

Dernière partie de mon livre

Le discours indirect libre au risque de la grammaire. Le cas de l'anglais.

Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2006.

III. TROISIÈME PARTIE

Un intrus : le monologue intérieur ?

III.1. La question du monologue intérieur et du *stream of consciousness*

Jusqu'à présent nous n'avons pas évoqué la question du *monologue intérieur* (noté MI). Il convient à présent de s'interroger sur la place à lui donner dans le cadre de cette étude : le monologue intérieur se situe-t-il à l'intérieur, à l'extérieur ou aux marges des phénomènes décrits ? Une multitude de travaux existe sur la question. On s'inspirera plus précisément des travaux de René Rivara et de Gilles Philippe en linguistique, de Dorrit Cohn et de Monika Fludernik en narratologie, sur ceux de Maurice Merleau-Ponty en philosophie du langage.

Il faut d'abord évoquer l'invention du monologue intérieur comme technique narrative ou genre littéraire¹. Le surgissement du phénomène remonte au dernier quart du XIX^e siècle, qui met l'expression de la vie psychique au cœur des préoccupations. Psychologues et écrivains, entre autres, s'y intéressent. Victor Egger, dans sa thèse de psychologie (*La parole intérieure*, 1881) avance en effet que,

A tout instant l'âme parle intérieurement sa pensée. [...] La série des mots intérieurs forme une succession presque continue, parallèle à la succession des autres faits psychiques. [...] Cette parole intérieure, silencieuse, secrète, que nous entendons seuls, est surtout évidente quand nous la lisons : lire, en effet, c'est traduire l'écriture en parole, et lire tout bas, c'est la traduire en parole intérieure [...]. Il en est de même quand nous écrivons : il n'y a pas d'écriture sans parole ; la parole dicte, la main obéit².

De cet intérêt allait naître un genre que les Anglo-Saxons ont appelé le *stream of consciousness novel*, que l'on a traduit en français par *roman du courant de conscience*. Le premier à avoir utilisé la technique du monologue intérieur en France est Édouard Dujardin, dans son roman expérimental intitulé *Les Lauriers sont coupés* (1887), qui en a fait un genre. Mais l'expression *stream of consciousness* pose problème car son sens varie suivant les études, notamment dans le domaine anglophone : certains donnent au terme *stream* un sens à la fois général et restrictif, celui-ci pouvant désigner une technique d'exploration de la pensée et un genre ; un roman pourra ainsi sporadiquement contenir du *stream of consciousness* sans pour autant relever nécessairement du *stream* comme genre. D'autres en donnent une définition large uniquement, le *stream* désignant avant tout un genre de romans introspectifs. Dans cette acception, le *stream* fait du monologue intérieur son outil d'expression linguistique. C'est cette définition que l'on retrouve généralement dans la critique francophone, le terme de « courant de conscience » désignant plus naturellement un genre, bien que l'expression « technique du courant de conscience » se rencontre parfois. Pour d'autres encore, et c'est le cas le plus fréquent, MI et *stream* sont ramenés l'un à l'autre ; les deux désignent à la fois une technique et un genre et ne renvoient pas à des phénomènes linguistiques distincts (David Lodge, *The Art of Fiction*). Pourtant, comme nous allons tenter de le démontrer, *stream of consciousness* et MI ont intérêt à être distingués d'un point de vue linguistique car la représentation de l'intériorité renvoie à des phénomènes linguistiques divers, qui peuvent devenir confus si l'on n'établit pas des critères de distinction. C'est dans leur acception réaliste que ces termes seront ici employés, car c'est dans cette acception qu'ils sont le plus opératoires d'un point de vue linguistique. Entendus dans leur acception réaliste, le MI renvoie à des phénomènes verbaux plutôt construits alors que le *stream* fait davantage référence à la pensée en train de se constituer, qui prend un caractère verbal lors du passage à la représentation. Le reste de l'analyse est fondé sur cette distinction.

Cependant, les termes eux-mêmes ne sont pas sans poser problème : *stream of consciousness* et MI semblent présenter comme verbal ce qui ne le serait pas nécessairement dans la vie psychique. Les personnages tendent en effet à se dire ce qui n'apparaîtrait pas à la

¹ Ce très bref aperçu de l'histoire du MI s'appuie sur l'étude de Belinda Cannone, *Narrations de la vie intérieure*, Paris : PUF, 2001, p. 25-7.

² Cité par Belinda Cannone, *Narrations de la vie intérieure*, op. cit., p. 25.

conscience sous une forme verbale. On retrouve ici les problèmes rencontrés dans l'étude du DIL, que Gilles Philippe résumait ainsi (*Le discours en soi*, p. 79) :

Le roman, pour « mettre en signes » des phénomènes psychiques complexes et transcendants, va *tricher* en modifiant leur nature : une grande partie de ces phénomènes vont être intégrés au discours intérieur alors qu'ils sont d'une nature étrangère. Images, émotions, sensations ... vont être verbalisées.

Ces appellations ne sont donc pas les meilleures car elles *créent* un mode d'économie psychique qui n'existe que dans la fiction. Nous les conserverons toutefois, par commodité, mais en leur donnant des traits linguistiques particuliers qui permettraient de les distinguer. En outre, ces expressions ne seront pas considérées ici dans leur acception générique, c'est-à-dire comme désignant un genre, mais comme faisant référence à des phénomènes linguistiques spécifiques. On se rend compte par exemple que certains romans comme *Mrs Dalloway*, fréquemment présentés comme des *stream of consciousness novels*, ont en effet, d'un point de vue linguistique, bien peu à voir avec ce que l'on entend généralement par *stream* dans son acception réaliste, c'est-à-dire, pour simplifier, la représentation d'une pensée en train de se constituer, et sont extraordinairement construits. C'est également ce que souligne David Lodge, dans son analyse de la première page de *Mrs Dalloway*, qui dénonce le caractère artificiel du style de Virginia Woolf, dont les MI sont trop construits pour être réellement convaincants (*The Art of Fiction*, p. 44-45) :

The ejaculations, « What a lark! What a plunge! » that follow look superficially like interior monologue, but they are not the mature heroine's responses to the morning in Westminster as she goes out to buy flowers. She is remembering herself at the age of eighteen remembering herself as a child. [...] Meandering the sentences may be, but they are, apart from the licence of free indirect style, well-formed and elegantly cadenced. Virginia Woolf has smuggled some of her own lyrical eloquence into Mrs Dalloway's stream of consciousness without its being obvious. Transpose these sentences into the first person, and they would sound far too literary and considered to pass for a transcription of someone's random thoughts. They would sound indeed like *writing*, in a rather precious style [...]. The interior monologues of VW's later novels, suffer from such artificiality, to my mind. James Joyce was a more resourceful exponent of that way of rendering the stream of consciousness.

III.1.1. Un bref tour d'horizon : présentations usuelles du monologue intérieur

La question qui se pose est de savoir si le MI est une forme linguistique à part entière, distincte du DIL. On lit souvent en effet qu'il faut bien distinguer le DIL du monologue intérieur, ce dernier étant à la première personne et ne constituant pas un mode de DR. On citera pour mémoire (c'est nous qui soulignons) :

Le petit Robert 1, 1987 :

Monologue intérieur : longue suite de pensées ; littér. (dans un roman)
Transcription à la première personne d'une suite d'états de conscience que le personnage est censé éprouver.

David Lodge, *The Art of Fiction*, p. 43.

There are two staple techniques for representing consciousness in fiction. One is interior monologue, in which the grammatical subject of discourse

is an « I », and we, as it were, *overhear the character verbalizing his or her thought as they occur. [...] The other method, called free indirect style [...] renders thought as reported speech (in the third person, past tense) but keeps to the kind of vocabulary that is appropriate to the character. [...]* This gives the illusion of intimate access to a character's mind, but without totally surrendering authorial participation in the discourse.

Joëlle Gardes-Tamine, *La stylistique*, p. 124.

Lorsque *les pensées sont rapportées au style direct*, c'est-à-dire à la première personne, occupent une large place dans le récit, on parle de MI. [...] Toute intervention du narrateur s'efface au profit d'une plongée directe dans la conscience.

On trouve également l'idée qu'il ne faut pas confondre DD, qui relève du DR et MI qui est à lui seul une forme autonome. Le MI est alors considéré comme un « monologue autonome », dans les termes de Dorrit Cohn (*autonomous monologue*), sans narrateur. D'où les phrases incomplètes, les hésitations, la syntaxe parfois incorrecte, le but de cette technique étant une certaine vérité psychologique. C'est par exemple le point de vue de Dominique Maingueneau (*Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, p. 103) :

Le monologue intérieur, quant à lui, depuis *Les Lauriers sont coupés* d'Edouard Dujardin (1887), se caractérise par deux propriétés fondamentales :

- 1/ il n'est pas dominé par un narrateur ;
- 2/ il n'est pas soumis aux contraintes de l'échange linguistique, pouvant donc prendre des libertés à l'égard de la syntaxe et de la référence.

On citera également l'étude de Claude Tisset, *Analyse linguistique de la narration*, p. 90 :

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 de ce personnage qui fait l'histoire et semble se passer de tout intermédiaire. Le MI se caractérise souvent par un relâchement syntaxique, au nom de la vérité, bien sûr, qu'on ne trouve pas dans le DR. Dujardin, qui fut le premier à user de ce procédé, déclare : "Le sujet exprime sa pensée la plus intime ; la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire à son état naissant, par le moyen de phrases réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout venant.

En guise d'illustration du MI, Claude Tisset propose un passage du *Planétarium*, qu'elle commente en ces termes (le commentaire figure après l'extrait) :

« Vraiment, je crois que je suis arrivée à faire à peu près ce que je veux avec les mots » - elle peut oser dire cela... Mais c'est là. Là précisément dans cette aisance, dans cette satisfaction, dans cette joie ; c'est dans cette maîtrise si grande et dans cette perfection : Madame Tussaud. (p. 156)

Le début est une citation. La suite du DIL. A partir de « Mais c'est là », on a affaire à du monologue : « La suite est informelle syntaxiquement : absence de verbe, énumération décousue avec repérage déictique, là, phrase à présentatif, ponctuation qui évite un lien de cause à effet ; absence de toute trace du narrateur et du personnage. Cette suite est un passage en

monologue intérieur qui nous donne accès directement à la conscience du personnage.” (p. 91)

D'autres encore soulignent l'ambiguïté de l'expression « monologue intérieur », qui renvoie à deux réalités distinctes. Dans les termes de Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, p. 15-16 :

At this point it becomes clear that the term « interior monologue » has been designating two very different phenomena, without anyone's ever stopping to note the ambiguity : 1) a narrative technique for presenting a character's consciousness by direct quotation of his thoughts in a surrounding narrative context ; 2) a narrative *genre* constituted in its entirety by the silent self-communion of a fictional mind. [...] the first is mediated (quoted explicitly or implicitly) by a narrating voice that refers to the monologist by third-person pronoun in the surrounding text ; the second, unmediated, and apparently self-generated, constitutes an autonomous first-person form, which it would be best to regard as a variant — or better, a limit-case) — of first-person narration.

This terminological ambiguity too originated with Dujardin, who had a special reason to conflate the two meanings : his claim that *Les lauriers sont coupés* was the sole ancestor of *Ulysses* would have been weakened if he had drawn attention to the basic structural difference between the two works : the absence of a narrative context in his own novel, and its presence in Joyce's. But it is obvious on the face of it that *Ulysses* is not an interior-monologue novel in the same sense as *Les lauriers* is. Joyce's awareness of this difference is apparent in his own description of Dujardin's novel, as reported by Valéry Larbaud.

Il règne, on le voit, une certaine diversité — pour ne pas dire confusion — dans le caractère éclectique, souvent contradictoire des définitions. Nous n'essaierons pas de les discuter mais retiendrons les différentes pistes de réflexion qu'elles offrent.

III.1.2. Tentative de conceptualisation du monologue intérieur et du *stream of consciousness* sur des bases linguistiques

Une des manières de mieux cerner la question du MI est, selon nous, de faire la différence d'un point de vue linguistique entre le MI et le *stream of consciousness*, entendus comme *techniques de représentation réaliste* de la pensée. En effet, le terme « monologue » suppose qu'un personnage se parle intérieurement à lui-même, c'est-à-dire qu'il se construit comme son propre destinataire, et à ce titre que son discours ait un certain degré de construction. Adresser un discours à un autre, même si cet autre est soi-même, c'est déjà faire un effort de construction nécessaire à la compréhension de son propre discours. On se représente au fond en train de parler. Comme l'écrit Edmund Husserl (*Recherches logiques*, p. 42),

En un sens, on *parle* aussi, il est vrai, dans le discours solitaire, et certainement, dans ce cas, il est possible de se saisir soi-même comme sujet parlant et, éventuellement, même comme se parlant à soi-même. Comme, par exemple, lorsque quelqu'un se dit à soi-même : tu as mal agi, tu ne peux pas continuer à te conduire ainsi. *Mais, dans des cas pareils, on ne parle pas, au sens propre, on se représente soi-même comme sujet parlant et communiquant.* (c'est nous qui soulignons ce dernier segment)

Ainsi, être dans ses pensées ne signifie pas nécessairement monologuer avec soi, se parler à soi-même au sens propre du terme ; c'est parce qu'il existe différents degrés de construction du discours intérieur, différents degrés de conscience par un locuteur de son propre discours, qu'il faut faire une distinction entre le MI et le *stream of consciousness*. Alors que le MI est davantage construit en raison de sa dimension dialogale, le *stream* prétend représenter la pensée à l'état brut, la pensée en train de se faire, dans ses errements, ses hésitations, sans

médiation. Le langage y perd alors « son écorce communicative et indicative », pour reprendre la formule de Jacques Derrida (*La voix et le phénomène*, p. 14). En conséquence, nous soutiendrons l'idée que le MI, en ce qu'il implique un certain degré de construction, emprunte les formes du DR, c'est-à-dire le DD, le DDL et, dans une moindre mesure, le DIL, comme techniques linguistiques d'expression et participe de l'intention de communiquer (tout discours construit pose l'existence d'un destinataire). En revanche, le *stream* se manifeste dans des formes beaucoup plus libres, où le discours est non-communicationnel, non mis en scène pour un autre. Voici la définition que l'on trouve dans *The Penguin Dictionary of Critical Theory*, qui inspire notre propos (p. 364) :

(Stream of consciousness is) A mode of narration characteristic of early literary MODERNISM in which a character's thought and sense-impressions are presented directly, without conventional dialogue or description and, in many cases, without punctuation. The term is derived from a passage in William James's *Principles of psychology* (1890), but the technique was first employed in European literature by the Russian writer Vsevolod Garshin in his short story 'Four days' (1877). Reviewing a novel by Dorothy Richardson (1873-1957), Virginia Woolf remarks that, when perfected, the technique should 'make us feel ourselves seated at the centre of another mind' (1919).

La distinction MI / *stream of consciousness* permet ainsi de distinguer les pensées présentées comme plus ou moins construites mais articulées de celles qui sont présentées comme ne l'étant pas ou beaucoup moins. Il ne s'agit pas ici, on l'aura compris, de distinguer deux catégories étanches mais d'esquisser les grandes lignes d'un fonctionnement global, dont nous pensons qu'il s'organise linguistiquement autour de ces deux pôles. L'on partira de l'idée que le MI emprunte les techniques d'expression du DR, par voie de conséquence qu'il est intrinsèquement rapporté et, qu'en tant que tel, il ne pose jamais l'absence totale de toute présence narrative, alors que le *stream* ne comporte pas de marque narrative et constitue une forme autonome. Le *stream* exclut donc le DR, ainsi le DD, le DDL ou le DIL n'y sont pas utilisés, et emprunte les voies du « discours » (« discours en direct », serait-on tentés de dire, ou « discours immédiat », pour reprendre la formule de Genette, utilisée dans *Figures III*, p. 191), dont tout l'intérêt consiste à faire croire qu'il n'est pas représenté, de par l'absence de toute marque narrative³.

Ce parti pris de ne pas distinguer MI et DIL trouve ses racines dans l'œuvre d'Édouard Dujardin lui-même, dans sa conception du MI qui, selon lui, ne doit pas nécessairement s'employer à la première personne (extrait de l'édition critique des *Lauriers sont coupés*, 2001, p. 135, (voir bibliographie)) :

La seconde et la troisième personne, en réalité, se sont là qu'une première personne déguisée. Si nous laissons de côté le théâtre et nous en tenons au roman, il y a encore monologue, lorsque l'écrivain, employant

³ Sylvan Barnet, Morton Berman et William Burto (*A Dictionary of Literary Terms*, London : Constable and Company Ltd, (1964) 1976, p. 101) font du MI une technique du *stream of consciousness*. Bien qu'intéressante, leur approche ne repose pas sur des critères linguistiques très explicites. C'est la raison pour laquelle nous n'avons pas réutilisé leur catégorisation : « Stream of consciousness [...] records mental activity ranging from complete consciousness to unconsciousness. Its most prominent technique is the interior monologue, which reveals the minds of characters and presents not overt actions and speech or even thoughts in logical and grammatical order ; rather it attempts to present what has been called the mind's 'pre-verbal level of consciousness' in such a manner (commonly without punctuation, logical transitions, or conventional syntax, and with little or no intervention by the author) as to suggest the fluid or unending activity of the mind, with all its apparent irrelevancies. Joyce's *Ulysses* is a stream of consciousness novel ; its last forty-six pages, an uninterrupted flow of Molly Bloom's thoughts, are an interior monologue. But words printed one after the other on a page cannot, of course, precisely duplicate the welter of thoughts which — without ever being verbalized — pass through the mind. The interior monologue, then, is quite conventional as, say, the soliloquy. »

la troisième personne, rapporte les pensées du personnage de la même façon que les historiens de l'Antiquité rapportaient les paroles de leur héros en 'discours indirect', ou de la même façon dont usait Flaubert et les naturalistes avec leurs récits à l'imparfait, à la condition toutefois que le romancier s'interdise toute intervention personnelle.

Mais ce parti pris de considérer le MI comme une catégorie narratologique générique englobant trois techniques, le DD, le DDL et le DIL (même si notre corpus comprend moins d'exemples de MI rapportés en DIL, nous verrons pourquoi), trouve également son origine ailleurs : d'un point de vue strictement linguistique, c'est l'analyse de René Rivara qui conduit à considérer le MI comme intrinsèquement rapporté. Selon lui, la confusion qui règne autour des notions de MI et de DIL, s'explique par la non-distinction théorique entre les concepts linguistiques et les concepts narratologiques. Aussi, poursuit-il, « trouve-t-on l'affirmation qu'il ne faut pas confondre MI et DIL, alors que les deux n'appartiennent pas aux mêmes domaines : l'un, le MI, relève de la narratologie, l'autre, le DIL, de la linguistique. » (*Mélanges offerts à André Joly*, p. 400). Opérer cette distinction terminologique entre concepts narratologiques et concepts linguistiques s'avère très utile.

C'est au fond le degré de « narrativisation » de la pensée rapportée qui doit orienter vers le MI ou vers le *stream* : le monde intérieur d'un personnage, et éventuellement son discours, peut être plus ou moins narrativisé, plus ou moins investi par la présence du narrateur : s'il est narrativisé (avec des degrés) la technique sera principalement le DIL. S'il est moins narrativisé mais construit, la technique utilisée sera le DD ou le DDL, ce qui est le cas le plus fréquent. Dans les deux cas, l'on se trouvera en MI, que l'on pourrait d'ailleurs appeler **MI rapporté (MIR)**.

Qu'en est-il alors des romans (comme par exemple *Les lauriers sont coupés*) dans lesquels la totalité du texte donne accès à la conscience du personnage sans qu'aucune marque narrative classique n'apparaisse, le tout restant globalement construit et intelligible, destiné à être compris d'un destinataire potentiel (le lecteur) ? Dans ce cas, nous ne sommes ni en MI tel que nous le définissons, qui implique la présence, avec des degrés, d'un narrateur, ni en *stream*, puisque le discours du personnage reste globalement construit ; on se situe entre les deux. Nous proposons d'appeler cette technique narratologique *monologue intérieur quasi-autonome* (terminologie de Dorrit Cohn, légèrement remaniée) ou, pour simplifier, *monologue intérieur autonome* (MIA), qui est un **MI non rapporté**. En termes strictement linguistiques, le MIA met en œuvre la technique du « discours » (« discours en direct » ou « discours immédiat »⁴), caractéristique qu'il partage avec le *stream*.

⁴ A propos de la genèse de l'expression « discours immédiat » : dans sa critique de l'appellation « monologue intérieur », Genette se situe d'emblée dans une optique linguistique ; Mais, dans sa critique du MI, Genette semble mettre sur le même plan des concepts n'appartenant pas aux mêmes domaines. L'auteur remarque que « Curieusement, l'une des grandes voies d'émancipation du roman moderne aura consisté à pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite, cette mimesis du discours, en effaçant les dernières marques de l'instance narrative et en donnant d'emblée la parole au personnage. » [...] « Le lecteur se trouve(r)ait 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)ait ce que fait le personnage et lui arrive. » On a peut-être reconnu dans cette description celle que faisait Joyce des *Lauriers sont coupés* d'Edouard Dujardin, c'est-à-dire la définition la plus juste de ce que l'on a assez malencontreusement baptisé le « 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 ». (*Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 191) Genette ajoute ceci, en note du terme « scène », (op. cit., p. 193-94) : « Dujardin lui-même insiste davantage sur un critère stylistique qui est le caractère selon lui nécessairement informel du monologue intérieur : « discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus

Aucune marque grammaticale d'un narrateur-rapporteur quelconque n'est observée. Ainsi, MI et MIA s'opposent en ce que le MIA ne relève plus du DR : l'intégralité de l'histoire semble « se raconter elle-même » sans marque linguistique d'une présence narrative. C'est cela que signifie le terme autonome : le discours du personnage est grammaticalement non rapporté, ni directement ni indirectement. Cependant, le narrateur reste présent en ce sens que le discours est globalement construit, en tout cas beaucoup plus qu'il ne pourrait l'être si l'on avait affaire à une pensée « brute », dans ses hésitations et ses errements. L'appellation initiale, certes peu esthétique, de monologue « quasi-autonome » faisait précisément référence à cette absence grammaticale de narrateur, qui cache en fait une présence de par son aspect élaboré. Mais le caractère vraisemblable du *stream* n'est pas pour autant un gage de ressemblance par rapport à la pensée : comme nous le verrons plus loin, un MI en DIL peut produire un effet de réel supérieur aux autres techniques. Il y aurait donc deux grands types de représentation du discours intérieur, le MI et le *stream*, séparés par une zone frontière, le MIA. Comme le remarque Gilles Philippe à propos du roman sartrien (*Le discours en soi*, p. 118), il existerait deux types de discours intérieur, dont l'un remplirait une fonction épistémique (ce que nous appelons le *stream*) et l'autre une fonction communicationnelle (ce que nous appelons le MI) :

Deux grands types de discours intérieur s'imposent : *un discours éclaté, redondant, agrammatical et un discours cohérent, structuré, proche du discours extérieur.* [...] Tout d'abord, au niveau des fonctions du discours, nous avons constaté que *le discours de premier type remplissait d'abord une fonction épistémique : il donne une brusque information à la conscience, attire son attention sur un fait précis, mais ne l'insère pas dans un raisonnement. A l'inverse, le second type de discours intérieur est gouverné par la fonction communicationnelle du langage : il réintroduit l'altérité dans la conscience et expose un point de vue comme s'il y avait une personne à convaincre. Bien évidemment, tout énoncé de discours intérieur se situe toujours entre le pôle épistémique et le pôle communicationnel, il y a domination d'une fonction et non pas répartition dichotomique.* (c'est nous qui soulignons).

En d'autres termes, le MI relève linguistiquement parlant soit du DD, soit du DDL, soit du DIL, donc de formes de représentation, avec plus ou moins d'écart possible par rapport à un original fictif. Il ne vise pas à décrire le fonctionnement psychique d'une pensée en en livrant les contradictions, le caractère apparemment illogique, et emprunte finalement la structure du langage parlé ou écrit qui est tourné vers la communication. Ce faisant il pose explicitement l'existence d'un destinataire, à qui s'adresse le texte. C'est finalement le caractère non nécessairement ordonné de la pensée — dès lors que l'on n'entre pas dans une relation d'interlocution explicite — qui conduit à distinguer le *stream* du MI(A). Le MI, en ce qu'il mime le discours

proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites à un minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du *tout venant* » (*Le monologue intérieur*. Paris, 1931, p. 59). La liaison entre l'intimité de la pensée et son caractère non logique et non articulé est ici, manifestement, un préjugé d'époque. Le monologue de Molly Bloom répond assez à cette description, mais ceux des personnages de Beckett sont plutôt, au contraire, hyperlogiques et ratiocinants. »

On aura noté que Genette considère le « discours intérieur » de Molly Bloom comme du MI, et que le fait qu'il soit non articulé correspond selon lui à un « préjugé d'époque » sur le fonctionnement de la pensée. Nous ne trancherons pas cette question ici mais il nous paraît en revanche fondamental d'un point de vue linguistique de décrire les pensées de Molly comme du *stream of consciousness* utilisant la technique du discours immédiat, et non comme du MI. Molly ne « monologue » pas avec elle-même, donc ne se prend pas elle-même comme destinataire fictif de son discours intérieur.

parlé ou écrit, ne peut offrir qu'une représentation très littéraire, voire artificielle dans certains cas, de la pensée. Or, les travaux de Vygotski (*Pensée et langage*, 1934), puis de Jakobson (*Essais de linguistique générale*, 1963, p. 32), ont clairement mis en évidence le caractère prédicatif, elliptique, du discours intérieur en général :

Quant au discours non extériorisé, non prononcé, ce qu'on appelle le langage intérieur, ce n'est qu'un substitut elliptique et allusif du discours explicite et extériorisé. D'ailleurs, le dialogue sous-tend même le discours intérieur, comme l'ont démontré une série d'observations, de Peirce à Vygotski.

Vygotski propose même d'instaurer une distinction majeure entre langage intérieur et langage extériorisé : selon lui, le langage intérieur diffère radicalement du langage extériorisé, il n'est pas *structurellement* identique au langage extériorisé. Cette dernière position le distingue de Jakobson, pour qui il n'y a pas de frontière stricte entre les deux, seulement une spécificité de l'un par rapport à l'autre. Friedrich (*Langue française* 132, p. 59) résume ainsi la position théorique de Vygotski :

L'auteur [Vygotski] parle d'une simplification syntaxique maximale, une condensation absolue de la pensée, qui au fond ne signifie rien d'autre qu'une élimination complète de la syntaxe du langage oral et une structure purement prédicative des propositions. La tendance au caractère prédicatif de la syntaxe – propre au langage intérieur – est accompagnée d'une réduction des éléments phonétiques. Il y a en général dans le langage intérieur un rapport entre aspect sémantique et aspect phonétique tout à fait différent de celui qui existe dans le langage extériorisé.

Vygotski met donc la signification des mots au premier plan dans le langage intérieur.

Il ne nous appartient pas ici comme ailleurs de trancher la question du fonctionnement général de la pensée. Cependant la question de la composition de la pensée – celle-ci est-elle constituée uniquement de signes, comme l'avance Peirce ? – est centrale dès lors que l'on entreprend de représenter son fonctionnement. Le choix (souvent involontaire) de l'une ou l'autre de ces techniques révèle peut-être, pour certains auteurs en tout cas, une préférence pour telle ou telle interprétation. Finalement c'est comme si le MI et le *stream* illustraient implicitement des théories du fonctionnement psychique qui s'opposent : pour Lacan, l'inconscient est « structuré comme un langage » ; il est donc nécessairement constitué de signes, et est à ce titre verbal, tout comme la pensée. Joyce en offre une illustration dans *Ulysses* : le personnage dont les pensées sont livrées (notamment Molly Bloom) occupe *grosso modo* la place du patient en analyse et le lecteur occupe la place de l'analyste ; la part de verbal retranscrite ne livre rien d'analytique en soi, et ne donne que le matériau à interpréter. Pour d'autres, il n'y a pas que du verbal dans la pensée, et finalement le MI est une tentative de représentation par un auteur de cette infinité d'éléments, perceptions, impressions, qui ne relèvent pas uniquement du verbal. D'où le fait que le MI soit davantage investi par le narrateur, et cet effet de réel parfois très grand que produit le MI, que l'on perçoit parfois paradoxalement moins en *stream*. Dorrit Cohn (*Transparent Minds*, p. 79-80) aboutit au même constat⁵ :

« One can find proponents of, and evidence for, two distinct views of the relationship between language and thinking. One school says that thinking consists of verbalization, that the thought and the words in which it is expressed are one and the same thing. The other says that thought takes shape independent of language and that language is merely the vehicle, the

⁵ Dans la première partie de la citation (entre guillemets), Dorrit Cohn reprend elle-même l'analyse de Joseph Church, *Language and the Discovery of Reality*. New York, 1961, p. 147.

container of an already accomplished thought. » [...] A writer like Joyce, who gives us Bloom's mind almost entirely in Bloom's own words, reveals that he conceives of thought largely as verbalization, whereas a novelist who shuns interior monologues as steadfastly as Musil manifests an opposite view. [...] Nathalie Sarraute speaks of « the thin curtain of the interior monologue, » which conceals far more than it reveals, namely « an immense profusion of sensations, images, sentiments, memories, impulses, little larval actions that no inner language can convey, that jostle one another on the threshold of consciousness [...]. The eloquent, typically Sarrautean imagery of this passage clearly opposes the inarticulate depth of the mind to its automatically verbal surface. For Sarraute, as for Musil and Proust, the interior monologue technique therefore offers an entirely deceptive solution to the problem of exploring what she calls—in a phrase taken from Virginia Woolf—'the obscure places of psychology'.

On sera alors tenté d'opérer un rapprochement entre MI dans la littérature et discours proféré en situation psychanalytique⁶ : ce dernier consiste à laisser « se dire », à verbaliser ce qui est présent dans sa pensée, c'est-à-dire à penser tout haut. Mais l'existence de l'autre (d'une altérité, destinataire en partie au moins des propos) interdit de tout laisser dire et induit une construction inévitable de sa propre parole. Le discours de l'analysant relèverait alors du MIA, ou plutôt du monologue *extérieur* autonome, qui aurait ceci de particulier que son destinataire pourrait, à certains moments, prendre la parole. Ainsi, on ne livre jamais le matériau interne tel qu'il est, même en analyse (la situation analytique elle-même ne favorise pas le *stream*), ce qu'entreprend de faire la littérature dite « du courant de conscience », du *stream of consciousness*. Cette littérature entreprend finalement d'effacer au niveau littéraire les marques de « l'autre », d'une altérité bridante pour le personnage, en se fixant pour objectif la représentation de ce lieu clos qu'est la pensée. En d'autres termes, dans l'univers extralinguistique (et sauf cas pathologique), le *stream*, n'aurait d'autre existence qu'endophasique : aux yeux de n'importe quel co-locuteur potentiel, le *stream*, n'étant par définition pas verbalisé, n'a aucune existence tangible. Il n'y a pas de corpus. Il n'est que pure fiction et n'a de réalité qu'intérieure. En somme, le *stream* donne accès à ce à quoi personne dans la vie réelle n'a accès, et, ce faisant, il s'affiche comme purement fictif.

⁶ Dorrit Cohn (*Transparent Minds*, op. cit., p. 87-8) fait également remarquer que : « [...] The interior monologue can indirectly suggest the psychic depth beneath the verbal surface. In this respect the technique can be compared to—and may, in its post-Freudian phase, have been influenced by—the psychoanalytic technique of free association, the « method according to which voice must be given to all thoughts without exception which enter the mind. » It is as though the reader were placed in the position of a psychiatrist whose patient would execute the psychoanalytic compact to the letter, in a manner the person on the couch is rarely willing or able to do. But this analogy by no means implies that quoted monologues are recitations on unconscious thoughts. Even if perfectly executed, free association would, in Freudian theory, reflect the unconscious only symptomatically, by way of revealing fissures and irregularities in the texture of the discourse—incongruous associations, slips of the tongue, repetitions, omissions, and other forms of over- or under-emphasis. [...] In this manner, the Freudian unconscious can never be quoted directly, since its « language » presents only features that are, as a modern linguist says, « both infra- and supralinguistic, » and « absolutely specific and different » from verbal language. » [...] « The second person form is associated with the voice of conscience. This peculiar rhetoric of self-addressed chiding, judgement, or interrogation would seem to confirm Freud's notion that the voice of conscience (the superego) is constituted through the internalization of the parental voice, or the voices of other authority figures. The second-person form in fictional monologues accords, at any rate, with a phenomenon widely known from self-observation and noted by many psychologists : that the self tends to take itself for an audience. » (p. 91)

Les points observés jusqu'ici font donc apparaître un *continuum* entre MI et *stream of consciousness*, du discours narrativisé avec des degrés (le MI) au discours non narrativisé mais construit (le MIA) jusqu'au *stream*. On proposera la synthèse suivante :

	<u>Narratologie</u>	<u>Linguistique</u>
Du plus construit	MI	DD, DDL, DIL (DR, PRÉSENCE GRAMMATICALE D'UN NARRATEUR, PRÉSENCE IMPLICITE D'UN CO-LOCUTEUR)
	MIA	«DISCOURS IMMÉDIAT » CONSTRUIT (HORS DR, ABSENCE GRAMMATICALE D'UN NARRATEUR, PRÉSENCE IMPLICITE D'UN CO-LOCUTEUR)
Au moins construit	STREAM	« DISCOURS IMMÉDIAT » NON CONSTRUIT (HORS DR, ABSENCE GRAMMATICALE D'UN NARRATEUR, ABSENCE DE CO-LOCUTEUR)

Si l'on opte pour une terminologie qui allie linguistique et narratologie, on parlera de MI Rapporté à propos du MI et de MI nonRapporté à propos du MIA. Plus précisément, le MIR pourrait se subdiviser en trois : le MI direct, le MI indirect et le MI indirect libre. C'est d'ailleurs en partie la terminologie qu'adopte Dominique Maingueneau (*Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, p. 106), lorsqu'il qualifie le style de Nathalie Sarraute dans le *Planétarium*, de « monologue indirect libre ». Dans un souci de simplicité, l'on conservera les termes de MI, de MIA et de *stream*, dont on sait qu'ils recouvrent ici des réalités linguistiques différentes.

III.2. Illustrations et commentaires

III.2.1. Le monologue intérieur : DD, DDL ou DIL

III.2.1.1. DD et DDL

Lorsque le MI est rapporté en discours direct, à la première personne (sauf si le personnage parle d'un autre), la parole est directement donnée au personnage. Ce dernier s'adresse à un destinataire, qui peut être lui-même construit comme autre, un lecteur implicite ou un auditeur. C'est le cas classique du monologue de théâtre. Le MI rapporté en DD est censé représenter *verbatim* le point de vue du personnage, l'intervention du narrateur étant présentée comme réduite au minimum.⁷

⁷ Il est maintenant admis qu'un énoncé en DD ne retranscrit pas nécessairement la parole initiale *verbatim* (voir l'étude de Monika Fludernik, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, op. cit., p. 410 et la revue *Modèles linguistiques* Tome XVIII, op. cit.). Un énoncé peut être présenté comme du DD et contenir des traces de la présence du narrateur. En voici un exemple :

A man's voice said, 'Is that Miss Esther Greenwood?' [...]

'It certainly is,' I said.

'This Constantin Something-or-Other.'

I couldn't make out the last name, but it was full of S's and K's. (Sylvia Plath, *The Bell Jar*, 1976, p. 52, cité par Monika Fludernik, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, p. 410)

- Exemples de MI raconté à la 1^{ère} personne, avec une présence éparse du narrateur. Les segments en italiques relèvent du DD, sans guillemets, et l'incise introductrice porte sur un ensemble de segments. Les segments en DDL sont en italiques gras :

Exemple 1 : Graham Greene, *The Ministry of Fear*, p. 85-86 :

« Good morning, sir. » The 'sir' was an error in tactics, like the soft hat at too official an angle and the unchanging page of the Daily Mirror. *They don't trouble to send their best men for mere murder*, Rowe thought, touching the little sore again with his tongue.

What next ? He found himself, not for the first time, regretting Henry Wilcox. There were men who lived voluntarily in deserts, but they had their God to commune with. For nearly ten years he had felt no need for friends—one woman could include any number of friends. He wondered where Henry was in war-time. Perry would have joined up and so would Curtis. He imagined Henry as an air-raidwarden, fussy and laughed at when all was quiet [...] *God damn it*, he thought, coming out on the ruined corner of High Holborn, *I've done my best to take part too. It's not my fault I'm not fit enough for the army, and as for the damned heroes of civil defence—the little clerks and prudes and what-have-yous—they didn't want me : not when they found I had done time—even time in an asylum wasn't respectable enough for Post Four or Post Two or Post any number. And now they've thrown me out of their war altogether ; they want me for a murder I didn't do. What chance would they give me for my record ?*

He thought : *Why should I bother with that cake any more ? It's nothing to do with me : it's their war, not mine. Why shouldn't I just go into hiding until everything's blown over (surely in war-time a murder does blow over). It's not my war ; I seem to have stumbled into the firing-line, that's all. I'll get out of London and let the fools scrap it out, and the fools die. ... There may have been nothing important in the cake ; it may have contained only a paper cap, a motto, a lucky sixpence. ... Perhaps that hunchback hadn't meant a thing : perhaps the taste was imagination : perhaps the whole scene never happened at all as I remember it. Blast often did odd things, and it certainly wasn't beyond its power to shake a brain that had too much to brood about already...*

Exemple 2 : William Faulkner, *The Wild Palms*, p. 61.

He thought again : *there's a part of her that doesn't love anybody, anything ;* and then a profound and silent lightning-clap – a white glare -

Autre Exemple, emprunté à Oswald Ducrot (*Le dire et le dit*, p. 163) :

En un mot, Pierre m'a dit "J'en ai assez".

Un énoncé en DD peut aussi se présenter comme inexact ou reformulé :

Aussitôt, le brigand se met à crier là-dessous et à frapper sur le plancher, boum, boum ! « Tu ferais mieux de me laisser sortir, sinon je vais tout de suite finir ton Petia. » Il devait crier quelque chose comme ça. On n'entendait pas ce qu'il disait à travers les grosses planches, *mais c'était clair quand même.* (*Le Docteur Jivago*, p. 600)

Un énoncé peut aussi apparaître en DD et correspondre à un acte non verbalisé :

Il s'était mis à hennir, le brave Oudaloï, comme s'il voulait me dire : « Allons, viens, ma petite Tania, allons au galop chercher des braves gens, allons appeler au secours. » (*Le Docteur Jivago*, p. 600-601)

Il est donc illusoire de croire que les guillemets attestent l'exactitude de la parole citée ou même son existence. Cela est d'autant plus vrai en discours intérieur.

ratiocination, instinct, he did not know which : *Why, she is alone. Not lonely, alone. She had a father and then four brothers exactly like him and then she married a man exactly like the four brothers and so she probably never even had a room of her own in her all life and so she has lived all her life in complete solitude and she doesn't even know it, as a child who has never tasted cake doesn't know what cake is.*

On notera que le monologue intérieur de Wilbourne est déjà en italiques dans le roman ; il se distingue donc formellement du reste du texte.

Exemple 3 : Virginia Woolf, *The Waves*, p. 51-2 :

« Now we are off, » said Louis. « Now I hang suspended without attachments. We are nowhere. We are passing through England on a train. [...] And I have no firm ground to which I go. [...] I go vaguely, to make money vaguely. [...] But my body passes vagrant as a bird's shadow. [...] »

Le caractère très poétique de ce passage en DD souligne la dimension artificielle du MI, tel qu'on le rencontre chez Virginia Woolf.

Exemple 4 : Muriel Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie*, p. 47 : (le DD figure en italiques et le DDL en italiques souligné)

And if people take their clothes off in front of each other, thought Sandy, it is so rude, they are bound to be put off their passion for a moment. And if they are just put off for a single moment, how can they be swept away in the urge ? If it all happens in a flash ?

Corpus complémentaire (MI rapporté en DDL):

He left her, walking away from her with a graceful and noiseless tread.
After all , it did not seem to hurt much : certainly not more than could be borne in secret, without a sign.
It had all been experience, and that was a salutary thing.
You might write a book now, and make him one of the characters ; or take up music seriously ; or kill yourself.
It was all so extraordinary... [...]
Shut the door on Roddy and turn the key and never open that room again.
(Dusty answer, p. 268)

III.2.1.2. DIL

Le MI peut également emprunter la technique du DIL : on a dans ce cas affaire à la troisième personne, plus rarement à la première, dans les cas où le narrateur correspond au personnage mais à un moment différent du temps. Lorsque le MI emprunte le DIL, on constate un degré de construction supérieur puisque le narrateur est explicitement présent par certains repérages. Ce degré de construction est variable suivant que l'on a affaire à du DIL locutoire ou à du DIL pragmatique. Paradoxalement, le MI rapporté en DIL produit un effet de réel parfois supérieur au MI rapporté en DD(L), voire au *stream*, car il permet à l'auteur, comme le dit Nathalie Sarraute dans *L'ère du soupçon*, de donner de l'épaisseur au personnage, en livrant aussi ses perceptions, sentiments, impressions, ce qui peut être le cas en DIL pragmatique et en DIL illocutoire.

- **Exemple 1 :** MI raconté à la 3^{ème} personne en DIL locutoire ou pragmatique, extrait du *Planétarium*, p. 15-18 (les italiques sont de nous) :

Ce ton protecteur qu'ils prennent, ces airs familiers... les voilà déjà qui s'installent en vainqueurs, en prennent à leur aise, la soldatesque avinée, les soulards lui tapotent la joue, lui pincement le menton...Voilà qui est mieux, on va donc devenir un peu plus souple, hein, ma belle, ça commence à venir, on commence à entendre raison... Allez, vous vous y ferez... C'est bien fait. *C'est sa punition pour tant de lâcheté. Comment a-t-elle pu tomber assez bas pour se mettre à leur merci, accepter leur loi, leur demander aide, protection, offrir sa collaboration à ces brutes ignares qui ravagent, défigurent tout le pays, [...]. Elle se redresse, elle ramasse ses forces [...]. Ils ont tout gâché, tout détruit. Pourquoi tricher ? Tout est perdu. Tous ces efforts pour rien...Ces espoirs ...cette lutte ... Pour arriver à quoi ? Dans l'attente de quoi ? Pour qui, après tout ? Personne ne vient la voir pendant des semaines, des mois ...*

- **Exemple 2 :** Rosamond Lehmann, *Dusty answer*, p. 268-269) :

He left her, walking away from her with a graceful and noiseless tread.
After all , it did not seem to hurt much : certainly not more than could be borne in secret, without a sign.
It had all been experience, and that was a salutary thing.
 You might write a book now, and make him one of the characters ; or take up music seriously ; or kill yourself.
It was all so extraordinary... [...]
 Shut the door on Roddy and turn the key and never open that room again.
 [...]
There were plenty of other things to think about... What was there, safe and simple, to think about ? Strawberries and cream for supper. Good. Two new frocks : but he was to have admired her in them... A visit to London next week, and a play.

• Exemples problématiques

De manière générale, plus l'énoncé se rapproche du récit (donc du discours du narrateur) et moins il ne peut relever du MI. Pour que l'on puisse légitimement avancer que l'on a affaire à du MI, il faut qu'un discours du personnage puisse être reconstitué, même s'il est retravaillé par le narrateur. En d'autres termes, si l'on n'entend pas assez la voix du personnage, on ne peut se situer en MI. Il faut qu'il y ait quelque chose de l'ordre du discours intérieur du personnage ou des marques linguistiques qui en produisent l'effet. Ainsi, les énoncés en récit qui produisent un fort effet de DIL ne pourront qu'exceptionnellement relever du MI. Par ailleurs, une autre condition pour que l'on se trouve en MI (et ceci est aussi vrai des énoncés en DD à la 1^{ère} personne) est que l'on ait affaire à une série d'énoncés censés représenter un dialogue entre le personnage et un destinataire mental (en général lui-même). En conséquence, s'il n'y a qu'une seule phrase interprétable comme du MI, il sera alors difficile de parler de « monologue » intérieur, qui exige une conversation avec soi qui se déploie sur plusieurs lignes, même si les frontières sont ici nécessairement floues. L'énoncé qui suit ne saurait donc relever de MI pour cette raison,

He tried to warm his perishing joy in the scarlet glow, imagining a roseway from where he lay upwards to heaven all screwn with scarlet flowers.
Weary ! Weary ! He too was weary of ardent ways. (A Portrait of the Artist as a Young Man, p. 186)

Dans cet extrait, on se situe dans l'intériorité du personnage, en focalisation interne. L'énoncé, très mimétique par la présence des deux segments exclamatifs, est interprétable comme du psycho-récit consonant, mais le personnage n'est pas présenté comme monologuant avec lui-même. Il ne saurait donc s'agir de MI. Il en est de même ci-dessous : le statut du paragraphe est problématique car, s'il est ponctué d'ilôts de citation ou de discours mimétique du narrateur, il est très narrativisé et le caractère verbal de la pensée origine reste difficile à poser tant l'ensemble est retravaillé. L'énoncé produit plutôt un « effet de MI » (il s'interprète en termes narratologiques comme du psycho-récit consonant), tout comme il produit un effet de DIL :

They stood on the steps of the tram, he on the upper, she on the lower. She came up to his step many times between their phrases and went down again and once or twice remained beside him forgetting to go down and then went down : *Let be ! Let be !*

Ten years from that wisdom of children to his folly. If he sent her the verses ? They would be read out at breakfast amid the tapping of eggshells. Folly indeed ! The brother would laugh and try to wrest the page from each other with their strong hard fingers. [...] No, no : that was folly. Even if he sent her the verses she would not show them to others. No, no : she could not. He began to feel that he had wronged her. [...] While his soul had passed from ecstasy to languor where had she been ? Might it be, in the mysterious ways of spiritual life that her soul at those same moments had been conscious of his homage ? It might be. (A Portrait of the Artist as a Young Man, p. 189)

En somme, la gradation observée antérieurement concernant le DIL s'applique aussi au MI : on aura affaire à un effet de MI lorsque l'on se trouve à l'intérieur de la conscience d'un personnage mais que la technique utilisée relève d'un point de vue narratologique du psycho-récit, ou, d'un point de vue linguistique, du récit ou du DIC. Si la parole n'est pas clairement donnée au personnage (si ce dernier n'est pas en position de se dire quelque chose), si la présence narrative est trop marquée, si le passage est trop analytique (le narrateur entreprenant de décrire des sensations ou perceptions plus ou moins conscientes du personnage), l'on ne pourra avoir affaire à du MI mais à un effet de MI. Plus la pensée est investie par le narrateur, moins il y a de place pour l'expression d'un monologue du personnage dont on sait que la caractéristique première est l'intériorité, l'isolement, la conscience de soi-même comme conscience.

L'exemple suivant, extrait du *Planétarium*, est tout aussi problématique car le caractère verbalisé de la pensée rapportée n'est pas établi, le réalisme pragmatique de l'énoncé est défaillant. L'on retrouve ici, avec le MI, les mêmes interrogations qu'en DIL, qui en est une technique d'expression : dans l'exemple ci-dessous, a-t-on affaire à du MI en DIL ou à un effet de MI et de DIL, donc à du psycho-récit mimétique produisant un effet de MI ? La fusion entre le narrateur et son personnage, dans une sorte de *blending* pour reprendre le terme de Gilles Fauconnier⁸, rend la question difficile à trancher. On penchera néanmoins pour le psycho-récit consonant, justement à cause du caractère construit du passage, entrecoupé de segments narratifs. Le narrateur s'exprime ici comme pourrait le faire le personnage à l'oral ; mais nous ne sommes pas à l'oral et le caractère artificiel des ellipses montre que l'on n'a pas affaire à du MI mais à quelque chose qui en produit l'effet, notamment par la présence de segments en DD, censés être importés (le DD est en italiques gras) :

C'est une hallucination, un mirage dû à sa fatigue, elle s'est surmenée, il faut se ressaisir, cela va passer ... là, à portée de sa main, dans la rangée d'ouvrages qui s'allonge d'année en année, au prix de quels sacrifices, de quels efforts...dans ce petit livre, son préféré, elle va trouver les pages si souvent citées... elle-même, chaque fois est surprise quand elle les relit...

⁸ Gilles Fauconnier, *Mappings in Thought and Language*. Cambridge : CUP, 1997, p. 21-23.

comment ai-je pu faire cela ? ... elles contiennent l'incantation qui va la délivrer de ce charme qu'on lui a jeté, l'amulette qui va détourner d'elle le mauvais œil...

Comme c'est inerte. Pas un frémissement. Nulle part. Pas un soupçon de vie. Rien. Tout est figé. Figé. Figé. Figé. Figé. Complètement figé. Glacé. [...] Il lui semble que quelqu'un du dehors, sur un ton monotone, insistant, répétant toujours la même chose, les mêmes mots simples, comme fait un hypnotiseur dirige ses sensations... Elle ne veut pas... Ce n'est pas vrai ... Ce n'est pas ce qu'elle sent vraiment... Elle sent que la vie est là...la réalité...et le voilà déjà, il se forme, il grandit, ce sentiment familier de ravissement, de bonheur...la vie est là...[...] Mais non, rien ne vibre...Rien...[...] C'était une illusion. [...] Tout est creux. Vide. Vide. Vide. [...] Tout est mort. Mort. Mort. Mort. Un astre mort. Elle est seule. Aucun recours. (Le planétarium, p. 156-157)

Le narrateur dit lui-même que le personnage est gouverné par des sensations qui ne sont pas les siennes, qui viennent d'ailleurs et qu'il entreprend de décrire dans leur répétitivité.

L'exemple ci-dessous en revanche relève plus clairement du récit, même si l'on peut croire un instant, après avoir lu le segment en italiques, que celui-ci va servir à introduire du MI. Il n'en est rien et c'est le narrateur qui raconte un souvenir présent à la conscience du personnage ; le narrateur fait çà et là subrepticement entendre la voix des acteurs de ce souvenir, et utilise des structures et des termes qui traduisent l'agacement que provoquent certains souvenirs chez le personnage :

So the elderly nurse knitted over the sleeping baby in Regent's Park. So Peter Walsh snored. He woke with extreme suddenness, saying to himself, « The death of the soul ».

« Lord, Lord ! » he said to himself out loud stretching and opening his eyes ? « The death of the soul ». The words attached themselves to some scene, to some room, to some past he had been dreaming of. It became clearer ; the scene, the room, the past he had been dreaming of.

It was at Bourton that summer, early in the 'nineties, when he was so passionately in love with Clarissa. There were a great many people, laughing and talking, sitting round a table after tea, and the room was bathed in yellow light and full of cigarette smoke. They were talking about a man who had married his housemaid, one of the neighbouring squires, he had forgotten his name. He had married his housemaid, and she had been brought to Bourton to call—an awful visit it had been. She was absurdly overdressed, 'like a cockatoo,' Clarissa had said, imitating her, and she never stopped talking. On and on she went, on and on. Clarissa imitated her. *Then somebody said—Sally Seton it was—did it make any real difference to one's feelings to know that before they'd married she had had a baby ? (In those days, in mixed company, it was a bold thing to say.)* He could see Clarissa now, turning bright pink ; somehow contracting ; and saying, « Oh, I shall never be able to speak to her again ! » Whereupon the whole party sitting round the tea-table seemed to wobble. It was very uncomfortable. He hadn't blamed her for minding the fact, since in those days a girl brought up as she was knew nothing, but it was her manner that annoyed him ; timid ; hard ; arrogant ; prudish. 'The death of the soul.' He had said that instinctively, ticketing the moment as he used to do—the death of her soul. (*Mrs Dalloway*, p. 50, Oxford edition)

Examinons à présent un extrait de *Belle du seigneur*, d'Albert Cohen. Le premier segment en gras développe le contenu de la question initiale que se pose le personnage. Les modalités appréciatives comme « cette malheureuse » reflètent sa vision du monde. Mais il ne s'agit pas de DIL locutoire, ni même pragmatique car ici encore, la verbalisation n'est pas posée. L'on ne peut en conséquence avoir affaire à du monologue intérieur, seulement à un effet de MI. Sauf à considérer que le MI ne comprend que les segments en italiques (on aurait alors affaire à du DIL pragmatique) et que les segments en gras relèvent du psycho-récit consonant :

Que faire maintenant ? se demanda-t-il [...] Que faire pour donner du bonheur à cette malheureuse qui, lestée de son demi-litre de thé, attendait sagement, respectant son silence ? Commander un second thé ? Scabreux. Les capacités d'absorption de cette anglomane n'étaient pas sans limites. Eh bien, parler. Mais de quoi ? Lui dire qu'il l'aimait ne lui apprendrait rien de nouveau. D'ailleurs, il le lui avait dit trois fois tout à l'heure, une fois avant le coït, une fois pendant, une fois après. Elle était au courant. Et puis parler d'amour ne prenait plus comme du temps de Genève. En ce temps-là, chaque fois qu'il lui disait qu'il l'aimait, c'était pour elle une divine surprise, et elle faisait une tête ravie, vivante. Maintenant, lorsqu'il lui disait ce sacré amour, elle accueillait cette information bien connue avec un sourire peint, un immobile sourire de mannequin de cire, tandis que son inconscient s'embêtait. Devenus protocole et politesses rituelles, les mots d'amour glissaient sur la toile cirée de l'habitude. Se tuer pour en finir ? Mais quoi, la laisser seule ?

Allons, vite, lui parler, ne plus rester devant cette fenêtre. Mais de quoi lui parler, de quoi ? Ils s'étaient tout dit, ils savaient tout l'un de l'autre. Ô les découvertes des débuts. C'était parce qu'ils ne s'aimaient plus, diraient les idiots. Il les foudroya du regard. Pas vrai, ils s'aimaient mais ils étaient tout le temps ensemble, seuls avec leur amour. [...]

Il guigna de côté. Assise, patiente, la douce créancière attendait, attendait du bonheur. Allons, paye, sois l'amant merveilleux pour qui elle a tout quitté, dédommage-la d'avoir abandonné une vie respectable, de se savoir responsable du malheur de son mari. Allons, débiteur, donne-lui de l'intérêt à vivre, des joies nouvelles. Allons, invente, sois l'auteur et l'acteur.

Le dernier segment en italiques se présente comme du MI en DDL à la 1^{ère} personne. Mais une dimension artificielle émane de ce passage. Le narrateur présente le tout comme intérieurement verbalisé mais il semble que l'on ait ici affaire à une reconstruction, tant l'ensemble paraît factice. L'accumulation d'infinitifs et d'impératifs, censée produire un effet réaliste, ne fait que qu'accroître cette impression.

Dernier exemple : *The First Lady Chatterley*, p. 96-99,

Only, only to be near him !

Yet here she was gasping about Marehay and rabbits and damages to Clifford. Why wasn't she calm ? Why wasn't she balanced ? her old self, her famous poise. Why couldn't she recover her well-known poise. Suppose Clifford noticed something !

The keeper—he was just a common man. She had seen him this morning. She insisted on it. Yet all her body cried with a thousand tongues : No ! No ! He is unique ! Poor Constance groaned in spirit. **It is just race-urge which transfigures him for me, she told herself**, using one of the H. G. Wells catchwords which she so despised. Her body laughed aloud. *Race-urge ! Well why not ? Transfigures ! Yes, a transfiguration ! Ha ha ! A transfiguration ! A man suffused with the brightness of God. Ha ha ! How's that ? Most men had lumps of clay in them that no fire could transfuse. Her keeper had a certain fireness and purity of flesh. He was always bodily nearer to God than most men, than Clifford. [...] But she could never live with him. No, no ! Impossible ! She was not a working man's wife. It would be a false situation. He would probably begin speaking King's English—and that would be the first step to his undoing. No, no ! He must never be uplifted. He must never be brought one stride nearer to Clifford. He must remain a gamekeeper, absolutely.*

And herself ? It would be absurd for her to become a gamekeeper's wife. Her piano, her paints, her books—leave them all behind ? [...] No, she would just be an anomaly in a gamekeeper's cottage. Besides, he had a wife.—She was on the alert once. He must get divorced from that wife.

But no ! The meal times ! The inability to converse ! She knew she would have to have conversation. [...] No, no, it wouldn't do, she could never live with him as his wife.

Les éléments en italiques peuvent relever du MI empruntant la technique du DIL pragmatique (et non locutoire car certains éléments comme « her keeper » sont des désignations à mettre sur le compte du narrateur) mais ils sont entrecoupés de segments narratifs qui gênent l'interprétation du paragraphe comme relevant en totalité du MI. Il s'agit plutôt d'un effet de MI avec du psycho-récit consonant, le narrateur s'exprimant comme le ferait le personnage. Les adjectifs *famous* et *well-known* ne peuvent d'ailleurs être le fait du personnage, de même que certains segments en DD en gras, qui sont présentés comme des verbalisations par le narrateur du langage corporel du personnage.

III.2.2. MI et vraisemblance psychique

III.2. 2.1. Le MI : un *dialogue* intérieur ?

Le MI, entendu dans son acception réaliste, a une dimension dialogale car il possède un certain degré de construction. On y trouve des marqueurs argumentatifs, des modalités phrastiques (question/réponse), des interpellations, etc. Il peut être construit autour de places interlocutives clairement posées. En effet, rien n'empêche un locuteur de s'adresser fictivement à lui-même comme il s'adresserait à autrui. Dans un roman, le destinataire intérieur fictif du personnage peut avoir le même degré de réalité d'un point de vue linguistique que s'il était réellement présent dans la situation⁹, ce que montre l'exemple ci-après :

The sound of Big Ben flooded Clarissa's drawing-room, where she sat, ever so annoyed, at her writing-table; worried; annoyed. It was perfectly true that she had not asked Ellie Henderson to her party; but she had done it on

⁹ La seule différence est que le discours ne serait probablement pas verbalisé de cette façon si le destinataire était présent.

purpose. Now Mrs Marsham wrote: « She had told Ellie Henderson she would ask Clarissa—Ellie so much wanted to come ».

But why should she invite all the dull women in London to her parties? Why should Mrs Marsham interfere? And there was Elizabeth closeted all this time with Doris Kilman. Anything more nauseating she could not conceive. (Mrs Dalloway, p. 173)

Mais force est de constater que rarement dans la vie ordinaire le discours intérieur a l'apparence d'un discours aussi nettement dialogal, surtout lorsque ce discours intérieur s'adresse à soi-même. La dimension très clairement dialogale du discours intérieur ne peut être manifeste que dans le cadre de la fiction, donc en MI, qui en est une représentation. Dans la vie ordinaire en effet, les places interlocutives en discours intérieur sont moins nettes et davantage fluctuantes, ce qui rend son caractère dialogal moins apparent. Le caractère dialogal du MI est donc un construit, engendré par un certain type de représentation. Une telle optique s'oppose donc aux définitions que donnent Charles Sanders Peirce (1) (*Collected Papers*, vol. 2, § 6) et Emile Benveniste (2) (*Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, pp. 85-6) du discours intérieur :

(1) la pensée se pose comme « a dialogue between different phases of the ego » ; en effet, « thinking always proceeds in the form of a dialogue, so that being dialogical, it is essentially composed of signs ». (150)

(2) le monologue doit être posé [...] comme une variété de dialogue, structure fondamentale. Le « monologue » est un dialogue intériorisé, formulé en « langage intérieur », entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur est le seul à parler ; le moi écouteur reste néanmoins présent.

La dimension strictement dialogale du discours intérieur est donc selon nous une illusion : la division entre le « moi écouteur » et le « moi locuteur » est schématique et ne peut apparaître de façon aussi distincte dans la vie ordinaire. Mais un autre problème se pose : il est important d'opérer une différence de statut entre les destinataires potentiels du discours intérieur et du MI : un discours mentalement adressé à soi est nécessairement moins construit qu'un discours mentalement adressé à un autre que soi. Un MI qui donnerait systématiquement le même statut à ces destinataires distincts serait nécessairement artificiel. C'est la raison pour laquelle un MI rapporté en DD a souvent une dimension peu naturelle : le monologue est construit comme s'il était prononcé devant un destinataire réel alors qu'il ne peut l'être. On doit de ce fait opérer une autre distinction : un destinataire intérieur fictif n'a pas le même statut linguistique qu'un destinataire non fictif, non intérieur. Même un destinataire intérieur construit comme autre ne pourra jamais avoir le même statut qu'un destinataire présent dans la situation d'énonciation. Ceci peut avoir des répercussions sur la forme du dire. C'est bien ce que souligne Gilles Philippe dans *Le discours en soi* : selon lui, la structure qu'il appelle *dyadique* du discours intérieur est en fait exceptionnelle. Il ne partage donc pas le point de vue de Peirce, ni celui de Benveniste qui reprend la pensée de Peirce, avec sa théorie des « deux moi » :

L'équivalence *monologue* = *dialogue* ne peut donc s'appliquer au discours intérieur, ni sur le plan théorique (puisque, au niveau pragmatique, le monologue est une situation de discours très spécifique), ni sur le plan formel (puisque la structure dialogale est loin de rendre compte de la totalité et surtout de la diversité des modalités d'apparition du discours intérieur dans le roman). [...] En effet, nous n'avons pas un locuteur et un allocutaire aussi distincts que le laissent croire Benveniste ou Peirce. [...] L'opposition *locuteur* vs *allocutaire* n'existe pas en dehors de l'acte de parole ; d'emblée, la nature étrange de ce discours montre qu'on ne peut se contenter d'une analyse à la surface de l'énoncé et qu'il faut sonder toute son épaisseur. Si l'on refuse ainsi de penser le discours intérieur comme une simple variété du dialogue, c'est qu'il faut bien admettre que ce cadre

minimum locuteur / allocutaire est absent et que nous avons bien affaire ici à un paradoxe pragmatique, puisque nous avons un discours sans situation de discours. Cet aspect paradoxal du discours intérieur a été mis en valeur par Husserl dans la seconde partie de ses *Recherches Logiques* [...] (*Le discours en soi*, p. 147-151)

En d'autres termes, le MI se distingue du discours intérieur qu'il prétend représenter. La réalité endophasique est évoquée sous un angle verbal uniquement, dialogal, sa représentation étant calquée sur le modèle du discours oral. Or rien n'est plus artificiel. C'est la raison pour laquelle le MI ne peut s'analyser dans les mêmes termes que le discours verbalisé (fictionnel ou non), lorsque les places interlocutives sont clairement posées.

III.2.2.2. MI et artificialité

Si un ou plusieurs énoncés peuvent être mentalement construits, l'on ne saurait durablement monologuer avec soi-même. Cela, c'est la fiction qui le crée. Le problème principal que pose alors le discours intérieur, c'est l'absence de corpus emprunté à la vie ordinaire. Le MI apparaît donc comme une technique paradoxale : elle donne accès à une pensée qui ne peut être intérieurement verbalisée telle quelle et qui a besoin d'un autre pour se réaliser. Maurice Merleau-Ponty souligne que la pensée ne saurait se réaliser hors de sa verbalisation : parler, c'est non pas révéler le contenu de sa pensée, c'est la réaliser, lui donner corps. Le MI entreprend donc de donner corps à ce qui ne pourrait avoir de matérialité que s'il était prononcé. Or la pensée en littérature a besoin d'un autre pour se dire. Le MI a donc une matérialité moindre, une « corporéité » diminuée par rapport au discours verbalisé. L'on ne peut faire *comme si* le discours intérieur était de même nature que le discours verbalisé, comme si le matériau externe qu'est le discours verbalisé était de même nature que le matériau interne de la pensée. L'on ne peut traiter d'égale façon ce qui relève d'une *double construction*, et porte ainsi la marque plus ou moins manifeste de son constructeur, et ce qui relève d'une *construction simple*, c'est-à-dire de la représentation de la parole verbalisée dans l'univers du récit. Ainsi le MI ne serait qu'une fiction de dialogue calquée sur le dialogue effectif, et constituerait ainsi un mode apparemment polyphonique, produisant un effet de polyphonie, sans jamais créer de polyphonie effective. Le MI masquerait ainsi une forme de monophonie propre à la construction narrative.

On remarquera en outre que même lorsque le narrateur entreprend d'être le plus fidèle possible à la pensée qu'il entend représenter, le MI ne prétend jamais donner accès à l'inconscient, ce que peuvent faire d'autres formes plus classiques de narration. Le personnage qui exprime directement ou indirectement ses pensées avec ou sans la médiation apparente d'un narrateur ne peut évidemment relater que ce dont il est conscient. Comme le souligne Joëlle Gardes-Tamine (*La stylistique*, p. 125), « tout accès à la vie souterraine de l'inconscient se trouve ainsi éliminé, alors qu'il est paradoxalement possible dans des formes romanesques plus traditionnelles. Ce pseudo-réalisme de la conscience est en fait tout aussi artificiel que n'importe quelle autre forme romanesque ».

III.2.3. MIA et « discours immédiat »

L'exemple le plus probant de MI non rapporté, non narrativisé (MIA) est sans doute le roman d'Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, dont nous allons analyser un extrait (pp. 63-64).

En ce moment, il faut que je m'habille pour aller chez Léa ; j'ai plus d'une heure et demie, tout le temps de me préparer. Sur une chaise, mon pardessus et mon chapeau. J'entre dans ma chambre ; les deux bougeoirs en cigognes à double branches ; allumons ; voilà. La chambre ; le blanc du lit dans le bambou, à gauche, là ; et la tenture d'ancienne tapisserie au-dessus du lit, les dessins rouges, vagues, estompés, bleus violacés, atténués, un nuancement noirâtre de rouge noir et de bleu noir, une usure de tons ; un paillason neuf est nécessaire dans le cabinet de toilette ; j'en choisirai un au Bon Marché ; avenue de l'Opéra ce sera mieux. Je vais faire ma toilette. A quoi bon ? Je ne dois pas rester chez Léa, je dois revenir ici ;

Le monologue est autonome mais construit (1^{ère} personne, « discours immédiat », ponctuation). En conséquence, c'est dans cette esthétique élaborée que l'on retrouve la trace du narrateur. Le paragraphe donne l'impression de « tout venant » et semble, au premier abord, répondre à la définition qu'Édouard Dujardin donnait lui-même du MI, dont voici un extrait (cité dans l'édition critique des *Lauriers sont coupés*, 2001, pp. 134-7) :

Le premier objet du monologue intérieur est, en demeurant dans les conditions et le cadre du roman, de supprimer l'intervention, apparente de l'auteur et de permettre au personnage de s'exprimer lui-même et directement, comme le fait au théâtre le monologue traditionnel. [...] Il est en outre un discours non prononcé ; aussi les critiques anglais l'appellent-ils l'*unspoken* ou le *silent monologue*. En cela diffère-t-il du monologue traditionnel ? Pas davantage ; car nous savons que, si au théâtre le monologue est récité à haute voix, c'est en vertu d'une convention qui s'impose obligatoirement ; mais dès que la pièce est lue au lieu d'être écoutée, rien ne force à imaginer le personnage parlant à haute voix. [...] ; en principe, le monologue a pour objet d'exprimer ces pensées et non de rapporter des paroles. [...] Retenons donc que le monologue intérieur, par là même qu'il est monologue, est, avant toute chose : *primo* un discours du personnage qui nous est présenté, *secundo* un discours sans auditeur et *tertio* un discours non prononcé. [...] 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'. »

Mais en est-il réellement ainsi dans l'exemple cité ? Même si l'on se trouve dans les pensées du personnage qui parle directement à la 1^{ère} personne, il est impossible d'oublier la présence du narrateur. Le personnage qui dialogue avec lui-même le fait de façon beaucoup plus détaillée, plus construite, qu'il ne le ferait dans la vie de tous les jours. Aussi, peut-on légitimement parler ici d'expression de la pensée à « l'état naissant », d'expression de la pensée « la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique » ? De plus, le caractère construit du récit ne pose-t-il pas, de par son aspect linéaire et ordonné, un destinataire à qui ce discours s'adresse, qui dépasse le personnage lui-même ? Il semble en effet que ce soit la parole verbalisée à voix haute qui serve davantage de

base à ce type de MI que la « pensée intime en formation ». Selon Gabriel Marcel (*La Nouvelle Revue française*, pp. 240-2, cité dans l'édition critique des *Lauriers sont coupés*, 2001, pp. 140-1), le monologue intérieur de Dujardin ressemble davantage au « monologue bavardé » de Montaigne car il prend la parole pour modèle et non la pensée, contrairement à ce qu'avance Dujardin dans sa définition. Gabriel Marcel ajoute que,

le laborieux appareil grammatical de Proust se révèle infiniment plus adéquat à la vie spontanée de la pensée, plus susceptible de la capter, que ce schéma désarticulée dont l'apparente simplicité ne doit pas nous faire méconnaître le caractère strictement artificiel.

L'impression d'immédiateté est pourtant réelle dans l'extrait des *Lauriers sont coupés* : elle est produite par exemple par des impératifs comme *allumons*. Mais dans le même temps, le personnage décrit ses propres faits et gestes, ce qui confère au texte une certaine artificialité car il n'est pas habituel de se décrire soi-même en pensées en train de faire quelque chose. Ce « je » n'équivaut-il pas dans ce cas à un « il » ? N'équivaut-il pas à une mise à distance, typique du débrayage des personnes ? La définition que propose André Joly du pronom sujet « je » prend ici un relief particulier :

Sous « je » qui parle, se désignant par « je », il y a nécessairement quelqu'un dont il est parlé, à savoir « moi », donc une personne délocutée, c'est-à-dire en définitive une troisième personne. En effet, « moi » se comporte comme un nom, et, comme tout nom, il est de troisième personne. (*Grammaire systématique de l'anglais*, p. 21)

En termes narratologiques, c'est comme si l'on avait affaire à une forme de dédoublement entre un « je narrant » et un « je narré », constaté également en DIL à la première personne. C'est comme si l'on avait affaire à une forme de *débrayage temporel* masqué, qui n'apparaît pas au niveau des temps utilisés, mais qui se manifeste par la constitution, au travers de l'auto-description, d'un « je » objet de discours en décalage avec un « je » décrivant ses propres actes. Le personnage se regarde faire, comme s'il revisionnait un film dont il serait l'acteur. Cette technique d'auto-description pose donc un destinataire implicite, à qui des renseignements sont donnés, et que l'on ne mentionnerait pas en discours intérieur ordinaire. Le MIA est donc nécessairement construit, malgré l'absence explicite de narrateur. C'est bien cela qui fait dire à Dorrit Cohn que le roman de Dujardin n'est pas très convaincant dans le choix de sa technique narrative (*Transparent Minds*, p. 222) :

As Dujardin's *Les Lauriers* and Schitzler's *Fraülein Else* show, when monologists become much more enterprising they begin to sound much less convincing ; forced to describe the actions they perform while they perform them, they tend to sound like gymnastics teachers vocally demonstrating an exercise.

Autre exemple. Il s'agit d'un extrait de *Ulysses* (p. 58-9) de James Joyce. Le paragraphe commence par du DIL pragmatique en MI, et se poursuit par du discours immédiat en MIA (segments en italiques) :

No. She [the cat] did not want anything. He heard then a heavy sigh, softer, as she turned over and the loose brass quoits of the bedstead jingled. *Must get those settled really. Pity. All the way from Gibraltar. Forgotten any little Spanish she knew. Wonder what her father gave for it. Old style. Ah yes, of course. Bought it at the governor's auction. Got a short knock. Hard as nails at a bargain, old Tweedy. Yes, sir, At Plevna that was. I rose from the ranks, sir, and I'm proud of it.* Still he had brains enough to make that corner in stamps. Now that was farseeing.

Nous avons bien affaire à du MIA car le personnage a très clairement construit un destinataire fictif, que l'on perçoit au travers des vocatifs *sir, old Tweedy*, qui confèrent à maintenir la cohérence thématique et structurelle de son propos.

Corpus complémentaire :

- Samuel Beckett, *L'Innommable* (incipit)

Où maintenant, Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant. Se peut-il qu'un jour, premier pas, va, j'y sois simplement resté, où, au lieu de sortir, selon une vieille habitude, passer jour et nuit aussi loin que possible de chez moi, ce n'était pas loin. Cela a pu commencer ainsi. Je ne me poserai plus de question. On croit seulement se reposer, afin de mieux agir par la suite, ou sans arrière-pensée, et voilà qu'en très peu de temps on est dans l'impossibilité de ne plus jamais rien faire. Peu importe comment cela s'est produit. Cela, dire cela, sans savoir quoi.

- William Faulner, *As I Lay Dying*, p. 72-4 (Il s'agit d'un dialogue intérieur du personnage-narrateur, qui s'adresse intérieurement à d'autres personnages ainsi qu'à lui-même. Le personnage se remémore ses propres paroles ainsi que celles prononcées par d'autres. D'où la présence de DD inséré dans son discours. Le niveau de langue du personnage est conservé et le tout figure en italiques dans le texte original) :

I don't mind the folks falling It's the cotton and corn I mind.

Neither does Peabody mind the folks falling. How 'bout it, Doc ? It's a fact. Washed clean outen the ground it will be. Seems like something is always happening to it.

'Course it does. That's why it's worth anything. If nothing didn't happen and everybody made a big crop, do you reckon it would be worth the raising ?

Well, I be durn if I like to see my work washed outen the ground, work I sweat over.

It's a fact. A fellow wouldn't mind seeing it washed up if he could just turn on the rain himself. Who is that man can do that ? Where is the colour of his eyes ?

Ay. The Lord made it grow. It's Hisn to wash up if He sees it fitten so.

[...]

She laid there three days in that box, waiting for Darl and Jewel to come clean back home and get a new wheel and go back to where the wagon was in the ditch. Take my team, Anse, I said.

We'll wait for ourn, he said. She'll want it so. She was ever a particular woman.

On the third day they got back and they loaded her into the wagon and started and it already too late. You'll have to go all the way round by Samson's bridge. It'll take you a day to get there. Then you'll be forty miles from Jefferson. Take my team, Anse.

We'll wait for ourn. She'll want it so.

III.2.4. Le *stream of consciousness* et « le discours immédiat »

Le *stream* se situe en-deçà de la pensée consciente, c'est-à-dire verbalisée pour autrui, mise en forme, organisée, car la pensée n'est pas dite pour un autre. En ce sens, il n'est pas dialogal. Si le MI est intrinsèquement une fiction de monologue, car le monologue, tel que la fiction nous le représente, n'existe pas, le *stream* en revanche, tente davantage de reproduire la structure même du langage de la pensée, même si la pensée n'est pas nécessairement verbale. Tout dépend de la définition que l'on donne du mot pensée : un cognitiviste y inclurait certainement des perceptions, impressions non verbales, mais en littérature l'on ne peut représenter que par des signes. D'où la dimension fictive du *stream*. Il n'existe que s'il est matérialisé (intérieurement), sans pour autant être construit.

C'est certainement le célèbre « monologue » de Molly Bloom (*Ulysses*) qui constitue le meilleur exemple de discours déconstruit, désarticulé, hésitant, mêlant des phrases plus construites à des phrases qui le sont beaucoup moins, illustrant par là différents états ou degré de conscience. Le *stream* entreprend de représenter ici ce qui est censé venir à la conscience du personnage sans médiation explicite d'un narrateur, le plus possible dégagé de la logique temporelle ou thématique, s'appuyant implicitement sur la conception de la pensée de Vygotski.

• **Exemple 1** : extrait de *Ulysses*, p. 659 (conscience de Molly Bloom)

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 4rd 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 bathingsuits and lownecks of course nobody wanted her to wear I suppose she was pious because no man would look at her twice I hope Ill never be like her a wonder she didnt want us to cover our faces she was a well-educated woman certainly [...]

L'écriture de *Ulysses* illustre effectivement la conception du langage de Vygotsky : phrases tronquées, syntaxe simplifiée, nombreux prédicats sans sujet, ce qui différencie fondamentalement le discours intérieur de la parole verbalisée. Dorrit Cohn souligne d'ailleurs (*Transparent Minds*, p. 91) à quel point les premiers lecteurs de Joyce considéraient que les monologues intérieurs n'étaient pas du tout réalistes alors que maintenant, avec l'apport de la psychanalyse, on les trouve justement très réalistes au contraire et incroyablement mimétiques. On s'est également demandé si Joyce dans ses monologues ne reproduisait pas une forme de « child-language » (*rudimentary sentences of small children*). Cohn émet l'hypothèse que Joyce arrive au même résultat à partir de son expérience personnelle du « self-observation » que Vygotsky à partir d'expériences menées sur des enfants.

Mais il y a des degrés de *stream* : en voici un exemple plus construit, mais qui ne relève pas du MI.

• **Exemple 2** : David Lodge, *Thinks*, p. 1-5.

L'exemple ci-dessous est un cas particulier de *stream* car le discours intérieur ne s'émancipe pas de l'interlocution. Il comporte un certain degré de construction, et une certaine cohésion thématique et structurelle est maintenue. Le paragraphe mime le *stream* (phrases inachevées, reproduction du caractère apparemment elliptique, désordonné de la pensée), sans jamais que le lecteur ne s'y laisse totalement prendre ; il y a ici une intentionnalité du narrateur derrière le discours immédiat et une mise en scène du *stream* lui-même comme technique narrative. Il s'agit en effet d'un *stream* dont la thématique générale est le *stream* lui-même, du *stream* qui parle du *stream*. On se situe en fait entre MIA et *stream of consciousness*, en ce que le personnage (qui est ici le narrateur) manifeste sa conscience de la présence du lecteur et n'est pas confiné dans son intériorité. Il s'agit ici plutôt d'une intériorité « ouverte » sur le monde. On remarque que la ponctuation est maintenue et que des points de suspension ponctuent le discours intérieur du personnage et en soulignent le caractère hésitant :

One, two, three, testing, testing ... recorder working OK... Olympus Pearlrecorder, bought it at Heathrow in the dutyfree on my way to ... where ? Can't remember, doesn't matter ... The object of the exercise being to record as accurately as possible the thoughts that are passing through my head at this moment in time [...] I bought it on my way to that conference in ... Isabel Hotchkiss. Of course, San Diego, 'Vision and the Brain'. Late eighties. Isabel Hotchkiss. [...] Where was I ? But that's the point, I'm not anywhere, I haven't made the decision to think about anything specific, the object of the exercise being simply to record the random thoughts, if anything can be random, the random thoughts passing through a man's head, all right my head, at a randomly chosen time and place ... well not truly random, I came in here this morning on purpose knowing it would be deserted on a Sunday [...] The object of the exercise being to try and describe the structure of, or rather to produce a specimen, that is to say a raw data, on the basis of which one might begin to try to describe the structure of, or from which one might infer the structure of [...] thought. Is it a stream as William James said or as he also rather beautifully said like a bird flying through the air and then perching for a moment then taking wing again, flight punctuated by moments of ... incidentally how is the audiotypist going to punctuate *this* ? I'll have to give instructions, say put dots for a short pause, and a full stop for a longer pause [...] Isabel Hotchkiss ... I recorded us in bed to test the range of the condenser mike, [...] she made a lot of noise when she came I like that in a woman... Carrie won't unless we're alone in the house, which doesn't happen very ... Jesus Christ I can't have this stuff transcribed [...] it would be too risky ... even if I pretended it was a piece of avant-garde fiction the names ... there's always a risk somebody would recognize the names [...] fuck, i can't change the names as I go along, too difficult, too distracting, I'll have to transcribe the bloody thing myself fuck what a bind. But perhaps it's just as well, otherwise I might subconsciously censor my thoughts for the typist... In fact perhaps I already did, when Isabel Hotchkiss first came into my head... after all the essential feature of thought is that it's private, secret, so knowing that somebody else, even some anonymous typist, was going to listen to this would completely distort the experiment, I should have thought of that ... [...] How come I'm thinking about beef ? I was thinking about ...about William James and consciousness as a stream or consciousness as a bird, flying and perching ... the interesting question is, are those perchings of the bird completions of a thought or pauses in thought, blanks, white space or white noise would be better because there is

brain activity still going on all the time or you would be dead... *I think therefore I am* true enough in that sense ... Must be the best known sentence in the history of philosophy. What's the second best I wonder? But is thought continuous, inescapable, or is it as somebody said against Descartes, sometimes I think and sometimes I just am... Can I just am without thinking? [...] but is thinking the same as being conscious, no... There's a distinction between passive consciousness, receiving, identifying, organizing signals from the senses, aware of being alive, of being awake, and reacting to the stimuli ... so not exactly passive then... but not formulating coherent thoughts either... So say there is a, not a distinction, but a continuum, a continuum between an almost vegetative state, no scrub that, plants aren't conscious even if Prince Charles likes an occasional chat with his geraniums ... Say there's a continuum between a mere processing of sens data, I am hot I am cold I itch, at one pole, and abstract philosophical thinking at the other, with an infinitely graduated series of stages in between ... Yes, but it's possible to do both at once, for example driving [...], while thinking about something entirely different, about consciousness for instance. So where does that get us? Ah, a blank, a definite blank, for an instant, not more than a second or two, I didn't have a reportable thought or sens impression, my mind as they say ent blank, I thought of nothing, I just ammed... So when a train of thought suddenly gives out collapses you just am, you go into a kind of standby mode ready for thought but not thinking [...] Of course this experiment is hopelessly artificial because the decision to record one's thoughts inevitably determines or at least affects the thoughts one has... For instance I feel a little stiffness in my neck at this moment, I move my head, I stretch... I swivel round in my chair ... I get up ... I walk from my desk to the window... all these things I would normally do without thinking, I would do them 'unconsciously' as we say, but this morning I'm conscious of them because I hold a taperecorder in my hand, olympus Pearlrecorder, specifically for the purpose of ... That was a good paper Isabel gave at San Diego [...].

III.3. Conclusion de la troisième partie

Le monologue intérieur lui aussi connaît des degrés d'investissement grammatical du narrateur, du moins investi (DDL) au plus investi (DIL). Et même le *stream of consciousness*, supposé autonome et dégagé du narrateur, ne se laisse jamais complètement aller au désordre discursif de la pensée mais se contente d'y renvoyer. Même si le roman tente de donner une représentation linguistique de l'endophasie, il n'est pas possible de remonter d'une représentation romanesque à une réalité psychique; tout au plus la représentation romanesque nous permet-elle de voir comment, à un moment donné, une communauté culturelle a pu concevoir une réalité psycholinguistique précise¹⁰.

¹⁰ Voir Gilles Philippe, *Le discours en soi*, op. cit., p. 16-17.