération du discours comme différent et gomme ainsi un peu plus le parallèle et la ressemblance avec le discours proféré. Même la « thought as language metaphor » est toujours présente (nous l'avons intériorisée en tant que lecteur mais le travail sur les verbes de report permet de créer des nuances).

ii. *Say to oneself/tell oneself*

C'est une démarche toute autre avec les verbes *say to/tell oneself*

Verbes de communication/d'intralocation intérieure

In the story he had tried to make the elephant come alive again as he and Kibo had seen him in the night when the moon had risen. Maybe I can, David **thought**, maybe I can. But as he locked up the day's work and went out of the room and shut the door he **told himself**, No, you can't do it. The elephant was old and if it had not been your father it would have been someone else. There is nothing you can do except try to write it the way that is was. So you must write each day better than you possibly can and use the sorrow that you have now to make you know how the early sorrow came. And you must always remember the things you believed because if you know them they will be there in the writing and you won't betray them. The writing is the only progress you make. (*The Garden of Eden*, 166)

➔ **Dédoublément** est explicite dans les incises de DR : il y a un locuteur (S du verbe de report) et un destinataire (objet du verbe de report). Ce sont des véritablement verbes de **communication** et donc de discours : explicite la **verbalité** et la **discursivité + adressage (destinataire)**, mais

aussi la met en avant. Construction du verbe mime celle du discours proféré : to say to someone/to tell someone.

On voit que les **pronoms** à l'intérieur de la citation et la façon dont il est fait référence au destinataire sont souvent liés au type de verbe présent dans le discours rapportant

DD et pronoms

Suite à une étude conduite sur trois romans de Hemingway (*For Whom the Bell Tolls*, *The Old Man and the Sea* et *The Garden of Eden*), je me suis rendu compte que la corrélation entre les deux apparaît de manière assez frappante. C'est une tendance qui n'est pas nécessairement tout le temps transposable à tous les romanciers (la représentation du MI et de la pensée en général est fortement liée à l'époque et au style du romancier) mais elle se vérifie assez souvent.

Le MI crée un locuteur unique (le monologue) et un alter-ego qui sert de support au discours produit. Cet « autre(-)moi » (de l'ordre du même : un autre moi ; mais aussi du différent : un moi autre) peut être explicite ou implicite. Quand un *you* est nommé, une fausse altérité est créée.

You se comporte comme une véritable 2^{ème} personne mais au niveau notionnel, il renvoie à la même personne que le locuteur, c'est un *I* déguisé.

Mais en fait, les pronoms instancient des rôles : celui du locuteur et celui du destinataire. L'unicité du locuteur est remise en cause, unicité qui n'est en fait qu'un leurre (Théorie du Soi Dialogique (Hubert Hermans)) :

the dialogical self can be described as a dynamic multiplicity of I-positions in the landscape of the mind, intertwined as this mind is with the minds of other people. In a sense the dialogical self is a 'society of mind' [...]. (2002, 147)

- ➔ Identité = lieu de la multiplicité et de la diversité : concept de disindentité (qui vient de Lai (1988)) a personality structure in which different "parts" co-exist, parts which at times, are conflictual (Riccioni & Zuczkowski 2012)

Il y a donc plusieurs configurations de prise de parole intérieure et le DD permet de mettre en avant ces différences (qui servent des objectifs eux aussi différents) :

- **monologue** intérieur (*you* implicite mais toujours présent puisque le discours est adressé).
This is the second day now that I do not know the result of the juegos, **he thought**. But I must have confidence and I must be worthy of the great DiMaggio who does all things perfectly even with the pain of the bone spur in his heel. What is a bone spur? **he asked himself**. Un espuela de hueso. We do not have them. Can it be as painful as the spur of a fighting cock in one's heel? I do not think I could endure that or the loss of the eye and of both eyes and continue to fight as the fighting cocks do. Man is not much beside the great birds and beasts. (*The Old Man and the Sea*)
- ➔ La prise de parole crée en creux un destinataire
- ➔ Mais parfois il y a des signaux pragmatiques qui dessinent plus clairement le destinataire : **questions directes, impératifs** (on remarque au passage la présence de verbe de communication intralocutionnaire)
- **Monologue** intérieur avec mention explicite du destinataire
What Catherine had said about the stories when she was trying to hurt him had started him thinking about his father and all the things he had tried to do whatever he could about. Now, he told himself, you must try to grow up again and face what you have to face without being irritable or hurt that someone did not understand and appreciate what you wrote. She understands it less and less. But you've worked well and nothing can touch you as long as you can work. Try to help her now and forget about yourself. Tomorrow you have the story to go over and to make perfect. (*The Garden of Eden*)

- ➔ Distanciation vis-à-vis de soi, personnage devient l'objet de son propre discours : conseils, ordres, reproches... Position conflictuelle

- **Duologue** intérieur

Très souvent accompagné du verbe de report qui est un **verbe de communication** où le destinataire est clairement et explicitement nommé.

Mise en scène de **deux I-positions** (Hermans)

Listen, he told himself. You better cut this out. This is very bad for you and for your work. Then **himself said back to him**, You listen, see? Because you are doing something very serious and I have to see you understand it all the time. I have to keep you straight in your head. Because if you are not absolutely straight in your head you have no right to do the things you do for all of them are crimes and no man has a right to take another man's life unless it is to prevent something worse happening to other people. So get it straight and do not lie to yourself.

But I won't keep a count of people I have killed as though it were a trophy record or a disgusting business like notches in a gun, he told himself. I have a right to not keep count and I have a right to forget them.

No, **himself said**. You have no right to forget anything. You have no right to shut your eyes to any of it nor any right to forget any of it nor to soften it nor to change it.

Shut up, he told himself. You're getting awfully pompous.

Nor ever to deceive yourself about it, **himself went on**.

All right, he told himself. Thanks for all the good advice and is it all right for me to love Maria?

Yes, **himself said**.

Even if there isn't supposed to be any such thing as love in a purely materialistic conception of society?

Since when did you ever have any such conception? **himself asked**. Never. And you never could have. (*For Whom the Bell Tolls*)

- ➔ Exemple qui porte le dédoublement à son acmé : incises de DR = séparation entre les 2 est consommée + tour de parole avec retour à la ligne

Le deux *I-positions* se parlent, se répondent, s'affrontent

Parmi les techniques du DR, seul le DD permet cela. Le DIL efface les pronoms *I* et *you*.

Le discours indirect libre

Adam now followed this procedure as he straddled his legs and unzipped his fly. His head needed soothing. **Damn, damn, damn. Another child. It was unthinkable. Not all that again: sleepless nights, wind, sick; more nappies, more bottles, more cornflakes.** (*The British Museum is Falling Down*, 77)

'Don't answer back,' he said dispiritedly. **What a mess he was making of his parental role this morning. Oh, it was going to be a bad day, all right.** (*The British Museum is Falling down*, 15)

Le discours indirect libre est souvent **vu comme la technique linguistique de DR la plus répandue pour représenter la pensée**. (Semino & Short)

En ce qui concerne le MI, elle est aussi utilisée pour le représenter mais de fait elle crée un écran, un filtre supplémentaire entre le discours origine et le lecteur.

Mais le lien est tout de même conservé et mis en avant par cette technique de DR car **certains des repérages restent ceux du personnage**. Pour qu'il y ait DIL, il faut qu'il y ait discours ou en tout cas représentation d'un discours et traces du locuteur rapporté.

- ➔ Repérages de personnes et des temps verbaux adaptés au discours du N
- ➔ Eléments de subjectivités : modalité de phrase, lexique, expressions, adverbes de lieu et de temps issus du discours du personnage

On est donc plus proche du discours origine que de la narration, mais on s'en éloigne par rapport au DD(L)

Mais du fait d'un plus grand contrôle du narrateur (on se rapproche du pôle du narrateur), la tentation est grande de faire passer pour verbal.

Syntaxe mensongère et mise en scène du non-verbal

Mais il est parfois difficile de recréer un discours origine totalement convaincant.

DIL

Mrs. Brant came out of the inner office looking vindicated. A few moments later two bellboys, struggling with eight suitcases between them, followed her as best they could as she strode triumphantly out the door. Danny watched through the window as a man in a gray uniform and a hat like a captain in the Army brought her long silver car around to the door and got out. He tipped his cap to her and ran around to open the trunk.

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.** (99)

Pour reprendre un concept employé par Gilles Philippe (1997, 24), et repris par M. De Mattia-Viviès (2006a), le DIL repose sur un **double principe de réalisme**. Pour être analysé comme du DIL_i, au sens strict, un énoncé doit satisfaire deux conditions :

- il faut que le lecteur puisse se figurer que le personnage a pu énoncer en pensées les propos livrés (contenu et forme), il s'agit là du **réalisme langagier** ;
- mais il faut aussi que le personnage apparaisse comme pouvant être responsable d'un acte de pensée verbale dans le contexte dans lequel l'énoncé s'inscrit (à ce moment de la narration et dans les conditions et la situation où il se trouve), il est question ici de **réalisme pragmatique**.

L'on voit poindre une fracture ou une déconnexion entre la forme et le sens. Ce phénomène a reçu le nom de « syntaxe mensongère ». Cette expression empruntée à L. Rosier est reprise par M. De Mattia-Viviès. Il concerne le DIL mais pas seulement.

Des éléments qui pourraient être interprétés comme relevant du DR mais qui ne peuvent ne relever. On utilise une technique linguistique mais à d'autres fins.

On l'a vu avec le DIL, qui conserve une subjectivité et une oralité qui semble attribuable au personnage quand souvent le discours origine récupérable est peu crédible. Mais le passage par l'indirection libre gomme cela. On s'éloigne dès lors du MI pour atteindre une représentation plus fidèle à la nature hétéroclite des éléments qui composent la vie intérieure (du verbal et du non-verbal).

Comme l'explique H. Lævenbruck (2018), en moyenne, la verbalité n'occupe qu'un quart de notre intériorité, donc s'il est question de pensée en général, alors la forme donnée à sa représentation est une sorte de translittération : il n'y a plus un matériau origine uniquement verbal mais la représentation mime un discours qui n'existe pas (même fictivement). A quoi cela peut ressembler ? Quels exemples d'énoncés issus du roman *The Shining* de S. King.

Danny est décrit comme empli d'incompréhension. En effet, l'expression *to get into one's pants* lui échappe car le sous-entendu sexuel n'est pas à sa portée ; il a donc une interprétation littérale de ce qu'il perçoit.

Cette incompréhension le conduit à des questionnements (en gras). L'on remarque que ces énoncés ne font pas usage de la technique du DD(L). En effet, on a affaire à un texte à la troisième personne.

On pourrait estimer que nous sommes en présence de discours indirect libre (DIL) intérieur. Ce dernier, s'il est toujours le fruit d'une prise de parole du monologue, par son caractère plus indirect, efface certains des traits spécifiques de la prise de parole (disparition du *I* et du *you* et donc des marqueurs de l'interlocution, et repérages énonciatifs qui oscillent entre situation d'énonciation du narrateur et situation d'énonciation du monologue). Nous pourrions tenter de reconstruire un discours origine : Why would/does 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.

Dans les exemples de ce type, la technique joue sur plusieurs tableaux : à y regarder de plus près il est difficile de reconstruire un discours origine satisfaisant. Il apparaît donc que ces passages très expressifs, où l'on retrouve l'idiome du personnage et où sa subjectivité transparait à travers le lexique et les modalités de phrase (les questions ne pouvant émaner que du personnage et non de l'instance narrative), sont en fait mis pour les réflexions et les questionnements, qui ne sont pas nécessairement verbaux et/ou discursifs. On est en présence de pensée, certes, mais en partie *non verbale*.

C'est une pensée qui demeure réflexive, où le personnage est actif et est placé dans un contexte où il réfléchit mais elle ne prend pas la forme d'un discours. Cela crée l'impression pour le lecteur que le personnage se fait narrateur de sa propre histoire, de sa propre vie psychique, comme s'il la narrait de l'intérieur. Une sorte de vagabondage mental non verbal.

→ « effet de DIL » (De Mattia-Viviès 2006)

Syntaxe mensongère et DD(L)

Au-delà de la réflexion, le roman représente aussi les attitudes mentales des personnages, plus soudaines et plus réactives, et mises en scène différemment :

“Nowhere left to run, you cunt,” it panted at her through its grin. The mallet descended again, knocking wood splinters into the tub and against the reflecting surface of the medicine cabinet—

(!! The medicine cabinet !!)

A desperate whining noise began to escape her as she whirled, pain temporarily forgotten, and threw the mirror door of the cabinet back. She began to paw through its contents. (606)

Ce type d'énoncé pose question car il ressemble à du DDL (italiques).

Cependant, sont-ce vraiment des pensées verbales qui sont ici rapportées ? La réponse me semble être négative. En effet, l'impression créée est celle d'une sorte d'*épiphanie* ou d'une *révélation* soudaine et involontaire. Il y a une *prise de conscience* de la part du personnage. Ainsi, Wendy, parce qu'elle *aperçoit* l'armoire à pharmacie, se rend compte qu'elle pourrait y trouver de quoi se défendre. Ce qui est mis en scène, ce sont donc la soudaineté de la pensée et surtout l'attitude mentale provoquée par l'émergence de ces pensées, qui s'imposent à la conscience et à la connaissance du personnage. Cela est amplifié par la présence de signes de ponctuation multiples après mais également avant l'énoncé.

Certes, il s'agit de groupes nominaux donc il est impossible de savoir s'ils relèvent du DDL car la triade énonciative n'apparaît pas, mais il nous semble que, par défaut, puisqu'ils apparaissent en italiques et entre parenthèses (comme les énoncés de MI), ils sont interprétés comme relevant de cette technique linguistique. Le lecteur peut les percevoir comme des pensées verbales.

Dans les deux énoncés en gras de l'exemple suivant, c'est une autre attitude qui point : l'incompréhension, suivie d'un questionnement.

Wendy slipped another blade out of the dispenser and waited.

Movement in the other room—

(?? going away ??)

And a sound coming through the bedroom window. A motor. A high, insectile buzzing sound.

A roar of anger from Jack and then—yes, yes, she was sure of it—he was leaving the caretaker's apartment, plowing through the wreckage and out into the hall.

(?? Someone coming a ranger Dick Hallorann ??) (607)

Les points d'interrogation sont aussi distribués de part et d'autre de l'énoncé. Il s'agit ici, selon nous, de mettre en scène la réaction du personnage face aux événements, mais cela relève d'une mise en mots qui permet de représenter le fait que le personnage est à l'affût, qu'il s'interroge. Ce sont donc des attitudes mentales plus que des discours intérieurs qui sont représentées.

Dans les deux cas, ces groupes verbaux ou nominaux traduisent et trahissent une attitude qui pousserait presque à imaginer le langage corporel du personnage et l'expression sur son visage (les yeux écarquillés ; le front et les yeux plissés, et l'oreille tendue). Dès lors la ponctuation devient une alliée précieuse : dans son utilisation exceptionnelle, elle marque l'énoncé comme particulier. Et à y regarder de plus près, on se rend compte que ce qui pourrait sembler être un discours est peut-être en fait d'une autre essence.

Conclusion :

J'ai essayé de vous montrer la richesse du sujet et en quoi la description formelle du MI a un intérêt stylistique.

Il est difficile de confronter ce que la littérature propose à un corpus extra-littéraire (même si tout le monde fait l'expérience du MI) et inversement mais finalement, il me semble que la façon dont la pensée est représentée en littérature est très liée à l'époque et à l'état des connaissances scientifiques sur le fonctionnement de la pensée. La littérature utilise ces connaissances mais il me semble qu'elle permet aussi d'aller plus loin et en quelque sorte permet au lecteur d'accéder à une expérience et une certaine vérité sur le sujet. Certaines intuitions des romanciers sont très parlantes.