HAL
open science

Fonctionnement du triangle de la subjectivité intériorisée ; monologue intérieur, discours indirect libre et point de vue, dans le roman moderne (Marcel Proust, Claude Simon et Nathalie Sarraute.)

El Houcine Bouslahi

To cite this version:

El Houcine Bouslahi. Fonctionnement du triangle de la subjectivité intériorisée ; monologue intérieur, discours indirect libre et point de vue, dans le roman moderne (Marcel Proust, Claude Simon et Nathalie Sarraute.). Linguistique. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II; Université de la Manouba (Tunisie), 2016. Français. NNT : 2016CLF20018 . tel-01540385

HAL Id: tel-01540385

https://theses.hal.science/tel-01540385

Submitted on 16 Jun 2017

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.

Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand II
École Doctorale Lettres, Sciences Humaines et Sociales (ED 370)
Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique
(CELIS - EA 1002)

Thèse de doctorat en cotutelle

Langue et littérature françaises

Titre de la thèse:

Fonctionnement du triangle de la subjectivité intériorisée dans le roman moderne

(Marcel Proust, Claude Simon et Nathalie Sarraute)

Travail réalisé par Monsieur El Houcine BOUSLAHI

***Sous la direction conjointe de* :**

Monsieur **Frédéric CALAS,** Professeur de langue française, Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand II
Monsieur **Mohammed Kameleddine GAHA,** Professeur de l'enseignement supérieur, Université de Tunis al-Manar

Jury

Madame Sylviane COYAULT, Professeur de littérature XX°, Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand II
Madame Nathalie GARRIC, Professeur d'analyse du discours, Université de Nantes
Monsieur Frédéric CALAS, Professeur de langue française, Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand II
Monsieur Mohammed Kameleddine GAHA, Professeur de l'enseignement supérieur, Université de Tunis al-Manar
Monsieur Mokhtar SOHNOUN, Professeur de l'enseignement supérieur, Université de la Manouba

2015/2016

Dédicace

A mon père Abdelmajid, mon soutien moral pendant les épreuves

A la mémoire de ma mère Zeineb, de qui je garde la passion du travail

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à tous ceux qui m'ont soutenu pendant l'élaboration de ma thèse.

Je remercie particulièrement monsieur **Frédéric CALAS** et monsieur **Mohammed Kameleddine GAHA**, pour les précieux conseils qu'ils m'ont prodigués afin de réussir mon travail.

Je tiens également à exprimer ma gratitude au laboratoire de recherches CELIS : **Centre des Etudes sur les Littératures et la Sociopoétique**, en France, et à l'unité de recherches **Poétique Théorique et Pratique,** en Tunisie, pour le soutien qu'ils m'ont apporté au cours de mes recherches doctorales.

Table des matières

Introduction

I- De la "subjectivité intériorisée" dans la théorie de l'énonciation……..….……1

II- Choix de corpus et motivations…..……...……...11

III- Axes du développement.…….…….……..…….……15

Première partie (le monologue intérieur)

I- Monologue intérieur et marqueurs de mise en scène.……....……..18

1- Le monologue intérieur dans la perspective de la critique littéraire……..…....18

1.1- De la confession spontanée au "courant de conscience"…….…….…….……18

1.2- Une forme héritée du roman classique……..….…….…..22

1.3- Une forme qui repose sur le paradoxe…….…….…….…….…..…26

2- Le monologue intérieur dans la perspective de la linguistique de l'énonciation……..……....32

2.1- Du "je" indiciel au "je" différentiel, dans le monologue intérieur…..…….....……..32

2.2- Monologue intérieur et marquage dialogique……..…….……...…….…..35

2.3- Le langage intérieur à l'épreuve de l'approche cognitive…….…….41

3- Monologue intérieur et discours rapporté (DR)…….……47

3.1- Le discours rapporté au prisme des approches linguistiques…….…..…..……48

3.2- Le discours rapporté, un ancrage polyphonique et pragmatique…..…….……55

3.3- Le discours rapporté et les pensées rapportées……..……58

II- Le monologue intérieur à l'épreuve du roman moderne……..……..64

1- Un *je* pluriel dans *A L'ombre des jeunes filles en fleurs* de Marcel Proust…….….64

1.1- Une fonction narrative……..…….……64

1.2- Une fonction heuristique…….…...……70

1.3- Une fonction épistémologique…….…….…….……75

1.4- Aux frontières du Nouveau-Roman…….…….…….81

2- Monologue intérieur et flux de la conscience dans *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon ……..…….84

2.1- La dislocation typographique…….……..……...……..84

2.2- Monologue intérieur et duplicité de la troisième personne du singulier…….……91

2.3- La dislocation de l'instance énonciative ……...……..95

3- De la conscience non verbalisée à l'interaction verbale dans *Les Fruits d'or* de Nathalie Sarraute…….…….……. 101

3.1- Disjonction et parataxe…….….…….……102

3.2- Disjonction et répétition……..…….……105

3.3- Disjonction et aposiopèse ……...…….…….……111

Deuxième partie (le discours indirect libre)

I- Le discours indirect libre : un mode d'expression à la croisée des chemins……..……...……..118

1- Le discours indirect libre dans la théorie de la transposition….…...…..……119

1.1- Le modèle stylistique de Bally…….…..……..119

1.2- La formalisation grammaticale……124

1.3- L'approche narratologique de Genette……..……..……130

2- Le discours indirect libre dans la théorie de l'énonciation…..…....……..134
2.1- Bakhtine et la métaphore dialogique…….…….……134
2.2- L'approche de Ducrot : au-delà du code…….…….……..138
2.3- Authier et la modalisation autonymique …….…….……..143

3- Le discours indirect libre dans le pôle de la subjectivité intériorisée…..…….148
3.1- Du monologique et du dialogique dans l'approche de Rosier…..…..…….…..……..148
3.2- Discours et "transparence intérieure" chez Cohn……..…….…….……152
3.3- Discours et "fondu enchaîné" chez Rabatel……..…….……..158

II- Le discours indirect libre et la genèse de la voix plurielle dans le roman moderne……..…….……..……..164

1- Discours et interaction entre "je" et "il" dans *Du Côté de chez Swann* de Marcel Proust…….……..…..……...…..164
1.1- La sousénonciation……..……..……..165
1.2- La coénonciation……..……..…….……169
1.3- La surénonciation…….……..…….……175

2- Discours, référence et désintégration narrative dans *La Route des Flandres* de Claude Simon…….180
2.1- La désintégration discursive …….……..181
2.2- La désintégration narrative……..……..……..186
2.3- La désintégration actantielle ……..……..…….…..190

3- Référence et inférence dans *Vous les entendez ?* de Nathalie Sarraute……194
3.1- Discours, interférence et inférence…….…….……195
3.2- Discours et autonymie.....…….…….…….198
3.3- Discours et ironie…….……...……204

Troisième partie (Le point de vue)

I- Le point de vue à l'épreuve de la conscience du sujet….....211

1- Point de vue et approche sémiotique…….…….……211

1.1- La représentation iconographique……..……..212

1.2- La représentation picturale …….…….…....…….…… 216

1.3- La représentation cinématographique..……..…….…….……221

2- Point de vue : de la narration à la narratologie ……..……..……..…225

2.1- PDV et théorie littéraire : l'approche de Raimond……...…….…….……225

2.2- PDV et énonciation : la perspective de Benveniste……..……..……..…230

2.3- Perspective et focalisation dans la narratologie (Genette et Rivara)…….……..235

3- Point de vue et visée pragmatique……..……...……241

3.1- La perspective dialogique de Ducrot……..……..……..……241

3.2- PDV et deixis chez Orecchioni ……..……246

3.3- Le "compte rendu de perception" chez Rabatel …….…….……..……..…250

II- Le point de vue et le découpage du réel dans le texte romanesque……..…….255

1- Genèse de la conscience dans *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust ……..…..……..…256

1.1- Le PDV à l'épreuve de la conversion sémiologique…….…….……256

1.2- La perception et le découpage du réel…….…….……..…..……260

1.3- Le PDV et l'expérience sensorielle…….……265

2- Un point de vue à plusieurs strates. Le cas de *La Corde raide* de Claude Simon……...…….270

2.1- De l'"évidentialité" au PDV……271

2.2- PDV et temporalité ……274

2.3- Des points de vue à l'épreuve du PDV……280

3- Le point de vue dans le discours interlocutif. Le cas de *Ouvrez* de Nathalie Sarraute……..……..…….285
3.1- PDV et inscription scénographique……..…….……286
3.2- PDV et scène judiciaire ……..…..……..…….…….……..……290
3.3- PDV : la quête de l'expression juste ……..……..…..…295

Conclusion……..……..…….301
Bibliographie……..…….306

Introduction

"Le signe est une chose qui, en plus
de l'impression qu'elle apporte aux sens,
nous fait connaitre quelque chose de plus"
Saint Augustin, ***De doctrina christiana***[1]

I- De la "subjectivité intériorisée" dans la théorie de l'énonciation

Le choix du titre « *Fonctionnement du triangle de la subjectivité intériorisée dans le roman moderne »* s'inscrit dans une logique de continuité. La recherche que l'on a entamée, dans le cadre du mémoire de master, était axée sur les *« Jeux et enjeux de la polyphonie dans le Nouveau Roman »*. Ce travail avait pris pour objet l'étude du phénomène du dédoublement du langage à travers un texte sarrautien, un texte relativement récent[2], comparé au premier roman publié par l'auteur dans les années trente[3]. S'agissant de la problématique, on pourrait dire que l'objet portera sur les trois piliers du pôle de la subjectivité intériorisée dans le récit, celui en particulier du roman moderne.

La "subjectivité intériorisée" est une notion étroitement liée à un fait récurrent dans le discours. Il s'agit de l'"effacement énonciatif". Ce fait se caractérise par un gommage inconscient ou délibéré des marques du locuteur dans l'énoncé. De cet effacement procède, sinon une parole, du moins une pensée. Mais de cette posture énonciative nait toute la problématique du discours rapporté. Sur le plan énonciatif, tout énoncé rapporté est assuré par un locuteur rapporteur. Les frontières entre le discours citant et le discours cité sont marquées par des signes typographiques. Cette configuration concerne le discours rapporté canonique. Mais, quand le discours du locuteur fusionne avec celui de l'énonciateur, dans un énoncé qui passe outre les signes de ponctuation, l'on se trouve amené à s'interroger sur la validé du discours rapporté comme notion se rapportant au métalangage de la grammaire et de l'énonciation. Le monologue intérieur, le discours indirect libre et le point de vue sont trois variantes concernées par l'effacement énonciatif. Ces trois catégories qui forment le "triangle de la subjectivité intériorisée[4]" ont ceci de particulier qu'elles se rapportent à une conscience souvent non verbalisée. Le traitement discursif et narratif de ces procédés repose sur un paradoxe. Il s'agit de les repérer dans un environnement énonciatif marqué par la suppression

[1] Cité par Antoine Compagnon *in La Seconde main*, Paris 1979, éditions du Seuil, p 59.
[2] *Vous les entendez ?*, Paris, 1972, éditions Gallimard.
[3] *Tropismes*, entre autres.
[4] Alain Rabatel, *Les représentations de la parole intérieure*, *in* Langue française, Paris 2001, volume 132, numéro 1, p 89.

des marqueurs du sujet parlant. S'ajoute à cette difficulté, le fait que les nuances entre ces trois régimes ne sont pas évidentes.

C'est ainsi que l'on se propose d'examiner le monologue intérieur, le discours indirect libre et le point de vue à travers des corpus où l'instance locutrice pose problème.

La réflexion portée sur le triangle de la subjectivité intériorisée prendra pour support neuf œuvres appartenant au roman moderne. La problématique de cette réflexion sera axée, non seulement sur les outils linguistiques et analytiques pour démonter les mécanismes du "langage intérieur[5]", mais aussi sur la représentation de la pensée intérieure dans les œuvres romanesques de Proust, de Simon et de Sarraute.

Il s'agit d'abord de s'interroger sur la validité des ″instruments de la forge″[6], l'interrogation va porter sur certains procédés linguistique et narratologique, appliqués au roman moderne (Proust, Sarraute et Simon), et qui sont de nature à induire la confusion référentielle, confusion générée par le phénomène de l'effacement énonciatif. L'on se trouve de fait au cœur de la problématique de la polyphonie. Mais traiter de la polyphonie, c'est s'interroger sur l'apport heuristique et épistémologique de la linguistique de l'énonciation à l'activité du dépistage de la voix plurielle, particulièrement dans le discours romanesque. Un examen de certaines approches relatives au fait énonciatif s'avère indispensable. L'intérêt est incontestablement de confronter les acceptions, formulées par certains linguistes, les unes aux autres, ne serait-ce que pour rendre compte de leur validité épistémologique, à l'épreuve de l'effacement énonciatif.

Commodité méthodologique oblige, on se propose d'organiser les investigations portées sur la théorie de l'énonciation en réseaux, s'inscrivant chacun dans un programme spéculatif idéologiquement déterminé. Bally, Bakhtine, Benveniste, Ducrot et Orecchioni se sont appliqués à appréhender l'activité énonciative en mettant l'accent sur la complexité du fait notionnel et conceptuel.

Les travaux de Charles Bally, auquel l'on doit les deux notions de *dictum* et de *modus*, se proposent d'élargir les apports de la théorie saussurienne du langage, en accordant un intérêt particulier à la linguistique de la parole. Dans son *Traité de stylistique française*, le disciple de Saussure examine le rapport à la langue, et à l'activité de la parole surtout, en termes psychologiques : « *Les mots les plus ordinaires tels que chaleur, froid, marcher, courir, etc…. évoquent en nous des sentiments avant de réveiller des idées ; on peut être à*

[5] Alain Rabatel emploie, outre cette dénomination, "parole intérieure" et "endophasie", *in Les représentations de la parole intérieure*, *Op. Cit.,* p 72.

[6] Ducrot emprunte la métaphore de la forge à Spinoza : « *S'étant, comme le forgeron spinoziste, forgé les outils de sa forge, le linguiste peut retravailler les textes avec les instruments qu'il a construits à partir d'eux* », *in Les Mots du discours*, Paris 1990, éditions de Minuit, p 9.

peu près sûr que, suivant les personnes et les circonstances, la phrase : "il pleut" fera surgir une impression de plaisir ou de déplaisir avant de faire concevoir l'idée de la pluie, il en va tout autrement dans une langue étrangère. »[7]. A partir de Bally, l'on s'approche d'un fait inhérent au langage. Le fait se rapporte aux traces, de l'usager de la langue, imprimé dans son énoncé. C'est précisément grâce à l'apport de Bally, en matière de *modus* et de *dictum,* que Ducrot a pu développer sa théorie de la polyphonie : « *Les notions de* "modus" *et de*" dictum"*, reprises par Bally à la philosophie médiévale, se définissent sans peine. Le premier élément de cette structure sémantique binaire (X a telle réaction) est le modus ; X, l'être qui réagit, est dit "sujet modal", et le type de réaction est dit "verbe modal"... Quand au dictum, c'est la représentation objet de la réaction* »[8].

Plutôt que de psychologie, Bakhtine raisonne l'énonciation en termes de sociologie. Pour lui, l'activité énonciative participe d'un dialogisme conditionné en quelque sorte par le déterminisme sociologique ; la voix individuelle du sujet parlant n'est qu'un vaste écho d'une doxa aux contours diffus. Pour l'auteur du *Marxisme et la philosophie du langage*, le mot est le territoire commun dans lequel s'expriment les rapports de forces des instances de l'interlocution, parce que, soutient-il : « *La réalisation de ce signe social dans l'énonciation concrète est elle-même entièrement déterminée par les relations sociales* »[9]. Idéologiquement parlant, la théorie de Bakhtine est associée à l'idée du "carnaval" comme activité plurivocale réfractaire à l'ordre officiel. L'énonciation bakhtinienne s'inscrit dans une logique d'adversité. Elle reconstruit le statut de l'homme dans la société.

C'est à Emile Benveniste que l'on doit une définition qui accorde le primat au statut de l'homme dans la langue. L'auteur de *Problèmes de linguistique générale* soutient que l'énonciation est une « *mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation* »[10]. La prise de parole, dans cette optique, est un événement unique, mais l'unicité de l'événement s'inscrit dans une démarche de coénonciation. C'est que le sujet parlant dont on conteste désormais l'unicité est un locuteur qui postule un allocutaire, car

[7] Cité par J. L. Chiss*, in La stylistique de Charles Bally : de la notion de " sujet parlant" à la théorie de l'énonciation*, *in* Langages, Paris 1985, volume 19, Numéro 77, p 89.

[8] Oswald Ducrot, *Logique, structure, énonciation,* Paris 1989, éditions de Minuit, p 169.

[9] Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, traduit du russe et présenté par Marina Yaguello, préface de Roman Jakobson, Paris 1977, éditions de Minuit, collection "Le sens commun", p 124.

[10] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* chapitre *L'appareil formel de l'énonciation*, Tunis 1995, éditions Cérès*,* p 77.

« *Dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue il implante l'autre en face de lui* » [11]. L'énonciation devient en l'occurrence une activité *d'allocution*[12], une activité qui définit les conditions mêmes du rapport au monde.

Les travaux d'Oswald Ducrot concernant la théorie de l'énonciation et de la polyphonie en particulier, se situent à la croisée des chemins. Ils sont en partie une récupération de l'héritage de Bally, de Bakhtine, de Benveniste et surtout d'Austin. L'énonciation ducrotienne est dotée de quatre propriétés affichées comme des valeurs intrinsèques.

Elle est d'abord une activité qui s'attribue la valeur inaugurale d'événement : « *chaque acte d'énonciation est un événement unique impliquant un locuteur particulier dans une situation particulière* » [13]. La prise de parole est donc assurée d'appartenir à la catégorie événementielle inhérente à toutes activités humaines.

Dans cet ordre de perception qui s'apparente à Benveniste, l'énonciation est une activité "sui référentielle" (Ducrot emploie également l'expression "sui generis"). L'auteur des *Mots du discours* soutient : « *Le sens d'un énoncé, c'est, pour moi, une description, une représentation qu'il apporte de son énonciation, une image de l'événement historique constitué par l'apparition de l'énoncé (c'est ce qui m'a amené parfois à dire que tout énoncé est suiréférentiel* » [14]. Le sens de l'énoncé n'est pas seulement à percevoir comme une description de l'état du monde, mais plutôt comme une représentation de l'énonciation perçue comme une activité unique.

Dans la perception ducrotienne, l'activité de prise de parole permet de rendre compte d'une autre propriété inhérente au langage humain. Il s'agit de la polyphonie qui, chez l'auteur du *Dire et le dit*, a permis de susciter l'interrogation sur les deux voix distinctes, celles du "locuteur" et de l'"énonciateur", Et c'est ainsi que la notion du "point de vue" a pris une acception discursive déterminante pour les travaux linguistiques ultérieurs. Cette dichotomie énonciative, concernant les deux piliers locuteur/énonciateur, ne figurait pas dans les travaux de Benveniste.

Outre cet ancrage polyphonique, Ducrot inscrit le fait énonciatif dans une optique pragmatique : « *L'énonciation est caractérisée comme ayant certains pouvoirs. C'est de cette façon, en tout cas, que je comprends la théorie des actes illocutionnaires d'Austin* » [15]. L'activité énonciative est par là même dotée d'un pouvoir juridique, dans la mesure où elle est

[11] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, Op. Cit.*, p 79.
[12] *Ibid.*, p 79.
[13] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris 1984, éditions de Minuit, p 69.
[14] Oswald Ducrot, *Les Mots du discours*, Paris 1980, éditions de Minuit, p 34.
[15] *Les Mots du discours*, *Op. Cit.*, pp 36-37.

réalisée pour agir sur le destinataire et changer sa vision du monde. L'examinateur soucieux des précisions conceptuelles a beau jeu de découvrir dans les acceptions de Ducrot une approche qui passe outre la notion du langage comme description d'une réalité extralinguistique, puisque « *Comprendre une énonciation E comme accomplissant l'acte illocutoire*[16]*A (asserter, demander, interroger, etc.), c'est penser qu'elle s'est attribuée à elle-même le pouvoir magique de créer une situation juridique nouvelle*» [17].

Ducrot qui s'est appliqué à travailler sur les instruments de la forge a le mérite de libérer la linguistique de l'emprise de l'énoncé. Sa linguistique fait fléchir les frontières entre les énoncés, pour ériger la linguistique du discours en règle d'analyse, énonciative tout particulièrement.

Dans la lignée de Ducrot, Catherine Kerbrat-Orecchioni perçoit le fait énonciatif dans un angle problématique. Après avoir constaté les distorsions conceptuelles de certaines approches linguistiques, l'auteur de *L'énonciation* se propose d'attribuer à la recherche, surtout celle axée sur la notion du point de vue, une fonction heuristique. Ainsi définit-elle l'énonciation : « *C'est la recherche des procédés linguistiques (shifters, modalisateurs, termes évaluatifs, etc.) par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé* » [18]. Orecchioni qui accorde le primat au statut du locuteur dans l'énoncé linguistique inscrit ses travaux dans une sémiotique indicielle. Déictiques, lexique évaluatifs, modalisateurs, etc. seront les outils de dépistage des traces du locuteur dans le langage. Ne serait-ce que pour l'illustration, elle a baptisé le premier chapitre, de son ouvrage *Enonciation*, *De la subjectivité dans le langage*[19].

Mais, l'on constate qu'en dépit des proliférations des acceptions l'effacement énonciatif (EE) n'est pas suffisamment traité dans la linguistique de l'énonciation. Ce phénomène de gommage, intentionnel ou inconscient, de l'instance locutrice ou énonciatrice marque son intrusion dans la narration, essentiellement avec l'avènement du discours indirect libre (DIL). Alain Rabatel, s'appuyant sur les travaux de Benveniste et de Ducrot définit l'effacement énonciatif en ce sens : « *L'EE – si l'on cherche à le définir en référence au concept de Benveniste d'appareil formel de l'énonciation – correspond non à un "appareil formel" de la non-énonciation (car acte d'énonciation il y a), mais à un "appareil formel" de l'effacement énonciatif* » [20].

---

[16] Notons que Ducrot emploie "illocutionnaire" et "illocutoire" indifféremment.
[17] *Le Dire et le dit*, *Op. Cit.,* p 91.
[18] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation,* Paris 2006, éditions Armand Colin (4ème éd.), p 36
[19] Les traces de Benveniste sont perceptibles dans le choix de ce titre.
[20] Alain Rabatel, *L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques, in* Langages, Paris 2004, volume 38, numéro 156, pp 3-4.

Le phénomène d'effacement délibéré concerne essentiellement la posture du locuteur qui rend le dépistage énonciatif des marqueurs modaux, des déictiques et des indices de la subjectivité, difficilement identifiable dans un énoncé "désembrayé"[21]. Et c'est paradoxalement ce type de gommage qui a permis aux linguistes de porter l'attention à trois domaines d'intérêt qui se rapportent à la linguistique. Il s'agit du point de vue, avec son corrélat polyphonique, au sens ducrotien du terme, et de la pragmatique[22]. Pour Rabatel, la portée pragmatique est générée par le statut imparti aux instances qui se déclarent sous une configuration hiérarchisée. L'auteur de *L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques* se propose d'étudier trois types d'instances, à l'occasion de son examen du phénomène de l'effacement énonciatif ; le "coénonciateur", le "surénonciateur" et le "sousénonciateur"[23]. La mise en scène de ces instances, qui pourraient surgir de la *désinscription* du locuteur[24], est conjointe à la constitution des PDV dans le discours et dans la narration. Notre perception du "point de vue" s'inscrit dans une double acception, car ce fait inhérent à la langue naturelle est à percevoir en tant que contenu propositionnel, mais aussi en tant qu'outil métalinguistique de dépistage des marques locutrices.

On aura à traiter de cette problématique dans toute sa complexité. Mais, le PDV sera relayé par deux variantes discursives, pour former les trois piliers de l'effacement énonciatif. Il s'agit de ce que Rabatel appelle à juste titre ″le pôle de la subjectivité intériorisée″[25] et qui concerne les trois marqueurs discursifs ; le monologue intérieur (MI), le discours indirect libre (DIL) - bien évidemment en corrélation avec le discours direct libre (DDL) - et le point de vue (PDV).

Le choix de traiter du discours indirect libre, du monologue intérieur ou de ce qu'il est convenu d'appeler ″le point de vue″ est déterminé par trois raisons :

- L'idée est de montrer qu'il s'agit de trois procédés qui participent, tout à la fois, de la linguistique de l'énonciation et de la littérature. De l'énonciation, parce qu'il est question d'interaction verbale et de brouillage énonciatif, souvent dans le cadre du même énoncé. De la littérature, parce que les trois piliers de ce triangle de la subjectivité intériorisée concernent également le statut du narrateur, propriétaire et dispensateur de la parole dans le récit.

---

[21] Alain Rabatel, *L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques*, *Op. Cit.*, p 4

[22] Jacques Moeschler et Anne Reboul contestent la thèse d'une pragmatique perçue comme un sous-produit de la linguistique. Pour eux, la pragmatique n'est pas codique, elle est plutôt cognitive, inférentielle. *in La Pragmatique aujourd'hui*, Paris 1998, éditions du Seuil, p 40.

[23] Alain Rabatel, *L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques*, *Op. Cit.*, p 9.

[24] *Ibid.*, p 7.

[25] Alain Rabatel, *Les représentations de la parole intérieure*, *Op. Cit.* p 72.

- Ces variantes discursives et narratives ont toutes une portée polyphonique. Elles permettent en l'occurrence d'interroger le statut du sujet parlant dans le texte littéraire, celui qui du roman moderne[26], particulièrement quand il induit une confusion référentielle. Notons en l'occurrence que le souci est « *de tenir compte de l'apport de réflexions comme celles de Foucault, du marxisme et du freudisme, qui remettent à leur manière en cause la notion du "sujet"* »[27].
- Le traitement qui sera accordé aux textes littéraires modernes va permettre de rendre compte de la difficulté de saisir les nuances entre ces trois modalités du discours. On pourrait légitimement poser la question ; quels sont les paramètres qui permettent de démêler le discours indirect libre du discours direct libre, comme variantes discursives et narratives ? une autre question aura à cibler la précision des concepts qui participent tout à la fois de l'énonciation, de la polyphonie et de la narratologie ; dans quelle mesure il y a différence entre monologue intérieur et point de vue ?

La difficulté de saisir les nuances entre les trois procédés en question réside dans le fait qu'ils touchent tous le domaine de la pensée, outre qu'ils n'obéissent pas à une configuration grammaticale bien déterminée. Les trois variantes du discours participent de la problématique énonciative relative aux rapports discours citant discours cité. Dans *La Crise du roman*, Michel Raimond constate que les trois variantes du discours (MI, DIL et PDV) fonctionnent comme des vases communicants : « *Dans "*Sébastien Roch*"*[28]*, la technique du point de vue, quand elle est assez rigoureusement observée, aboutit par endroit, grâce à la convention naturaliste du discours indirect libre héritée de Flaubert, à des espèces de bribes de monologue intérieur* »[29]. Ce constat formulé par un critique littéraire met la lumière sur un fait remarquable dans le roman post-naturaliste. Il s'agit du décloisonnement des frontières énonciatives dans le texte narratif. La voix qui s'exprime n'est plus uniforme, elle est désormais éclatée, et par moment elle est informe, du fait que l'effacement énonciatif est érigé en principe d'écriture. S'ajoute à cette difficulté heuristique la possibilité qu'une phrase ne soit pas prononcée[30].

---

[26] L'acception "roman moderne" coïncide avec l'avènement du texte dostoïevskien et proustien. Elle inclut le Nouveau-Roman, dans la mesure où l'examen critique de cette littérature est porté sur le statut de l'instance qui parle dans une configuration énonciative enchevêtrée.
[27] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation*, *Op. Cit.,* p 7.
28 *Sébastien Roch* est un roman français d'Octave Mirbeau, paru chez Charpentier le 26 avril 1890
[29] Michel Raimond, *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris 1985, éditions José Corti, p 308.
[30] Anne Banfield, *Phrase sans parole, théorie du récit et du style indirect libre*, Paris 1997, éditions du Seuil

Le monologue intérieur, considéré par Régis Salado comme « *la voie royale donnant accès à l'inconscient du personnage* », est un discours inaudible, et qui prend forme dans le courant de la conscience. Il est l'expression de la pensée en gestation. Pour Dujardin « *le monologue intérieur, comme tout monologue, est un discours du personnage mis en scène et a pour objet de nous introduire directement dans la vie intérieure de ce personnage, sans que l'auteur intervienne par des explications, ou des commentaires, et, comme tout monologue, est un discours sans auditeurs et un discours non prononcé* »[31].

Les narratologues et les linguistes se disputent la propriété du territoire dans lequel se déploie le monologue intérieur. Mais outre cette difficulté d'ancrage, il y a la portée dialogique du MI, et la question est de savoir dans quelle mesure le discours monologique pourrait être lu comme un discours dialogique.

L'intérêt sera également porté à la nature de la parenté du MI avec le discours rapporté (DR), car le DR n'est pas un contenu propositionnel d'ordre informationnel, c'est avant tout une posture énonciative. Combette constate que « *Dans l'étude proposée par A. Banfield la problématique du DR est insérée dans un code plus général, celui des "voix narratives"*[32].

Tout comme le DIL et le PDV, le MI sera soumis à un examen notionnel, vu qu'il se rapporte tantôt à la littérature, tantôt à la linguistique. La raison est que le courant de conscience, qui passe outre les frontières entre les champs de réflexion, et qui se présente sous forme d'un défilement ininterrompu d'idées, souvent sans cohérence ni cohésion, impose une configuration narrative qui fait de l'énoncé une structure ouverte au déploiement du rendu brut de la pensée.

Umberto Eco s'interroge en sémiologue sur la capacité de la narration à rendre perceptible par le signe une expérience introvertie. Il en conclut, dans *L'Œuvre ouverte,* que le narrateur se doit d'opérer un choix, ne serait-ce que pour rendre, par le langage, la technique de "stream of consiciousness" : « *elle ne correspond pas à l'enregistrement de tous les phénomènes psychologiques du personnage, mais résulte encore d'une sélection opérée par l'auteur »*[33]. Mais, en conclure à l'autorité permanente du narrateur locuteur sur le défilement du "tout venant" produit par la pensée du personnage énonciateur, c'est aller très vite en besogne. Les textes qu'on se propose d'examiner, à l'occasion de cette investigation du pôle de la subjectivité intériorisée, pour reprendre l'expression de Rabatel, sont l'exemple même

[31] Edouard Dujardin, *Le Monologue intérieur,* Paris 1931, éditions Albert Messein, p 59.
[32] Bernard Combettes, *Discours rapporté et énonciation : trois approches différentes,* Pratiques, Metz 1989, numéro 64, p 117.
[33] Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte,* traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris 1965, éditions du Seuil, p 226.

de la complexité des rapports locuteur énonciateur. Outre le monologue intérieur, le discours indirect libre a, en l'occurrence, droit de cité.

Le DIL est un procédé polyphonique, à la fois discursif et narratif. Son repérage n'est pas toujours de tout repos. Maingueneau constate la difficulté de l'identification. Il définit le DIL en synthétisant Bakhtine et Ducrot : *"hors contexte rien ne permet de conférer de manière assurée à un énoncé le statut de discours indirect libre… ceci est lié à la propriété remarquable qu'il [le DIL] a de rapporter des propos en faisant entendre, inextricablement mêlées, "deux voix" différentes, pour reprendre les termes de Bakhtine, "deux énonciateurs" selon ceux de Ducrot"*[34].

Genette constate qu' *« il n'en va pas tout à fait de même avec la variante connue sous le nom de style indirect libre, où l'économie de la subordination autorise une plus grande extension du discours, et donc un début d'émancipation, malgré les transpositions temporelles* »[35]. La définition de Genette porte le label de la grammaire normative qui appréhende le DIL comme une variante transposée. Mais ce qui importe pour l'auteur des *Figures* c'est l'émancipation qui permet de libérer le champ narratif de la tutelle du narrateur locuteur. L'intérêt ou la difficulté de la réflexion qui sera axée sur le discours indirect libre est de détecter les marqueurs discordantiels[36], et qui sont de nature à articuler, par des moyens linguistiques et narratifs appropriés, le passage d'une voix à une autre.

L'examen des énoncés qui se rapportent au DIL repose, à notre sens, sur un triple paradoxe :

- Dans le texte romanesque, nouveau-romanesque tout particulièrement, le DIL ne se signale le plus souvent par aucun marqueur spécifique (emploi pronominal, verbal, modal ou intonatif…etc.). Cette difficulté qui attribue aux moyens linguistiques la fonction heuristique de détecter les instances enchevêtrées, linguistiquement non marquées, est un paradoxe qu'il faut résoudre, moyennant le dispositif de la théorie inférentielle.
- Le deuxième enjeu concerne le lien étroit entre le DIL et les deux autres variantes discursives, à savoir le MI et le PDV. Le repérage est d'autant plus complexe que Ducrot s'applique à examiner le DIL conjointement avec la notion du point de vue. Dans ses ouvrages, l'on détecte quasi systématiquement la corrélation entre le DIL et

[34]Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris 1987, éditions Hachette, collection *Langue, linguistique, communication*, p. 70.
[35] Gérard Genette, *Figures III,* Paris 1972, éditions du Seuil, collection Poétique, p. 192.
[36] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français,* Paris 2008, éditions Ophrys, p. 140.

le point de vue, c'est bien évidemment dans la perspective d'une approche polyphonique de cette variante dont il conteste l'appartenance au discours rapporté.

- La troisième difficulté de portée non linguistique, est d'ordre pragmatico-cognitif. C'est que la désinscription du locuteur participe d'un choix pragmatique, et le brouillage des voix traduit une intension qui donne à l'énoncé une valeur illocutoire. Pour Catherine Kerbrat-Orecchioni « *si l'on se retranche derrière un tiers, "c'est bien souvent une manière habile parce qu'indirecte" de suggérer ce que l'on pense sans avoir à s'en porter garant* » [37]. Il s'agit de l'expression d'un point de vue qui ne dit pas son nom.

Le ″point de vue″ est une notion employée d'abord par la critique littéraire. La narratologie[38] s'en empare, pour la rapprocher du discours indirect libre. Ainsi le constate Rabatel : *"le PDV est d'abord comme le DIL, avec lequel il est proche, un phénomène littéraire, mais il est loin de se cantonner à ces emplois"*[39]. Cependant, la narratologie et la linguistique n'appréhendent pas le phénomène de la même façon.

Le point de vue est une conscience non verbalisée, il a une portée énonciative. Le sujet de conscience n'est pas modal, il est plutôt vocal pour Ducrot. Il se fait "voix", mais voix souvent plurielle. La pluralité des voix, et partant, des points de vue, est accentuée davantage par le contexte déterminé par l'interaction verbale. Pour Ducrot le PDV est conjoint à l'énonciation. *"J'appelle énonciateur*, dit-il, *ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils "parlent", c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles"*[40]

La narratologie appréhende le point de vue dans une perspective focale, alors que la linguistique le saisit dans une perspective vocale. La topique vocale du PDV fait que certains linguistes proposent des démarches qui rapprochent ce mode d'énonciation du discours rapporté. Pour Rabatel « *Le PDV serait "une" des formes du DR, à côté du DD, DI ou du DIL*

[37] Cité par Dominique Maingueneau, *in Nouvelles tendances en analyse du discours,* Paris 1987, éditions Hachette, collection *Langue, linguistique, communication*, p 61.
[38] Pour René Rivara, « *Le mot* "narratologie" *désigne habituellement, dans l'usage contemporain, l'étude des* "modalités des récits" *(qu'ils soient de fiction ou non »*, *in La Langue du récit,* Paris 2000, éditions L'Harmattan, pp 17-18.
[39] Alain Rabatel, *Les représentations de la parole intérieure*, *Op. Cit.,* p 86.
[40] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *Op. Cit.,* p 204.

et en forte proximité avec ce dernier »[41]. Cette thèse d'un PDV appréhendé comme une sous-classe du DR pourrait être légitimée par le fait que l'instance du discours, difficilement perceptible dans un contexte caractérisé par l'effacement énonciatif, est justiciable d'une restitution vocale marquée. Toute voix représentée, explicitement ou implicitement, correspond à un point de vue. Autrement, tout point de vue est un point de vue. Ça l'air d'être tautologique, mais on pourrait paraphraser cette idée en disant que toute variante du DR est un point de vue : « *La représentation du PDV comme "une" formes du DR, à côté du DD, DI, du DIL ou du monologue intérieur ne s'explique que parce que l'analyse privilégie un PDV parmi d'autres (le PDV "représenté")*[42].

Toutes ces formes marquées par le désistement énonciatif auront à bénéficier d'un examen critique dans le cadre d'une approche qui s'appuie sur l'étude du corpus littéraire, afin de pouvoir gagner doublement en intérêt ; d'abord une précision conceptuelle valide, qui nait de sa confrontation avec certains textes dont l'instance narrative perd en légitimité, au profit d'une voix plurielle. Ensuite une réflexion qui porte sur la "subjectivité intériorisée", ayant pour cible une certaine forme de la "phénoménologie de la perception", au sens de Kant[43] et de Merleau-Ponty[44], une phénoménologie qui soit de nature à démonter les mécanismes de la perception du sujet dans un contexte idéologiquement déterminé.

II- Choix de corpus et motivations

Que l'on choisisse de réétudier le texte proustien, d'explorer la narration Sarrautienne, ou de s'aventurer dans le récit simonien, il s'agit dans tous les cas de figures d'apprécier des œuvres qui ont remis en question le statut du narrateur dans le roman, et qui se sont émancipées des contraintes de l'esthétique romanesque post-naturaliste[45].

Pour ce qui est du "roman moderne", l'on pourrait en l'occurrence s'en remettre à Barthes, lequel choisit de s'interroger sur l'œuvre plutôt que sur le courant auquel elle appartient : « *il vaut mieux s'interroger sur le sens de l'œuvre de Robbe-Grillet ou de Butor, que sur le sens*

---

[41] Alain Rabatel, *Dialogisme du point de vue dans les comptes rendus de perception, in* Cahiers de Praxématique, Montpelier 2003, numéro 41, p139.
[42] *Ibid*. p139.
[43] Emanuel Kant, *Critique de la faculté de juger,* Paris 1993, Librairie philosophique de Jean Vrin, première partie ; *Critique de la faculté de juger esthétique*, p 62.
[44] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* Paris 1945, éditions Tel Gallimard, p 88.
[45] Pour Michel Raimond, la crise du roman, au sens de la critique littéraire, est née à la fin des années vingt avec l'avènement du "courant de conscience" et la parution de *Ulysse* de James Joyce. De notre part, nous considérons que l'esthétique romanesque proustienne, avec le choix de la narration pseudo autobiographique, marque un tournant, quant au statut de l'instance narrative.

du "Nouveau-Roman" »[46]. Les neuf romans faisant l'objet de cette réflexion sont placés sous l'étiquette de "roman moderne" pour, au moins, trois raisons :

- La première concerne le refus de l'"inertie psychologique" dans laquelle s'est englué le roman classique. C'est ainsi que « *La recherche d'une "ouverture au second degré", le choix de l'ambigüité et de l'information comme valeurs essentielles de l'œuvre, représentent un refus de l'"inertie psychologique"* »[47]. Du refus de ces formes, qui en tout état de cause relève du psychodrame, procède la notion du point de vue.
- Le point de vue, au sens scopique du terme, appartient à une esthétique de l'éclatement des instances. La visée idéologique de ce courant conteste la notion controversée de "roman bien fait" : « *Ecrire un roman "bien fait", c'est choisir les faits selon un seul point de vue (qui sera celui de l'auteur) et les ranger dans la ligne directrice d'un système de valeurs* »[48]. Selon la terminologie narratologique, la notion d'auteur, étant forclose, se trouve supplantée par le "narrateur omniscient".
- Le "roman moderne" est une forme qui, le plus souvent, passe outre l'objet narratif, il s'affiche par la vacuité de l'objet. C'est un signifiant sans signifié, un style d'écriture sans contenu sémantico-référentiel.

Le lecteur a donc beau jeu de s'interroger sur toutes sortes d'inflexions vocales dans une forme narrative où le récit d'événements se mue en récit de paroles, lequel se trouve produit par un sujet qui ne cesse de s'interroger : *Qui suis-je ?* Selon la fine analogie barthienne, cette littérature qui met en scène un sujet en crise demeure « *comme cette héroïne racinienne qui meurt de se connaitre mais vit de se chercher* »[49]. L'interrogation axée sur soi est une tentative d'édifier le mythe personnel en système de référence, « *Mais dans un autre sens, on sait bien que tout mythe est une recherche du temps perdu* »[50].

Les romans que l'on se propose d'examiner s'inscrivent dans une filiation esthético-romanesque, il s'agit de neuf textes :

- Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann, A L'ombre des jeunes filles en fleurs, Le Temps retrouvé*
- Claude Simon, *La Corde raide, La Route des Flandres, Le Jardin des Plantes*
- Nathalie Sarraute, *Les Fruits d'or, Vous les entendez ? Ouvrez*

---

[46] Roland Barthes, *Essais critiques,* Paris 1964, éditions du Seuil, p 166.
[47] Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte, Op. Cit.*, p 105.
[48] *Ibid.*, p 224.
[49] Roland Barthes, *Essais critiques*, *Op. Cit.*, p 107.
[50]Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris 1958, librairie Plon, p 225.

Proust est un romancier qui a opté pour la réinvention thématique, *La Recherche* tout entière raconte l'histoire d'une vocation artistique. Cette quête de soi induit une configuration discursive et narrative peu habituelle, comparée à l'esthétique romanesque classique. L'on pourrait traiter du discours chez Proust qui en a fait un usage particulier pour raconter une histoire en devenir. La question est donc de savoir quel label on pourrait donner à cette narration dans laquelle Proust raconte Marcel. Quel est le statut du narrateur dans le roman proustien ? Pourrait-on se hasarder à dire que le roman tout entier est une autobiographie, en s'appuyant sur la vocation artistique qui occupe l'esprit de l'auteur ? Dans tous les cas de figure, on aura à examiner le fonctionnement du discours dans la perspective énonciative, ne serait-ce que pour voir dans quelle mesure le personnage énonciateur coïncide avec le narrateur, dans un premier moment, et avec l'auteur, dans un deuxième moment. Les trois romans proustiens, objet de cette réflexion, s'inscrivent dans une certaine filiation, mais aussi dans une certaine postérité narrative et discursive.

Si l'on considère Proust comme le romancier de la pseudo-diégèse, Simon s'avère le romancier de la contestation diégétique, et c'est la raison pour laquelle il fait l'objet de cette réflexion. Simon se confond avec ses personnages. L'on se rend compte que la confusion, chez cet auteur qui se réclame du Nouveau-Roman, est constitutive de la matière romanesque. Outre cette propriété, l'auteur édifie le roman de l'enchevêtrement narratif. Il propose une configuration énonciative atypique, celle qui fait de la parole l'objet de représentation. Le défi de lecture du roman simonien est de démêler les voix, non seulement de la narration, mais aussi du discours dont l'attribution s'avère peu évidente. Il serait judicieux de s'interroger sur les variantes discursives privilégiées par l'auteur qui donne libre cours à la conscience des instances de l'énonciation. Et c'est dans cette optique que l'on pourrait examiner l'invention romanesque caractéristique de cet auteur qui se démarque du roman "bien fait".

Mais si Simon a relativement explicité ses options esthétiques, romanesque, particulièrement dans *La Corde raide*, Nathalie Sarraute a établi les bases théoriques de ses romans[51] dans un ouvrage critique baptisé *L'Ere du soupçon*. Elle se propose d'articuler ses écrits autour de deux notions clés ; "tropisme"[52] et "sous-conversation". *L'Ere du soupçon* est considéré par la critique tardive comme l'ouvrage fondateur du courant nouveau qui prendra la dénomination de fortune, Nouveau-Roman.

[51] La notion de "roman", chez Sarraute, comme chez Simon, est à saisir avec beaucoup de nuances.
[52] *Tropisme* est aussi le titre d'un recueil de récits écrit par Sarraute en 1939.

La première notion clé se définit chez Sarraute en ce sens : « *La mise en mouvement de forces psychiques inconnues et toujours à découvrir dont aucun roman moderne ne peut se passer* » [53]. L'inconnu des forces psychiques est constamment désigné par des termes aux suffixes privatifs, et dont on retient l'heureuse dénomination "innommable". Il s'agit de rendre le sensationnel fugace perceptible par les mots, comme en peinture ; les mouvements intérieurs de l'esprit se convertissent en signes (couleurs et formes) pour fixer définitivement l'impression passagère dans une forme d'artefact langagier.

La deuxième notion qui se trouve être à la base de l'esthétique de la création verbale chez Sarraute est la "sous-conversation" qui est à son tour définie dans *L'Ere du soupçon*. Cette notion sarrautienne est à la croisée des chemins ; elle se situe entre le "courant de conscience" de Joyce et le "monologue intérieur" de Proust : « *Ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur : un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme, tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un télescripteur, le filet ininterrompu des mots* » [54]. Cette définition littéraire qui vaut manifeste s'établit comme le parfait corrélat au triangle énonciatif de la subjectivité intériorisée, qui implique, rappelons-le, le monologue intérieur, le discours indirect libre et le point de vue, d'autant que Sarraute passe outre les marqueurs discordantiels et les frontières entre discours citant et discours cité. Pour l'auteur de *L'Ere du soupçon* « *rien n'est moins justifiés que ces grands alinéas, ces tirets par lesquels on a coutume de séparer brutalement le dialogue de ce qui le précède* » [55]. Toutes ces options esthétiques nous ramènent à nous interroger sur la configuration de l'énoncé et l'objet traité dans le roman sarrautien.

Les romans de Sarraute se donnent pour tâche l'exploration du psychisme humain, ils interrogent, non l'objet, mais le mot, le mot comme porteur de sens et comme dépositaire d'une certaine modalisation.

L'on se trouve, du coup, en droit d'interroger le texte sarrautien comme représentatif du courant novateur, comme récit qui témoigne d'un mouvement de recherche, de refus. Le refus de l'enfermement. L'écriture de Sarraute s'exprime par le rejet de l'unicité du monde et de l'instance du discours. L'héritière de Proust et de Dostoïevski se fait, de tous les écrivains du Nouveau-Roman, l'instigatrice la plus achevée de ″l'œuvre ouverte″. Et c'est le sens même de

[53] Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, Paris 1956, éditions Gallimard, collection Folie/essais, p 11.
[54] Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, *Op. Cit*., p 98.
[55] *Ibid*., p 105.

la modernité que de s'investir dans des œuvres romanesques qui s'interrogent sur les conditions de possibilité du roman.

Proust, Simon ou Sarraute se sont évertués, chacun à sa manière, à construire, au-delà de la représentation de la conscience profonde par le langage, une interprétation du signe qui s'efforce de faire sens dans la permanence, et qui en plus se réclame d'une épistémologie qui déconstruit le réel pour édifier la poétique de la pluralité des points de vue, et, en l'occurrence, des systèmes de valeurs, dans un monde mouvant. Les trois auteurs inscrivent leurs investigations dans une filiation qui remonte à Dostoïevski. Tous les trois se réfèrent, ou par analogie ou par contraste, à l'auteur des *Possédés* et de *Crime et châtiment*, dans leurs œuvres respectives. Tous les trois ont orienté leurs œuvres vers des notions qui s'apparentent à la pensée profonde ; la "mémoire volontaire" ou "involontaire" pour Proust, le "portrait de la mémoire" pour Simon et la "sous-conversation" pour Sarraute. Ces notions clés coïncident avec un programme narratif réfractaire, lequel se trouve au cœur de l'examen que l'on va accorder aux pensées intérieures du sujet de perception.

III- Axes du développement

L'examen des corpus mentionnés au préalable permettra de rendre compte du phénomène discursif et narratif qui déconstruit le sujet parlant dans l'œuvre romanesque.

C'est ainsi qu'un premier axe d'analyse sera articulé sur le phénomène du monologue intérieur en tant que notion qui participe de la narration et du discours, mais aussi en tant que manifestation dans l'œuvre romanesque. Les perspectives littéraire et linguistique seront, à cet effet, traitées de près, ne serait-ce que pour vérifier dans quelle mesure il y a convergence ou divergence, concernant les représentations intérieures. Il s'agit, par ailleurs, de saisir les nuances entre les trois variantes du "comptes rendus de perception"[56]; monologue intérieur, discours rapporté et pensée rapportée. L'intérêt sera en outre porté sur l'étude des possibilités d'articulation entre le MI et l'échange verbal en contexte narratif. *A L'ombre des jeunes filles en fleurs, Le Jardin des Plantes* et *Les Fruits d'or* seront traités dans une optique analytique et analogique, ne serait-ce que pour rendre compte du flux de la conscience dans le discours et dans la narration.

Le deuxième axe de travail, s'agissant du triangle de la subjectivité intériorisée, prend pour objet, le DIL, deuxième pilier énonciatif de la verbalisation du langage intérieur.

[56] Alain Rabatel, *dialogisme du point de vue dans les comptes rendus de perception, in* Cahiers de Praxématique, Montpelier 2003, numéro 41, pp 139-144.

L'interrogation portera, au premier chef, sur le statut médian du DIL, comme variante à la fois discursive et narrative. Ce fait de langage né de l'effacement énonciatif est générateur du dédoublement qui se traduit dans l'esthétique romanesque par la polyphonie[57]. Les trois romans sélectionnés à cet effet ; *Du Côté de chez Swann*, *La Route des Flandres* et *Vous les entendez ?* édifient le discours indirect libre comme marqueur de confusion référentielle qui, tantôt concerne le couple narrateur/personnage, tantôt le couple auteur/narrateur. La visée heuristique consiste à voir si ces jeux énonciatifs sont révélateurs d'enjeux idéologiques et épistémologiques.

De la confusion référentielle procède le point de vue qui, de tout le pôle de la subjectivité intériorisée se révèle le plus complexe, et le plus difficile d'accès. En troisième partie, l'on se propose d'étudier ce fait de langage qui appartient, tout à la fois, à la narration et au discours. Il sera essentiellement question des nuances établies entre PDV focal et PDV vocal et aussi pictural. La perspective de Benveniste, de Genette et celle de Ducrot, outre celle de Raimond, seront complétées essentiellement par les travaux de Rabatel, de Kleiber et de Rosier. C'est dans cet ordre d'idées que l'intérêt sera accordé au *Temps retrouvé*, à *La Corde raide* et à *Ouvrez* qui tous les trois édifient la vocalisation et la focalisation dans une logique de fragmentation énonciative. C'est une esthétique qui est de nature à faire de la perception du sujet un phénomène cognitif digne d'examen.

[57] Dans la terminologie de Rabatel, la polyphonie est " un phénomène de langage d'essence esthétique, caractéristique de certains discours romanesque", *in La dialogisation du couple polyphonie/ dialogisme chez Bakhtine, in* Revue romane, Manchester 2006, numéro 11, pp 55-80.

Première partie

Le monologue intérieur

I- Monologue intérieur et marqueurs de mise en scène

1- Le monologue intérieur dans la perspective de la critique littéraire

La complexité du MI est en partie liée à son appartenance à plusieurs approches. Il pourrait être examiné comme mode d'écriture littéraire, ou comme variante énonciative qui serait rattachée au discours rapporté. Le MI se prête aussi à une lecture cognitive, puisque le langage interne authentifie une certaine représentation des phénomènes par le sujet de conscience.

Le sujet de conscience fait de la scène d'énonciation un confessionnal dans lequel il donne libre cours à son expression.

1.1- De la confession spontanée au "courant de conscience"

C'est avec la réédition des *Lauriers sont coupés*, en 1924, que le MI a commencé véritablement à faire débat. Ce mode d'expression narratif a d'abord fait l'objet d'investigation par la critique littéraire. La préface au roman de Dujardin est rédigée par Valery Larbaud. Larbaud s'y interroge sur cette forme de langage spontanée qu'il associe au "courant de conscience" de James Joyce. Il fournit un témoignage non moins révélateur, quant à la source du monologue intérieur : « *en 1920 je lus ce qui avait paru de* Ulysse *dans "*The little Review*", et peu de temps après j'eus le privilège de causer longtemps et à plusieurs reprises, de cet ouvrage avec James Joyce*[58] *lui-même, et qui en achevait le dernier épisode. Et c'est ainsi qu'un jour il me dit que cette forme avait déjà été employée, et d'une manière continue, dans un livre d'Edouard Dujardin, publié en pleine époque symboliste et antérieur de près de trente ans à la composition de* Ulysse »[59].

Le témoignage de Joyce a ceci de particulier qu'il évoque un mode d'énonciation "continu". Le MI de Dujardin n'est pas intégré à la narration, il est la narration même. C'est un défilement ininterrompu de pensée, né du fantasme du personnage principal du roman[60]. Ce mode d'énonciation passe outre l'autorité du narrateur, d'autant que la première personne du singulier est privilégiée en tant qu'instance s'exprimant sans médiation narrative.

---

[58] James Joyce, auteur de *Ulysse,* roman publié d'abord dans le magazine américain *The Little Review* en anglais entre mars 1918 et décembre 1920, est un titre initialement associé à ce qu'il est convenu d'appeler "courant de conscience".

[59] Valery Larbaud, préface aux *Lauriers sont coupés*, Paris 1925, éditions Messein, p 8.

[60] La critique littéraire présente *Les Lauriers sont coupés* comme une nouvelle. Nous nous bornons à donner à ce texte le label romanesque, dans la mesure où le passage du premier au deuxième chapitre fait coïncider la conquête amoureuse du personnage avec le programme narratif de l'auteur.

Valery Larbaud fait de sa préface au roman de Dujardin un micro recueil de témoignages révélateurs de la paternité française de cette forme qu'est le MI. Il invoque l'argument d'autorité joycienne pour défendre cette thèse : « *Dans* Les Lauriers sont coupés, *me dit Joyce, le lecteur se trouve 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 ce que fait ce personnage et ce qui lui arrive… Du reste, ajouta-t-il, lisez* "Les Lauriers sont coupés" »[61].

Le témoignage, plutôt l'hommage de Joyce en faveur de l'œuvre de Dujardin, implique, sans ambigüité aucune, les deux piliers qui caractérisent le MI. D'abord l'endophasie, ou le langage intérieur ; forme d'expression qui n'est pas prononcée. Ensuite le défilement - Joyce parle de déroulement- ininterrompu des idées qui, dans l'économie du récit, assure la continuité narrative. Joyce nous apprend que c'est dans ce mode d'expression non verbalisé que l'on découvre le contenu événementiel de la narration. Mais l'auteur de *Ulysse* ne dit pas que le MI est en soi événementiel. Il s'agit de ce que Genette appelle "récit de paroles"[62]. L'auteur des *Figures* définit ainsi le récit de paroles : « *Tout serait double, sans qu'on pût y distinguer où est l'objet lui-même et où est le nom* »[63]. L'initiateur du "courant de conscience" a le mérite de traiter d'une forme expansive, s'opposant en tout état de cause au MI qui appartient au monologue discontinu, celui du roman classique.

Le MI s'inscrit dans une filiation qui remonte au dix-septième, voire au seizième siècle, et ce n'est pas chose anodine de rappeler que Dujardin a consacré *Les Lauriers sont coupés* à la mémoire de Racine. Les confessions de Phèdre ou d'Andromaque ne sont-elles pas des paroles qui s'apparentent au monologue. Racine n'est certainement pas le précurseur de cette variante du discours, mais la densité du pathos impliqué dans les tirades, celles de Phèdre ou d'Andromaque en particulier, inscrit la confession dans une forme d'expression spontanée, et qui nous introduit dans la pensée du personnage. Mais que l'on ne se trompe pas de chemin ; ce monologue à la Racine n'est pas intérieur, il est exprimé à haute voix. Il n'est pas un discours sans auditeurs, d'autant plus qu'il s'agit de théâtre.

Valery Larbaud soutient que le MI est une forme qui s'inscrit dans une filiation. Dans sa préface aux *Lauriers sont coupés*, il accorde un traitement particulier à Montaigne : « *En réalité, la découverte et la mise en œuvre de cette forme si neuve ne représente qu'une phase, - mais la plus récente, - du développement d'une tradition littéraire qu'on peut faire partir de Montaigne. La forme qu'il adopta et fit sienne à jamais est celle de l'Essai, transposition de*

[61] Valery Larbaud, préface aux *Lauriers sont coupés*, Paris 1925, éditions Messein, p 9.
[62] Gérard Genette, *Figures III*, Op. Cit., p 189.
[63] *Ibid*., p 189.

ce qu'on pourrait appeler "le monologue bavardé" ou encore "les propos à bâtons rompus" ; et par moments cette forme côtoie d'assez près celle de Les Lauriers sont coupés » [64]. Aussi les *Essais* étaient-ils une forme de réflexions sur la propre vie de l'auteur et sur l'homme. Mais cette variante n'est pas déployée comme un défilement ininterrompu d'idées. A la question ontologique « *que suis-je, moi, Michel Eyquem de Montaigne ?* » l'auteur associe une autre d'ordre épistémologique « *qu'est-ce que l'homme ?* ». Le monologue n'est donc pas érigé en mode d'expression dans les *Essais,* il est plutôt né de la proximité de la confession et de la réflexion.

Larbaud tente, par ailleurs, de traiter ce fait de langage de manière analogique, à l'occasion de sa réflexion sur le MI de Dujardin. Il traite de la proximité du MI, du monologue dramatique et de la poésie lyrique des formes voisines. Ces trois formes se rapportent chacune à un genre littéraire différent ; le MI est essentiellement une forme romanesque, le monologue dramatique, comme son nom l'indique se déploie dans le théâtre, le lyrisme est une forme foncièrement poétique.

Pour Valery Larbaud, ces trois variantes du discours fonctionnent en vases communicants : « *la poésie lyrique dite familière et opposée au lyrisme d'apparat, - Théophile à Malherbe, - semble bien avoir continué, avant la prose, cette tradition, et il est probable qu'en étudiant l'histoire du monologue dramatique, on arriverait par degrés à la "méditation" des poètes romantiques (chaque fois qu'il s'agit d'une véritable méditation ou effusion de la pensée du moi profond, et non d'un discours ou d'une déclamation en vers)* » [65].

Le souci d'intégrer cette forme de discours à une filiation particulière met la poésie lyrique à la source du monologue, et partant, du monologue intérieur. La poésie lyrique est une forme qui développe incontestablement le culte du *moi*. Elle s'oppose à la poésie épique - *déclamation en vers*, selon les propres termes de Larbaud - dans la mesure où le sujet parlant n'est plus le dépositaire permanent des valeurs communes. Le sujet lyrique est un être introverti. Sa poésie est foncièrement endophasique, réflexive. Elle est née de la crise de son *être au monde*[66]. Le sujet lyrique ne dialogue pas, il se livre au monologue, faute d'interlocuteurs. C'est dans cette optique que l'on s'accorde avec Larbaud, pour dire qu'il y a parenté entre MI et poésie lyrique. La différence générique n'exclut pas la parenté génétique entre les deux modes d'expression introvertis.

---

[64] Valery Larbaud, préface aux *Lauriers sont coupés*, *Op. Cit.,* p 10.
[65] *Ibid.*, p 10.
[66] C'est un concept développé par Heidegger. En allemand, *Dasein. Le Dasein* est l'être faisant face à sa propre finitude.

Cette forme d'introversion sera érigée, au vingtième siècle, en système de création littéraire, essentiellement chez les prosateurs. La raison est que la crise que connait le roman post-naturaliste va libérer la parole de la tutelle narrative[67]. Larbaud constate que « *le progrès vers le monologue intérieur est encore plus sensible chez les prosateurs que chez les poètes* »[68]. L'esthète prosateur, au sens bakhtinien du terme, fait désormais du roman le foyer de cristallisation de toute la thématique qui se rapporte à l'égo ; confession, contestation, effusion, méditation … etc. Pour le préfacier des *Lauriers sont coupés*, "le journal intime" est un support assez prisé par les auteurs qui privilégient l'esthétique de la narration réflexive : « *la forme "journal intime", qui côtoie de très près (dans certains livres de F. Dostoïevski par exemple) la forme employée dans* Les Lauriers sont coupés*, mais qui reste cependant basée sur la donnée réelle "journal intime"* »[69].

Dans l'optique de la critique littéraire, le MI est d'autant plus complexe qu'il s'inscrit dans une triple dimension :

- La dimension générique : Le MI est une forme qui, avons-nous dit, est née dans le giron de la poésie. Sur le plan de l'expression, ce mode réflexif est le plus souvent associé à la première personne du singulier *je*. Cette instance, scindée en deux entités, dessine un cadre figuratif qui met en scène un *je* à la fois source et cible de discours.
- La dimension tonale : le monologue intérieur est une variante discursive qui privilégie essentiellement la tonalité lyrique ou pathétique. Lyrique, en considération de la musicalité du signifiant sonore pour lequel opte le sujet qui tente de chanter son mal-être. Le pathos, quant à lui, est conjoint à un *moi* tiraillé entre sa destinée et sa volonté. C'est ainsi que l'esthétique dramaturgique prend appui sur cette tonalité pour donner de la densité et de l'intensité à la crise ontologique[70] du sujet.
- La dimension thématique : l'objet obsessionnel du poète lyrique ou du personnage pathétique est le produit d'une expérience longtemps introvertie, et qui, par moment, prend forme dans un langage destiné au sujet lui-même. De cette introversion procède une crise de valeurs profonde, une crise impliquée dans des formes discursives qui s'interrogent plus qu'elles n'apportent de réponses.

[67] Il sera par la suite question de la crise du roman à partir des années trente, laquelle crise coïncide avec la contestation de la tutelle de l'instance narratrice.
[68] Valery *Larbaud*, préface aux *Lauriers sont coupés*, *Op. Cit.* ,p 11.
[69] *Ibid.* p 11.
[70] Il n'est pas exclu que la crise ontologique du sujet soit associée à d'autres crises d'ordre axiologique ou épistémologique.

1.2- Une forme héritée du roman classique

Le titre que Michel Raimond choisit pour son étude littéraire[71] - *La Crise du roman* - dans laquelle il consacre tout un chapitre au monologue intérieur, est la preuve que cette forme de discours introvertie est née de la crise que connait l'instance narrative dans le roman.

Raimond s'applique à traiter de la question, à la source. Et c'est pourquoi Joyce et Dujardin sont évoqués comme les deux précurseurs d'un nouveau type narratif qui met en scène la pensée profonde d'une instance libérée de la tutelle du narrateur locuteur. L'auteur s'appuie sur la préface de Larbaud dans le but de rappeler deux faits majeurs : le premier concerne l'influence que Dujardin exerce sur Joyce, dont les options vont ériger le "courant de conscience" en principe de narration : « *A plusieurs reprises, Larbaud*[72] *tient à exprimer tout l'intérêt qu'il trouvait au roman de Dujardin, qui était une des sources formelles de* Ulysse »[73]. Le deuxième fait du MI un véritable objet de débat, dans la mesure où la nouvelle forme s'affiche comme un mode d'énonciation réfractaire, comparé aux options qui président à la narration classique[74]. Ainsi « *La réédition des* Lauriers sont coupés*, avec une préface de Larbaud, en 1924, vint relancer la question du monologue intérieur* »[75].

Raimond attribue à cette forme deux propriétés majeures. Il s'agit de l'emploi de la première personne du singulier et de "l'expression spontanée" des "sentiments intimes". Cette définition semble être formulée sous l'attraction du modèle du monologue développé dans *Les Lauriers sont coupés*. L'on verra par la suite que le MI est loin d'être cantonné dans un mode d'énonciation qui fait de *je* la seule instance du discours intérieur. Raimond emploie par ailleurs l'expression "sentiments intimes", alors que Dujardin caractérise le MI par la "pensée la plus intime"[76]. Les deux expressions sont-elles commutables ? Il semblerait que l'époque de Raimond était encore dominée par le "mentalisme"[77] employé par la philosophie du langage comme synonyme de "psychologisme".

---

[71] *La Crise du roman* est publié initialement en 1966, il est réédité par la suite en 1985 chez José Corti.
[72] Pour rappel, Valery Larbaud est le traducteur de *Ulysse* de Joyce.
[73] Michel Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, 4ème partie : *Les nouvelles modalités du récit*, chapitre I : *Le monologue intérieur,* Paris 1985, éditions José Corti, p 261.
[74] Laquelle se trouve, en tout état de cause, régie par un narrateur spéculateur.
[75] Michel Raimond, *La Crise du roman, Op. Cit.,* 261.
[76] Cité dans l'introduction d'Olivier de Magny, *in Les Lauriers sont coupés*, *Op. Cit.,* p 24.
[77] Egalement "psychologie mentaliste" qui, dans les thèses de Saussure et Bally, signifie représentation mentale du phénomène. Il s'agit d'une expérience initialement introvertie, avant de prendre forme dans le langage.

Mais, qu'il s'agisse de pensées ou de sentiments, l'auteur de *La Crise du roman* fait du roman classique la source du MI. Il soutient que « *Stendhal y avait maintes fois recours*[78] ». L'auteur de *La Chartreuse de Parme* et du *Rouge et le Noir*[79], que Raimond cite comme précurseur du nouveau mode d'énonciation de la conscience profonde, n'était pas aussi réfractaire aux lois de l'écriture romanesque. Le discours introverti n'est pas encore libéré de l'hégémonie de l'instance suprême de la narration.

Soit les deux énoncés suivants, extraits de *La Chartreuse de Parme* :

E1 : « *Peu à peu sa rêverie prit un autre cours. "Y aurait-il quelque chose de réel dans cette science ? Pourquoi serait-elle différente des autres ? "* »[80].

E2 : « *"Mais, grand Dieu !ai-je bien le droit de trouver ces choses-là ridicules ? Est-ce bien à moi de me plaindre ? se dit-il tout à coup en s'arrêtant"* »[81].

E1 et E2 sont de toute évidence deux énoncés dans lesquels se déploie le MI. Dans E1, le MI est anticipé par un discours qui appartient à l'instance narrative. Ce discours inaugural a pour fonction de raconter la genèse de la rêverie dans la conscience du sujet. C'est un cheminement qui va conduire au décrochage, par délégation de parole.

Dans E2, le décrochage est lexicalement défini par un verbe de diction employé dans sa forme réflexive : "se dit-il". Mais tout comme en E1, E2 déploie cette forme de monologue dans le discours rapporté, plus précisément dans le discours direct, typographiquement marqué par les guillemets[82]. Aussi doit-on rappeler que le discours rapporté est intégré à la narration. Et les fragments qui appartiennent au MI sont rapportés en sous-tutelle. Et la question est de savoir dans quelle mesure les interrogations formulées par Fabrice[83], en E1 et en E2, participent autant de la pensée rapportée que du monologue intérieur.

Avant que la narratologie ne soit édifiée comme approche consacrée à l'examen du texte narratif, la critique littéraire appréhendait le MI, la pensée rapportée et le psychorécit indifféremment[84]. Le MI est d'une complexité telle que son traitement induit, non seulement une confusion discursive avec le DIL et le PDV, mais aussi un risque de confusion narrative avec la pensée rapportée et le psychorécit. Mais, qu'il s'agisse de ressemblance ou de

[78] Michel Raimond, *La Crise du roman Op. Cit.*, p 262.
[79] Autre roman écrit par Stendhal, publié en 1830.
[80] Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris 1983, éditions Le Livre de Poche, p 216.
[81] Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, *Op. Cit.*, p 217
[82] Ce développement a l'air d'empiéter sur la sous partie consacrée au traitement linguistique du monologue intérieur. Aussi doit-on rappeler que le traitement narratif ne pourrait passer outre un mode d'énonciation aussi incontournable que le discours rapporté.
[83] Le personnage principal de *La Chartreuse de Parme* se livre tout au long de ce chapitre VIII à une méditation sur le sens du mot présage, avant de se rendre chez son maître à penser, l'abbé Blanès qui se trouve confiné dans le clocher de Grianta pour observer le mouvement des étoiles.
[84] On doit à Genette les nuances entre les trois variantes narratives et discursives.

différence entre ces formes, qui sont d'ailleurs légion dans l'esthétique stendhalienne et flaubertienne[85], aucun texte n'érige le MI en principe de narration, dans le roman classique du 19ème siècle. Le MI de Flaubert, pour ne citer que lui, n'est invoqué que de façon fragmentaire, à la faveur du dédoublement énonciatif.

Examinons ce texte extrait de *L'Education sentimentale* :

« *Il quitta ses amis ; il avait besoin d'être seul. Son cœur débordait. Pourquoi cette main offerte ? Etait-ce un geste irréfléchi, ou un encouragement ? « Allons donc ! je suis fou ! » Qu'importait d'ailleurs, puisqu'il pouvait maintenant la fréquenter tout à son aise, vivre dans son atmosphère* »[86].

Frédéric Moreau est invité chez les Arnoux. Mme Arnoux chante un air de musique. Cette scène est suivie d'une déambulation dans le Paris nocturne. Le personnage se demande pourquoi cette main offerte. Désormais tout pour lui est déterminé par le grand amour. C'est ainsi que le personnage va donner, à la faveur de la nuit, libre cours à ses idées.

Le fragment raconté à la troisième personne du singulier "*il*" appartient incontestablement au narrateur extradiégétique. Cette instance qui régit la narration matricielle formule trois phrases ayant pour fin de ménager un espace autre dans la narration, un espace qui anticipe sur le discours du personnage et sur une autre voix dont la source reste indéterminée. Nous avons trois types de phrases formulées différemment :

- une interrogation :

« *Pourquoi cette main offerte ? Etait-ce un geste irréfléchi, ou un encouragement ?* »

- une double exclamation :

« "Allons donc ! je suis fou !" »

- une assertion : *Qu'importait d'ailleurs, puisqu'il pouvait maintenant la fréquenter tout à son aise, vivre dans son atmosphère.*

L'enjeu est de démêler les voix qui se superposent dans ce contenu narratif. Il est évident que les guillemets fonctionnent comme un marqueur de décrochage discursif. Ils ont pour fonction d'introduire le discours de Frédéric Moreau dans le continuum narratif. L'énoncé : *"Allons donc ! je suis fou !"* est bel et bien un discours direct (DD) qui intègre un monologue intérieur ; la solitude du personnage favorise une appréciation à caractère réflexif. L'intrusion du *je*, comme une instance autre, est la preuve que le narrateur ne prend pas à son propre compte la caractéristique dépréciative que Frédéric s'attribue ; « "je suis fou !" ». Il s'agit d'un constat de circonstance formulé au discours direct. Pour Genette le discours direct

[85] Le personnage flaubertien, Frédéric Moreau en est un, fait occasionnellement du monologue intérieur un mode d'expression qui permet d'échapper à une crise vécue sur le mode de l'introversion.
[86] Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale,* Paris 1983, éditions Livre de Poche, p 58.

(DD) est le signe d'*émancipation de tout patronage narratif*[87]. Le DD a pour effet de dramatiser une scène racontée.

Cette variante du discours rapporté (DR) participe également de l'esthétique de la réception car « *le lecteur se trouve(rait) installé dès les premières lignes dans la pensée du personnage principal.* »[88].

Cependant, cet énoncé introverti est intercalé entre l'interrogation et l'assertion ; deux énoncés parfaitement intégrés à la narration qui rapporte la pensée du personnage dans le Paris nocturne. En l'absence des marqueurs typographiques, il est légitime de s'interroger sur l'énonciateur des deux questions, d'autant qu'il s'agit de l'interrogation directe. On pourrait se hasarder à dire qu'il s'agit aussi d'une forme de DD sans marqueurs typographiques. C'est une configuration qui serait favorable à l'adhésion du narrateur à ce débat né dans l'âme du personnage.

L'assertion qui clôt le processus du débat intérieur est une forme de DR qui associe toutes les propriétés du discours indirect libre (DIL). On peut en relever trois : l'emploi de la troisième personne du singulier "*il*", l'emploi de l'imparfait "*pouvait*", outre l'emploi des deux morphèmes adverbiaux "*d'ailleurs*" et conjonctive "*puisque*". Cette configuration induit une confusion référentielle qui rend difficile la distinction entre la voix du personnage et celle du narrateur.

De fait, l'on se trouve en droit de formuler deux constats, à l'occasion de ce traitement accordé au texte flaubertien :

- le premier concerne la difficulté de traiter du MI dans un environnement énonciatif relativement marqué par la confusion référentielle. La pensée rapportée, à laquelle pourrait se rattacher le MI, aurait trois configurations dans le défilement narratif ; elle est ou bien rapporté au DD, ou bien au DI, ou même au discours hybride qui s'approche considérablement du DIL.
- Le deuxième constat est en rapport avec le style flaubertien. La séquence traitée n'est qu'un échantillon d'une configuration qui est fréquente dans l'écriture romanesque de l'auteur de *Madame Bovary* et de *L'Education sentimentale*. Il est assez curieux que bon nombre de linguistes et de narratologues n'aient pas fait référence à Flaubert, à l'occasion du traitement de la proximité génétique du MI et du DIL, auxquels s'associe le PDV qui demeure la forme discursive la plus difficile d'accès.

[87] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit.*, p 193.
[88] *Ibid.,* p 193.

Il s'agit dans toutes ces variantes d'exprimer une pensée intérieure, et « *Pierre Lièvre expliquait que le monologue intérieur ne proposait pas de nous communiquer des faits, mais* "*une pensée au moment qu'elle se forme dans le cerveau de celui qui nous en fait part*" »[89].

Mais le propre de la narration de la pensée intérieure est qu'elle se donne pour tâche de rendre accessible, moyennant le langage, des idées, des sentiments ou des sensations, qui, non seulement risquent d'être déformés par la transcription en langage écrit, mais aussi subissent une contamination discursive, au cours de ce cheminement qui va de la pensée sans parole, aux énoncés prononcés et rendus perceptibles par les mots du locuteur.

Le monologue intérieur a ceci de particulier qu'il a pour contenu un objet qui souvent se voudrait "innommable"[90]. C'est ainsi que « *Balbutiements, éléments instables, grouillants, indiscernables, vie fugitive des tréfonds de l'esprit, […] étaient la matière sur quoi prétendait se fonder le monologue intérieur* »[91]. En fait, tout est classé sous le signe de l'indécidable.

1.3- Une forme qui repose sur le paradoxe

Le MI est une forme qui repose sur le paradoxe. C'est que, d'une part, le locuteur rapporteur du fait, toutes variantes du DR confondues, rend compte d'un discours naissant, encore à l'état brut, qui n'est pas encore transcrit par le narrateur, d'autre part, le locuteur rapporteur s'applique à sélectionner les mots adéquats, afin de rendre accessible la pensée du "sujet de conscience" ou du "centre de perspective"[92]. Emeric Fischer[93] analyse ce procédé qui se rapporte à l'expression de l'introversion et constate sa contradiction interne : le MI étant partagé entre l'expression d'un "secret intime" et la "communication d'un discours"[94].

Pierre d'Exideuil emploie la métaphore marine pour décrire la complexité du MI qui, selon lui, devient : « *une cloche à plongeur (…) qui "nous descend soudain à des profondeurs marines", et qui permet de saisir la pensée "non encore filtrée et décantée (…) mais à l'état brut"* »[95].

Le succès du "courant de conscience", comme principe d'écriture romanesque, à la suite de Dujardin et de Joyce se révèle d'une importance majeure, dans la mesure où le langage de l'inconscient sera adopté comme un nouvel outil de création verbale. En 1924, certains critiques littéraires tentent de rapprocher l'écriture automatique, caractéristique du courant surréaliste, du MI et du courant de conscience. Michel Raimond n'est pas de cet avis, il

[89] Michel Raimond, *La Crise du roman*, *Op. Cit.,* p 265.
[90] "L'innommable" est une notion clé de "la sous-conversation" sarrautienne. Voir II, 3 de cette première partie.
[91] Michel Raimond, *La Crise du roman*, *Op. Cit.,* p 267.
[92] Les deux notions sont employées par Ducrot *in Le Dire et le dit*, *Op. Cit.,* p 208.
[93] Michel Raimond, *La Crise du roman*, *Op. Cit.*, p 273.
[94] *Ibid.*, p 273.
[95] *Ibid.*, p 267.

soutient que : « *c'est de façon abusive que la critique conférait au monologue intérieur le pouvoir d'investigation auquel prétendait l'écriture automatique* »[96].

Dans *La Crise du roman*, l'auteur constate que le MI, du moment qu'il est monologue, n'est pas tout à fait intérieur. Ce constat n'est pas anodin, au moins pour trois raisons :

- le sujet en question est vraisemblablement sujet parlant. C'est une instance scindée en deux entités ; elle est à la fois locutrice et interlocutrice. Cette expression réflexive permet au personnage d'échapper à une certaine forme de schizophrénie.
- Le discours intérieur est par ailleurs passé du statut du langage intérieur au statut du langage parlé. Et quand Frédéric Moreau disait : « *Allons donc ! je suis fou !* », ses propos sont bel et bien prononcés, la preuve est qu'ils sont rapportés, au DD, par un narrateur locuteur.
- Le langage intérieur ou l'endophasie est un mode d'expression consigné par écrit. Derrière cette activité scripturale il y a un auteur, un sujet qui fait passer un langage, non verbalisé, du potentiel au réel. Ainsi, le MI, par le seul fait qu'il est écrit, perd en puissance et en identité. C'est dire qu'il est illusoire de rendre par les mots ce qui relève des "images silencieuses" : « *C'est une trahison que de représenter le royaume du silence par ce "brouhaha sempiternel". C'est une entreprise chimérique que de prétendre traduire par le langage ce qui échappe au langage* »[97].

Le MI, du moment qu'il nous communique des pensées, et non des faits, participe d'une phénoménologie de la perception. Le sujet du discours introverti nous fait part d'une pensée, non racontée sur le mode du passé, mais en cours de formation, et qui prend forme dans l'impression fragmentaire, peu soucieuse de la cohérence. C'est un mode de perception fugitive née de la confrontation avec l'espace et le temps. Cet aspect rend compte de deux réalités :

- La première est psychanalytique. Elle concerne le sujet en tant que tel. Le MI, qu'il soit raconté au DD ou au DI, rend possible l'exploration du *moi*[98] profond du sujet de conscience. Ce *mode*, au sens genétien du terme[99], appartient à la narration réflexive, dans la mesure où le sujet ne raconte pas, mais se raconte, se met en scène et se met à nu. La perception de cette réalité est d'autant plus complexe qu'elle ne dépeint le moi profond qu'à travers le monde extérieur. Ce mode de perception est à la fois réflexif et projectif, projectif, dans la mesure où l'identification n'est possible que lorsque le

[96] Michel Raimond, *La Crise du roman*, *Op. Cit.*, p 268.
[97] *Ibidt.*, p 270.
[98] L'œuvre de Proust, que l'on va traiter par la suite, se prête parfaitement à ce genre d'examen relatif au *moi* profond.
[99] Gérard genette, *Figures III*, *Op. Cit.*, p 183.

sujet projette sur un objet des caractéristiques de lui-même, afin de rendre possible l'accès au tréfonds de son âme.

- La deuxième est phénoménologique. Elle est relative à la manière dont le réel est perçu par ce même sujet, lequel perçoit le monde environnant à un moment déterminé, dans l'espace et dans le temps. Dans la perspective de Merleau-Ponty[100], l'instantané de la perception communiquée fait que le présent récupère le passé[101], ne serait-ce que pour permettre au sujet de se l'approprier en permanence : « *Le présent tient encore dans sa main le passé immédiat, sans le poser en objet, et comme celui-ci retient de la même manière le passé immédiat qui l'a précédé, le temps écoulé est tout entier repris et saisi dans le présent* » [102].

Dans ce rapport au monde extérieur, la perception du sujet n'est ni réflexive, ni projective dans l'approche bakhtinienne qui perçoit le phénomène du monologue intérieur tout autrement. L'auteur du *Marxisme et la philosophie du langage* part du principe que la langue est une activité sociale partagée. Il appartient à tout un chacun d'en faire usage, mais, contrairement aux thèses de la psychanalyse, le langage en action ne se soumet pas aux exigences de la pensée intérieure. C'est plutôt le monde intérieur qui se conforme aux normes de ce mode d'expression commune, parce que « *ce n'est pas tant l'expression qui s'adapte à notre monde intérieur que notre monde intérieur qui s'adapte aux possibilités de notre expression* » [103]. Bakhtine soutient que le *centre nerveux*[104] de toute activité énonciative se trouve dans le milieu social, il n'est pas intérieur, il est extérieur. Le sujet de conscience est donc travaillé par la langue, plutôt qu'elle n'est forgée par son effort. Il en découle que l'usage individuel de la langue n'est qu'un vaste écho de la voix plurielle, de la *vox populi*, selon les propres termes de Ducrot[105].

Se pose alors le problème de l'individualité de la création poétique, lyrique en particulier, dans laquelle le monologue intérieur a droit de cité. Si le sujet est déterminé par les possibilités qu'offre la langue, définie comme activité sociale, qui reflète l'appartenance à une communauté d'individus, on se trouve en droit de s'interroger dans quelle mesure l'usage individuel de la langue dépeint le profil individuel du sujet. Dans cette optique, le monologue n'est en définitive qu'un dialogue biaisé. Cette posture énonciative trouve son écho dans l'écriture de deux auteurs, un romancier et un poète. Les deux développent une esthétique qui

[100] Maurice Merleau-Ponty examine la question de la *mémoire* chez Proust dans une optique phénoménologique.
[101] Le passé est à saisir, tout à la fois, comme fait antérieur et comme temps de conjugaison.
[102] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* Paris 1945, éditions Tel Gallimard, p 97.
[103] Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, traduit du russe et présenté par Marina Yaguello, préface de Roman Jakobson, Paris 1977, éditions de Minuit, collection "Le sens commun", p 130.
[104] *I* Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, *Op. Cit*., p 134.
[105] Oswald Ducrot, *Les Mots du discours*, *Op. Cit*., p 34.

corrobore l'idée d'un dialogue "réflexif". Ils sont cités par Bernard Valette à l'occasion de l'examen qu'il accorde au discours de l'introversion : « *Dans "La Modification" de Butor il s'agit plutôt d'un vous auto-allocutif qui signale, comme dans "Zone" de Guillaume Apollinaire, une sorte de dialogue intérieur* »[106]. La question est de savoir dans quelle mesure les deux auteurs adoptent une narration et une configuration similaires.

- Dans *Zone* le narrateur apollinarien instaure une narration allocutive. Ce fragment de poème en est la preuve :

  « *Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant*
  Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc
  Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize
  Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Église
  Il est neuf heures le gaz est baissé tout bleu vous sortez du dortoir en cachette »[107].

  Dans ces cinq vers, le poète s'adresse, dans un premier moment, à un destinataire singulier *tu*, puis, dans un deuxième moment, le destinataire devient pluriel *vous*. Ce *vous* signifie *tu* associé à un autre (*René Dalize*). Mais cet échange s'inscrit dans une configuration autoallocutive, et l'on savait que le poète s'adressait dans ce poème liminaire à l'enfant qu'il était. Cette voix scindée en deux instances correspond parfaitement au discours du MI.
- Michel Butor écrit une l'œuvre qui se prête parfaitement à un traitement allocutif assez particulier. Soit l'extrait suivant :

  « *Cet homme vous dévisage, agacé par votre immobilité, debout, ses pieds gênés par vos pieds : il voudrait vous demander de vous asseoir, mais les mots n'atteignent même pas ses lèvres timides (...)* »[108].

  Ici, la phrase : « *Cet homme vous dévisage* » participe d'un mode d'expression rare dans l'énonciation romanesque classique (on pourrait penser à Diderot ou à Stendhal dont l'écriture fait usage de la fonction allocutive au cours de la narration, sans que cela soit la norme). L'emploi de *vous* dessine un cadre figuratif particulier, le délocuté

[106] Bernard Valette, *Esthétique du roman moderne*, Paris 1993, éditions Nathan université (2ème édition), p 190.
[107] Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris 1920, édition Gallimard, p 8.
108 Michel Butor, *La Modification*, Paris 1957, éditions de Minuit p 7.

du récit est supplanté par l'allocuté de l'énonciation. La deuxième personne du pluriel est la figure cible du discours, mais aussi la figure source, puisque c'est de son tracé, en tant que héros du roman, qu'il s'agit.

Le *vous* dont l'attitude cognitive est transposée dans le discours de l'auteur, peut-il commuter avec le délocuté *il ?*

Dans ce contexte discursif, l'allocuté et le délocuté du discours sont deux figures qui seraient réversibles. Pour Benveniste, « *vous* serait anaphorique de *on* »[109]. Ici, le pronom de la deuxième personne du pluriel singularise l'instance allocutive afin de lui permettre d'assumer sa fonction d'actant narratif. L'actant narratif fusionne avec l'instance parlante, pour produire un mode de discours qui serait assez proche du monologue intérieur.

Le traitement accordé aux textes cités auparavant [110] conduit au constat que le MI et les formes de la pensée intérieure ne se soumettent pas au même mode de narration. L'on se propose de distinguer quatre modes de narration relative au MI :

- Le MI direct, raconté au présent (le cas de Butor ou d'Apollinaire)
- Le MI direct, raconté au passé (le cas de Proust (la réminiscence))
- Le MI rapporté, raconté au présent (le cas de Flaubert)
- Le MI rapporté, raconté au passé (le cas de Stendhal)

Michel Raimond fait une distinction dichotomique du MI, en axant sur les deux modes de narration ; le présent et le passé : « *La différence entre Proust et Joyce est que Proust ressuscite le passé, et, au cours de son effort même, ordonne pensée et sensation, tandis que Joyce enregistre instantanément les mouvements présents du cerveau ou semble les "enregistrer"* » [111].

L'on pourrait se demander pourquoi Apollinaire et Butor sont classés ensemble. La réponse est qu'il s'agit, chez les deux auteurs mentionnés au préalable, d'une configuration dont le centre de perspective n'est autre que le narrateur lui-même. Dans les autres cas, le sujet de conscience est un actant qui est au centre d'un récit de paroles et « *Nous savons qu'il ne faut pas confondre le récit d'événements passés vus par une conscience avec le déroulement présent d'une conscience* » [112].

C'est en portant l'intérêt à la remise en cause de l'instance narratrice que les théoriciens de la création verbale découvrent avec engouement cette littérature qui favorise l'expression

[109] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I,* chapitre *Structure de relation de personne dans le verbe,* Tunis 1995, éditions Cérès, p 234.
[110] Il ne s'agit pas seulement d'Apollinaire et de Butor, mais aussi de Stendhal et de Flaubert
[111] Michel Raimond, *La Crise du roman*, *Op. Cit.,* p 279.
[112] *Ibid*., p 279.

spontanée des fantasmes qui échappent désormais à la censure narrative. Les critiques littéraires semblent avoir reconnu la part individuelle de l'expression de la pensée, tout en donnant le primat à l'approche psychanalytique et sociologique du phénomène du langage : « *Dans le courant de notre conscience, la parole persuasive intérieure est ordinairement mi-"nôtre", mi-"étrangère". Sa productivité créatrice consiste précisément en ceci qu'elle réveille notre pensée et notre nouvelle parole autonome* »[113].

Dans ce constat, Bakhtine reconnait, non seulement la présence de la part individuelle de l'expression verbale, mais également l'existence d'une parole intérieure, qui est le flux de "notre conscience". Ce passage du pluriel à l'individuel est le produit d'une évolution idéologique d'une pensée qui désavoue, même partiellement, l'idéal collectif pour ériger l'antagonisme entre *soi* et *autrui* en principe de création. Plutôt que de parler d'idéal collectif, il convient de reconnaitre l'existence d'idéaux individuels en lutte permanente les uns contre les autres, car « *dans le champ de quasiment chaque énoncé a lieu une interaction tendue, un conflit entre sa parole à soi et celle de l'autre* »[114].

L'énoncé est le foyer dans lequel se profile la perception du sujet, lequel s'efforce de rendre interactive une parole qui nait dans le tréfonds de son âme. La pensée dont on parle n'est pas seulement le produit d'une assimilation culturelle, d'une communauté donnée. Elle est aussi forgée dans le moule d'un affect, d'une sensation ou d'une perception qui échappe à tout contrôle, à toutes formes de censure. Mais si cette pensée échappe au contrôle, il incombe à l'observateur attentif, le linguiste en l'occurrence, d'en saisir les traces au moyen des outils appropriés. C'est ainsi que la perception du MI dans une optique linguistique a droit de cité.

[113] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris 1978 (pour la traduction française), édition Gallimard, collection Tel, p. 164.
[114] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *Op. Cit.*, p 172.

2- Le monologue intérieur dans la perspective de la linguistique de l'énonciation

Le MI est un mode d'expression qui est né de la crise du sujet qui se fait à la fois sujet et objet de son propre discours. Le langage intérieur est l'expression d'un état d'esprit qui frôle la schizophrénie. « *C'est pourquoi le "*je *est un autre" de Rimbaud fournit l'expression typique de ce qui est proprement l'aliénation mentale, ou le moi est dépossédé de son identité constitutive* »[115]. Ce *moi* est le produit d'une conscience qui tente désespérément de convertir le langage intérieur en une forme d'expression socialement déterminée. Dans cette posture, qui s'apparente à la sémiologie du paradoxe, le procès énonciatif connait une subversion qui n'est pas sans incidence sur les statuts des instances parlantes dans le texte littéraire en général, et dans le roman en particulier.

2.1- Du "je" indiciel au "je" différentiel, dans le MI

L'analyse barthienne de la première personne du singulier, dans la phrase inaugurale de *La Recherche*, est révélatrice de la complexité de ce pronom qui se montre du doigt. Pour le sémiologue *je* est à l'origine d'une certaine littérature : « *"longtemps, je me suis couché de bonne heure", si simple que soit l'énoncé, l'auteur ne peut empêcher que la place de l'adverbe, l'emploi du "je", l'inauguration même d'un discours qui va raconter, ou mieux encore réciter une certaine exploration du temps et de l'espace nocturne, ne développe déjà un message second, qui est une certaine littérature* »[116].

Dans cette optique, le *Je* proustien pourrait être saisi dans sa triple fonction différentielle :

- Fonction narrative : *Je* est une instance narratrice. La première personne se charge de raconter le récit de l'ensemble de *La Recherche*.
- Fonction heuristique : c'est au moyen de cette instance que l'on découvre l'espace et le temps, tout à la fois dans le récit d'événements et dans le récit de paroles.
- Fonction épistémologique[117] : cette instance du discours permet d'explorer un certain message inhérent à un certain type de littérature. Cette littérature qui s'exprime à la première personne donnera justement au MI un statut privilégié.

[115] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique* générale, *Op. Cit.,* p 229.
[116] Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris 1964, éditions du Seuil, p 12.
[117] L'approche barthienne conteste l'idée de "l'innommable" développée par Nathalie Sarraute. Pour lui, la matière première de la littérature est "le nommé".

L'auteur des *Essais critiques* associe ce mode d'expression au lexique verbal de l'affect. Il estime que « *je désire, je souffre, je m'indigne, je conteste, j'aime, je veux être aimé, j'ai peur de mourir, c'est avec cela qu'il faut faire une littérature* »[118].

Barthes dont l'approche oscille entre la littérature et la linguistique ne manque pas de recourir à la métaphore, afin de conduire à terme son analyse relative à la première personne du singulier. Il soutient que « *celui qui veut écrire doit savoir qu'il commence un long concubinage avec un langage qui est toujours antérieur* »[119]. Le "concubinage" dont il est question est à l'origine de l'endophasie qui n'est, apriori, qu'un langage réflexif, que le locuteur se garde de prononcer à haute voix, justement pour ériger le MI en mode d'expression.

La thèse de Barthes s'avère relativement contestable, à partir du moment où il appréhende *je* comme une conversion indicielle de la troisième personne du singulier. Pour lui, c'est une question de passage de *il* à *je*, de la troisième personne à la première personne du singulier. Ce mode d'expression sans médiation passe de la délocution à l'allocution. A ce propos, il constate : « *Ce "Je" - là n'est rien d'autre qu'un "Il" au second degré, un "Il" retourné (comme le prouverait l'analyse du "Je" proustien)* »[120].

Mais ce constat semble s'aligner sur la posture des tenants de la simple variation pronominale dans le discours romanesque, sans aller au-delà. Le sémiologue[121] semble négliger la dimension autoallocutive du discours, et le cas de Proust qu'il cite, à juste titre, n'en est pas moins révélateur d'une énonciation réflexive, qui vise à reconstituer le monde intérieur du romancier, plutôt qu'elle ne nous raconte des faits. *Je* n'est pas commutable avec *Il*. Dans l'optique linguistique, *Je* n'est pas un simple déictique qui appartient à un système indiciel : « *Jakobson, reprenant une expression de Peirce, voit dans le "je" un système indiciel* »[122]. *Je* est plutôt un pronom personnel[123] qui est générateur de discours, tout à la fois locutif, allocutif et autoallocutif.

---

[118] Roland Barthes, *Essais critiques*, *Op. Cit.*, p 14.
[119] *Ibid.*, p 14.
[120] *Ibid.*, p 17.
[121] Selon l'acception de Georges Mounin, le mot *sémiologie* signifie : "*La science générale de tous les systèmes de signes (ou de symboles) grâce auxquels les hommes communiquent entre eux*" *in* Georges Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris 1970, éditions de Minuit, p 11.
[122] Roland Barthes, *Op. Cit.*, p 16.
[123] Pour Benveniste « *La dénomination "pronoms personnels" ne concerne que" je" et "tu" et fait défaut dans "il"* », *in Problèmes de linguistique générale I,* chapitre *La nature des pronoms*, Tunis 1995, éditions Cérès, p 250.

Le locuteur qui dit *Je* ne produit pas le sens, il est le sens même. Celui qui dit *Je* ne fait rien d'autre que faire signe de sa présence au monde, et informer sur sa propre personne, parce que « *est ego qui dit ego* »[124].

Quand il s'agit de *je* du MI, le locuteur n'est pas dans la communication, il est plutôt dans l'expression. Il n'est pas dans l'inférence interdiscursive[125], il est sous l'emprise d'un mode d'énonciation réflexive. Paradoxalement, cette énonciation endophasique est régie par un pronom *je* qui « *ne peut être défini lexicalement (sauf à recourir à des expédients tels que "première personne du singulier"… c'est un shifter, un translateur, de tous les signes, c'est le plus difficile à manier, puisque l'enfant l'acquiert en dernier lieu et que l'aphasique le perd en premier* »[126].

De la complexité du *je* et de ces fonctions multiples, il est question dans *Les Lauriers sont coupés*. Barthes semble faire écho à Dujardin dont le *je* se montre comme un indice d'ostentation[127], une source de récit et un outil de perception du temps et de l'espace. En témoigne ce court passage extrait du tout début des *Lauriers sont coupés* :

« *Je surgis ; et voici que le temps et le lieu se précisent ; c'est l'aujourd'hui ; c'est l'ici ; l'heure qui sonne ; et autour de moi la vie ; l'heure, le lieu, un soir d'avril, Paris, un soir clair de soleil couchant* » [128].

Ce fragment introduit par *je* offre tous les indices énonciatifs qui participent de la "subjectivité dans le langage"[129]. La première personne du singulier est, en effet, à la source de la "saturation" déictique ; on y trouve, outre "je", "ici" et "maintenant", une forme d'hypotypose - assurée par les trois présentatifs : « *voici… c'est… c'est…* » - qui feint de mettre sous les yeux. Cette figure de rhétorique vise à rendre sensible l'objet perçu : « *Toute hypotypose (présentation, "subjectio sub ad pectum") comme acte consistant à rendre sensible est double* » [130]. Le *je* de la narration monologique[131] est à l'origine de la perception du temps et du lieu. L'énonciation assurée par la première personne crée le temps dans sa triple dimension ; le passé, le présent et le futur. Selon Benveniste, l'énonciation est une

---

[124] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *Op. Cit.,* chapitre *De la subjectivité dans le langage*, p 259.

125 Patrick Charaudeau, *La situation de communication comme lieu de conditionnement du surgissement interdiscursif* in Tranel, Neuchâtel, 2006, numéros 44, p 28.

[126] Roland Barthes, *Essais critiques*, *Op. Cit.,* p 16.

[127] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *Op. Cit.,* p 252.

[128] Edouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, paris 1925, éditions Messein, p 30.

[129] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation,* Paris 2006, éditions Armand Colin (4ème édition), p 39

[130] Ibid., p 39.

[131] A remarquer que le monologue intérieur à proprement parler se précisera au fur et à mesure que nous progressons dans le récit.

posture épistémologique qui crée le temps, parce que : « *De l'énonciation procède l'instauration de la catégorie du présent, et de la catégorie du présent naît la catégorie du temps*»[132].

Avant même de traiter du monologue intérieur en particulier, et de la subjectivité intériorisée en général, l'on s'accorde à soutenir, à la suite de Benveniste, que la subjectivité est « *l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble et qui assure la permanence de la conscience* »[133]. Benveniste semble avoir donné les clés de la conscience intérieure représentée, avant même d'en traiter les particularités. Mais l'auteur de *Problèmes de linguistique générale,* qui donne le primat à l'allocution, n'en demeure pas moins attentif au discours qui émane de la conscience intérieure : « *le monologue procède bien de l'énonciation. Il doit être posé, malgré l'apparence, comme une variété de dialogue* » [134]. C'est dans cet ordre d'idée que le MI pourrait être appréhendé comme marqueur de dédoublement énonciatif.

2.2- Monologue intérieur et marquage dialogique

Dans *Le Langage cet inconnu*, Julia Kristeva interroge le langage dans son rapport à la pensée et à la communication : « "*Quelle est la fonction du langage : celle de produire une pensée, ou celle de communiquer ?" n'a pas de fondement objectif. Le langage est tout cela à la fois* »[135]. La sémiologue constate : « *L'Homme parle, l'Homme est un animal social sont deux propositions tautologiques en elles-mêmes et synonymes* » [136].

Interrogée à l'occasion du traitement accordé à la pensée intérieure, la thèse de Kristeva permet de soulever la question relative à la validité du MI, dans un environnement discursif où la présence d'autrui fait défaut. La question est de savoir si la fonction communicative demeure valide. Pourrait-on se contenter de la première fonction, celle qui édifie le langage comme générateur de pensée ? parce qu'il s'agit, justement de MI ? Il y a lieu de penser, preuve à l'appui, que le monologiste qui construit des "phrases sans parole"[137] se fait dédoubler pour communiquer.

Habituellement, on définit le MI comme une forme de discours monovocale. Il n'y a pas lieu de démêler, semble-t-il, les instances dans un environnement discursif marqué par l'endophasie. Toutefois, cette forme, particulièrement celle qui s'exprime à la première

---

[132] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *Op. Cit.,* chapitre *L'appareil formel de l'énonciation*, p 77.
[133] *Ibid*., *De la subjectivité dans le langage*, p 259.
[134] *Ibid.*, *L'appareil formel de l'énonciation*, p 82.
[135] Julia Kristeva, *Le Langage cet inconnu, une initiation à la linguistique*, Paris 1981, éditions Point, p 12.
[136] *Ibid*. p 12.
[137] Anne Banfield, *Phrases sans parole, théorie du récit et du style indirect libre*, Paris 1997, édition du Seuil.

personne du singulier, pourrait générer un discours susceptible d'être lu dans sa dimension bivocale. Le "*Je est un autre*"[138] de Rimbaud ne s'inscrit pas dans un simple choix locutif qui relève de la rhétorique de l'affect. Ce *je* est un marqueur employé par une instance fondée en poésie, pour édifier l'esthétique de l'expression poétique. Cette "poétique" a pour pilier un *je* pluriel. Cette configuration, qui sera appuyée par des exemples précis, nous met en droit de contester l'unicité de l'instance parlante dans le monologue intérieur. La dichotomie dont il est question pourrait être saisie selon deux paramètres différents, mais complémentaires :

- *Le paramètre énonciatif* : ce critère concerne le rapport établi entre énoncé et énonciation, autrement dit, entre locuteur et énonciateur. "*Je est un autre*" est un énoncé qui implique *je*, mais c'est aussi le produit d'une énonciation dont la source est une instance qui dit *je*. Il en découle qu'il y a un *je* de l'énoncé produit de l'énonciateur, et un *je* de l'énonciation, produit du locuteur. L'altérité dont parle Rimbaud est au cœur de l'acception que donne Ducrot à la polyphonie[139] : « *En ce qui concerne la théorie de la polyphonie, elle ajoute à cette altérité, pour ainsi dire "externe", une altérité "interne" – en posant que le sens d'un énoncé décrit l'énonciation comme une sorte de dialogue cristallisé où plusieurs voix s'entrechoquent* »[140].
- *Le paramètre interlocutif* : une fois de plus, on invoque Benveniste qui est le premier à avoir appréhendé le MI dans une optique dialogique. Il considère que dans le MI, il y a un *moi* source et un *moi* cible de discours.

Aussi convient-il d'abord de saisir les nuances entre polyphonie et dialogisme, avant même d'en saisir les portées sur le MI. Alain Rabatel établit des nuances qui permettent aux acceptions de Ducrot de gagner en précision : « *Nous définissons rapidement le dialogisme comme le phénomène linguistique fondamental de tout énoncé traversé par le dialogue interne ou externe que l'énonciateur entretient avec d'autres énonciateurs, passé ou à venir, in absentia ou in praesentia* »[141].

De cette acception nous retenons les critères qui concernent le MI :

- D'abord, il y a le "dialogue interne" qui participe d'un dialogisme constitutif, et non montré.

[138] Cette phrase figure dans la lettre que Rimbaud adresse à Georges Izambard le 13 mai 1871.
[139] A remarquer que Ducrot emploie "polyphonie" et "dialogisme" indifféremment.
[140] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *Op. Cit.*, p 4.
[141] Alain Rabatel, *La dialogisation du couple polyphonie/ dialogisme chez Bakhtine*, *in* Revue romane, Manchester 2006, numéro 11, p 57.

- Outre ce critère, s'ajoute l'idée de chronologie : "passé ou à venir" qui, dans le principe du monologue intérieur fonctionne comme mode de réminiscence, le cas de Prout est assez révélateur.
- Le troisième critère concerne la présence ou l'absence : "*in absentia* ou *in praesentia*". Le MI est foncièrement un mode d'expression in absentia, car, faute d'interlocuteur, le locuteur s'attribue un double statut ; source et cible du discours.

Pour Rabatel, la polyphonie fonctionne tout autrement : « *Quant à la polyphonie, elle correspond à un phénomène de langage d'essence esthétique de certains discours romanesques dans lesquels le narrateur fait parler des points de vue différents, sans paraître les subordonner aux siens propres* »[142].

A considérer que le MI passe outre, le plus souvent, la tutelle narrative, on constate que cette forme est plutôt proche du dialogisme que de la polyphonie. Etymologiquement parlant les trois variantes : *monologue, dialogue* et *dialogique* sont voisines.

C'est dans cet angle de vue que le raisonnement de Benveniste vise à inscrire le discours, censé être "sans auditeurs", dans ce qu'il appelle le "cadre figuratif de l'énonciation". C'est que « *le monologue intérieur est un dialogue intériorisé, formulé en langage intérieur, entre un moi locuteur et un moi écouteur* »[143]. L'acception de Benveniste est à son tour à cheval entre la perspective linguistique et la perspective narratologique ; il considère que « *cette transposition du dialogue en monologue ou Ego tantôt se scinde en deux, tantôt assume deux rôles, prête à des figurations ou transposition psychodramatique* »[144].

Cependant, si "*Je est un autre*" figure dans une lettre censée interpeller le destinataire, afin de l'inciter à donner suite à cette "provocation rhétorique", la phrase liminaire de *La Recherche* "*Longtemps je me suis couché de bonne heure*" s'inscrit dans un cadre figuratif tout autre. Parce que monologique, cet énoncé, à l'ouverture d'un discours centré sur le *moi* de l'auteur, ne donne rien de plus qu'une information diégétique ordinaire. Mais ce n'est pas sur le plan de la diégèse que s'inscrit l'enjeu de la narration. C'est plutôt au niveau de l'énonciation dans laquelle se met en scène un *je* pluriel.

La critique soucieuse de jouer sur la dichotomie soutient que dans *La Recherche* Proust raconte Marcel. On pourrait transcrire ce constat en termes linguistiques, en disant que dans le roman proustien, *Je* locuteur met en scène *je* énonciateur. Selon les propres termes de Ducrot, la première personne du locuteur fait écho à la première personne de l'énonciateur.

---

[142] Alain Rabatel, *La dialogisation du couple polyphonie/ dialogisme chez Bakhtine*, *Op. Cit.,* p 57.
[143] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique* générale, *Op. Cit.,* p 77.
[144] *Ibid*. p 83.

Ducrot établit des nuances nettes entre "locuteur" et "énonciateur" : « *J'appelle locuteur d'un énoncé,* soutient-il*, l'auteur qu'il attribue à son énonciation … J'appelle énonciateurs les personnages qui sont donnés par l'énoncé comme les auteurs de ces actes* »[145]. Il s'avère évident que le monologue intérieur, dont certains contestent la portée dialogique, fait jouer la dichotomie sur deux plans ; un plan locutif, à travers la distinction nette entre une instance du dire (le narrateur locuteur) et une instance du dit (le personnage énonciateur)[146], et un plan interlocutif, en portant l'intérêt à un *je* scindé en deux instances, l'une source, l'autre cible. Si l'on associe la thèse de Benveniste, concernant la dichotomie du *je* dans le MI, à celle de Ducrot, concernant la subdivision énonciation / énoncé, on se rend à l'évidence que la forme monologique est foncièrement dialogique. La thèse de Rabatel se veut une jonction des deux approches ; celle de Benveniste et celle de Ducrot : « *Dans un énoncé monologique,* affirme-t-il*, le locuteur et l'énonciateur sont en syncrétisme* »[147]. Ce fait de dédoublement, qui concerne essentiellement le *je* du monologue, est né, paradoxalement, de l'absence d'une instance interlocutrice réelle.

En témoigne ce passage de Michel Tournier, que l'on pourrait saisir comme un avant-goût littéraire du corpus romanesque traité en introduction :

« *Ma vision de l'Ile est réduite à elle-même. Ce que je n'en vois pas est un "inconnu absolu". Partout où je ne suis pas actuellement règne une nuit insondable. Je constate d'ailleurs en écrivant ces lignes que l'expérience qu'elles tentent de restituer non seulement est sans précédent, mais contrarie dans leur essence même les mots que j'emploie. Le langage relève en effet d'une façon fondamentale de cet univers "peuplé" où les autres sont comme autant de phares créant autour d'eux un îlot lumineux à l'intérieur duquel tout est – sinon connu- du moins connaissable* »[148].

Ce fragment figure dans ce que le narrateur de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* appelle *Log-book ;* un sous genre narratif qui est à la croisée des chemins, entre le journal intime et le journal de bord. En tout cas, pour Robinson, livré à la solitude dans l'île de *Speranza*, c'est une matière première de ce qui deviendra, quelques années plus tard, le récit d'un voyage à haut risque.

Cette forme d'expression adoptée par un homme seul au monde est le modèle même du MI, tant sur le plan discursif que sur le plan diégétique :

---

[145] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *Op. Cit*., p 152.
[146] D'ailleurs tout l'ouvrage de Ducrot intitulé "*Le Dire et le dit*" joue sur cette dichotomie de portée polyphonique.
[147] Alain Rabatel, *Dialogisme du point de vue dans les comptes rendus de perception, Op. Cit*., p135.
[148] Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique,* Paris 1972, éditions Gallimard, p 54.

Du point de vue énonciatif, la première personne du singulier marque l'ensemble du *Log-book*[149] : « *je n'en vois pas… je ne suis pas …. Je constate … les mots que j'emploie* ». Outre ce déictique itératif, la négation est à son tour répétitive : « *je n'en vois … "inconnu absolu" … je ne suis pas …non seulement est sans précédent… contrarie* ». La négation morphématique est conjointe à la négation lexicale : « *inconnu, contrarie, insondable* ». Mais, *Je* associé à la négation, développe une forme de solipsisme ontologique, laquelle dessine le profil d'un sujet parlant incapable de percevoir le réel en dehors de sa personne. Ce constat prend appui sur un lexique qui appartient à la sémiologie de la perception : « *vision, vois, insondable, constate, langage, connaissable, lumineux, connu* ».

Pour Robinson, cette forme de solipsisme est aussi l'occasion de réfléchir sur le langage en termes de sociologie. Pour cet homme livré à l'abandon et à la déréliction « *Le langage relève en effet d'une façon fondamentale de cet univers "peuplé" où les autres sont comme autant de phares créant autour d'eux un îlot lumineux à l'intérieur duquel tout est – sinon connu- du moins connaissable* ». Sur le plan typographique, le mot *peuplé* est écrit en italique, dans le roman, et non en caractère d'imprimerie. Il s'agit en fait d'une surdétermination d'un mot polysémique, susceptible d'avoir plusieurs interprétations et dont l'auteur ne choisit qu'un. En contexte, le terme se définit par antonymie. C'est tout le contraire de la solitude. Le langage donne à l'être humain les moyens de lutter contre l'isolement. L'autre, le semblable, est contenu dans le langage. Et quand Aristote soutient que « *L'Homme est un animal social* », il l'inscrit foncièrement dans la langue naturelle. La langue de Robinson implique un *je* qui, faute d'interlocuteur, se trouve scindé en deux entités. C'est un *je* qui dans le jeu du dialogisme assume un double statut ; il est à la fois locuteur et auditeur de son propre discours

Dans cette optique, le MI n'est pas un choix esthétique, c'est plutôt une nécessité existentielle, sans laquelle le langage du sujet sera voué au délabrement et à l'usure du temps. Parler, c'est se réinventer en permanence, pour lutter contre la mort. Robinson en prend conscience : « *j'ai beau parler,* soutient-il*, sans cesse à haute voix, ne jamais laisser passer une réflexion, une idée sans aussitôt la proférer à l'adresse des arbres et des nuages, je vois de jour en jour s'effondrer des pans entiers de la citadelle verbale dans laquelle notre pensée s'abrite et se meut familièrement, comme la taupe dans son réseau de galeries* »[150].

[149] A remarquer que le récit d'événements est raconté à la troisième personne, dans *Vendredi ou les limbes du pacifique.*
[150] Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *Op. Cit.,* p 54.

On en arrive à l'idée que *Vendredi où les limbes du Pacifique* est un roman qui fait l'apologie du langage, un langage auquel le sujet s'accroche, ne serait-ce que pour assurer sa propre survie. Dans cet ordre d'idée, le séjour forcé dans cette île passe par trois moments forts :

- Le monologue intérieur pur (dialogique et introverti)
- Le monologue à haute voix (dialogique et extraverti)
- Le dialogue (interlocutif)

Chaque stade linguistique correspond à une posture énonciative particulière ; il y a d'abord la phase de l'*autoallocution* où le langage est plutôt endophasique. De cette endophasie procède l'expression extravertie, c'est l'*allocution* qui est une forme de communication à l'adresse d'un *je* allocutaire. Cette extraversion anticipe sur une configuration née de l'apparition d'un allocutaire de fortune (Vendredi). Il s'agit du stade de l'*interlocution*.

Robinson se rend à l'évidence, l'homme sans autrui se fait autrui, car « *Contre l'illusion d'optique, le mirage, l'hallucination, le rêve éveillé, le fantasme, le délire, le trouble de l'audition… le rempart le plus sûr, c'est notre frère, notre voisin, notre ami ou notre ennemi, mais quelqu'un, grands dieux, quelqu'un !* »[151]. C'est un choix ou le monologue se fait dialogue avec le possible. Dans cette optique, Gilles Deleuse constate : « *Bref autrui, c'est ce qui enveloppant les mondes possibles empêchait les doubles de se redresser* »[152].

S'adresser à autrui, c'est se constituer partenaire d'un discours interactif. La fameuse formule de Michel Tournier : « *Autrui*, *pièce maitresse de mon univers* »[153] fait que tout discours, dialogal ou dialogique, allocutif ou autoallocutif, extraverti ou introverti, s'avère une arme de lutte contre la schizophrénie et contre la peur. A cet effet le dialogisme issu des formes monologiques est un fait qui vise à compenser un déficit communicatif. Ce phénomène inhérent au langage intérieur, et qui permet à l'être de se scinder en deux entités, provoque le dédoublement énonciatif. Mais le dédoublement prend forme dans un discours égocentrique, lequel établit, au moment même où il naît, une connivence entre *je* locuteur et *je* écouteur : « *Toute parole est égocentrique, permettant au "locuteur" de se constituer en sujet (identique à lui-même d'un acte de parole à l'autre)* »[154].

Le sujet du MI n'est pas seulement un être qui pense et qui dialogue avec le possible, c'est aussi un être qui perçoit au moyen des sens. Plutôt que de parler d'un être de pensée, il

[151] *Ibid*. p 55.
[152] Gilles Deleuze, postface à *Vendredi où les limbes du Pacifique*, *Op. Cit.,* p 272.
[153] Michel Tournier, *Vendredi où les limbes du Pacifique*, *Op. Cit.,* p 53.
[154] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation*, *Op. Cit.,* p 63.

convient à cet égard de saisir le sujet comme un être de perception, dont les organes sont ouverts au monde. Aussi Merleau-Ponty constate-t-il : « *Le monde est, non pas ce que je pense, mais ce que je vis, je suis ouvert au monde, je communique indubitablement avec lui, mais je ne le possède pas, il est inépuisable* »[155].

Confronté au MI, cette posture d'une instance qui dialogue avec le *monde*, permet d'établir une correspondance entre le sujet pensant de Merleau-Ponty et le Robinson solitaire de Michel Tournier. Tous les deux croient établir des liens avec le *monde*, au moyen d'un mode d'expression qui convertit le message des sens en langage initialement introverti.

Et ce n'est nullement paradoxal que d'apercevoir la capacité du MI à se muer en dialogue dynamique. Le dialogisme, dans lequel le sujet se constitue tout à la fois sujet et objet, anticipe sur une énonciation active avec cet *autrui* dont parle Gilles Deleuze. C'est par la présence au monde d'un être, qui soit foncièrement différent de *je*, que le discours dialogique se convertit en discours interactif, ou mieux en dialogue qui confère au sujet, tantôt le statut du locuteur, tantôt le statut de l'allocutaire.

Mais, en l'absence d'une instance susceptible de donner sens au dialogue, il n'est pas indifférent de « *souligner l'originalité d'un dialogisme interne dans lequel le sujet percevant "dialogue" plus ou moins intentionnellement avec lui-même dans ses efforts cognitifs d'appréhension de l'objet* » [156]. Ainsi un traitement relatif au langage intérieur à l'épreuve de l'approche cognitive mérite un examen particulier.

2.3- Le langage intérieur à l'épreuve de l'approche cognitive

Les tenants de l'approche cognitive, Anglo-Saxonne particulièrement, s'accordent à dire qu'il y a une langue commune universelle, qui est de nature à décrire le fonctionnement de l'esprit humain, indépendamment de toutes considérations environnementales. Cette approche, appelée également psychologie cognitive, porte l'attention sur la mémoire, le langage et l'intelligence humaine, outre la perception, qui est au cœur de l'intérêt accordé à la conscience naissante du sujet parlant, dans le MI.

En littérature, Joyce semble être le premier à avoir ouvert cette "boite noire", qui s'est constituée en approche à part entière, à partir des années 1950[157]. Ainsi : « *Joyce a probablement emprunté à Vico l'exigence d'une langue mentale commune à toutes les*

[155] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, Op. Cit.*, p 17.
[156] Alain Rabatel, *Dialogisme du point de vue dans les comptes rendus de perception, Op. Cit.*, p137.
157 Clark Hull et Edward Tolman (deux psychologues américains) sont les premiers initiateurs de la psychologie cognitive, dans les années 1950. Leur apport majeur est de contester la notion de stimulus-réponse soutenue par les behaviouristes.

nations", exigence qu'il conçoit et réalise d'une manière très personnelle dans le polyglottisme de Finnegans Wake [*autre roman de Joyce*] » [158]. La langue mentale commune se constitue en "flux mental" qui n'est pas transcrit en mot. Ce flux est né de la perception du sujet, il n'est même pas endophasique. La langue de pensée est muette.

L'approche cognitive[159], américaine en particulier, rend compte de ce fait assez remarquable de la perception. Ses travaux portent sur une forme de langage interne appelé "langage de la pensée"[160]. C'est grâce aux travaux du philosophe américain Jerry Fodor[161] que l'on doit la découverte de cette forme de langage embryonnaire qui précède l'apprentissage de la langue à proprement parler. Cette forme participe des universaux linguistiques : « *une réponse apportée - c'est celle de Fodor et c'est aussi celle qu'admettent Sperber et Wilson*[162]*- consiste à dire que la représentation du monde se fait dans un langage interne et universel, le langage de la pensée, souvent baptisé* "*mentalais*" »[163].

Jacques Moeschler et Anne Reboul qui traitent de la philosophie du langage, à l'occasion de l'examen accordé au rapport entre linguistique et pragmatique, s'inspirent de l'école anglo-saxonne[164] pour montrer l'intérêt du langage interne. Ce langage de l'introversion, que l'on rapproche du MI, n'est pas un mode d'expression équivoque, car il s'inscrit en marge du langage interactif[165]. Selon les tenants de l'approche cognitive, modulaire[166] tout particulièrement, il s'agit, tout compte fait, d'un module conceptuel, par opposition au module perceptuel. Mais loin de vouloir réduire cette approche à un traitement schématique, l'on pourrait dire que le langage interne, MI inclus, est conceptuel. Le langage extérieur (ou plutôt extraverti) est perceptuel.

Les deux auteurs de *La Pragmatique aujourd'hui* rapportent la définition fodorienne de ce qu'il est convenu d'appeler "modularisme" en ce sens : « *le fonctionnement de l'esprit humain est un fonctionnement hiérarchisé et le traitement de l'information quelle que soit sa source (visuelle, auditive, linguistique…etc.) se fait par étapes successives, chacune correspondant à*

---

[158] Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, *Op. Cit.*, p 263.
[159] L'approche cognitive a pour fin de montrer comment l'esprit humain fonctionne et acquiert la connaissance.
[160] Reconnu en anglais sous la dénomination "mentalese " (mentalais en français)
161 Jerry Fodor a présenté cette thèse en 1975 dans son ouvrage intitulé *The Language of Thought*.
162 Dan Sperber, philosophe et anthropologue français, et Deirdre Wilson, linguiste britannique, ont développé à la suite de Grice une pragmatique inspirée de la théorie de l'esprit. Leur approche s'appuie sur la notion de pertinence.
[163] Jacques Moeschler et Anne Reboul, *La Pragmatique aujourd'hui*, Paris 1998, édition du Seuil, p 84.
[164] Entre Grice (*Meaning* 1957), Chomsky (*Aspects de la théorie syntaxique* 1971), Fodor (*La Modularité de l'esprit* 1983), Sperber et Wilson (*La Pertinence* 1989), il y a toute une filiation épistémologique. Tous adoptent l'approche cognitive comme principe de traitement linguistique.
[165] Au sens de langage interférentiel et conversationnel.
[166] S'étant référés à l'ouvrage de Fodor *La Modularité de l'esprit*, Jacques Moeschler et Anne Reboul consacrent tout le chapitre IV *Cognition et vérité*, dans *La Pragmatique aujourd'hui* à la construction modulaire de l'esprit.

un composant de l'esprit »[167]. De cette définition modulaire, l'on retient les propriétés cognitives suivantes :

- L'esprit humain obéit au principe d'hiérarchisation ; la perception des phénomènes au sens kantien du terme est graduelle.
- Les sources de l'information sont multiples (visuelle, auditive, linguistique…etc.)
- L'information assimilée passe par un filtre de traitement.
- Chaque étape de traitement correspond à un module particulier[168].

On pourrait, par ailleurs, s'interroger sur la validité de cette présentation, dans un développement axé sur le MI, forme que l'on ne connait, jusque-là, que sous l'étiquette linguistique ou littéraire. Le MI est avant tout un mode d'expression, mais cette expression n'est pas née *ex nihilo*. Et si l'on s'appuie sur l'approche cognitive, on se rend compte, preuve à l'appui, que cette forme est le produit d'une jonction entre le concept (représentation mentale d'un phénomène) et le percept (forme perçue essentiellement à partir d'un stimulus externe). Le langage interne ou mentalais est un produit à la fois perceptuel et conceptuel. Il est aux ordres du dessein du sujet de conscience[169], mais le comportement du sujet de conscience est à son tour modulé par le mécanisme qui obéit au principe stimulus-réponse[170]. Le traitement que l'on va accorder aux corpus choisi pour ce travail ne peut que corroborer l'idée d'un MI né d'une posture cognitive particulière. Proust et Simon, pour ne citer qu'eux, en sont l'illustration même.

Il en découle que le MI, qui prend forme dans un langage difficile à convertir en parole, n'est qu'un mode de représentation introvertie, qu'on pourrait assimiler au "mentalais". Toutefois, l'hypothèse du "mentalais", comme format de représentation du monde, est traitée par Sperber et Wilson, à la suite de Jerry Fodor, en rapport avec la notion de "pertinence". Mais, pendant que le MI est animé d'une simple intension expressive, réflexive, la pertinence est associée de façon étroite aux notions d'intention informative et communicative : « *On peut donc décrire la communication ostensive-inférentielle comme comportant une intention informative et une intention communicative* » [171]. La question est de savoir dans quelle mesure la pertinence, qui est foncièrement communicative, a droit de cité dans les modes d'énonciation monologique. Autrement, pourrait-on trouver la jonction entre la

[167] Jacques Moeschler et Anne Reboul, *La Pragmatique aujourd'hui*, *Op. Cit.*, p 86.
[168] Ainsi pour les cognitivistes, le module linguistique est différent du module pragmatique. Le premier est référentiel, le deuxième est inférentiel.
[169] A ne pas confondre avec le "dessein intelligent" opposé à l'évolutionnisme darwinien.
[170] Pour Edward Tolman, le comportement ne peut être réduit au schéma « stimulus-réponse ». Le psychologue accorde de l'intérêt à la question du dessein.
[171] Dan Sperber et Deidre Wilson, *La Pertinence*, Paris 1986, éditions de minuit, p 88.

communication, déterminée par le principe du "parler à propos", et des formes comme le courant de conscience, qui n'est qu'un défilement formulé sur le mode du "tout venant" ?

L'idée de départ, que l'on se doit de soutenir, est que le monologue intérieur n'est pas un mode d'expression du délire. Il n'est pas dépourvu de cohérence, et partant de pertinence. Mais cette configuration énonciative autoallocutive est aussi inférentielle[172], elle n'est apparemment pas dans la dynamique de l'échange canonique, elle est plutôt dans l'échange avec soi parce qu'elle est dans la logique de l'expression endophasique. Voyons en quoi consistent les propriétés inférentielles du MI :

- Pour rappel, il a été soutenu en 3.2 que le MI est dialogique, dans la mesure où *je* se constitue en source et en cible du message exprimé. Le locuteur postule un allocutaire qui n'est qu'une autre facette[173] du *je*, un *je* écouteur. Le dialogisme est aussi légitimé par l'adéquation entre personnage énonciateur du MI et narrateur locuteur de ce même MI.
- Puisque l'esprit humain obéit au principe d'hiérarchie, le *je* locuteur procède, en premier lieu, à l'encodage du message réflexif. Dans un deuxième lieu, il construit le processus inférentiel. L'on apprend, en l'occurrence qu'« *il y a deux "étapes" dans l'interprétation des énoncés : une étape codique et une étape inférentielle* »[174].
- Le narrateur est un "passeur de frontières" qui assure, dans un récit entièrement raconté à la première personne, la médiation entre l'auteur et le personnage. Cet auteur est forcément dans la logique de la communication, puisque de toutes les façons il écrit à l'adresse d'un lecteur potentiel.
- Ainsi, ce dialogisme à trois niveaux confère au sujet le statut d'une instance qui s'applique à se conformer au principe de la pertinence, en procédant par inférence et par cohérence, car dans la communication le discours s'en tient au contexte et « *Les processus mentaux, comme tous les processus biologiques, demandent un certain effort, une certaine dépense d'énergie* »[175]. Il serait donc de l'ordre de la mystification que de postuler que le courant de conscience en général, et le MI en particulier, se développent dans l'esprit humain sans souci de cohérence. Et La langue interne que Fodor appelle à juste titre "mentalais" n'est finalement qu'un système tout à la fois référentiel, différentiel, et inférentiel :

172 *Inférence* veut dire que la signification n'est pas dans le sens littéral, mais dans le contexte, *in* Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris 2002, éditions du Seuil, p 312.
173 On emploie "facette" au sens de Saussure dont la théorie linguistique est fondée sur la dichotomie.
174 Jacques Moeschler et Anne Reboul, *La Pragmatique aujourd'hui*, *Op. Cit.,* p 82.
175 Dan Sperber et Deidre Wilson, *La Pertinence*, *Op. Cit.,* p 189.

- *Référentiel*, dans la mesure où il s'agit d'un processus de *symbolisation*[176] ; c'est-à-dire une activité de l'esprit qui fait correspondre des signes aux objets du monde. Georges Mounin constate à cet égard que « *La psychologie tend elle-même à nommer symbolisation, fonction symbolique ou pensée symbolique, toute fonction de suppléance mentale, c'est-à-dire toute aptitude à utiliser tout objet d'une perception, associé de manière naturelle ou conventionnelle à un objet ou à une situation* »[177].
- *Différentiel*, car ces signes appartiennent à un système différentiel et oppositif qui consiste dans « *la solution particulière d'un certain rapport général entre les signes et les significations, fondé sur la différence générale des signes "plus" la différence générale des significations* »[178]. Le mentalais est un langage susceptible d'être traduit en signes acoustiques, et sa réflexivité ne le soustrait nullement à la démarche cognitive qui fait de lui un système codé. Cette activité mentale précède la conversion vocale de la langue, mentalais ou autres, car « *admettre la forme hors de son emploi c'est tomber dans la figure vocale qui relève de la physiologie et de l'acoustique* »[179].
- *Inférentiel*, c'est démontré, preuve à la clé, que le processus inférentiel n'est possible, dans le langage interne, et dans l'expression monologique tout particulièrement, que dans un cadre figuratif déterminé par une énonciation dialogique, où l'instance parlante se constitue comme identité et comme différence, selon les propres termes d'Aristote. Mais, parler d'inférence, au sens cognitif de l'expression, n'invoque nullement la valeur pragmatique de ce type de configuration discursive. Un discours endophasique ou réflexif n'a pas à édifier la valeur illocutoire de l'énoncé. Mais la dimension illocutoire pourrait être invoquée, si et seulement si le MI et ses variantes sont mis en scène, non dans le cadre de l'expression du personnage, mais dans le contexte communicationnel établi par l'auteur, et, qui plus est, accorde de l'intérêt au destinataire, cible du discours censé être monologique, pour agir sur sa vision du monde et modifier ses croyances. Dans ce cadre de communication, l'énonciation du locuteur est déterminée par le risque d'ambigüité car, malgré le souci de clarté, « *Il y a une différence entre ce qui est dit (la signification linguistique conventionnelle de la phrase) et ce qui est transmis ou communiqué (l'interprétation de l'énoncé)* »[180].

[176] "symbolisation" est employée au sens sémiologique du terne.
[177] Georges Mounin, *Introduction à la sémiologie,* chapitre : *Linguistique et sémiologie*, Paris 1970, éditions de Minuit, p 69.
[178] Ferdinand de Saussure, *Ecrits de linguistique générale*, établis et édités par Simon Bouquet et Rudolf Engler, avec la collaboration d'Antoinette Well, éditions Gallimard, Paris 2002, p 29.
[179] Ferdinand de Saussure, *Ecrits de linguistique générale*, *Op, Cit*., p 31.
[180] Jacques Moeschler et Anne Reboul, *La Pragmatique* aujourd'hui, *Op. Cit*., p 52.

C'est dans cet ordre d'idées que l'on saisit la prise de parole comme la prise de risque de pervertir le sens de l'idée qui naît dans l'esprit du sujet.

Le traitement linguistique que l'on vient d'accorder au MI est essentiellement articulé sur les énoncés exprimés à la première personne du singulier. Le *je* du sujet parlant, qu'il soit locuteur ou énonciateur, n'est pas une forme permanente. Le *Je* de l'énoncé monologique est une valeur, non seulement indicielle, mais aussi différentielle. Sa portée dialogique est perceptible dans l'énonciation romanesque ou poétique. L'énonciation réflexive à la première personne met en scène une langue interne qui est révélatrice du fonctionnement de tout le système cognitif dont le mécanisme ne livre son secret que dans l'ombre de l'expression réflexive, loin de la lumière de la communication.

Cependant le MI ne prend pas seulement forme dans l'énoncé à la première personne du singulier. Il est des MI exprimés à la troisième personne. Il s'agit essentiellement des configurations impliquées dans le discours rapporté.

3- Monologue intérieur et discours rapporté (DR)

L'étiquette "discours rapporté" est en soi problématique. Parallèlement à cet emploi contestable, les linguistes et les narratologues multiplient les terminologies, on y trouve "discours transposé"[181], "discours représenté"[182] ou même "compte rendu de perception"[183]. Notons qu'en anglais le "reported speech" ne concerne que le discours indirect (DI).

Le choix du discours rapporté traduit le souci de rendre compte d'une problématique. Il s'agit non seulement de voir comment un énoncé est produit mais aussi de comprendre comment le rapporteur traite de l'énoncé rapporté. Ce marqueur participe de plusieurs disciplines ; de l'énonciation, de la grammaire, de la polyphonie, de la pragmatique et de la narration. S'impose alors la question complexe de la taxinomie.

Laurence Rosier constate qu'à la fin du XIX° siècle le débat sur le discours indirect libre (DIL), comme variante du DR, occupait philologues, philosophes, stylisticiens et linguistes[184]. La question est donc de savoir s'il s'agit d'une forme grammaticale ou d'une forme neuve. Zola et Flaubert, pour ne citer qu'eux, en avaient fait un procédé discursif parfaitement intégré à la narration.

Le DR appliqué au texte littéraire permet de constater que l'hétérogénéité énonciative est à la base du continuum narratif. L'on pourrait ainsi se rendre compte que les disciplines linguistiques ne fonctionnent pas "de façon insulaire".

A partir des années quatre-vingt, les études effectuées sur le discours rapporté, notamment par Jacqueline Authier[185], ont permis de rendre compte que DR et dialogisme faisaient bon ménage. La remise en cause du modèle normatif est génératrice d'un certain nombre de nuances conceptuelles ; l'on se trouve dès lors contraint de souscrire à l'ancrage dialogique du DR (dialogisme montré *versus* dialogisme constitutif).

Sur le plan grammatical, deux grands courants avaient fait du DR un objet de réflexion ; le premier est soutenu par la grammaire normative, on cite à titre indicatif *Le Bon usage* (Grevisse), *Nouvelle grammaire française* (Grevisse, Gosse), *La Grammaire Larousse du français contemporain* (J.C. Chevalier, C. Blanche-Benveniste, M. Michel, J. Peytard),

---

[181] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit.*, p 191

[182] Laurence Rosier critique cet emploi, à la suite de Ann Banfield et de Jacqueline Authier, *in Le Discours rapporté en français*, Paris 2008, éditions Ophrys, p 43.

[183] Alain Rabatel, *Dialogisme du point de vue dans les comptes rendus de perception,* Cahiers de Praxématique, Montpelier 2003, numéro 41, p131.

[184] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. Cit.*, p 2.

[185] Jacqueline Authier a publié entre autres *Paroles tenues à distance* (1981), *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive* (1982), *Ces Mots qui ne vont pas de soi* (1995) et *Le Discours rapporté* (2001).

Grammaire du français classique et moderne (Wagner et Pinchon). S'ajoute à cette pléiade la grammaire générative ; *Aspects de la théorie syntaxique* (Noam Chomsky) dont l'ancrage normatif demeure objet de débat. Ces différentes tendances linguistiques s'accordent sur la mécanisation de la dérivation discursive et de la hiérarchisation des divers styles, pour réduire la transition discursive à trois critères :

- les signes typographiques (guillemets, deux points, tirets cadratins, point d'interrogation, point d'exclamation…), s'agissant du style direct.
- la subordination et la rection verbale, particulièrement quand il s'agit de style indirect, que les tenants du "Bon usage" appellent "style indirect lié"[186].
- les marqueurs énonciatifs, ceux qui convertissent le *je, ici, maintenant*, selon qu'il s'agisse de deixis indicielle ou anaphorique.

Voyons ce qu'en disent les tenants et les opposants du transfert morphosyntaxique du DR.

3.1- Le DR au prisme des approches linguistiques

a- La grammaire normative

Pour Maurice Grevisse et André Gosse, *il y a plusieurs façons de rapporter les paroles ou les pensées (ou un texte écrit) de quelqu'un*[187].

- *Le rapporteur les reproduit censément telles quelles, sans les modifier. C'est le discours (ou style) direct.*

Les partisans du "Bon usage" citent l'exemple suivant, pour démontrer entre autres la flexibilité de la position verbale au discours direct :

Paul a dit : « Je suis content. » - « Je suis content », a dit Paul.

- *Le rapporteur présente les paroles selon son point de vue : dès lors, "*je" *c'est le rapporteur ; tu, la personne à qui il s'adresse ; ici, le lieu où il se trouve ; maintenant, le moment où il parle ou écrit. C'est le discours (ou style) indirect.*

Le discours indirect peut être lié, c'est-à-dire que les phrases reproduisant les paroles (ou les pensées) sont placées dans la dépendance grammaticale d'un verbe ordinairement déclaratif (ou d'un nom ou d'une locution) et sont transformées en propositions ou en infinitifs :

[186] Maurice Grevisse, André Gosse, *Nouvelle grammaire française*, Paris 1995, éditions De Boeck/Duculot (troisième édition), p 124.
[187] Les passages en italique sont extraits de *Nouvelle grammaire française*, chapitre VI : *Le discours rapporté*, Paris 1995, éditions De Boeck/Duculot (troisième édition), pp 124-128.

« Paul a dit qu'il était content.»

« Paul a dit être content.»

- *Le discours indirect peut être libre, c'est-à-dire que les phrases reproduisant les paroles (ou les pensées) ne sont pas placées dans la dépendance grammaticale d'un verbe.*

A remarquer que *Le bon usage* a recours à des exemples qui portent les marques du discours endophasique, afin d'illustrer ce régime complexe qu'est le discours indirect libre (DIL). Dans la catégorie interrogative, il donne des phrases relevant de la pensée intérieure, confondue avec le discours du narrateur rapporteur

Aussi, en bas, l'émotion grandissait-elle. ***Quoi donc*** *?* ***est-ce qu****'on allait le laisser en route, pendu dans le noir ? (Zola)*[188]

Le récit d'Armand l'avait surpris. (...) ***Qu'est-ce qu****'il voulait, pratiquement, le petit ? (Aragon)*[189]

On pourrait se demander si cette configuration placée sous l'étiquette de DIL n'est pas une forme de MI, non reconnue, en raison de la contamination discursive impliquée dans les deux exemples mentionnés ci-dessus.

Il en découle que l'analyse grammaticale n'est pas en mesure de rendre compte de la complexité des instances discursives, d'autant que ce n'est pas du ressort de l'analyse grammaticale de dépister les marqueurs de la *contamination discursive* qui est à la base du DIL.

Dans la *Nouvelle grammaire française*, Maurice Grevisse et André Gosse exposent les implications grammaticales, s'agissant de la transformation du discours direct (DD) au discours indirect (DI)

Exemple : Il m'a dit : « Je partirai demain. »→ Il m'a dit qu'il partirait le lendemain.

Cette transformation induit des modifications qui concernent essentiellement les personnes grammaticales, les déictiques et les temps verbaux, dans le cadre de la subordination.

Mais cette typologie est-elle de nature à rendre compte de la complexité discursive dans un texte néoromanesque, fortement marqué par la variation des points de vue ?

[188] Maurice Grevisse, André Gosse, *Nouvelle grammaire française*, *Op. Cit.,* p 128.
[189] *Ibid*., p 128.

Pour Jacqueline Authier la réponse est non, et la preuve en est fournie par cette phrase détachée des *Cloches de Bâle* de Louis Aragon :

« Le général avait été à Suez. Ah, les Anglais avait été plus malin que nous à Panama »[190].

Le segment inauguré par l'interjection appartient bel et bien au DR. Mais cette configuration de DR n'est pas prévue par la typologie proposée par la grammaire prescriptive. Cette forme hybride, désormais baptisée discours direct libre (DDL), est révélatrice. Le passage de la narration au discours ; des propos du narrateur à ceux du personnage passe outre les marqueurs de décrochage énonciatif pour mettre en scène la parole, ou mieux la pensée, d'autrui. L'écriture moderne s'exprime par l'émancipation du carcan typographique. Et l'on se rend compte que l'usage a souvent une longueur d'avance sur le langage et sur ses aspirations normatives. Le traitement du DR devient plus complexe quand il s'agit d'examiner ce que Genette appelle le monologue isolé[191], celui du discours et non de la narration. Cependant la phrase d'Aragon demeure iconoclaste, dans la mesure où le fragment : « *Ah, les Anglais avait été plus malin que nous à Panama* » participe tout à la fois du DDL, du DIL, du PDV ou du MI (n'étant pas formulée à l'adresse d'un allocutaire particulier, dans ce contexte narratif).

Voyons ce qu'il en est de la grammaire descriptive et de l'approche énonciative.

b- La grammaire descriptive[192]

Bien qu'elles ne se réclament pas d'une école linguistique structurée, certaines grammaires s'accordent à développer des approches qui ne se fient qu'à la seule compétence de l'usager de la langue en contexte énonciatif. Nous citons, ne serait-ce que pour l'illustration, les ouvrages suivants : Grammaire *du sens et de l'expression* (Patrick Charaudeau), *Grammaire critique du français* (Marc Wilmet), *Pour une grammaire textuelle* (Bernard Combette). Outre les travaux, d'obédience linguistique et grammaticale, de Jacqueline Authier, de Ann Banfield et de Laurence Rosier sur le discours rapporté.

Pour l'auteur de la *Grammaire du sens et de l'expression*, le discours rapporté *« est une modalité complexe qui dépend de la position des interlocuteurs, des façons de rapporter un discours déjà énoncé, et de la description des modes d'énonciation d'origine »* [193].

---

[190] Cité par Laurence Rosier *in Le Discours rapporté en français*, *Op. Cit.,* p 93.
[191] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit.,* p 194.
[192] La grammaire descriptive est celle qui « se propose de rendre compte des régularités sous-jacentes au comportement langagier effectif des sujets parlants. Les seules données qu'elle peut valablement enregistrer sont celles qui se dégagent des productions du locuteur. » *in* Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *La Grammaire méthodique du français*, Paris 1994, éditions PUF, pp 14-15.

Mais, l'apport majeur de Patrick Charaudeau réside dans sa démarche discriminatoire, celle qui va de l'élocution à l'interlocution, « *la position des interlocuteurs intègre,* affirment-il, *le degré de fidélité et le type de distance du locuteur rapporteur* »[194].

- ***La position des interlocuteurs***

La démarche de Charaudeau est largement inspirée de la théorie de l'énonciation. Dans la configuration qu'il propose, pour étudier le DR, nous décelons la jonction du schéma de communication de Jakobson et du schéma allocutif de Benveniste. Ainsi, l'on se rend compte qu'« *un Locuteur rapporteur (représenté Loc.$_R$) s'adresse à un Interlocuteur (représenté Interloc.$_R$), dans un certain Temps (T.$_R$) et un certain Espace (E.$_R$), pour lui rapporter le discours précédemment énoncé (D.$_O$) par un locuteur d'origine (Loc.$_O$) qui s'était adressé à un interlocuteur (Interloc.$_O$), dans un certain Temps (T.$_O$) et un certain Espace (E.$_O$)* »[195].

Pour Charaudeau, le locuteur-rapporteur ne coïncide pas nécessairement avec le locuteur d'origine. Un ou plusieurs intermédiaires ont pu intervenir entre le Loc.$_O$ et le Loc.$_R$. Ce qui pose un certain nombre de problèmes :

- ***Le degré de fidélité*** *:*

La fidélité dont il est question est une notion linguistique. Elle est conditionnée par deux paramètres ; psychologique, au sens de Saussure et de Bally, et épistémologique, au sens de la connaissance en général, étant donné que le locuteur rapporteur ne rapporte que ce qu'il peut assimiler. C'est dans ce sens que « *Le discours émis peut être rapporté avec plus ou moins de fidélité, que cela procède d'une intention claire ou non de la part du rapporteur* »[196].

Dans cette optique, rapporter, c'est interpréter, c'est rendre compte d'un fait selon un certain point de vue[197]. Charaudeau n'emploie pas la notion de PDV, au sens linguistique du terme[198], mais il fait usage d'une notion analogue ; mode d'énonciation. Il soutient, à cet égard, que le : « *le discours d'origine peut être transformé dans son énoncé référentiel (Dire "Il a été assassiné" (D.$_R$), pour : "Il est mort" (D.$_O$). Dans son mode d'énonciation (reprendre : "je dois partir" (D.$_{O=}$ Obligation) par "Il doit partir"(D.$_{R=}$ Obligation ou Probabilité))* »[199]. Les exemples donnés ci-dessus trahissent le point de vue du locuteur, tant l'information rapportée se trouve conditionnée par le point de vue du rapporteur.

---

[193] Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression,* Paris 1992, Hachette Livre, p 622.
[194] Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, *Op. Cit*., p 622.
[195]. *Ibid*., p 622.
[196] *Ibid*., p 623.
[197] Ici le PDV est employé indifféremment, vocal et focal. En tout cas le paramètre de perception cognitive est déterminant.
[198] Il l'emploie plutôt à la page 650 de son ouvrage, sous forme de remarque sur le rapport entre le sujet parlant et l'acte de langage.
[199] Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, *Op. Cit*., p 623.

- ***Le type de distance du Locuteur***

Outre le degré de fidélité, se pose le problème de la distance que le locuteur se doit de prendre vis-à-vis des propos rapportés, car « *Le Locuteur peut essayer de rapporter le discours de la manière la plus objective possible, c'est-à-dire en n'intervenant pas dans celui-ci (...) Mais il peut également manifester qu'il adhère ou non au discours d'origine. Cela pourra se faire, par exemple, en utilisant des verbes de modalités qui changent de sens lorsqu'ils passent de la forme* je *à la forme* il *:*

D_O : "Je prétends que…" (= "J'affirme")

D_R : "Il prétend que…" (= "Il affirme à tort")[200]

Ici, l'apport de la théorie de l'énonciation est nettement visible. L'analyse de Charaudeau s'appuie sur les travaux de Benveniste et sur son *Appareil formel* de l'énonciation. Son approche s'inspire également de la linguistique du discours telle qu'elle est développée par Ducrot, d'autant que dans le même chapitre consacré au discours rapporté, Charaudeau établit une typologie du discours saisi comme acte énonciatif. On y trouve :

- les actes allocutifs (Elle lui a ordonné de se dévêtir)
- les actes élocutifs (Il sait que tu ne pourras plus le couvrir).

Cependant, cette approche largement ancrée dans la théorie de l'énonciation - et qui introduit la position des interlocuteurs, le degré de fidélité et le degré de distance prise par rapport au DR - n'intègre pas le monologue isolé. Cette forme serait, le cas échéant, une variante du DD que Charaudeau met sous l'étiquette de forme *citée*[201] et qui s'ajoute aux deux autres formes ; *intégrée* et *narrativisée*[202].

Quelques remarques s'imposent, en guise de conclusion. A la suite de cette présentation axée essentiellement sur deux approches différentes, concernant le discours rapporté, on peut retenir que :

- l'analyse que la grammaire prescriptive propose concerne particulièrement trois régimes du DR (DD, DI, DIL) ; c'est une approche morphosyntaxique, phrastique ; elle ne tient pas compte de l'environnement textuel de la phrase appréhendée comme le foyer du discours rapporté. L'analyse de la grammaire descriptive a le mérite d'aller au-delà de la phrase.

[200] Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, *Op. Cit*., p 623.
[201] *Ibid*., p 624.
[202] *Ibid*., p 624.

- Grevisse propose une discrimination qui s'appuie sur le critère de la dépendance ou non d'un verbe régisseur. Mais, l'analyse purement syntaxique demeure déficiente si l'on ne tient pas compte de l'apport de l'ancrage énonciatif.
- Charaudeau fait allusion aux *pensées rapportées* en tant que régime qui appartient au discours rapporté. Mais dans *Grammaire du sens et de l'expression*, le linguiste laisse entendre qu'à partir de cette frontière, c'est la narratologie qui doit se relayer à la grammaire, pour étudier la pluralité des voix dans la mise en scène narrative.

Les travaux axés sur le DR mettent en confrontation deux tendances linguistiques : la première s'en tient à une analyse morphosyntaxique, la deuxième fait de la théorie de l'énonciation un critère définitoire des sujets parlants et des voix narratives.

L'on apprend que les approches linguistiques modernes prennent conscience de la nécessité d'aller au-delà de la phrase, afin de pouvoir saisir un fait de langue dans sa complexité, dans sa mise en scène textuelle.

d- La théorie de l'énonciation

Dans son étude *Le Discours rapporté*, Laurence Rosier propose un schéma qui combine syntaxe et énonciation pour étudier les strates du DR, par rapport au cotexte syntaxique et au contexte énonciatif. Cette approche textuelle, soutient-elle, est soucieuse du continuum qui « *va de pair avec une actualisation énonciative croissante, du délocutif vers l'interlocutif* »[203]. Elle propose une typologie qui associe les formes hybrides aux formes canoniques :

1- *Il n'arrêtait pas de parler de sa maladie qui le hantait (relative de DIL)*
2- *Il n'arrêtait pas de parler : sa maladie le hantait (DIL narratif)*
3- *Il n'arrêtait pas de parler : nom de nom, comme sa maladie le hantait ! (DIL mimétique)*
4- *Il n'arrêtait pas de dire que sa maladie le hantait (DI)*
5- *Sa maladie le hantait, ne cessait-il de répéter (DI avec incise)*
6- *Il n'arrêtait pas de dire que « sa maladie le hantait ! » (DI mimétique)*
7- *Il n'arrêtait pas de dire « sa maladie le hantait ! » (DI sans que)*
8- *Il n'arrêtait pas de dire que « ma maladie me hante ! » (DD avec que)*
9- *Il n'arrêtait pas de parler : « ma maladie me hante ! » (DD)*

[203] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op*., *Cit*., p 53.

10-Il n'arrêtait pas de parler ma maladie me hante ! (DD émancipé typographiquement)
11-Il la regarda. Ma maladie me hante ! (DDL)[204]

Cette démarche graduelle n'exclut pas les formes d'attribution nominale (selon X, au dire de Y, à en croire Z), formes qui relèvent bel et bien du DR dans la mesure où l'attribution articule un décrochage énonciatif au sein du continuum discursif et narratif. Mais tout comme chez Charaudeau, le traitement de Rosier ne fait aucun sort au MI ; tous les exemples d'illustration impliqués dans *Le Discours rapporté* concernent les phrases ou les fragments de discours prononcés à haute voix.

C'est dans une tout autre approche accordée au DR, non du point de vue grammatical, mais plutôt du point de vue dialogique, qu'Alain Rabatel traite du MI, du PDV et du DIL, comme variantes du DR. L'auteur du *Dialogisme du point de vue dans les comptes rendus de perception*[205] conteste l'étiquette même de discours rapporté. Il opte pour le "compte rendu". Il établit une taxinomie tripartite : « *Les comptes rendus de perception dont le dialogisme est le plus difficile à repérer sont les comptes rendus direct, direct libre et narrativisé, en raison du faible marquage de l'altérité énonciative* »[206].

Néanmoins, l'apport de Rabatel ne réside pas dans cette répartition qui, à quelques différences près, reprend la classification traditionnelle du DR. La particularité de cette approche, qui combine dialogisme et énonciation, est d'avoir intégré trois sous-catégories dans chaque variante du compte rendu. Ces sous-classes impliquent la parole, la pensée et la perception. Ne serait-ce que pour l'illustration, nous essayons de voir comment le compte rendu direct organise ces trois variantes :

1- *Compte rendu direct de* parole *: Pierre s'approcha de la fenêtre, regarda le convoi funèbre et dit : « l'assistance est nombreuse »*
2- *Compte rendu direct de* pensée *: Pierre s'approcha de la fenêtre, regarda le convoi funèbre et se dit : « l'assistance est nombreuse »*
3- *Compte rendu direct de* perception *: Pierre s'approcha de la fenêtre, regarda le convoi funèbre : « l'assistance était nombreuse ! l'assistance était nombreuse ! »*[207].

[204] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. Cit*., p 53.
[205] Alain Rabatel, *Dialogisme du point de vue dans les comptes rendus de perception, Op. Cit*., p131.
[206] *Ibid*., p 140.
[207] *Ibid*., p 140.

Cette démarche a le mérite d'impliquer la notion du point de vue, non seulement dans la parole, mais aussi dans la pensée et dans la perception. Et c'est dans cette optique que le MI et la pensée rapportée pourrait être traités comme des catégories à part entière de DR ou de compte rendu. Il s'agit dans tous les cas de figure de mettre en scène, selon un processus de décrochage énonciatif, une parole, une pensée ou une perception dans un continuum discursif (quant il s'agit de MI isolé) ou dans un continuum narratif (quant il s'agit de MI tout court).

Cependant, traiter du continuum discursif ou narratif, c'est également traiter du dialogisme. La théorie de l'énonciation, ayant saisi l'énoncé linguistique comme une activité sociale, inscrit le dire dans une perspective dialogique selon Bakhtine, polyphonique selon Ducrot[208]. La perspective dialogique confère à l'activité discursive une valeur illocutoire. Le DR est le cadre privilégié où se jouent les rapports de force entre l'*ipse* et l'altérité.

3.2- Discours rapporté, un ancrage polyphonique et pragmatique

a- Polyphonique

Le DR tel qu'il est appréhendé par Ducrot, à la suite de Bakhtine, est le "cadre figuratif" qui met en scène l'activité de l'interaction verbale.

Ducrot développe une approche qui accorde la primauté au point de vue interactionnel. C'est une rupture épistémologique par rapport à la linguistique codique de Saussure et de ses disciples. Un énoncé linguistique est un dit, syntaxiquement structuré, mais c'est aussi le produit d'un dire, motivé sur le plan énonciatif, et qui obéit à un choix locutif. Il est produit dans une situation d'interlocution qui vise à agir sur l'autre, en vertu de la valeur inférentielle de l'énoncé. Nous sommes dans la perspective de Searle. Mais Ducrot s'applique à dépister les sources du dire pour saisir la nuance entre polyphonie et le DR.

Dans la description de l'énonciation, qui constitue le sens de l'énoncé, il distingue l'auteur des paroles (locuteur) et les agents des actes illocutionnaires (énonciateurs)[209].

On distingue de façon corrélative l'être à qui les paroles sont dites (allocutaire) et les patients des actes (destinataires). Cette distinction est d'une importance majeure dans la théorie de la polyphonie que l'auteur se propose de définir en ce sens : « *Si l'on appelle "s'exprimer" être responsable d'un acte de parole, alors ma thèse permet, lorsqu'on*

[208] Pour Laurence Rosier, le dialogisme est la « capacité de l'énoncé à faire entendre d'autres voix que celle de l'énonciateur », *in* Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. Cit.*, p 140.
[209] Oswald Ducrot, *Les Mots du discours*, *Op. Cit.*, p 49.

interprète un énoncé, d'y entendre s'exprimer une pluralité de voix, différentes de celle du locuteur »[210].

Il ne suffit pas d'impliquer dans le discours d'un locuteur L le discours d'une autre personne L'. Il s'agit dans ce cas de simple discours rapporté.

Mais comment définir le discours rapporté dans l'approche ducrotienne ? « *On a discours rapporté,* soutient-il*, si le but attribué à L, quand on interprète son énoncé, est de faire savoir ce qu'a dit L'* (…) *Dans ce cas L' est le thème de l'énoncé de L. Le propos est constitué par l'ensemble de paroles attribuées à L'* »[211]. Malgré la nuance (L vs L') établie par Ducrot pour traiter du DR, il n'en demeure pas moins avantageux de montrer qu'il a recours à la même démarche pour définir la polyphonie (L vs E). L (locuteur), E (énonciateur)[212].

b- Pragmatique

Ducrot propose les deux exemples suivants pour illustrer la portée pragmatique du DR :

- *SI : Pierre m'a annoncé que le temps s'améliorerait*
- *SD : Pierre m'a dit : « Le temps va s'améliorer »*[213].

Il s'agit dans les deux cas de favoriser une conclusion portant sur Pierre :

- Pierre est un optimiste invétéré.
- Pierre ne connait rien en météorologie.

L'énonciation de ces énoncés est présentée comme une assertion sur L'.

Dans cette énonciation, l'énoncé est doté d'une inférence pragmatique qui n'est pas prévue par le support linguistique. Dans cet ancrage pragmatique, l'allocutaire procède à un calcul interprétatif pour décrypter le message formulé par L.

Ducrot s'en tient à deux régimes (DD/DI) pour traiter le DR, le DIL est de l'ordre de la confusion référentielle, donc de la polyphonie.

Dans la polyphonie, il ya un procédé de distanciation qui fait que le locuteur ne prend pas à son propre compte l'assertion d'un énonciateur étranger. Ce type de conclusions concerne les hypothèses externes[214] qui dépassent le cadre linguistique au sens étroit du terme, pour s'inscrire dans une optique pragmatique.

---

[210] Oswald Ducrot, *Les Mots du discours*, *Op. Cit*., p 44.
[211] *Ibid*., p 44.
[212] Dans la terminologie de Charaudeau, L = locuteur rapporteur (L_R), L' = locuteur d'origine (L_O)
[213] Oswald Ducrot, *Les Mots du discours*, *Op. Cit*., p 44.
[214] Dans l'optique ducrotienne, les *hypothèses externes* concernent le processus inférentiel et l'attribution de sens aux énoncés.

Pour le linguiste, autrui pense que p, et je pense que p sont deux propositions qui ne sont pas indépendantes. On ne saurait en effet envisager une proposition étrangère sans lui donner un certain degré d'adhésion.

La théorie d'Oswald Ducrot limite le DR à deux variantes : DD et DI, les autres formes DDL et DIL relèvent de la confusion référentielle, donc de la polyphonie. Ducrot met l'énonciation au cœur de la théorie des actes illocutionnaires : « *dire qu'un énoncé est un ordre, une interrogation, une affirmation, une promesse, une menace, etc., c'est dire qu'il attribue divers effets à son énonciation, qu'il la présente notamment comme créatrice de droits et de devoirs* »[215].

La pertinence de l'analyse discursive, celle notamment axée sur le DR, nécessite le concours de plusieurs disciplines qui se rapporte à la linguistique pour étudier tous les ressorts de l'activité discursive en contexte énonciatif. Par ailleurs, il ne s'agit pas de mettre l'accent sur la déficience de l'approche morphosyntaxique, il s'agit de l'enrichir. Il est par ailleurs question de montrer la nécessité de mobiliser le dispositif de la linguistique, quant à l'étude d'une configuration discursive complexe qu'est le DR. Morphosyntaxe, énonciation, dialogisme et pragmatique se doivent de coopérer afin de pouvoir dépister les sources du dire et décrypter les enjeux de l'activité discursive dans un récit de parole. La collaboration interdisciplinaire est un passage obligé pour étudier la pluralité des voix et la confusion référentielle, notamment dans les textes du nouveau roman, lesquels offrent des configurations qui souvent échappent aux formes canoniques du DR.

La visée est donc de démontrer dans quelle mesure l'analyse du discours rend compte des enjeux d'un récit de paroles qui s'attribue une valeur illocutoire. Le Nouveau- Roman s'y prête certes, mais les critères d'attribution discursive, et qui concernent le statut du sujet parlant, ne sont pas aisément repérables ; la question est de savoir qui dit quoi et pourquoi le dit-il dans cette mise en scène énonciative à plusieurs strates.

On doit de ce fait tenir compte de trois aspects :

- La différence entre le discours mis en scène par la narration et le discours rapporté
- La distinction entre le DR et la polyphonie masquée, celle qui ne marque pas syntaxiquement le discours citant et le discours cité.
- La nuance entre les points de vue explicites des voix narratives et les attitudes et appréciations déguisées, difficilement repérables dans le MI et la pensée rapportée.

[215] Oswald Ducrot, *Les mots du discours*, *Op. Cit.*, p 37.

Mais la littérature linguistique qui se rapporte au DR est essentiellement axée sur le discours prononcé à haute voix, "la phrase sans parole" n'a souvent pas droit de cité dans le rapport ou la transposition de l'énoncé d'autrui, encore moins dans la théorie des actes de langage. C'est ainsi que l'on se propose de réexaminer le lien entre le MI (en rapport bien évidemment avec ses variantes endophasiques) et le DR. L'acception de Dominique Maingueneau va mettre la lumière, non sur la différence, mais plutôt sur la ressemblance entre ces formes de discours, il soutient : « *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* »[216].

De cette définition aux accents narratologiques l'on retient deux paramètres qui, en tout état de cause, président à la formation du langage intérieur :

- La première concerne l'émancipation totale de la tutelle narrative. Le narrateur n'a aucune prise sur le déroulement des faits, dans un récit foncièrement dominé par la subjectivité intériorisée.
- La deuxième exclut toutes formes d'échange verbal avec autrui, mais l'échange, avons-nous mentionné précédemment, est intérieur, l'instance du discours étant scindée en deux entités, tout à la fois émettrice et réceptrice.

3.3- Le discours rapporté et les pensées rapportées

Depuis Genette, la question du rapport entre DR et pensées rapportées est demeurée ouverte. Elle n'est que rarement traitée. C'est dans cet ordre d'idée que Joëlle Gardes-Tamine traite de ce rapport problématique, en affirmant que « *Lorsque les pensées 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* »[217].

L'acception de Gardes-Tamine porte les accents de l'analyse du discours, dans la mesure où il est question, non de l'énoncé, champ d'investigation de la linguistique de l'énoncé, mais de l'unité supérieure qu'est le discours analytique. Toutefois, si pour Maingueneau le MI ne peut s'ériger comme tel que lorsqu'il est libéré de la tutelle narrative et des contraintes interlocutives, l'acception de Gardes-Tamine est essentiellement centrée sur la

[216] Dominique Maingueneau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris 1993, éditions Bordas, p 103.
[217] Joëlle Gardes-Tamine, *La stylistique*, Paris 1992, éditions Armand Colin, Collection Cursus, série « Littérature », p. 124.

première personne du singulier "je". La mention du discours rapporté dans la définition de la stylisticienne est sous-entendue. Le DR est présent par contraste aux pensées rapportées. Ainsi, l'on pourrait schématiser la démarche de Gardes-Tamine comme suit :

Je + pensées rapportées ∈ Discours = DR

Je + pensées rapportées ∈ Narration = MI

Il en découle que la différence entre DR et MI demeure tributaire de l'environnement énonciatif du contenu rapporté. Le MI serait, dans cette optique, une forme narrative, parce qu'analytique. Il semblerait qu'au-delà de l'énoncé, le DR n'a pas lieu d'être, d'autres formes se doivent d'assurer la relève. Mais, souci de cohérence oblige, nous avons tout intérêt à souscrire à l'effacement de l'instance narrative dans une forme de discours qu'il est convenu d'appeler « autorapporté ». Par ailleurs, le discours autorapporté, qui n'est finalement qu'une forme de pensées rapportées, n'est pas le discours direct (DD).

Grammaticalement parlant, rien n'exclut l'analogie entre le DD et le discours auto rapporté, que nous avons appréhendé comme une variante de pensées rapportées, de MI tout particulièrement. La différence est précédemment mentionnée dans le schéma établi ci-dessus. Le DD est la propriété de la phrase, de l'énoncé comme variante possible de la phrase. Le discours autorapporté est une configuration énonciative plutôt analytique, qui plus est, relève du champ d'intérêt du narratologue. Aussi peut-on conclure avec Carole Tisset : « *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* »[218]. Le schéma différentiel du DR et du MI pourrait être configuré ainsi :

DR ∈ Narration.

MI = Narration.

Ces analyses narratives du MI, à l'épreuve du DR, sont relativement inspirées des travaux de Gérard Genette. Dans *Figures III*, Le narratologue français distingue deux types de MI qu'il classe sous l'étiquette de "*récit de pensées*" ou de "*discours intérieur narrativisé*"[219].

Le premier type de MI est baptisé "monologue isolé" : « *Dans le cas du monologue isolé, qui n'occupe pas la totalité du récit, comme chez Joyce ou Faulkner, l'instance*

[218] Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration*, Paris 2000, éditions Armand Colin, p. 90.
[219] Gerard Genette, *Figures III*, *Op. Cit.,* p 191.

narrative est maintenue (à l'écart) »[220]. Cette catégorie concerne le MI intégré au DR. C'est une forme qui demeure sous la tutelle du narrateur rapporteur. Elle n'est pas la narration, elle est plutôt dans la narration. Ce type de configuration est assez fréquent dans l'écriture romanesque du dix-neuvième siècle, les formes adoptées par Stendhal et Flaubert en sont, à côté d'autre formes de MI, l'illustration parfaite.

Le deuxième type de MI traité par Genette, à l'occasion de l'examen qu'il accorde au "récit de pensées", se confond avec la narration : « *lorsque le monologue se confond avec la totalité du récit, comme dans* "Les Lauriers", *ou* "Martereau", *ou* "Fugue", *l'instance supérieure s'annule et l'on se retrouve en présence d'un récit au présent et à la première personne* »[221]. L'effacement narratif dans un récit de MI confère *de facto* au "je" de l'énonciation un triple statut :

- Le premier concerne la *locution* ; en l'absence du narrateur, la première personne se doit d'assurer la trame narrative dans un récit de paroles, de parole intérieure en particulier.
- Le deuxième statut établit *l'allocution*. La prise de parole implique fondamentalement un allocutaire. Puisque de toute façon « *dès qu'il[le locuteur] se déclare locuteur et assume la langue, il implante l'autre en face de lui* »[222].
- La troisième fonction fait du "je" de l'énonciation la cible du contenu narratif. L'on se trouve de fait dans une configuration *autoallocutive*[223]. Cependant les théoriciens du MI accordent peu d'importance au paramètre autoallocutif, que l'on pourrait considérer comme l'un des principaux critères définitoires de cette forme de pensées rapportées.

Nous essayerons de vérifier les nuances établies par Genette dans les textes de Joyce, Proust ou Dostoïevski. L'intrusion ou l'effacement du narrateur s'effectue selon une technique qui, tantôt amplifie le MI, tantôt le réduit. Examinons cet extrait de l'auteur des *Possédés* où le MI se présente comme un monologue isolé :

« *C'était une douleur profonde*[224] *et "réelle" cette fois-ci, tout au moins à ses yeux, pour son cœur. Mais à cette douleur venait se joindre encore une autre : la conscience d'avoir agi lâchement. Il me l'avoue plus tard en toute franchise* »[225].

---

[220] *Ibid*., p 194.
[221] *Ibid*., p 194.
[222] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *Op. Cit.,* p 79.
[223] L'auto allocution est développée en 2.3, dans la sous-partie : « *Le MI à l'épreuve de l'approche cognitive* »
[224] Soupçonné d'être coupable, Stépane Trophimovitch, l'un des personnages principaux du roman, est prié par Varvana Pétrovna "*de [la] quitter à l'instant et de ne plus jamais repasser le seuil de [sa] maison*".
[225] Dostoïevski, *Les Possédés,* Paris 1974, éditions Gallimard, Préface de Marthe Robert, traduction et notes de Boris de Schloezer, pp 298-299.

Le contenu narratif de cet extrait est raconté à la troisième personne du singulier. L'emploi des adjectifs possessifs : "*ses", "son",* donne au sujet le statut du délocuté. Le lexique employé édifie une perception endophasique, des expressions comme *à ses yeux, pour son cœur*, qui justement impliquent les possessifs, nous introduisent dans les pensées intérieures du personnage pour écouter cette parole inaudible, et qui en plus raconte la souffrance, loin de l'artifice des mots.

La conjonction "*mais*" assure la coordination et la permanence thématique dans ce défilement de la pensée ; la thématique de la douleur occupe la totalité de l'extrait : "*Mais à cette douleur venait se joindre encore une autre".* Ce défilement de la pensée, qui est aussi un défilement discursif, se doit de remonter à la source pour découvrir la raison du martyre vécu par le personnage. Le narrateur n'en donne la cause qu'en dernier : "*la conscience d'avoir agi lâchement*". Stépane Trophimovitch est non seulement rongé de douleur pour un crime involontaire, mais aussi accusé d'être lâche face à une victime démunie. C'est ainsi que le courant de conscience se trouve être en concordance totale avec l'examen de conscience.

Cependant, ce type de MI demeure tributaire des orientations de l'instance qui raconte. Il est sous tutelle narrative. Et *je* de l'énonciation ne se raconte pas à la manière de Dujardin. Dans l'extrait, la première personne du singulier raconte, ou mieux rapporte, la preuve est que le défilement de la conscience de Stépane Trophimovitch est interrompu par une structure d'attribution discursive : "*Il me l'avoue plus tard en toute franchise".* Nous avons de toutes évidences un cas de monologue isolé, pour reprendre les termes de Genette[226]. C'est un mode d'énonciation qui a toutes les propriétés du DR :

Je = locuteur rapporteur (L)

Il = énonciateur de l'énoncé rapporté (E)

Avouer = verbe introducteur (VI)

Le deuxième texte présente une tout autre configuration énonciative. C'est un extrait de Proust.

« *Et je commence à me demander quel pouvait être cet état inconnu, qui n'apportait aucune preuve logique, mais l'évidence de sa félicité, de sa réalité devant laquelle les autres s'évanouissaient. Je veux essayer de le faire réapparaitre. Je rétrograde par la pensée au moment où je pris la première cuillerée de thé. Je retrouve le même état, sans une clarté nouvelle. Je demande à mon esprit un effort de plus, de ramener encore une fois la sensation qui s'enfuit. Et pour que rien ne brise l'élan dont il va tâcher de la ressaisir, j'écarte tout*

[226] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit*., p 191

obstacle, toute idée étrangère, j'abrite mes oreilles et mon attention contre les bruits de la chambre voisine »[227].

Le choix d'un extrait relativement long est dicté par une commodité stylistique. L'intérêt est de montrer que le MI n'appartient pas à une forme de rapport assumé par un locuteur hétérodiégétique[228]. La phrase à l'ouverture de l'extrait se prête parfaitement à l'analyse que Benveniste accorde au MI[229] : "*Et je commence à me demander"*. L'emploi pronominal du verbe *demander* établit un dialogue interne, dans l'âme du sujet qui s'érige tout à la fois comme locuteur et comme écouteur. La personne *je*, telle qu'elle est appréhendée précédemment, assume une triple fonction ; la locution, l'allocution et l'autoallocution. Le défilement de la subjectivité intériorisée, et partant, de la narration elle-même, est essentiellement assuré par quatre phrases :

1- "*Je rétrograde par la pensée"*.
2- *"Je demande à mon esprit un effort de plus"*.
3- *"ramener encore une fois la sensation qui s'enfuit"*.
4- *" j'écarte tout obstacle, toute idée étrangère"*.

Sur le plan thématique, l'extrait raconte la genèse d'une sensation, c'est un psychodrame[230] assumé par ces mêmes quatre phrases qui développent le foyer isotopique de la pensée endophasique : "*pensée"* (p1)*, "esprit"* (p2)*, "sensation"* (p3)*, "idée"* (p4). Mais l'effort du locuteur à faire revivre une sensation aussi déterminante que la *madeleine* participe de ce que Proust appelle la *mémoire volontaire*, une sorte de mécanisme cognitif qui, plus tard, finit par s'enclencher au moindre catalyseur[231]. Et c'est justement l'élément catalyseur de la mémoire qui enclenche la narration. Souvenirs du *je* de l'énonciation, doublé d'un programme narratif qui vise l'édification d'une vocation, tels sont les ingrédients du MI qui occupe la totalité du récit proustien.

On doit convenir du fait que l'extrait appartient à ce que Genette appelle la *scène*. C'est que le souvenir s'avère un motif itératif dans La *Recherche*. L'auteur des *Figures*

---

[227] Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann (Combray)*, préface par Jean Milly, Paris 2009, édition Garnier Flammarion, pp 145-146.
[228] Gérard Genette, *figures III*, *Op. Cit*., p 239.
[229] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *Op. Cit*., p 83.
[230] *Ibid*., p 83.
[231] Toute la narration monologique du *Temps retrouvé* s'appuie sur les motifs qui fonctionnent comme catalyseurs de la "mémoire volontaire".

constate : « *Il faut bien en venir à cette conclusion que la totalité du texte narratif proustien peut se définir comme "scène" au sens temporel par lequel nous définissons ici ce terme* »[232].

L'intérêt de cette démarche analogique établie entre Dostoïevski et Proust est de rendre compte des critères différentiels, qui sont de nature à saisir les nuances entre une option romanesque et une autre. La distinction, à notre sens, est perceptible, non du côté de la thématique traitée par les romanciers, mais plutôt du côté des options esthétiques adoptées par ces mêmes romanciers ; statut du sujet parlant et configuration énonciative en sont l'illustration. Les deux romanciers se définissent tantôt par la filiation, tantôt par la démarcation : la filiation, dans la mesure où le sujet parlant est problématique chez les deux romanciers, essentiellement sur la plan énonciatif. La démarcation, par le fait que Dostoïevski construit des voix souvent plurielles, alors que Proust opte, quasi régulièrement, pour la voix monologique[233].

Quelle définition pourrait-on donner au MI, après qu'il a été examiné au prisme de la littérature, la narratologie et la linguistique ?

Le MI serait, à notre sens, une forme d'expression douée de deux critères définitoires ;

- Il est autoallocutif et non interlocutif, dans la mesure où le sujet est à la fois source et cible du langage, mais pour aller au-delà de l'analyse de Benveniste, nous considérons que le *je* monologique est paradoxalement dialogique, étant donné qu'il y a un *je* locuteur qui parle d'un *je* énonciateur, qui parle et qui agit.
- Il est aussi autoréférentiel et non forcément référentiel. Le MI serait donc, non une variante de discours rapporté, mais plutôt une variante de discours autorapporté[234].

C'est dans cet ordre d'idée que l'on va tenter de dépister les traces du MI dans les corpus mentionnés en introduction[235]. Seront examinés essentiellement les passages dont le sujet parlant pose problème. L'approche qu'on se propose d'aborder oscille entre la linguistique, la narratologie et la littérature.

[232] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit.,* p 141.
[233] A rappeler, comme nous l'avons indiqué en 2.2, que le monologue a aussi une portée polyphonique.
[234] La différence entre l'autocitation et le discours auto- rapporté du MI est que la première appartient à la catégorie du discours prononcé à haute voix. Le discours auto rapporté du MI est une forme d'expression endophasique. Cette définition ne concerne pas le monologue rapporté au moyen de marqueurs typographiques.
[235] Les trois œuvres concernées par le monologue intérieur sont : *A L'ombre des jeunes filles en fleurs* (de Proust)*, Le Jardin des Plantes* (de Simon) *et Les Fruits d'or* (de Sarraute).

II- Le Monologue intérieur à l'épreuve du roman moderne

Le corpus sélectionné concerne trois romans, appartenant à trois auteurs d'inspiration romanesque aussi variée que divergente. Mais, qu'il s'agisse de Proust (*A L'ombre des jeunes filles en fleurs*), de Simon (*Le Jardin des Plantes*) ou de Sarraute (*Les Fruits d'or*), nous avons dans tous les cas de figure des œuvres qui suscitent l'interrogation sur le statut du sujet parlant[236].

Dans *La Recherche*, Marcel Proust écrit une œuvre centrée sur un *moi* qu'il qualifie de *barométrique*[237], et c'est la permanence de ce *moi* qui assure une certaine cohérence narrative des sept romans expérimentaux du "temps perdu", lesquels accordent le primat à la pensée à l'état naissant. Jean Milly constate que « *Le résultat est une écriture étonnamment homogène, par vastes coulées intégrant faits, paroles et pensées dans une sorte d'immense monologue où doivent être rétablies par le lecteur les inflexions de la voix »*[238]. Ces propriétés caractérisées par le préfacier de *La Recherche* inscrivent le récit d'événements et le récit de paroles dans une narration matricielle qui se trouve, à son tour, coulée dans le moule du MI. La première personne du singulier pourrait, au-delà du contenu narratif, être soumise à un examen énonciatif assez révélateur de la pluralité dans l'unité.

1- Un *je* pluriel dans *A L'ombre des jeunes filles en fleurs* de Marcel Proust

Comme nous l'avons indiqué précédemment[239], le *je* du MI est d'autant plus complexe qu'il assume une fonction multiple ; narrative, heuristique et épistémologique, entre autres.

1.1- Une fonction narrative

Le *je* proustien se charge de raconter l'"histoire d'une vocation"[240] dans l'ensemble de *La Recherche*. Mais quelle acception pourrait-on donner à la "fonction narrative", au sens narratologique du terme, dans un roman qui raconte l'apparition de Gilberte et d'Albertine comme objets de passion amoureuse ? C'est initialement à Genette que l'on doit la précision de la fonction conférée à l'instance assumant la prise de parole matricielle, pour "dire quelque chose à propos de quelque chose" : « *le premier de ces aspects*, affirme le narratologue

[236] Voir *Introduction* p 9 et 10.
[237] Pour l'auteur de *La Recherche*, tout se mesure à l'aune d'une perception qui prend le *moi* pour centre de perspective.
[238] *Du Côté de chez Swann*, préface par Jean Milly, Paris 2009, éditions Garnier Flammarion, p 11.
[239] Voir 2.1: *Du "je" indiciel au "je" différentiel, dans le MI*.
[240] C'est Proust lui-même qui définit *La Recherche* comme : *histoire d'une vocation*.

français, *est évidemment* l'"histoire", *et la fonction qui s'y rapporte est la* "fonction" *proprement* "narrative"*, dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur, et à quoi il peut fort bien tenter – comme l'ont fait certains romanciers américains – de réduire son rôle* »[241].

Genette traite du rôle de l'instance qui raconte l'histoire. Cependant, dans la caractérisation de cette fonction, il ne traite pas dans l'immédiat du statut du narrateur[242], sans lequel ni la *voix* ni le *mode* ne pourraient être aisément définis. C'est dans l'examen qu'il accorde à la narratologie que René Rivara traite du point de vue du narrateur et de la première personne du singulier dans le récit, car, pour lui, il est aussi question de l'*« emploi ou non-emploi du pronom de 1ère personne et accessoirement de la 2ème personne (pronom du dialogue) ; emploi des temps du passé ou des temps présents ou liés au présent… expression d'un « point de vue » unique (narrateur ou personnage privilégié) ou, au contraire, des points de vue de personnages divers* » [243]. L'implication de la temporalité, et du "point de vue", en particulier, est, comme on pourrait le voir ultérieurement[244], d'un intérêt majeur, dans ce traitement que l'on accorde à la narration monologique.

Mais le narrateur, qu'il soit homodiégétique ou hétérodiégétique, monologique ou dialogique, ne pourrait se définir autrement que par l'activité sociologique de dire, de raconter un récit, d'événements ou de paroles, moyennant *les mots de la tribu*[245]. Examinons ce fragment extrait de *A L'ombre des jeunes filles en fleurs* :

« *Je me mis à parler du comte de Paris, à demander s'il n'était pas ami de Swann, car je craignais que la conversation se détournât de celui-ci. "Oui, en effet, répondit M. de Norpois en se tournant vers moi et en fixant sur ma modeste personne le regard bleu où flottaient, comme dans leur élément vital, ses grandes facultés de travail et son esprit d'assimilation."* »[246].

---

[241] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit.,* p 161.
[242] Les narratologues contemporains, dont René Rivara, ont tendance à contester la notion de focalisation, *in La Langue du récit,* Paris 2000, éditions L'Harmattan, p 33.
[243] René Rivara, *La Langue du récit (Introduction à la narratologie énonciative)*, *Op. Cit*., pp 17-18.
[244] Il sera question du "point de vue", au sens narratologique du terme, en troisième partie.
[245] Soucieux du sens *neuf* du mot commun, Mallarmé emploie cette expression dans la deuxième strophe de son poème *Le Tombeau d'Edgar Poe.*
[246] Marcel Proust, *A L'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris 1954, éditions Le Livre de Poche, d'après les éditions Gallimard, p 48.

Ce mini fragment narratif est extrait de ce que l'on pourrait appeler, au sens narratif du terme, la "séquence du dîner"[247], organisé en l'honneur de l'ambassadeur M. de Norpois[248]. Cette séquence participe d'une certaine "sociologie du partage à table", en raison de la conversation qui en découle, et qui s'inscrit dans la pure tradition française. Il est en l'occurrence question d'un échange allant de la représentation de *Phèdre* par la fameuse actrice la Berma, à certaines personnalités illustres comme le roi Théodose et le comte de Paris, passant par la carrière diplomatique de l'ambassadeur lui-même.

Pour le narrateur, cette conversation dominée par un diplomate très cultivé et fin connaisseur de l'étiquette est une épreuve à haut risque, car l'enjeu est multiple, et tout semble se jouer dans le discours, en particulier dans le discours rapporté. L'on se rend compte que ce passage n'est qu'un récit de paroles qui implique trois modalités de rapport ; le discours narrativisé, le DI (interrogatif indirect) et le DD.

- Le premier type concerne la phrase à l'ouverture du contenu narratif : « *Je me mis à parler du comte de Paris* ». Mais, aussi simple que soit la structure grammaticale de cette phrase, son statut discursif pose problème. Et si l'on tente de paraphraser ce contenu, nous dirions qu'il s'agit là d'un narrateur qui dit qu'il dit. Néanmoins, le contenu du dit, au sens ducrotien du terme, est résumé par le verbe *parler*[249]. On est donc en droit de soutenir qu'il est bel et bien question d'un discours narrativisé. Pour Genette : « *Le discours,* "narrativisé"*, ou* "raconté"*, est évidemment l'état le plus distant et en général… le plus réducteur* »[250]. Mais, parce qu'il est "autorapporté", ce type de discours narrativisé est d'une constitution particulière. Si l'on examine la suite de la définition qu'en donne Genette[251], l'on se rend compte que ce discours intégré dans le MI est classé sous l'étiquète de "discours intérieur narrativisé"[252]. L'auteur de *Figures III* a justement recours à *La Recherche* pour illustrer ce type de rapport narratif : « *supposons que le héros de la* "Recherche"*, au lieu de reproduire son dialogue avec sa mère, écrive simplement à la fin de*

[247] "*Nous appelons séquence tout ensemble d'événements supposés sans hiatus* ", *in* Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris 1990, éditions du Seuil, collection Point p 87.
[248] Rappelons que cette séquence occupe à elle seule une trentaine de pages.
249 Aussi devrait-on rappeler que ce verbe issu du bas latin ecclésiastique "parabolare" signifie « *raconter des histoires* ».
[250] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit.*, p 191.
[251] Quelqu'un comme René Rivara traite d'une forme baptisée "monologue narrativisé" mais qui ne ressemble en rien au "discours intérieur narrativisé" dont parle Genette. Pour Rivara, cette variante discursive est plutôt proche du DIL *in La Langue du récit,* Paris 2000, éditions L'Harmattan, p 213.
[252] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit.* p 191.

Sodome : "J'informai ma mère de ma décision d'épouser Albertine." »[253]. L'enjeu est de montrer que le passage de *il* à *je*, du délocutif à l'allocutif et à l'interlocutif[254], donne à *La Recherche* un caractère autobiographique à peine voilé. Le narrateur dont il est question n'est pas omniscient ; il partage l'activité discursive, à parts égales, avec les autres personnages de la scène du diner.

- le DI (interrogatif indirect) est une variante de discours rapporté parfaitement intégré à la narration, et dans la séquence narrative en question, la phrase « *à demander s'il n'était pas ami de Swann* » est juxtaposée au discours intérieur narrativisé. Et l'on constate aisément qu'à cette hétérogénéité discursive correspond paradoxalement une homogénéité narrative. Grammaticalement parlant, cette homogénéité est assurée par la mise en facteur commun. Les deux infinitifs ; *parler* et *se demander* sont subordonnés au même verbe principal ; *se mettre à*. Pour conduire cette analyse grammaticale à son terme, nous dirions que nous avons affaire à deux périphrases aspectuelles juxtaposées, et qui pourraient se présenter selon la structure de base suivante :

  « *Je me mis à parler du comte de Paris* »

  « *Je me mis à demander s'il n'était pas ami de Swann* »

  En français, la périphrase aspectuelle[255] commençant par "se mettre à", ou par "commencer à (de)" exprime « *l'aspect inchoatif. Le procès est saisi à son début* »[256]. Cependant, cette configuration aspectuelle, confrontée à la configuration temporelle, produit un paradoxe. Et l'on pourrait invoquer deux arguments de nature à édifier ce paradoxe énonciatif : le premier concerne l'incompatibilité apparente entre l'aspect inchoatif de la périphrase aspectuelle et l'aspect ponctuel du passé simple du verbe *se mettre*, employé en l'occurrence pour raconter un récit de paroles. Le deuxième est en rapport avec le pronom *je* qui, associé à un verbe conjugué au passé simple, n'en demeure pas moins problématique, d'autant que dans la perspective de Benveniste, l'aoriste (passé simple ou passé défini) n'est pas compatible avec l'énonciation

[253] *Ibid*., p 191.
[254] On ne pourrait, en l'occurrence, perdre de vue l'aspect conversationnel de la séquence narrative en question.
[255] Il s'agit de celles qui impliquent des auxiliaires (ou des semi-auxiliaires) d'aspect, comme "aller", "être sur le point de", "commencer à", "se mettre à"," venir de", "cesser de", "être en train de"…etc.
[256] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *La Grammaire méthodique du français*, *Op. Cit*., pp 252-254.

à la première personne du singulier : « *La forme "je fis" n'est admise ni dans le récit ni dans le discours* »[257].

Cette entorse à la règle est due au fait que *je* qui parle endosse un double statut ; le premier *je* est assumé par une instance narrative. Le deuxième je discursif, auquel le narrateur associe un passé simple narratif, est traité par le narrateur comme un *il*, troisième personne du singulier, délocuté du discours. On aura obtenu une structure énonciative comme celle-ci :

« *Il se mit à parler du comte de Paris* »

« *Il se mit à demander s'il n'était pas ami de Swann* »

Il est évident que les deux variantes discursives ; discours narrativisé et discours indirect, (interrogatif indirect), si différents soient-ils, ne pourraient être traités séparément. C'est ainsi que l'on se rend compte que *je* du monologue narratif est toujours pluriel. Dans tous les cas de figure, la complexité aspectuelle, doublée de la complexité pronominale, n'entame en rien la valeur pragmatique de l'acte narratif. Un acte d'assertion, conjoint à un acte de requête, participe de la dynamique de l'échange dans un récit qui accorde le primat à une conversation fortement codée.

- Le discours direct (DD) concerne la suite du fragment :

« *"Oui, en effet, répondit M. de Norpois en se tournant vers moi et en fixant sur ma modeste personne le regard bleu où flottaient, comme dans leur élément vital, ses grandes facultés de travail et son esprit d'assimilation."* ». Aussi devrait-on signaler que le DD à proprement parler n'implique que les deux adverbes : « *Oui* » et « *en effet* ». La suite de cette séquence n'est qu'un commentaire narratif qui prend la forme d'un :

- gérondif : « *en se tournant vers moi et en fixant sur ma modeste personne le regard bleu* ». Ce gérondif a une valeur conversationnelle, parce qu'il fonctionne comme une didascalie dans cette scène marquée par l'échange entre les personnages. Le narrateur a recours à ces marqueurs cadratifs pour permettre de rendre compte des postures physiques des acteurs de l'échange.

- enrichi par une relative : « *où flottaient, comme dans leur élément vital, ses grandes facultés de travail et son esprit d'assimilation* ». Cette relative dessine un

[257] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *Op. Cit.*, p 247.

chiasme spéculaire dans la mesure où le point de vue de Marcel est projeté sur le point de vue de Norpois qui à son tour observe l'enfant.

- impliquant à son tour un complément de manière : « *comme dans leur élément vital* ».

Cette énonciation illustrative de l'esthétique proustienne[258], laquelle se montre autant comme un contenu commentatif que comme un contenu narratif, est sommée de se soumettre aux exigences d'un *moi* soucieux de découvrir ou de redécouvrir le mystère de ces gens du monde (Swann, Norpois, le comte de Paris…etc.) et qui ne sont en réalité que des créatures amplifiées par les propres fantasmes du narrateur proustien.

Mais d'un autre côté, ce moi *barométrique* est contraint de se conformer, non seulement au code de l'échange, en présence d'un invité de marque, reçu par une famille soucieuse de l'étiquette de sa classe, mais aussi de se plier aux paramètres de l'écriture narrative, dans laquelle le *je* découvre la fonction heuristique de l'expression verbale.

[258] Cette structure n'est pas une période à proprement parler, mais le souci de l'enrichissement syntaxique est nettement perceptible.

1.2- Une fonction heuristique

L'*heuristique*, du grec ancien εὑρίσκω, eurisko, et qui signifie « *je trouve* », implique foncièrement le *je* de l'énonciation dans « *l'inventio (euresis) ou trouver quoi dire* »[259]. Il est donc question de faire des découvertes. Cette fonction est à la base de la rhétorique ancienne. Si l'on confère à la narration proustienne une visée argumentative, on se trouve en droit de soutenir que la phrase : « *Je me mis à parler…* » s'inscrit dans une certaine rhétorique. Selon Roland Barthes : « *La narration n'est donc pas un récit (au sens romanesque) mais une protase argumentative* »[260]. Ce ressort discursif corrobore l'idée que même dans une énonciation narrative monologique la rhétorique a droit de cité. On en conclut qu'à partir du moment où les pensées intérieures sont mises en forme par l'écrit, le sujet parlant se trouve de facto dans l'artefact, pour s'exprimer, et partant, pour communiquer.

Mais comment fonctionne le principe de l'*euresis* dans l'espace mental du narrateur proustien ? Le passage suivant pourrait en donner l'explication :

« *ma pensée ne pouvait plus remonter le courant du flux de paroles par lequel je m'étais laissé machinalement entrainer pendant des heures. Seul, je continuais à fabriquer les propos qui eussent été capable de plaire aux Swann et, pour donner plus d'intérêt au jeu, je tenais la place de ces partenaires absents, je me posais à moi-même des questions fictives choisies de telle façon que mes traits brillants ne leur servissent que d'heureuse repartie. Silencieux, cet exercice était pourtant une conversation et non une méditation, ma solitude, une vie de salon mentale où c'était non ma propre personne, mais des interlocuteurs imaginaires qui gouvernaient mes paroles et où j'éprouvais à former, au lieu des pensées que je croyais vraies, celles qui me venaient sans peines, sans régression du dehors vers le dedans, ce genre de plaisir tout passif que trouve à rester tranquille quelqu'un qui est alourdi par une mauvaise digestion* »[261].

Ce fragment narratif illustre le MI tel qu'il est défini par Dujardin lui-même. On pourrait en invoquer trois critères définitoires établis par l'auteur des *Lauriers sont coupés* :

---

[259] Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique*, chapitre : *L'ancienne rhétorique*, Paris 1985, éditions du Seuil, p 124.
[260] Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique*, *Op. Cit.*, p 152.
[261] *A L'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Op. Cit.*, p 161.

- On y découvre qu'*un personnage exprime sa pensée*[262]. Ce personnage dit *je*. Ce pronom personnel est pour Dujardin le pilier de ce mode d'énonciation monologique : « *ma pensée ne pouvait plus remonter le courant du flux de paroles par lequel je m'étais laissé machinalement entrainer pendant des heures*» est la phrase inaugurale du passage.
- Cette instance, à la fois narrative et discursive, s'adonne à l'expression de *sa pensée la plus intime* »[263]. Et dans le passage, le lexique du langage intérieur est relativement fréquent. Ne serait-ce que pour l'illustration, on y identifie « *je me posais à moi-même des questions fictives* », « *ma solitude, une vie de salon mentale* », « *des interlocuteurs imaginaires* ». La densité et la profusion de ce lexique endophasique est la preuve que, dans la solitude du personnage, le MI gagne en puissance. C'est qu'au fur et à mesure que la narration se développe le récit nous fait découvrir encore davantage la conscience la plus intime du locuteur narrateur.
- Cette configuration monologique donne, toujours selon les propres termes de Dujardin, l'impression du *tout venant*[264], d'autant qu'il s'agit, non d'un récit d'événements, mais d'une réflexion intégrée à la narration, que Genette appelle à juste titre la *scène*[265] : « *je m'étais laissé machinalement entrainer pendant des heures* », « *celles qui me venaient sans peines* ». La scène dont il est question prend pour objet la passion amoureuse du narrateur qui, dans l'ordre du récit, se confond avec le personnage de Marcel. Et ce n'est nullement dans la passion en tant que telle que se joue l'*inventio* proustienne, car nous savons, depuis le romantisme, que cette thématique du désir, qui prend la femme aimée pour objet de cristallisation, est devenue un *topos* formel (réserve *de stéréotypes*) [266] de la littérature, romanesque et poétique essentiellement.

Mais pour en venir à la fonction heuristique de la narration proustienne, dans le passage susmentionné, il convient, commodité méthodologique oblige, de s'appuyer sur les indices qui s'apparentent à la perception cognitive. Ce processus cognitif illustratif de *l'euresis*, au sens aristotélicien du terme, comprend une perception, un objet de perception et une prise de conscience qui, en tout état de cause, nait de l'activité du dire, du discours correspondant à la prise de parole, qu'elle soit interlocutive ou autoallocutive, dialogique[267] ou monologique. Il

[262] Edouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés, Op. Cit.*, p 59.
[263] *Ibid.*, *Op. Cit.* p 59.
[264] *Ibid.,* p 59.
[265] Gerard Genette, *Figures III, Op. Cit.* p 141.
[266] Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique*, *Op. Cit.* p 139.
[267] Ce mot incontournable est à saisir au sens transitif du terme, où la parole implique un tiers.

n'y a pas de prise de conscience en dehors du langage ; le langage est la pensée, car « *Il n'est pas vrai, il est profondément faux de se figurer qu'il y ait opposition entre le son et l'idée, qui sont au contraire indissolublement unis pour notre esprit* »[268]. L'on se rend compte que, dans ce processus mental de la voix intérieure, monologique en l'occurrence, l'*inventio* ou l'*euresis* sont une entrée en matière qui enclenche *de facto* le processus de prise de conscience, dans le cadre d'un courant de conscience qui apporte en permanence un démenti formel à un réel jugé déceptif, en-deçà des aspirations du sujet.

La perception est mentale, elle appartient à un processus de courant de conscience. Lexicalement parlant, cette impression est assurée par les segments suivants : « *je me posais à moi-même des questions fictives* ». Dans ce processus de construction mentale, l'interrogation pourrait être saisie comme un outil cognitif qui participe de la dynamique du récit. Cette modalité discursive, mais aussi narrative est assez fréquente dans *La Recherche*[269]. L'interrogation a une triple fonction dans le récit proustien :

- La fonction monologique. A partir du moment où le personnage proustien opte pour l'expression interrogative, l'on se trouve *de facto* dans une configuration discursive endophasique.
- La fonction heuristique. Elle sert à trouver, et elle met le sujet en posture de réflexion, afin de parvenir à la réponse qui occupe son esprit comme une obsession, et le cas de Marcel qui s'interroge en permanence sur le comportement optimal à adopter pour plaire aux Swann en est l'illustration.
- La fonction actancielle. Dans les épreuves, la question est souvent inaugurale d'un rite de passage, de l'immaturité à la prise de conscience d'un destin individuel qui finit par apprivoiser la souffrance. L'interrogation proustienne est née de la crise du sujet qui doute, non seulement de la sincérité de la femme désirée, mais aussi de ses propres possibilités à conquérir l'objet de son désir.

Parce que né du fantasme du sujet, l'objet de perception est aussi un objet de fabrication : « *Seul, je continuais à fabriquer les propos qui eussent été capables de plaire aux Swann* ». Il est assez particulier de signaler que le MI du personnage se livre à la construction d'un dialogue dont voici les propriétés :

[268] Ferdinand de Saussure, *Ecrits de linguistique générale*, *Op. Cit*. p 64.
[269] On pourrait citer, ne serait-ce que pour l'illustration, les pages 301, 307 (toute la page), 436, 535 qui sont illustratives du MI interrogatif, dans ses formes directe ou indirecte.

- Les acteurs : ils sont des « *partenaires absents* », « *des interlocuteurs imaginaires qui gouvernaient mes paroles* ». Ils sont nés de la matrice fantasmatique du personnage.
- L'objet : « *des questions fictives choisies de telle façon que mes traits brillants ne leur servissent que d'heureuse repartie* ».
- Le cadre : c'est un échange mondain : « *une conversation et non une méditation, ma solitude, une vie de salon mentale* ».
- L'objectif : cette activité mentale a pour fin de construire un échange. L'illustration est dans la relative : « *qui eussent été capable de plaire aux Swann* ».

Ce dialogue mental a la particularité de donner au monologue proustien un aspect prospectif qui pourrait relativement contredire l'affirmation de Michel Raimond selon lequel : « *La différence entre Proust et Joyce est que Proust ressuscite le passé, et, au cours de son effort même, ordonne pensée et sensation, tandis que Joyce enregistre instantanément les mouvements présents du cerveau ou semble les "enregistrer"* » [270]. Ici, le narrateur de *La Recherche* ne réinvente pas le passé, son souci est l'avenir, il joue sur la dialectique du rapport entre le réel dysphorique et la matrice fantasmatique.

Ce type de construction narratif, qui prend pour objet un monologue en construction, est d'un intérêt majeur, car l'on se rend compte que la mise en scène d'une conversation à venir coïncide avec le programme narratif du roman, et partant, de *La Recherche* tout entière. On se trouve de fait dans une forme où le narrateur procède par délégation de pouvoir, non seulement sur le plan polyphonique, pour faire de Marcel un portevoix, mais aussi sur le plan actanciel, en confiant au personnage la possibilité de construire une *prolepse* narrative, selon Genette, ou une *intrigue de prédestination*, selon Todorov[271]. Marcel, en se faisant une image parfaite de son *moi* amoureux[272], dessine par anticipation son drame passionnel, qui va bientôt se substituer à son *drame du coucher*. Le personnage parvient à un stade où il n'est plus en mesure d'enclencher le mécanisme de la mémoire volontaire du passé[273]. Il est désormais dans la perspective de l'*inventio*. *La Recherche* est donc l'histoire d'une vocation racontée en amont et en aval. En termes narratologiques, c'est un va et vient entre le récit analeptique et le récit proleptique. Et c'est ainsi qu'un décrochage à trois niveaux fait de Marcel le monologiste le porte-voix de Proust, avec le narrateur interposé.

---

[270] Michel Raimond, *La Crise du roman*, *Op. Cit.,* p 279.
[271] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit*., p 105.
[272] Sur la dichotomie des deux *moi* du narrateur, voir *A L'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Op. Cit.,* p 258.
[273] Outre la narration, Proust est aussi un romancier soucieux de l'invention conceptuelle ; sur "la mémoire volontaire", on pourrait lire dans *Combray* : « *la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence* », qui est suivi d'un exemple narratif sous forme d'analepse, *in Du Côté de chez Swann*, *Op. Cit*., p 143.

Sans ce paramètre énonciatif, polyphonique essentiellement, l'identification du MI s'avère une tâche assez ardue ; c'est qu'il y a trois voix qui se confondent, et chacune situe le récit dans une optique narrative différente. Voyons comment démêler les voix narratives dans un passage que l'on a appréhendé comme un monologue apparemment dépourvu de toutes interférences vocales.

- *Le personnage* : c'est bel et bien Marcel. Il se présente comme l'ami de la famille Swann, l'amoureux de Gilberte Swan. Nous sommes donc dans la perspective de la diégèse. Dans cette diégèse nous avons un protagoniste qui monologue en mode prospectif.
- *Le narrateur* : ici le courant de conscience s'oppose au MI de *Combray* où l'épisode de la Madeleine et sa saveur va remonter le cours de l'histoire, selon un processus de réminiscence générateur d'un récit qui raconte l'apparition pour la première fois de Gilberte Swann dans le raidillon des aubépines : « *ma pensée ne pouvait plus remonter le courant du flux de paroles..* ». Le récit prospectif n'est plus un foyer pictural qui convertit les événements du passé en images (sous forme de souvenirs). C'est désormais une fabrique de propos qui s'apparentent à l'art de plaire : « *je continuais à fabriquer les propos qui eussent été capable de plaire aux Swann* ». L'intérêt de ce paramètre narratif est qu'il ne nous met pas forcément dans l'optique du MI, il nous met également dans celle de la narration matricielle. Le contenu de ce passage est une scène, au sens genétien du terme, et qui marque une pause dans la progression actancielle. Nous avons donc un narrateur qui raconte un personnage qui monologue. Par ailleurs, quand le narrateur raconte : « *ma pensée ne pouvait plus remonter le courant du flux de paroles par lequel je m'étais laissé machinalement entrainer pendant des heures* », on se trouve justement en face d'une posture paradoxale, car la négation « *ne ... plus* » ne décrit rien de plus que l'état d'un personnage qui donne libre court à ses pensées intérieures, en amont et en aval.
- *L'auteur* : l'enchevêtrement entre les trois instances est tel qu'on est tenté de percevoir le *je* de *A L'ombre des jeunes filles en fleurs* comme une instance marqué en permanence par l'interprétation polyphonique[274]. Ce niveau de perception du *je* proustien permet de donner au récit une interprétation métadiégétique. Nous avons l'impression que le MI fonctionne comme le miroir du récit, un récit qui se montre du doigt. La preuve est que nous avons dans le passage les propriétés qui définissent le statut de l'auteur d'une œuvre littéraire, romanesque et théâtrale essentiellement ; la

[274] Voir 2.2- *Monologue intérieur et marquage dialogique*.

création d'une fiction : « *je continuais à fabriquer les propos* », la communication avec le lecteur : « *cet exercice était pourtant une conversation et non une méditation* », la fragmentation du sujet parlant à travers les personnages du papier : « *je tenais la place de ces partenaires absents, je me posais à moi-même des questions fictives* ».

On se rend compte, à travers ces trois paramètres, que dans le MI la voix auctoriale est à peine voilée. Et c'est dans ce *je* qui raconte, qui se raconte, et qui également se voit raconter qu'on franchit l'appréciation indicielle[275] pour aller à l'appréciation euristique d'un récit condamné à se raconter sur le mode du pluriel pour dessiner le profil d'une vocation qui remonte à l'enfance de l'auteur.

1.3- Une fonction épistémologique[276]

Dans l'ordre de la sémiologie de la perception[277], les catégories de la cognition traversent des étapes déterminées. Il s'agit du sensible et de l'intelligible. Fréquemment dans *La Recherche*, le narrateur proustien développe le récit en s'appuyant sur la dichotomie qui rend compte du phénomène, puis de la perception du phénomène. L'examen du passage pourrait permettre de percevoir ce principe d'alternance sous un angle de vue qui porte les marques de l'épistémologie kantienne :

« *Dans le portrait, ce n'est pas seulement la manière que la femme avait de s'habiller qui date, c'est aussi la manière que l'artiste avait de peindre. Cette manière, la première manière d'Elstir, était l'extrait de naissance le plus accablant pour Odette, parce qu'il faisait d'elle non pas seulement, comme ses photographies d'alors, une cadette de cocottes connues, mais parce qu'il faisait de son portrait le contemporain d'un des nombreux portraits que Manet ou Whistler ont peints d'après tant de modèles disparus qui appartiennent déjà à l'oubli ou à l'histoire.*

[275] Voir 2.1- *Du je indiciel au "je" différentiel, dans le monologue intérieur*.
[276] On ne prétend pas traiter du domaine de la philosophie des sciences. Il s'agit de la connaissance en générale et de sa perception par le sujet en particulier.
[277] Pour préciser l'acception qu'il donne au mot *sémiologie*, Umberto Eco soutient : « *Quand je déclare donner une expression à ma perception, cela peut vouloir dire que j'attribue à ma perception le prédicat qu'est tel ou tel contenu* », *in Le Signe*, Bruxelles 1988, éditions Labor, adapté de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg, p 218.

C'est dans ces pensées silencieusement ruminées à côté d'Elstir, tandis que je le conduisais chez lui, que m'entrainait la découverte que je venais de faire relativement à l'identité de son modèle… »[278].

Pour rappel, ce fragment narratif extrait des dernières pages du roman, participe, non du récit, mais plutôt du discours dont la voix de l'auteur est à peine voilée. En témoignent la narration, le discours et l'énonciation dialogique :

- c'est un MI, dans la mesure où le narrateur, comme après chaque événement marquant donne libre cours à son imagination, pour compenser les déficits d'un échange qui n'est pas conduit à terme. Les pensées intérieures sont explicitement mentionnées au deuxième paragraphe : « *pensées silencieusement ruminées* ». Le courant de conscience tente de récupérer une représentation artistique, en se l'appropriant, par une comparaison entre Elstir le peintre d'une part, et Manet et Whistler d'autre part.
- Sur le plan actanciel, la narration ne raconte aucun événement. Le contenu narratif est de nouveau intégré dans une configuration scénique[279] statique. C'est que le narrateur, après chaque événement, de nature à favoriser l'interrogation, donne libre cours à son imagination qu'il fait parler sous forme d'un dialogue avec soi pour se livrer à des spéculations autoallocutives. Et c'est fréquemment les scènes de rencontre affectives ou intellectuelles qui sont diagnostiquées au détail près.
- Le dialogisme, au sens impliquant l'altérité, pourrait être perçu comme constitutif de ce mode d'expression "silencieux". On pourrait s'interroger sur l'identité de l'instance qui évoque Manet et Whistler[280] qui ont bel et bien existé et marqué la fin du dix-neuvième siècle par leurs créations artistiques respectives, en peinture. Cette instance impliquée dans la narration réfléchit et dit par ailleurs qu'elle monologue : « *C'est dans ces pensées silencieusement ruminées à côté d'Elstir, tandis que je le conduisais chez lui…* ».

L'intérêt de la phrase mentionnée précédemment est qu'elle donne une caractérisation du MI proustien ; elle en donne trois propriétés qui rejoignent la définition que l'on a formulée à la fin du traitement théorique du MI.

[278] Marcel Proust, *A L'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Op. Cit.* p 456.
[279] Toujours au sens que Genette donne au mot *scène*.
[280] Édouard Manet (1832 – 1883) est un peintre français majeur de la fin du XIXe siècle. Initiateur de la peinture moderne qu'il libère de l'académisme. James Whistler (1834 – 1903) est un peintre et graveur américain proche des impressionnistes. Ami de Mallarmé, il cultivait dans ses portraits une esthétique symboliste : *La jeune fille en blanc* en est une illustration.

- Il s'agit d'abord de *pensées*. On n'est donc pas dans l'ordre de l'expression verbale vocalisée. Le sujet s'adonne à des réflexions, en employant le pluriel, car il est question de déroulement qui ne cible pas une seule question. Et le portrait d'Odette peint par Elstir n'est qu'une image entre autres dans le défilement mental des idées. Rappelons que nous sommes à un moment où le MI se convertit en narration matricielle. On considère que l'atelier d'Elstir qui souvent favorise l'échange entre Marcel et le peintre, est aussi un lieu où le protagoniste s'abandonne à une réflexion qui mêle l'affect à l'intellect. Ce passage fortement marqué par le MI commence par une question suivie immédiatement de sa réponse : « *Car où se trouve ce qu'on cherche, on ne le sait pas* »[281], et finit par « *C'est dans ces pensées silencieuses…* ». Entre ces deux phrases toute une quête s'engage à travers une trame narrative qui se développe conjointement avec l'affluence des idées.
- Le flux des idées se traduit par des *phrases sans paroles*. Nous avons tendance à traiter de la phrase proustienne qui se convertit en période, souvent sans en donner les raisons. On pourrait rattacher la tendance analytique de la phrase dans *A L'ombre des jeunes filles en fleurs* au flux des idées, au MI, qui permet de donner libre cours à l'imagination. Cette caractéristique revient en permanence dans *La Recherche*. Ici la narration s'exprime *silencieusement*, pour reprendre l'adverbe du narrateur proustien. Le sujet de la narration n'est pas dans la logique de l'échange, de l'allocution, il a plutôt une prédilection pour l'autoallocution qui souvent prend forme dans *A L'ombre des jeunes filles en fleurs* par la question / réponse. Cette forme de dialogue avec soi révèle une certaine attitude paradoxale, puisque le monologue, qui souvent se trouve généré par la solitude, prend forme « *à côté d'Elstir, tandis que je le conduisais chez lui* ». Le paradoxe est d'autant plus accentué que le flux de la pensée a eu lieu au moment où Marcel se trouve en compagnie d'Elstir, le peintre dont l'œuvre artistique enclenche le mécanisme du MI.
- Ces pensées silencieuses ont une autre caractéristique ; elles sont, selon les propres termes du monologiste, *ruminées*. Il s'agit d'une caractérisation métaphorique qui participe du registre animal, pour édifier l'idée de répétition et de ressassement d'un objet de réflexion en passe de se transformer en obsession.

Mais en quoi consiste au juste l'objet d'obsession dont il est question dans ce monologue contenu dans le passage sélectionné ? Le personnage a recours à une désignation biaisée pour parler du portrait d'Odette peint par Elstir : « *l'extrait de naissance le plus accablant pour*

[281] Marcel Proust, *A L'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Op. Cit.* p 436.

Odette ». La caractérisation d'Odette dans le tableau du peintre s'effectue par accumulation prédicative progressive.

- Elle est d'abord « *une cadette de cocottes*[282] *connues* ». Et cette propriété définit en amont la femme de Swann par des épithètes dépréciatives. C'est tout le contraire de l'idéal mondain auquel elle aspire en permanence.
- Elle est peinte selon le modèle des maîtres de la peinture de la fin du dix-neuvième siècle, Manet et Whistler en l'occurrence. L'évocation de Manet, pour ne citer que lui, est associée dans l'esprit du monologiste essentiellement à certains de ses tableaux qui, vers la fin du siècle, suscitèrent un scandale, pour atteinte aux bonnes mœurs, et *Olympia* représentant une femme nue, en est l'illustration.

Pour qu'il y ait perception, dans l'ordre de l'épistémologie proustienne, il faut qu'il y ait signe de perception. Dans l'extrait le signe inaugure le passage ; il est bel et bien question de d'objet de peinture, de portrait d'Odette Swann. Mais le portrait de cette femme est fait selon un certain point de vue, au sens artistique du terme. Odette est un objet de désir, vu la caractérisation du personnage du MI, mais c'est aussi un objet de réflexion pour ce même monologiste. Cette réflexion sémiologique qui pourrait se placer sous le signe de la phénoménologie de la perception au féminin, suivra trois niveaux d'analyse :

- *Le niveau rhétorique*. Le sujet procède par désignation périphrastique pour rendre compte de la peinture au premier degré : « *la première manière d'Elstir, était l'extrait de naissance le plus accablant pour Odette* ». Ce niveau est conjoint à une sorte d'illocutoire dérivée, étant donné que les origines d'Odette autour de laquelle le narrateur entretient le flou sont peu glorieuses. Le sujet de cette périphrase procède par inférence, par ironie, de manière à peine visible.
- *Le niveau esthétique*. Dans *La Recherche*, la création artistique, toutes disciplines confondues, bénéficient d'un statut particulier. Et ce n'est certainement pas la peinture qui devra échapper à la règle. Le lexique qui s'y rapporte jalonne l'extrait choisi à cette fin ; on y trouve : « *portrait* », « *peindre* », « *photographies* », « *peints* », «*modèles* ». Dans cette latitude perceptuelle, *la femme* est, non une reproduction, en double, du réel, mais plutôt le produit d'un point de vue. On est tenté de rapprocher Elstir des peintres impressionnistes, mais le portrait dont il est question dans le MI

[282] Dans Le Petit Robert, le mot cocotte signifie "courtisane", "demi-mondaine".

n'est rien de plus qu'une représentation faite selon un certain point de vue. C'est ainsi que Marcel rapproche Elstir de Manet[283] plutôt que de Monet ou de Cézanne.

- *Le niveau phénoménologique*[284]. Dans cette optique, on n'aura pas à traiter d'Odette, qui n'intéresse à vrai dire que le niveau diégétique, mais de l'*image* que l'on se fait d'elle. Cette femme est un objet de perception appréhendée selon trois points de vue ; le point de vue de la narration, celui du monologiste et celui du peintre.
    - Pour ce qui est de la narration, le récit de *A L'ombre des jeunes filles* en fleurs, particulièrement la partie baptisée *Autour de madame Swann* dessine le portrait d'une femme qui a tout fait afin de passer pour une femme du monde, mais qui a fini par se compromettre et compromettre Charles Swann par des fréquentations douteuses. Par ailleurs, le récit dessine le portrait d'Odette en s'attardant par moment sur sa manière de s'habiller. Et ce code vestimentaire est révélateur à bien des égards ; il est symptomatique d'une certaine conduite auprès des hommes en quête d'aventures passionnelles.
    - Cependant, dans la perception du monologiste : « *ce n'est pas seulement la manière que la femme avait de s'habiller qui date* ». C'est la force évocatrice du nom *Odette* qui, pour lui, est associé à tout l'univers des Swann et des énigmes qui planent sur tous les membres de cette famille.
    - Le point de vue du peintre est évoqué, dans ce flux de MI, dans une optique analogique ; il est associé aux peintres majeurs, considérés comme initiateurs de la peinture moderne. Le monologiste ne nous fait pas un portrait avec ses détails constitutifs. Il passe outre les nuances du tableau, mais on pourrait se rendre compte que le peintre s'implique dans son ouvrage, de manière à transcender l'image prosaïque de la demi-mondaine, pour en faire un portrait qui serait en mesure d'égaler les portraits peints par les maîtres.

Si l'on adopte l'approche de Klinkenberg, nous dirions qu'Odette n'est pas représentée selon le degré perçu, mais plutôt selon le degré conçu. : « *Cette superposition, capitale dans une figure rhétorique, s'opère grâce à l'établissement d'un lien dialectique entre degré conçu et degré perçu* » [285]. Le *degré perçu* s'opère selon une activité mentale qui provoque une

[283] Rappelons que malgré sa prédilection pour les portraits, Manet n'est pas un peintre impressionniste.
[284] Au sens de perception du phénomène indépendamment de toutes considérations conceptuelles.
[285] Jean-Marie Klinkenberg, *L'argumentation dans la figure*, *in* Cahiers de Praxématique, « *Sens figuré et figuration du monde* », Montpellier III, 2001, numéro 35, p193.

tension cognitive, de nature à confronter l'image ou le trope (ici nous avons un portrait) à l'objet du monde réel, sensible (l'objet en question est la femme). Mais il y a un parcours à effectuer entre l'objet et sa représentation mentale, pour le monologiste, et entre l'objet et sa représentation artistique, pour le peintre. Le sujet du MI se trouve, en l'occurrence, contraint de se livrer à une activité de l'esprit, pour corriger l'anomalie selon le principe du *degré conçu*, lequel soustrait l'image de son objet réel, sensible, afin d'en faire une entité intelligible. Cette nouvelle entité est le produit non d'une imitation, mais d'une création. Aussi l'auteur[286] de *A L'ombre des jeunes filles en fleurs*, constate-t-il que l'intérêt est de « *donner par là l'impression non de s'imiter lui-même, mais de créer, puisqu'il y a moins de force dans une innovation artificielle que dans une répétition destinée à suggérer une vérité neuve* »[287].

La vérité neuve n'est pas dans le monde sensible, elle est dans le monde intelligible. Sur ce rapport entre le *sensible* et *l'intelligible*, ou sur le *degré perçu* et le *degré conçu*, Emanuel Kant[288] soutient : « *L'esprit ne perçoit pas seulement par le sens leur effet (les couleurs) sur l'activité de l'organe, mais perçoit aussi par la réflexion le jeu régulier des impressions* »[289].

Cependant, ce passage du sens à la réflexion nous met en face d'un paradoxe. Nous ne cessons d'entretenir l'idée que le *sujet de conscience*[290], dans la narration monologique, s'exprime « *antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant* »[291], en même temps on en vient au constat que, dans cet ordre phénoménologique, l'image, de *la femme,* en l'occurrence, est le produit d'une activité cognitive qui donne à voir un point de vue, au sens oppositif et différentiel du terme[292]. Pour résoudre cette aporie, l'on doit se garder de soutenir que l'instance parlante est homogène. L'intérêt est de démontrer que tout n'est pas monologue intérieur. Le MI est l'apanage d'un narrateur se confondant avec le personnage qui se raconte. Au-delà de cette frontière narrative, c'est l'auteur qui prend la relève pour réfléchir sur la matière romanesque, et par extension, sur la création artistique qui occupe son esprit.

Dans cette optique du *je* pluriel, le narrateur proustien s'exprime, il donne libre cours à sa conscience habitée par l'idée de la création. Et dans cette phénoménologie de la perception, on se rend compte qu'il compense le déficit du réel par la représentation fantasmatique de

[286] Ce constat est bel et bien celui de l'auteur et non du narrateur.
[287] *A L'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Op. Cit.* p 488.
[288] Kant et son ouvrage *Critique de la raison pure* sont mentionnés dans *A L'ombre des jeunes filles en fleurs* à la page 93 de l'édition mentionnée au préalable.
[289] Emanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris 1993, Librairie philosophique Jean Vrin, p 90.
[290] Ducrot attribue cette notion aux auteurs américains, *in Le Dire et le dit*, Paris 1984, éditions de Minuit, p 208.
[291] Edouard Dujardin, *Le Monologue intérieur,* Paris 1931, édition Albert Messein, p 59.
[292] Ferdinand de Saussure, *Ecrits de linguistique générale*, *Op. Cit.,* p 74.

l'objet du désir. L'auteur quant à lui ne s'exprime pas, il communique, il s'adonne à des spéculations intellectuelles qui concernent, non seulement un idéal féminin forgé par les sens, mais aussi la matière première de l'acte créatif qui n'est finalement qu'une jonction savante de la perception et de la réflexion, pour produire la métaphore du désir, celle qui enclenche une quête permanente de l'inassouvissement du désir, exprimé, mais aussi communiqué par un *je* qui échappe à toute taxinomie énonciative. Ce *je* est certes pluriel, mais il est permanent, car, à quelques exceptions près, il n'est pas concurrencé par d'autres pronoms personnels[293], au fil du récit qui concerne l'ensemble de *La Recherche*.

1.4- Aux frontières du Nouveau-Roman

C'est dans cette optique énonciative que l'on se propose d'établir des nuances entre l'esthétique proustienne et l'esthétique nouveau-romanesque, de Simon ou de Sarraute, tout particulièrement. Si les écrits des trois auteurs sont classés sous l'étiquette de *roman moderne*[294], dans la mesure où l'examen critique de cette littérature a porté sur le statut de l'instance qui parle, il convient d'établir, au sein même de ce vaste courant littéraire, des nuances afin de pouvoir saisir les ressorts énonciatifs et thématiques[295] de chacun des auteurs mentionnés au préalable. Le Nouveau-Roman demeure, quoi qu'en disent Jean Ricardou[296] et Bernard Valette[297], lesquels ont tenté d'en formaliser les principes, un courant aux contours indéterminés. Mais avant d'établir une nouvelle acception, essentiellement énonciative, s'appuyant sur un corpus précis, pour cette esthétique qui va de Butor à Le Clézio, passant par Pinget, un examen des définitions, élaborées par certains narratologues, s'avère indispensable, pour définir ce nouveau mode hétéroclite d'écriture romanesque[298].

Pour Ricardou : « *Le Nouveau-Roman met en cause, en effet, avec une virulence quasiment croissante au fil des livres, un phénomène d'envergure, franchement ou insidieusement actif dans la plupart des institutions humaines, et peut-être l'objet d'une manière tabou : le RECIT* » [299]. Le ressort de cette définition n'est pas seulement esthétique (concernant la manière dont on écrit), il est aussi idéologique. La contestation du récit inaugure la rupture

[293] Excepté bien évidemment *Un Amour de Swann* où la narration est assurée à la troisième personne du singulier.
[294] Voir *Introduction* p 7.
[295] S'il en existe, car la vacuité thématique est constitutive de l'écriture nouveau-romanesque.
[296] Jean Ricardou, *Le Nouveau-Roman*, *Op. Cit.*
[297] Bernard Valette, *Esthétique du roman moderne*, *Op. Cit.*
[298] Jean Ricardou associe le Nouveau-Roman à l'apparition de la revue Tel Quel en 1960 dont l'initiateur était Philippe Sollers. Pour Françoise Baqué, les nouveaux-romanciers sont ceux en particulier qui publient chez le même éditeur (les éditions de Minuit). Elle cite, outre les trois ténors du courant (Robbe-Grillet, Sarraute et Butor), Simon, Pinget, Ollier, et avant eux Beckett, *in* Jean Ricardou, *Le Nouveau-Roman*, *Op. Cit.*, p 22.
[299] *Ibid.*, p 36.

avec un stade de l'Histoire de l'humanité où toute la vision du monde était impliquée dans le narratif, étant un réceptacle qui « *édifie un système de valeurs achevé et clos* » [300].

Si Jean Ricardou élabore sa définition par contraste idéologique, Bernard Valette privilégie le contraste esthétique : « *La notion de* "roman existentialiste" *est définie par son contenu et celle de* "Nouveau-Roman" *essentiellement par son style* »[301]. Cependant, le traitement différentiel de Valette qui accorde plutôt le primat à la notion de *roman moderne*, ne traite pas de la caractérisation stylistique du nouveau courant littéraire.

Il est nécessaire, à notre sens, d'établir une caractérisation contrastive pour traiter du Nouveau-Roman. Le critère idéologique, tout comme le critère stylistique, demeure pertinent, d'autant plus que, selon l'approche de Lukàcs[302], l'évolution des choix esthétiques est consubstantiellement associée aux différentes ruptures idéologiques et épistémologiques, par rapport à un système de croyances donné. On pourrait ranger les deux acceptions dans un ordre de savoir *déclaratif*, quant à l'assimilation des principes de ce courant littéraire qu'est le Nouveau-Roman. Mais sans l'accès à l'ordre *procédural*, notre perception des mécanismes qui président à l'écriture nouveau-romanesque demeure déficiente. C'est assurément par la contestation diégétique que se définit ce mode d'écriture. Et l'on savait depuis *Pour un Nouveau Roman*[303], et *L'Ere du soupçon*[304] qu'il s'agissait désormais d'une forme qui prenait la contestation pour principe de création romanesque.

Le Nouveau-Roman serait, à notre sens, un art d'écriture caractérisé par :

- La conscience de sa propre disparition potentielle. Roland Barthes a pertinemment saisi l'enjeu d'une forme qui toujours s'interrogeait sur ses propres lois et qui jamais n'apportait de réponse définitive : « *il s'ensuit que notre littérature est depuis cent ans un jeu dangereux avec sa propre mort* » [305]. Le Nouveau-Roman serait défini comme la mise à mort du roman au nom du roman.
- La conscience du refus. La plupart des critiques littéraires s'accordent à dire que la contestation est la clé de voûte de toutes les acceptions que l'on donne à ce courant. Le rejet concerne les trois piliers du roman classique ; l'intrigue, le personnage et l'analyse psychologique. Et c'est dans cette optique que Barthes affirme qu'*il y a donc, tout au moins tendanciellement, dans l'œuvre de Robbe-Grillet, à la fois refus*

[300] Georg Lukàcs, *La Théorie du roman*, paris 1920, éditions Gallimard, p 60.
[301] Bernard Valette, *Op. Cit*., p 14.
[302] Pour Lukàcs : "*Toute forme est la résolution d'une dissonance fondamentale au sein de l'existence* ", *in* Georg Lukàcs, *La Théorie du roman*, *Op. Cit*,. p 55.
[303] Edité par Alain Robbe-Grillet en 1963 aux éditions de Minuit (collection "Critique"). L'auteur y conteste les conventions du roman classique, telles qu'elles sont établies par Balzac et Zola.
[304] Edité par Nathalie Sarraute en 1956 aux éditions Gallimard, collection Folie/essais.
[305] Roland Barthes, *Essais critiques*, *Op. Cit*,. p 107.

de l'histoire, de l'anecdote, de la psychologie des motivations, et refus de la signification des objets »[306].

- La conscience de la nécessité de survie. La contestation dont il est question concerne l'idée de l'engagement[307]. Mais elle repose sur un principe paradoxal, car conjointement au rejet, s'active le mécanisme de récupération. Kafka formule en l'occurrence une interrogation qui vaut réponse : « *Notre littérature serait-elle toujours condamnée à ce va et vient épuisant entre le réalisme politique et l'art pour l'art, entre une morale de l'engagement et le purisme esthétique* »[308]. Il n'est certes pas question de "l'art pour l'art" tel qu'il est conçu par les parnassiens, car il s'agit plutôt d'une forme privée de sa substance thématique, au profit d'une nouvelle substance esthétique. Le souci de l'esthétique qui se passe des considérations, et surtout de l'organisation du défilement narratif, affecte, dans l'écriture de Claude Simon jusqu'à la configuration graphique matérielle du texte. *Le Jardin des Plantes* pourrait, en l'occurrence, être considéré comme un cas d'école.

[306] Roland Barthes, *Essais critiques*, *Op.*, *Cit.*, p 101.
[307] Le Nouveau-Roman est aussi à définir comme un courant né du rejet de l'idée sartrienne de *l'engagement*.
[308] Roland Barthes, *Essais critiques*, *Op. Cit.*, p 138.

2- Monologue intérieur et flux de la conscience dans *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon

Claude Simon, que la critique littéraire classe dans ce courant relativement hétéroclite, se donne à lire autant comme auteur de l'énonciation décousue que comme romancier de la narration continue. Il écrit une œuvre qu'il place délibérément sous le signe, non seulement de la contestation diégétique, mais aussi de la fragmentation narrative et discursive. Cependant, on ne saurait procéder à la présentation de l'œuvre romanesque de Simon, telle que nous l'avons réalisée avec l'œuvre proustienne[309]. Le corpus simonien[310] sélectionné à cet effet est déterminé par l'ordre, ou plutôt par le *désordre* actanciel et énonciatif. Un roman comme *Le Jardin des Plantes* a la caractéristique essentielle de donner à voir une configuration typographique toute particulière. Dans ce corpus qui associe une vingtaine d'épisodes disparates, inspirés de la vie de l'auteur, la géométrie scripturale n'est pas toujours linéaire, elle est plutôt enchevêtrée, non seulement sur le plan énonciatif, mais aussi sur le plan graphique du terme. Cette écriture, au sens pictural du terme, correspond à la forme de la mémoire, laquelle n'obéit ni à la loi de la chronologie, ni à celle de la logique. Cependant, pour rejoindre la logique du MI, cette forme proche de l'autobiographie[311] est un défilement mental qui passe outre les contraintes de la linéarité de l'écriture alphabétique[312]. Tout dans *Le Jardin des plantes* – configuration actantielle, mode d'énonciation et représentation typographique - pourrait être perçu dans l'optique de la dislocation et l'éclatement.

2.1- la dislocation typographique

Dans l'ordre perceptuel, visuel, matériellement parlant, nous décelons une activité scripturale qui a tout pour déstabiliser les habitudes lectorales. Et dans les toutes premières pages du *Jardin des Plantes*, l'auteur scripteur dispose la page, qui doit comprendre le contenu graphique, de manière toute particulière. Il s'agit en fait de la configuration du texte dans sa matérialité, laquelle nécessite qu'on examine le statut de l'instance qui est à l'origine de cette configuration.

L'examen de la disposition ci-dessous en donne la preuve[313].

---

[309] Sur le plan diégétique, *La Recherche* tout entière pourrait être appréhendée comme un macro roman.
[310] *La Corde raide* (1947), *La Route des Flandre* (1960) et *Le Jardin des Plantes* (1997).
[311] Malgré l'omniprésence de "je", *Le Jardin des Plantes* n'est pas une autobiographie au sens traditionnel du terme. La raison est qu'il n'y a pas de contenu narratif homogène qui assure la continuité diégétique.
[312] Cet aspect pictural de l'écriture phonétique ou alphabétique est nettement perceptible dans les trente premières pages de ce qu'on pourrait, faute de mieux, appeler roman.
[313] *Le Jardin des Plantes*, *Op. Cit.*, pp 14-15.

fatigué (malaise ou ivre peut-être ?) Apparemment somnolent Ou faisant semblant prudemment éclipsé au moment stratégique ?

mais il m'avait quand même reconnu

coincé !

un instant bref éventail de lumière par le battant de la porte poussée en même temps que le tapage les rires Les deux Harlem Brothers avaient sans doute repris leur numéro comique puis le battant se referma les étouffa J'espérais que dans la pénombre

me faisant signe tapotant d'une main invitante à côté de lui le siège du canapé dans un coin duquel il était assis ou plutôt tassé voix pâteuse Salement coincé J'obéis

(encore ahuri en train de me brosser les dents bave écume blanche entre mes lèvres retroussées long filet s'étirant sous le menton j'ai dit Non je mélange tout la fatigue Ça c'était ce matin à Moscou l'apothéose l'autre avec son envie sa tache de vin sur le crâne Grand honneur entrevue tous les quinze autour d'une table mais seulement là rien d'autre que biscuits secs

chuintement de l'invisible torrent les deux paisibles promeneurs hautes coiffures caftan conversant Montesquieu nom sur le bout de la langue quelque chose

eau minérale ni caviar ni vodka forbidden strictly forbidden streng verboten pericoloso sporgersi je ne sais pas comment ça se dit en russe)

comme Ousbeck ou Usbek l'autre ?

agaçant

cœur de l'Asie Pamir peupliers se dépouillant nonchalante neige d'or yeux brûlants bruits lavés Me rappelant cet autre réveil ou plutôt demi-sommeil à Delhi après aussi nuit d'avion sans dormir air sons comme lavés là aussi cris étranges d'oiseaux imaginés étranges bleu outremer pourvus de longs becs courbes imaginés dans une végétation feuilles géantes fleurs géantes parfums poivrés arbres à plumes fruits vénéneux sonorité de l'air vautours dit-on faisant fonction là-bas d'éboueurs dévoreurs d'ordures de charognes il existe paraît-il ou il existait à Bombay une tour au sommet de laquelle on déposait pour eux les cadavres croque-morts

extirpa d'une de ses poches un petit flacon ou plutôt fiole Elixir dit-il secret philtre herbes de la montagne magique me la mit dans la main referma mes doigts dessus voix pâteuse guérit tout

De nouveau j'ai ri bave aux lèvres brosse suspendue Salle de bains laquée blanc tuyaux tubulures laqués rouge vermillon chasse d'eau rouge vermillon porte vermillon tête cou épaule remplissant les trois

Matériellement parlant, la présentation du contenu textuel constitue une entorse aux règles de la disposition linéaire de l'écriture alphabétique. La perception visuelle enregistre un texte éparpillé, organisé, ou plutôt désorganisé, en morceaux dont les volumes accusent des disproportions nettement remarquables. Ces morceaux sont séparés par des blancs qui, au-delà de la présentation matérielle, participent de l'effet de sens. C'est une forme de *hiatus*[314] introduit délibérément par l'auteur scripteur afin de provoquer une rupture narrative. Le hiatus et la rupture sont deux propriétés qui passent outre l'ordre logique et chronologique des événements et des idées. On pourrait visiblement constater que cette configuration implique treize unités graphiques[315], que l'on pourrait disposer linéairement, et non forcément sémantiquement, comme suit :

1. *fatigué (malaise ou ivre peut-être ?) Apparemment somnolent Ou faisant semblant prudemment éclipsé au moment stratégique ?*
2. *mais il m'avait quand même reconnu*
3. *coincé !*
4. *me faisant signe tapotant d'une main invitante à côté de lui le siège du canapé dans un coin duquel il était assis ou plutôt tassé voix pâteuse salement coincé J'obéis*
5. *(encore ahuri en train de me brosser les dents bave écume blanche entre mes lèvres retroussées long filet s'étirant sous le menton J'ai dit Non je mélange tout la fatigue Ça c'était ce matin à Moscou l'apothéose l'autre avec son envie sa tache de vin sur le crâne Grand honneur entrevue tous les quinze autour d'une table mais seulement là rien d'autre que biscuits secs*
6. *Un instant bref éventail de lumière par le battant de la porte poussée en même temps que le tapage les rires Les deux Harlem Brothers avaient sans doute repris leur numéro comique puis le battant se referma les étouffa J'espérais que dans la pénombre*
7. *Chuintement de l'invisible torrent les deux paisibles promeneurs hautes coiffures caftan conversant Montesquieu nom sur le bout de la langue quelque chose*
8. *eau minérale ni caviar ni vodka forbidden strictly forbidden streng verboten pericoloso sporgersi je ne sais pas comment ça se dit en russe)*

[314] Dans la terminologie narratologique de Ricardou, le *Hiatus narratif* est tout l'opposé de la séquence narrative, *in Le Nouveau Roman*, *Op. Cit.*, p 88.
[315] Ici, le terme *paragraphe* me semble inapproprié. Le paragraphe n'est pas seulement une unité typographique, il est aussi une unité sémantique.

9. *Extirpa d'une de ses poches un petit flacon ou plutôt fiole Elixir dit-il secret philtre herbes de la montagne magique me la mit dans la main referma mes doigts dessus voix pâteuse guérit tout*
10. *comme Ousbeck ou Usbeck l'autre ?*
11. *agaçant !*
12. *cœur de l'Asie Pamir peupliers se dépouillant nonchalante neige d'or yeux brûlants bruits lavés Me rappelant cet autre réveil ou plutôt demi-sommeil à Delhi après aussi nuit d'avion sans dormir air son comme lavés là aussi cris étranges d'oiseaux imaginés étranges bleu outremer pourvus de longs becs courbes imaginés dans une végétation feuilles géantes fleurs géantes parfums poivrés arbres à plumes fruits vénéneux sonorité de l'air vautours dit-on faisant fonction là-bas d'éboueurs dévoreurs d'ordures de charognes il existe paraît-il ou il existait à Bombay une tour au sommet de laquelle on déposait pour eux les cadavres croque-morts*
13. *De nouveau j'ai ri bave aux lèvres brosse suspendu Salle de bains laquée blanc tuyaux tubulures laqués rouge vermillon chasse d'eau rouge vermillon porte vermillon tête cou épaule remplissant les trois quarts de la glace au-dessus du lavabo.*[316]

Le texte ci-obtenu, après que l'on a procédé à l'agencement linéaire, demeure peu cohérent, quant à la continuité thématique. Mais s'ajoute à cette disparité thématique, un enchevêtrement énonciatif de nature à rendre l'accès au sens assez laborieux. C'est que sur les treize unités graphiques, six comprennent la première personne du singulier *je*, les autres concernent le délocuté du discours. Ce genre de défilement qui dessine un certain état de la conscience n'est pas toujours placé sous le signe de la première personne du singulier. Nous nous trouvons de fait contraints de reconstituer ces fragments narratifs disloqués, énonciativement et narrativement, et qui sont nés d'un certain courant de pensée, un courant qui mime la représentation spontanée des images dans la conscience du sujet. Cette représentation n'obéit pas à l'ordre logique et chronologique que nous lisons dans la narration traditionnelle. Cité par Barthes, Claude Lévi-Strauss constate : « *l'ordre de la succession chronologique se résorbe dans une structure matricielle atemporelle* »[317]. Pour réorganiser ce fragment, selon les critères inhérents à la lisibilité narrative canonique, l'on essaie, à chaque fois, de tenir compte de l'objet de la narration, des actants, du pronom employé et de ses deixis indicielles.

[316] Claude Simon, *Le Jardin de Plantes*, *Op. Cit.*, pp 14-15.
[317] Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale du récit*, *in L'Aventure sémiologique*, *Op*., *Cit*., p 184.

Ordre linéaire des fragments narratifs	**Objet narratif**	**Repérage indiciel**	**Repérage actanciel**[318]
1	Portrait moral	Troisième personne	Personnage non identifié
2	Scène de reconnaissance	*Il* et *m'* (je)	Personnage qui reconnait
3	Situation critique	Le narrateur	Personnage non identifié
4	Scène de reconnaissance	*lui, il*, *me, je*	Personnage identifié par le narrateur
5	Défilement monologique (toilette, confusion de l'esprit, réminiscence, nourriture…)	La première personne du singulier et ses marques déictiques : *Jeme*, *mes*	Personnage qui dit *je*
6	Scène probablement à l'hôtel. Conduite des deux personnages à l'allure comique. Vœu du narrateur	Je + deux personnages :	« Les deux Harlem Brothers »
7	Scène de promenade. Ambiance orientale. Il est aussi question de Montesquieu	Narration à la troisième personne	« deux paisibles promeneurs »
8	Interdiction d'alcool	*Je* s'exprimant dans trois langues	Personnage qui dit *je*
9	Traitement médical (médicinal)	Je : "*mes*", "*me*" + il	Un personnage guérisseur
10	Comparaison	Intertextualité : allusion à Montesquieu ; "*Les*	Ousbeck ou Usbeck

[318] Au sens de *actant* qui implique le personnage et son activité.

		Lettres persanes"	
11	Situation critique	Troisième personne	Personnage non identifié
12	Souvenirs de voyages "exotiques" ; Asie (Pamir), Delhi… etc.	Narration monologique : « *merappelant cet autre réveil* »	Personnage qui dit *je*
13	Défilement monologique (perception chromatique de la salle de bains)	La première personne du singuliers *je*	Personnage qui dit *je*

La fragmentation sémantique affecte jusqu'au contenu même de certains fragments graphiques. C'est le cas de la parcelle cinq dont on extrait la phrase suivante :
« *J'ai dit Non je mélange tout la fatigue Ça c'était ce matin à Moscou l'apothéose l'autre avec son envie sa tache de vin sur le crâne Grand honneur entrevue tous les quinze autour d'une table mais seulement là rien d'autre que biscuits secs* »[319].

Cette disposition typographique proposée par l'auteur, que l'on pourrait d'ailleurs considérer parmi les plus illustratives de la dislocation narrative, a ceci de particulier que le narrateur qui dit *je* reconnait explicitement l'embrouillement des idées : « *Non je mélange tout* ». Ce cours des idées éparses est accompagné de commentaire métadiscursif. Par ailleurs, l'on se rend compte que dans cette disposition déterminée par la dislocation, le narrateur s'aligne au principe qui oriente les choix de l'auteur scripteur ; l'un procède par éclatement de l'ordre narratif, l'autre par dislocation de l'ordre typographique.

On pourrait s'interroger sur les mobiles qui déterminent ces options scripturales et narratives, ou même discursives, si l'on veut examiner l'expression verbale du personnage énonciateur. Ces formes de perversion de l'ordre syntagmatique, linéaire, mais aussi de l'ordre actanciel du récit, sont une résistance au temps chronologique qui ne permet d'exprimer le signe que dans une logique de succession linéaire peu fidèle au véritable défilement mental des idées et des images. Aussi Saussure était-t-il sensible à cette question

[319] Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, *Op. Cit.*, pp 14-15.

relative au rapport entre sémiologie et chronologie : « *Parmi tous les systèmes sémiologiques le système sémiologique "*langue" *est le seul (avec l'écriture dont nous parlerons en temps et lieu) qui ait eu à affronter cette épreuve de se trouver en présence du temps* »[320]. Simon en est assurément conscient et l'écriture "romanesque"[321] n'est en fin de parcours qu'une *aventure sémiologique*, au sens barthien de l'expression[322]. L'auteur du *Jardin des Plantes* prend le risque de faire éclater la linéarité de l'écriture et de la narration dans la seule fin de restituer, non le flux, mais l'affluence[323] mentale des idées. Il s'agit de ce que l'auteur appelle le "portrait de la mémoire". Pour réhabiliter l'activité à laquelle se livre la matrice des souvenirs qu'est la mémoire, Simon serait porté à discréditer la logique linéaire et chronologique du langage qui n'est qu'un artefact jugé peu habilité à rendre compte du mécanisme travaillant la conscience qui est investie de la mission de convertir les événements du passé en images fonctionnelles.

C'est dans cet ordre d'idée que l'on intègre ces fragments scripturaux, non forcément dans le MI, mais dans une forme d'"énonciation" typographique, qui se met au-devant comme une véritable narration qui, plus tard, va induire le MI. C'est une forme de "tout venant" qui ne tient pas compte de la dimension logique et chronologique de la langue écrite, laquelle se trouve adoptée, par dépit, comme moyen d'expression et de communication pour instaurer paradoxalement une "interincompréhension constitutive"[324]. L'auteur du *Jardin des Plantes* se garde de se définir comme écrivain des idées, sa logique est la communication des sensations, car à la question « *qu'est-ce qu'un écrivain français aujourd'hui ?* », posée par Philippe Sollers, lors d'un entretien journalistique, Simon répond :

« *Il est ce qu'est tout écrivain, à quelque nationalité qu'il appartienne, à quelque époque qu'il écrive. Et écrire, toujours et partout, cela consiste à ordonner, combiner des mots d'une certaine façon, la meilleure possible. Pour moi c'est, avant tout, réussir à faire surgir des images, communiquer des sensations.*[325] ».

Il en ressort que l'esthétique de Simon se définit de manière contrastive. L'auteur rejette l'idée d'une écriture qui se veut ordonnancement, combinaison des mots dont la tendance à la perfection demeure suspecte. Il semble confesser l'idée que le romancier, qui écrit à l'adresse

[320] Ferdinand de Saussure, *Ecrits de linguistique générale*, *Op. Cit.*, p 262.
[321] Plutôt *antiromanesque*, dans l'optique simonienne et sarrautienne. C'est pour quoi nous continuons à employer le mot *roman* avec beaucoup de précaution, quand il s'agit de Nouveau-Roman.
[322] Nous avons signalé auparavant que la littérature romanesque chez Barthes est celle qui *joue avec sa propre mort* et qui en l'occurrence se pose cette question œdipienne : *qui suis-je ? in* Roland Barthes, *Essais critiques, Op. Cit.* p 107.
[323] Dans Le Petit Robert, le sens de ce mot est lié à l'abondance et la convergence.
[324] Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris 1987, éditions Hachette, p 88.
[325] *Entretien avec Claude Simon in* Le Monde des livres du 19 septembre 1997.

du grand public, tente d'établir une connivence lectorale pour le moins douteuse avec le cosignataire du contrat "romanesque". Cette posture met l'artiste prosateur, au sens bakhtinien du terme[326], dans la double contrainte de l'expression de sa conscience profonde qui souvent échappe au contrôle et de la communication de ses préoccupations éthiques et esthétiques, une communication qui exige une certaine lucidité intellectuelle. Et c'est là l'un des aspects paradoxaux du MI romanesque.

2.2- Monologue intérieur et duplicité de la troisième personne du singulier

C'est encore dans l'optique de la continuité/discontinuité diégétique que l'on se propose d'étudier le texte simonien. Le refus de l'unicité du sujet parlant, pilier constitutif de l'esthétique de ce courant littéraire, n'est, comme on vient de le démontrer précédemment, pas seulement perceptible dans le récit de la narration matricielle, il est aussi visible dans le MI. Mais si la continuité diégétique et narrative est assurée dans certains passages, il n'en demeure pas moins intéressant de souligner le passage de *Il* comme personne, ou non personne, du monologue, à *on* comme indéfini inclusif, et qui, sur le plan référentiel, va au-delà du pronom de la troisième personne du singulier.

Le Jardin des Plantes dont on vient d'examiner des fragments "éclatés", typographiquement et énonciativement, est également déterminé par un phénomène de dialogisme, tantôt montré, tantôt constitutif. En voici un cas d'illustration :

« *Il y avait un grand pommier dans le jardin et, au printemps, il le regarda se couvrir peu à peu de fleurs. La nuit, il pouvait entendre dans le fond de la vallée les trains approcher, ralentir, s'immobiliser dans un long crissement de freins. Dans le silence où la locomotive lâchait régulièrement des jets de vapeur parvenait jusqu'à lui la voix de l'employé qui criait le nom de la station, marchait le long des wagons en claquant parfois une portière. Le train sifflait, repartait, peu après on entendait gronder sous son passage le pont de fer. Puis le bruit décroissait, s'éloignait, cessait. Bien avant l'aube, les jours de marché, lui parvenaient comme une rumeur les moteurs des camions qui amenaient au foirail les veaux et les bœufs, les menus bruits des marchands qui montaient leurs étals. Les paysans vendaient des volailles, des œufs et des foies d'oie que des femmes vêtues de noir présentaient sur des serviettes immaculées où étaient imprimés en creux les plis de repassage, comme ces pièces anatomiques en cire coloriée (rouge, bleu, vert, jaune), rate, pancréas, poumons, que l'on peu*

[326] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *Op. Cit.*, p102.

voir dans les vitrines des boutiques spécialisées aux alentours des facultés de médecine. Vers la fin avril, la nuit, les rossignols commencèrent à chanter »[327].

Ce passage relativement long est intercalé entre deux phrases qui appartiennent au narrateur du premier plan[328]. Ces phrases ont la particularité d'impliquer le passé simple narratif :

« *Il y avait un grand pommier dans le jardin et, au printemps, il le regarda se couvrir peu à peu de fleurs* ».

« *Vers la fin avril, la nuit, les rossignols commencèrent à chanter* ».

Notons que le passage des propos du narrateur à ceux du personnage, du locuteur à l'énonciateur s'effectue avec fluidité, pour nous introduire progressivement dans les pensées du personnage monologiste.

Mais en termes discursifs, l'on pourrait s'appuyer sur la phrase : « *il pouvait entendre…* ». Cette périphrase verbale est douée d'un potentiel modal qui virtualise la suite prédicative qui en découle. Le verbe *pouvoir* exprime, sur le plan modal, la possibilité. Ce même verbe est conjugué à l'imparfait, temps qui en contexte n'a pas de valeur temporelle, ou même aspectuelle. L'imparfait en question est modal. La périphrase « *pouvait entendre…* » a une portée épistémique qui s'inscrit dans la chronologie du possible.

Si le semi-auxiliaire modal *pouvait* articule le passage du "réel" au virtuel, l'infinitif *entendre*, dépositaire des traits sémiques de la périphrase verbale, se rapporte à la sémiologie de la perception. Le personnage est de ce fait le centre perceptuel, et tout ce que l'on perçoit, comme objet sonore et comme objet visuel est inéluctablement conditionné par son point de vue.

En dehors de la périphrase verbale, on se rend compte que tous les verbes du passage qu'on vient d'appréhender comme un monologue narrativisé sont conjugués à l'imparfait. Ces verbes pourraient être interprétés comme des prédicats à valeur modale. La modalisation est le produit d'une contamination syntaxique, générée par la périphrase modale : « *pouvait entendre…* ». On pourrait répartir ces verbes de l'imparfait en deux catégories : l'imparfait catalyseur du courant de pensée et l'imparfait catalyseur du récit d'événements.

- La première catégorie implique essentiellement quatre imparfaits introducteurs de MI : « *il pouvait entendre* »

[327] *Les Jardins des Plan*tes, *Op*., *Cit*., pp 314-315.

[328] La dénomination de "narration matricielle" n'est pas toujours heureuse dans un roman qui confond les niveaux et les instances, parfois le récit du narrateur de relais devient une véritable matrice narrative qui se déploie sur plusieurs pages.

« *des jets de vapeur parvenait jusqu'à lui* »

« *on entendait* »

« *lui parvenaient comme une rumeur les moteurs des camions* »

Tous ces verbes développent la sémiologie de perception, celle essentiellement relative au domaine sonore et vocal qui, dans le passage, s'affiche comme l'élément catalyseur des représentations mentales. La perception sonore dessine l'image de la locomotive en mouvement. La perception vocale contribue à son tour à la construction de la séquence du voyage par train[329]. Il y a dans la phrase : « *la voix de l'employé qui criait le nom de la station* » un mode de narration qui mime la représentation mentale des phénomènes, car dans cet ordre, le sujet perçoit la voix, et non sa source. C'est à l'imagination de construire l'image correspondant à ce personnage qui informe sur le tracé du voyage. Le mouvement de cet agent qui fait le va et vient à travers les wagons n'est perçu par le sujet qu'après coup : « *l'employé qui criait… marchait* ».

- La deuxième catégorie intègre les autres verbes conjugués à l'imparfait narratif :

« *la locomotive lâchait* »

« *l'employé qui criait… marchait* »

« *Le train sifflait, repartait* »

« *le bruit décroissait, s'éloignait, cessait* »

« *des camions qui amenaient* »

« *des marchands qui montaient* »

« *Les paysans vendaient* »

« *des femmes … présentaient* »

Dans cette catégorie, c'est encore l'élément sonore qui génère les images successives d'un jour de marché. Dans ce défilement mental engendré par le bruit : « *lui parvenaient comme une rumeur les moteurs des camions* », c'est de nouveau le mouvement et le remue-ménage dans un espace de transaction commerciale qui prennent forme.

Il en découle que les verbes de perception, de la première catégorie, conjugués à l'imparfait, sont à l'origine d'un MI impliquant un récit d'événements qui donne le primat à la

[329] Dans *A L'ombre des jeunes filles en fleurs*, le narrateur proustien fait du voyage par train un cadre privilégié pour la description des paysages pittoresques.

durée événementielle. Cette durée mime le mouvement et le rythme du défilement mental auquel se livre le sujet.

Cependant, le décrochage dont on vient de parler n'est pas seulement articulé entre la narration matricielle et le MI : « *La nuit, il pouvait entendre dans le fond de la vallée…* », mais à l'intérieur même du monologue il y a une forme d'articulation qui pourrait être à l'origine, non seulement d'une confusion référentielle, mais aussi d'un enchevêtrement énonciatif de nature à confondre les strates suivantes :

- La narration matricielle et la narration seconde
- Les propos du narrateur et les pensées du personnage

La question est de savoir quel est le statut de la phrase suivante :

« *peu après on entendait gronder sous son passage le pont de fer* »

Par rapport à la narration et par rapport au MI ? Qu'est-ce qui induit la transition de la troisième personne du singulier *il* au pronom indéfini *on* ? Rappelons que cette phrase est exprimée dans une logique de continuité diégétique par rapport à la précédente :

« *Dans le silence où la locomotive lâchait régulièrement des jets de vapeur parvenait jusqu'à lui la voix de l'employé qui criait le nom de la station, marchait le long des wagons en claquant parfois une portière. Le train sifflait, repartait* ».

Ce court passage implique un récit censé être le produit de l'imagination du personnage *interprète*[330] qui se constitue des souvenirs. Jusque-là ce personnage est désigné par le pronom de la troisième personne *il*, délocuté dans cet environnement énonciatif. Il faudrait de fait voir ce qui justifie ce passage de *il* à *on*. Rappelons que cette particule pronominale repose sur l'indécidable référentiel. Elle pourrait désigner de façon biaisée, outre la troisième personne, le pôle déictique singulier, *je* et *tu*, et le pôle déictique pluriel, *nous* et *vous*.

Le pronom *on* pourrait être inclusif de l'instance locutrice, du *je* du narrateur locuteur. L'énoncé : « *peu après on entendait gronder sous son passage le pont de fer* » fait fusionner *je* et *il* pour en faire un seul interprétant sémiologique, selon les propres termes de Umberto Eco, du sonore et du visuel, lesquels se trouvent convertis en signes parfaitement intégrés au MI. Nous y décelons un effet de contamination narrative, une configuration à deux strates ; il y a le récit du narrateur et le monologue narrativisé du personnage. Mais au-delà de la contamination narrative, il y a un effet d'identification qui paradoxalement s'exprime par la duplicité de la voix. Concrètement parlant, celui qui dit : « *on entendait gronder …* » est à la fois *je* et *il*, le narrateur et le monologiste. Cette forme de fusion a une incidence sur le

[330] Umberto Eco, *Le Signe*, *Op. Cit.*, p 49

contenu narratif, dans la mesure où le MI tient lieu du récit analytique, au point de cibler des détails dignes d'une narration matricielle.

Dans la logique sémiologique la conversion de l'objet en symbole n'est jamais fortuite. La question est de savoir dans quelle fin le MI s'organise selon le principe d'accumulation prédicative. Ici, l'on dessine un tableau assez surchargé. Dans cette représentation née plutôt des souvenirs du monologiste[331], l'humain (*marchands*, *paysans, femmes*), l'animal (*veaux, bœufs, volailles*), et le chromatique (*rouge, bleu, vert, jaune*) contribuent à peindre une scène hebdomadaire de la vie paysanne. Ces menus détails participent d'une narration fonctionnelle. Le tableau fonctionne par contraste aux scènes de guerre et de violence qui jalonnent le récit. Le contraste dessiné par l'imagination du sujet est appuyé par la dernière phrase aux accents romantiques : « *Vers la fin avril, la nuit, les rossignols commencèrent à chanter* ».

Le MI est donc dépositaire d'une quête, celle de la paix de l'âme dans un monde hostile, où tout est violence, tuerie, débris de chair, charognes d'animaux. Et c'est dans le retour du chant des rossignols que l'on interprète cette note comme un message à deux voix, celle du personnage qui subit le martyre de la guerre, et celle du narrateur qui tente d'assumer son rôle d'éclaireur de chemin[332], pour invoquer la paix et permettre à la nature de s'adonner à ses activités quotidiennes, le chant pour célébrer la vie. Donc un monologue à *deux* voix, celle de *il* et celle de *on* implicatif, exprime la disparité, mais aussi parle à propos. La séquence du jour de marché s'inscrit de ce fait dans une cohérence, non forcément diégétique, mais plutôt idéologique, perceptible dans le chant du rossignol qui contraste avec le bruit invoqué précédemment. Il faudrait traiter de l'illocutoire de cette représentation endophasique, pour comprendre le fonctionnement de la *pertinence*[333].

2.3- la dislocation de l'instance énonciative

Le texte simonien, *Le Jardin des Plantes* en particulier, se trouve être le foyer d'investigation d'une certaine esthétique, celle de la rupture[334], que l'on considère comme le pilier de ce nouveau mode d'expression romanesque. L'éclatement de l'instance parlante vise tout particulièrement la source de la narration.

[331] A partir de là le narrateur se confond avec le personnage.
[332] On pourrait donc se rendre compte que le Nouveau-Roman qui est un désengagement esthétique demeure un engagement éthique.
[333] Pour Sperber et Wilson : « *Une hypothèse est pertinente dans un contexte si et seulement si elle a un effet contextuel dans ce contexte* », *in La Pertinence*, chapitre III, Paris 1986, éditions de Minuit, p 187.
[334] La rupture romanesque est à saisir en rapport avec le roman classique, de Balzac et de Zola en particulier.

Le Jardin des Plantes donne à voir, à plusieurs reprises d'ailleurs, des passages dont la configuration inscrit l'énonciation dans une forme de mise en abîme révélatrice d'un certain courant de pensée qui se développe par enchevêtrement actantiel[335] et narratif. Le texte suivant pourrait en donner l'illustration :

« *on sentait se déplacer sur son corps le fourmillement des petites bêtes obstinées, tranquilles, voraces. Comme un grouillement de vers, pensait-il. Comme sur un cadavre. Comme si nous étions déjà morts, comme si… Dormant à demi à la fin, pensant encore : Galliver. Et quand je me réveillerai ils m'auront ligoté et leur roi viendra me parler, monté sur ma poitrine, armé d'une lance pas plus grosse qu'une épingle, et je dirai : Oui. Matricule 28982, oui, que voulez-vous de moi, foutue vermine de merde, foutue… Puis dormant pour de bon, d'un sommeil lourd, opaque, sans rêve. Du moins dont on puisse se souvenir* »[336].

Ce passage a ceci de particulier qu'il propose une disposition énonciative qui fait se succéder en alternance la narration matricielle et le MI. La première activité du lecteur consiste par là même à démêler cet enchevêtrement qui combine, non seulement le récit d'événements au récit de paroles, mais aussi la voix du narrateur à celle du personnage monologiste. On essaie des réorganiser les deux niveaux de l'énonciation dans le tableau suivant :

Narration matricielle	**Monologue intérieur**
1- *on sentait se déplacer sur son corps le fourmillement des petites bêtes obstinées, tranquilles, voraces.* ***3***- *Dormant à demi à la fin, pensant encore :* ***5***- *Puis dormant pour de bon, d'un sommeil lourd, opaque, sans rêve. Du moins dont on puisse se souvenir*	***2***- *Comme un grouillement de vers,[pensait-il]. Comme sur un cadavre. Comme si nous étions déjà morts, comme si…* ***4***- *Galliver. Et quand je me réveillerai ils m'auront ligoté et leur roi viendra me parler, monté sur ma poitrine, armé d'une lance pas plus grosse qu'une épingle, et je dirai : Oui. Matricule 28982, oui, que voulez-vous de moi, foutue vermine de merde, foutue…*

[335] Pour mieux saisir le sens que l'on accorde au mot *actant*, on intègre aussi l'acception qu'en donne Tesnière pour désigner «*l'être ou l'objet qui participe d'une manière active ou passive au procès exprimé par le verbe* », *in* Georges Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, Paris 2004, éditions PUF, 4ème édition.
[336] Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, *Op*., *Cit*., pp 133-134.

Pour comprendre la portée analogique qui travaille le texte en filigrane, nous rappelons que le personnage en question est un prisonnier de guerre. Dans cet état d'incarcération pour le moins humiliante, il décrit le *fourmillement* des poux, comme *des petites bêtes obstinées*. Et c'est de là qu'est née l'analogie entre les bestioles répugnantes et la minuscule armée qui a attaqué Galliver[337].

Les fragments qui impliquent le MI sont intercalés entre deux séquences qui illustrent la narration matricielle :

« *on sentait se déplacer sur son corps le fourmillement des petites bêtes obstinées, tranquilles, voraces* ».

« *Puis dormant pour de bon, d'un sommeil lourd, opaque, sans rêve. Du moins dont on puisse se souvenir* ».

Ce récit est raconté à la troisième personne, avec la différence que dans la séquence précédente le narrateur emploie le pronom indéfini *on* qui pourrait établir une réversibilité pronominale, certainement avec *il*, et éventuellement avec *nous*. Deux instances qui sont justement impliquées dans le passage que nous avons mentionné pour étudier le MI. Le *on* pose en l'occurrence le problème à la fois de la focalisation et de la vocalisation ; cela équivaut à poser les deux questions suivante : qui parle ? qui voit ? S'agit-il d'un narrateur homodiégétique ou hétérodiégétique ? En tout cas l'instance qui raconte a la capacité de sonder l'âme du personnage dont il parle en nous livrant ses pensées profondes. Il y a par ailleurs un processus d'actualisation/désactualisation modale qui correspond au schéma suivant :

$$on \rightarrow il \rightarrow nous \rightarrow je \rightarrow vous \rightarrow il \rightarrow on$$

Pour dépister les marques du MI, l'on essaie d'examiner le passage dans les deux strates énonciatives :

- Côté narration, l'incise : *pensait-il* introduit, non seulement un décrochage énonciatif, mais aussi un passage de la parole narrative à la pensée discursive. L'articulation énonciative est doublement mentionnée, un peu plus tard, dans le sommeil paradoxal du protagoniste que le narrateur exprime au moyen de deux participes présents : « *Dormant à demi à la fin, pensant encore* ».
- Côté discours, tout est exprimé sur le mode du virtuel. L'emploi itératif de *comme* (trois fois dans le passage dont une hypothèse comparative « *Comme si* ») se

[337] *Les Voyages de Gulliver ou Les Voyages extraordinaires de Gulliver* est un roman satirique écrit par Jonathan Swift en 1721.

développe conjointement avec le flux de la pensée. L'ordre virtuel et le défilement mental sont aussi racontés dans une configuration de mise en abime[338], par les marqueurs de prospection : futur ; *réveillerai*, futur antérieur ; *m'auront ligoté*.

Si l'on examine d'assez près les séquences qui se rapportent au MI, on pourrait se rendre compte qu'elles n'appartiennent pas à la même catégorie énonciative. On y relève :

- Monologue rapporté, que l'on rapproche du DD avec verbe introducteur[339] : « *Comme un grouillement de vers, pensait-il* ».
- Monologue rapporté, que l'on rapproche du DDL : « *Comme sur un cadavre. Comme si nous étions déjà morts, comme si…* ». Ce type de MI ne se signale par aucun marqueur typographique ou syntaxique. Il a également ceci de particulier qu'il implique un pronom déictique *nous*. Cette marque de la première personne inclusive pose le problème du degré d'implication du narrateur principal dans les séquences du MI. En tout cas, la personne du pluriel est également à mettre au compte d'un autre narrateur de relais[340]. C'est le personnage lui-même qui désormais parle au nom du pluriel lequel, sur le plan diégétique, implique les autres compagnons de route voyageant sur fond de conflit franco-allemand, pendant la deuxième guerre mondiale. Le passage de *il* à *nous*, du délocuté à l'allocuté, ou plutôt à l'autoallocuté, pour rester dans la sphère du MI, est le produit d'une interpénétration discursive entre la séquence introduite par *on* et celle introduite par *nous*, d'autant que la première instance narrative emploie un verbe de perception *sentait* qui aurait fait de lui un narrateur impliqué dans la scène.
- Monologue rapporté DD : « *Galliver. Et quand je me réveillerai ils m'auront ligoté et leur roi viendra me parler, monté sur ma poitrine, armé d'une lance pas plus grosse qu'une épingle, et je dirai : Oui. Matricule 28982, oui, que voulez-vous de moi, foutue vermine de merde, foutue…* ».

  La particularité de cette séquence est qu'elle propose une configuration qui s'affiche à la fois comme "enchâssée" et comme "enchâssante".

  Le narrateur introduit la phrase enchâssée par deux points (:) « *Galliver. Et quand je me réveillerai ils m'auront ligoté et leur roi viendra me parler, monté sur ma poitrine, armé d'une lance pas plus grosse qu'une épingle, et je dirai* ».

[338] Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, *Op. Cit.*, p 67.
[339] Gérard Genette parle de "*récit de pensées*". Voir p 64, note 163. Dorrit Cohn met cette forme sous l'étiquette de *monologue rapporté*. Voir p 154, note 132.
[340] Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, *Op. Cit.*, p 128.

Cette même phrase enchâssée devient enchâssante à partir du moment où elle implique un autre DD, introduit à son tour par un verbe introducteur conjugué au futur simple et par deux points (:) « *Oui. Matricule 28982, oui, que voulez-vous de moi, foutue vermine de merde, foutue…* ». Ce type de DD participe de l'autocitation. Le sujet qui établit le monologue cite son propre discours au moyens de marqueurs discordantiels (verbe introducteur et marqueur typographique). En termes énonciatifs, nous avons :

DD ϵ DD ϵ MI ϵ RNA[341]

Sur le plan cognitif, cette forme de mise en abime est née d'un défilement plus ou moins incontrôlé, les facultés du sujet se trouvant dans une situation de demi-sommeil : « *Dormant à demi à la fin, pensant encore* ».

La dernière phrase du passage s'inscrit dans ce cours de pensée qui relativement échappe au contrôle du sujet : « *Du moins dont on puisse se souvenir* ». Mais qui exerce cet effort de mémoire, le personnage ou le narrateur ? Il est bien évidemment question de réminiscences[342]. Une fois de plus, le sujet fait usage de l'indéfini *on* pour dire qu'il s'agit bel et bien de souvenirs. Cependant, si les souvenirs n'induisent pas forcément un MI, il n'en demeure pas moins intéressant de remarquer qu'il ya entre le récit de souvenirs et le récit monologique un trait fédérateur majeur, c'est celui du défilement et de la succession des idées qui souvent s'organisent selon les lois du désir refoulés.

Dans cet ordre de perception analogique le narrateur simonien mobilise les procédés rhétoriques pour illustrer l'idée de l'absurde. Il privilégie la métaphore et l'ironie comme mode d'expression et de transmission d'un message idéologique :

- La métaphore intertextuelle. Elle est impliquée dans le MI. Ses traces sont visibles dans la structure de surface. Elle se déploie comme une métaphore filée qui appartient au registre militaire : « *ligoté… armé… lance… Matricule 28982* ». Ce trope se développe dans un récit d'événements raconté sur le mode de la prospection. Le narrateur de relais raconte comment il a été fait captif par une armée minuscule, tout comme Galliver[343] capturé au cours de son voyage fantastique par la population Lilliputienne, des créatures minuscules hautes d'un peu près six pouces. Mais cette invasion dont parle le personnage narrateur est bel et bien réelle car il s'agit de poux qui infestent le milieu dans lequel il se fait prisonnier. Il n'a pas trouvé meilleur

[341] Rapport narratif d'action, *in* Alain Rabatel, *Les représentations de la parole intérieure, Op. Cit.*, p 90.
[342] Contrairement aux réminiscences proustiennes racontées de manière continue, celles de Simon apparaissent de façon sporadique et discontinue.
[343] Signalons au passage que la métaphore filée est traversée par l'intertextualité, pour illustrer l'idée de fantastique.

moyen pour illustrer cette incursion répugnante « *foutue vermine de merde* » que l'analogie intertextuelle. Les conditions d'incarcération sont telles que le recours au fantastique s'avère plus expressif que le réalisme nu. Dans ce développement métaphorique, né du courant des idées fantastiques, nous relevons une prosopopée : « *leur roi viendra me parler* ». Le narrateur monologiste établit un dialogue dans lequel il fait parler le *roi* des vermines. Ce dialogue impliqué dans le monologue est assuré par les deux verbes : « *parler* » et « *dirai* ». Il en ressort qu'un MI n'est jamais pur. Il est sinon dialogal du moins dialogique[344].

- La deuxième figure est plutôt dialogique. Elle est perceptible, non par rapport à la situation du personnage, mais par rapport à celle du narrateur qui ne cesse de faire référence à la guerre dont l'image devient une sorte de métaphore obsédante, dépassant de loin le MI, pour occuper le premier plan narratif. Dans le récit, il a été fait mention d'une inscription numérique : « *Matricule 28982* ». Par rapport au statut de l'armée des vermines minuscule, cette précision numérique est grotesque. En termes dialogiques, nous avons un narrateur de relais qui nous livre un courant d'idées fantastique, et un narrateur principal qui ironise. Le personnage qui se présente par sa matricule militaire est victime d'une moquerie née de son souci de précision.

C'est décidément toute la guerre qui est objet de risée, non seulement dans le passage, mais aussi dans l'ensemble du roman. L'évocation des scènes de guerre revient dans le texte comme un leitmotiv. On cite, ne serait-ce que pour l'illustration, les pages 25, 35, 41, 42, 64, 75, 78, 96, 101[345], 108, 126, 188, 204, 127[346]. Le narrateur du premier plan constate en témoin oculaire l'absurdité de l'œuvre destructrice que l'Homme a inventée pour la négation de l'autre, au nom du *légitime droit*. L'ironie impliquée dans la narration matricielle est porteuse d'un message idéologique. C'est un réquisitoire qui prend forme dans la dérision de l'œuvre absurde érigée en valeur, au nom du patriotisme.

Le monologue s'avère par là même, tout comme le dialogue[347] d'ailleurs, comme le réceptacle d'un éclatement énonciatif dont la réorganisation nécessite qu'on traite de la rhétorique, de la polyphonie et de l'intertextualité pour comprendre à la fois la portée éthique et esthétique du récit.

---

[344] Voir à ce propos 2.2- *MI est marquage dialogique*, p 35.
[345] Ici, c'est une allusion à *La Route des Flandres*, roman quasiment consacré à la thématique de la guerre.
[346] La dimension intertextuelle est explicite ; il est question de la première guerre mondiale traitée dans *Le Temps retrouvé*, dernier roman de Proust
[347] Le roman pourrait être saisi, malgré les digressions monologiques, comme un macro dialogue rapporté entre S qui raconte la guerre et le journaliste qui envisage de rédiger un article en s'appuyant sur un témoin oculaire des catastrophes.

Chez Sarraute, essentiellement dans *Les Fruits d'or*, il est souvent difficile d'accès de rendre compte de ce qui relève du dialogue et de ce qui relève du monologue. La conscience non verbalisée pourrait aussitôt se convertir à une interaction verbale.

3- De la conscience non verbalisée à l'interaction verbale dans *Les Fruits d'Or* de Nathalie Sarraute

Sarraute, qui souvent s'inscrit aux antipodes des tenants de l'écriture romanesque, donne au roman, selon les principes de la tradition qui président à la création verbale, une définition aux accents balzaciens : « *Le roman, que je sache, est et restera toujours, avant tout, "une histoire où l'on voit agir et vivre des personnages", qu'un romancier n'est digne de ce nom que s'il est capable de "croire" à ses personnages, ce qui lui permet de les rendre "vivants" et de leur donner une épaisseur romanesque* » [348]. Il en ressort que la création romanesque héritée de la tradition s'appuie sur trois piliers :

- Une *histoire* ; autrement un contenu diégétique qui a un début et une fin. Et dans cet ordre d'idée, le roman s'inscrit dans une longue tradition qui remonte à l'épopée[349]. Le principe narratif est essentiellement événementiel ; il n'y a pas lieu, selon l'acception aristotélicienne, de confondre le théâtre qui est mimétique avec les autres formes diégétiques.
- Des *personnages*, qui sont, tout compte fait, des êtres qui agissent pour produire la dynamique du récit. selon cette conception, le romancier ne pourrait prétendre accéder au statut de l'artiste prosateur s'il n'est pas en mesure de croire à la démarche de ces créatures qu'il invente de toutes pièces. Aussi pourrait-on y deviner le principe du *mentir vrai* de Louis Aragon.
- *Une épaisseur romanesque*. C'est un principe qui serait synonyme d'épaisseur psychologique, selon lequel un personnage serait gouverné par le paradoxe des démarches et des sensations[350]. Un personnage guidé par les contradictions des attitudes a forcément de la densité affective[351], et cette profondeur génère une symbiose avec le lecteur dont le romancier se garde de déstabiliser les réflexes.

[348] Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, *Op. Cit.*, p 57.
[349] Voir à ce sujet Georg Lukàcs, *La Théorie du roman*, *Op. Cit.*, p 60.
[350] Remarquons que ce principe est novateur, si l'on compare le personnage romanesque au personnage épique qui est guidé, non par ses impulsions personnelles, mais par les valeurs de la communauté.
[351] *Dans La Chartreuse de Parme*, Fabrice Del Dongo, personnage de tous les paradoxes, pourrait en donner l'exemple.

Ces trois principes, que l'auteur de *L'Ere du soupçon* mentionne dans une visée critique, feront, sept ans plus tard, l'objet d'un roman réfractaire[352]. *Les Fruits d'Or* est justement une œuvre qui s'inscrit aux antipodes de l'écriture romanesque, au sens balzacien du terme, car le texte, non seulement conteste les trois piliers du roman, précédemment mentionnés, mais en fait un objet d'interrogation. Par ailleurs, le défilement *narratif* du récit sarrautien passe outre l'ordre chronologique et logique des faits[353]. Tout est discours, et ce mode d'expression nouveau-romanesque mime la conscience d'un sujet qui se refuse à l'omniscience. Ce roman, ou cet antiroman qui ne comporte ni héros ni intrigue donne à voir un récit qui est construit par une conscience larvaire, laquelle s'interroge plus qu'elle ne fournit de réponse. Cette conscience donne l'impression qu'elle n'assume pas le devenir d'un récit qui semble se construire par lui-même.

La construction narrative des *Fruits d'Or* est nettement régie par la récurrence des figures de disjonction, syntaxique et sémantique tout particulièrement. Ces procédés ont pour fonction d'illustrer le mécanisme de déconstruction discursive et narrative dans le monologue sarrautien.

3.1- Disjonction et parataxe

Selon Georges Mounin, la parataxe n'est pas seulement définie par le seul critère syntaxique, elle est aussi caractérisée par le critère prosodique : « *Dans une parataxe, deux phrases syntaxiquement indépendantes sont liées dans un rapport de subordination implicite grâce à l'emploi d'une courbe mélodique* commune qui dispense de l'usage d'une conjonction* »[354].

Mais, la chute mélodique n'est perceptible que dans l'expression vocale de la langue. Le fragment que l'on va sélectionner, à l'occasion de cet examen consacré à la construction paratactique, participe du courant de conscience ; le langage intérieur prévaut sur la forme vocale. L'on se contentera de retenir le critère, non mélodique, mais asyndétique, afin de s'assurer que la formation discursive[355] retenue appartient à ce mode de construction.
Voyons ce qu'il en est du texte ci-dessous.

[352] Rappelons que *Les Fruits d'Or* est publié en 1963. Le *roman* est couronné par le Prix international de littérature en 1964.
[353] Il n'y a pas lieu de parler d'ordre événementiel dans *Les Fruits d'Or*.
[354] Georges Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, *Op. Cit.*, p 248.
[355] Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, Paris 1969 ; éditions Gallimard, p 109.

C'est un très beau livre, Les Fruits d'Or. Peut-être pas exactement par sa construction. J'y verrais, moi, quelques défauts. Ni même, comme Brulé le souligne, parce que ce livre est écrit dans une belle langue classique. On fabrique à l'heure actuelle de très beaux pastiches. C'est ce que font tant de débutants… Non… ce n'est pas cela. Je ne la trouve pas d'ailleurs si classique que ça. Au sens où l'on prend habituellement ce mot. Elle est touffue, baroque, lourde et même gauche, parfois »[356].

Ce passage régi par la juxtaposition syntaxique est inauguré par une construction disloquée : « *C'est un très beau livre, Les Fruits d'Or* ». Cette construction segmentée a pour focus un livre intitulé justement *Les Fruits d'Or*. Toutes les phrases juxtaposées qui en découlent prennent un aspect tantôt analytique, tantôt synthétique du livre et de la langue dans laquelle il est écrit.

L'on pourrait recenser onze phrases dans ce court passage. Elles se présenteront selon l'ordre suivant :

1- *C'est un très beau livre, Les Fruits d'Or.*
2- *Peut-être pas exactement par sa construction.*
3- *J'y verrais, moi, quelques défauts.*
4- *Ni même, comme Brulé le souligne, parce que ce livre est écrit dans une belle langue classique.*
5- *On fabrique à l'heure actuelle de très beaux pastiches.*
6- *C'est ce que font tant de débutants…*
7- *Non…*
8- *ce n'est pas cela.*
9- *Je ne la trouve pas d'ailleurs si classique que ça.*
10- *Au sens où l'on prend habituellement ce mot.*
11- *Elle est touffue, baroque, lourde et même gauche, parfois*.

Ces phrases sont réparties selon qu'elles sont longues, comme en 4, ou courtes, comme en 7 (prophrase). Il y a par ailleurs deux objets de perceptions dans cette configuration : le *livre* auquel l'auteur consacre six phrases, puis la *langue classique* qui occupe la suite du texte ; cinq phrases, précisément. Dans l'ordre du courant de conscience, il n'y a pas lieu de séparer les deux unités phrastiques. C'est que dans le défilement des idées auquel se livre le sujet de

[356] Nathalie Sarraute, *Les Fruits d'Or*, Paris 1963, éditions Folio, pp 37-38.

conscience, l'appréciation de la *langue classique* adoptée par l'auteur des *Fruits d'Or* est étroitement liée à l'évocation du *livre*. Et c'est tout un débat intérieur auquel s'adonne le narrateur qui conteste le rapport entre ce roman et la langue classique. Le débat est inauguré par la négation (p9) et clos par l'assertion accumulative (p11). Cependant, dans cet environnement discursif, que l'on considère comme monologique[357], il y a lieu de constater que la négation[358] cristallise le dialogue/monologue, mieux la polémique, entre le narrateur (p8 et9) et Brulé (p4), concernant la langue dans laquelle le *livre* est écrit.

Voyons comment se construit ce monologue dialogue, en examinant les phrases/répliques selon l'ordre dans lequel elles se présentent.

1- *C'est un très beau livre, Les Fruits d'Or.*

   C'est une assertion appuyée par l'adverbe d'intensité *très*, elle est suivie par un adjectif évaluatif appréciatif. Cette appréciation est de nature à engager une discussion sur la postérité d'un *livre* qui fait polémique.

2- *Peut-être pas exactement par sa construction.*

   La p2 donne l'impression qu'un interlocuteur différent de celui de p1 réplique pour apporter une nuance traitant de la forme du "roman" *Les Fruits d'Or*. L'adverbe modal *Peut-être* de p2 s'oppose à l'intensif *très* de p1.

3- *J'y verrais, moi, quelques défauts.*

   On serait tenté de dire qu'un troisième interlocuteur marque son intrusion dans le dialogue. C'est une instance qui s'exprime à la première personne du singulier et qui nuance encore davantage le succès des *Fruits d'Or*, en en soulignant *quelques défauts*.

4- *Ni même, comme Brulé le souligne, parce que ce livre est écrit dans une belle langue classique.*

   A partir de cette phrase les sources d'interlocution se confondent : on y trouve trois postures ; une appréciation, une dépréciation et une nuance.

5- *On fabrique à l'heure actuelle de très beaux pastiches.*

   C'est un énoncé assertif exprimé sur le mode de l'indéfini *On*. L'adjectif *beaux pastiches* implique un certain point de vue qui frise l'ironie. Il y a une opposition entre *beau livre* employé en p1 et *beaux pastiches* de la p5. Le deuxième adjectif serait employé dans une intention antiphrastique.

6- *C'est ce que font tant de débutants…*

[357] La négation, tout comme l'interrogation, pourrait être un critère discursif de l'identification du monologue.
[358] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit, Op. Cit.*, p 217.

p6 pourrait avoir une valeur prédicative qui thématise le contenu de p5, tenu au préalable par un tiers. Le substantif *débutants* porte atteinte à l'image même de l'auteur des *Fruits d'Or,* Brulé, cité en p4.

7- *Non…*

L'adverbe d'opinion, en position de phrase, serait une réfutation de l'assertion de p6. On se trouve de fait dans la dynamique d'une polémique autour d'un livre dont la postérité ne fait pas l'unanimité.

8- *ce n'est pas cela.*

Cette phrase serait la suite prédicative de la négation de p7 ; car elle implique une négation qui développe la posture du locuteur de la prophrase.

9- *Je ne la trouve pas d'ailleurs si classique que ça.*

Le locuteur qui dit *je* formule un point de vue qui répond à l'assertion de p 4 : la beauté de la langue du livre est elle-même sujette à caution.

10- *Au sens où l'on prend habituellement ce mot.*

Ici l'assertion vaut interrogation ; le sujet de cet énoncé exprime un certain souci conceptuel quant à l'acception que l'on donne au mot *classique*. Décidément tout devient objet de débat.

11- *Elle est touffue, baroque, lourde et même gauche, parfois*.

Cette dernière phrase est énoncée par un locuteur qui déprécie *Les Fruits d'or*. La dévalorisation est explicitée par une syntaxe accumulative, on y relève des adjectifs évaluatifs dépréciatifs : « *baroque, lourde et même gauche* ».

Il résulte de cette configuration énonciative que même dans une construction asyndétique, paratactique, inhérente au défilement des idées immédiates, un dialogue pourrait avoir lieu. Non seulement avec soi-même, au sens de Benveniste[359], mais également avec autrui (absent). Et la négation n'est que le foyer dans lequel se concrétise ce débat avec un tiers qui soutient une thèse adverse, que l'on cherche à battre en brèche. Le rapport à l'autre est aussi placé sous le signe de la rupture, rupture qui se trouve le plus souvent marquée par la disjonction syntaxique.

3.2- Disjonction et répétition

Dans son ouvrage *Le Nouveau Roman* jean Ricardou affirme que : « *La meilleure manière pour un récit de s'approprier une formule, c'est, évidemment, de la répéter jusqu'à ce qu'elle*

[359] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *Op. Cit*., p 82.

devienne un tic »[360]. Ricardou traduit sur le plan narratologique ce que Lévi-Strauss exprime dans le domaine anthropologique : « *la répétition a une fonction propre, qui est de rendre manifeste la structure du mythe* »[361]. Ce texte sarrautien est fortement marqué par la figure de répétition qui se déploie tant dans la narration, que dans le discours. La reprise et la réitération, qui sont caractéristiques des textes nouveaux-romanesques, ont une portée pragmatique que l'on se propose d'étudier dans *Les Fruits d'or*[362]. Cette œuvre a ceci de particulier qu'elle fait de la reprise nominale, syntagmatique ou phrastique un motif générateur d'effet de sens, axé, non sur des croyances collectives, comme c'est le cas des mythes, mais sur une vision personnelle des objets du monde.

Dans l'esthétique sarrautienne, l'élément repris pourrait être à l'origine d'un conflit entre les protagonistes du récit. L'expression *sculpture crétoise*, pour s'en tenir à cet exemple de *Vous les entendez*, était à l'origine d'un conflit ouvert entre le père et ses enfants[363]. La reprise sarrautienne a le mérite de contribuer à la continuité discursive et également narrative d'un récit monologique qui souvent se trouve être déterminé par la rupture et la disjonction. Le texte suivant pourrait être un cas d'illustration :

« *Personne ne peut me sauver… Mais moi-même… mais comment ai-je pu vouloir les narguer ?... moi-même… Mais c'est de moi qu'à mon insu sort le courant, tout ce que j'admire en est aussi traversé, ma sottise de moi sur tout ce que j'aime se répand… de moi-même elle coule et mon appréciation de moi-même ne peut que me figer en cela : un sot. Moi le centre, moi l'axe autour duquel tout se groupait, tournait, moi dont le regard pouvait, si je le voulais, se perdre dans tous les lointains, atteindre tous les confins, moi la mesure unique de toutes choses, moi le centre de gravité du monde, je suis déplacé, déporté… tout vacille… je suis rejeté dans un coin, je tourne sur moi-même enfermé dans l'étroit espace que borne ma courte vue, je suis pris dans un jeu de miroirs qui toujours me renvoient cette niaise et grotesque image que sans le savoir je projette sur tout autour de moi* »[364].

La répétition qui détermine le passage sélectionné pour l'illustration du mécanisme du langage monologique affecte essentiellement deux morphèmes : il s'agit de *mais* et de *moi*. Ces deux mots grammaticaux n'appartiennent pas à la même catégorie syntaxique, mais ils

[360] Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, *Op. Cit.*, p 134.
[361] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *Op. Cit.*, p 254.
[362] On pourrait également citer *Vous les entendez*, *Martereau* ou *Ouvrez* qui est le troisième texte que l'on se propose d'examiner comme l'un des corpus de la théorie du point de vue.
[363] Voir à ce propos troisième partie : II, 3- Référence et inférence dans *Vous les entendez ?* de Nathalie Sarraute.
[364] *Les Fruits d'or*, *Op. Cit.*, p 134

sont doués de la capacité d'assurer la continuité prédicative dans le discours, et également dans la narration.

La conjonction *mais* a bénéficié d'un traitement particulier dans un article publié dans *Les Mots du discours*[365], sous l'intitulé : *"mais", occupe-toi d'Amélie*.

Dans la logique de la continuité thématique, l'idée de base de l'article est de saisir la conjonction *mais* dans le schéma *P mais Q*[366] : « *l'expression P mais Q présuppose que la proposition P peut servir d'argument pour une certaine conclusion r et que la proposition Q est un argument qui annule cette conclusion* »[367]. Cependant, et malgré la richesse de la typologie que l'article propose pour les différents emplois de la conjonction *mais* dans le discours[368], aucun cas n'a traité le *mais* monologique. La conjonction adversative est appréhendée dans sa valeur polyphonique, étant donné qu'il y a toujours une voix adverse soutenant *P* que le locuteur annule en soutenant *Q*.

Dans la typologie de six variantes que l'article propose[369], on pourrait retenir la deuxième variante de *mais* :

"Mais" est en tête de réplique et introduit un Q explicite :

X : mais Q[370]

Nous estimons que c'est la configuration la plus proche de *mais* dont on relève trois occurrence dans le passage extrait des *Fruits d'or* :

... Mais moi-même

... mais comment ai-je pu vouloir les narguer ?

... Mais c'est de moi qu'à mon insu sort le courant

Dans ces trois exemples, il s'agit de *mais Q* et non de *P mais Q*.

Le premier constat est qu'il ne s'agit pas de dialogue. La partie adverse qui soutient *P* ne figure pas dans le discours, ni explicitement, ni implicitement. Dans les trois occurrences, *mais* est précédé des points de suspension. Ce mode d'énonciation suspensive[371] ou disjonctive appréhende chaque énoncé introduit par la conjonction adversative comme une

---

[365] C'est un article que Ducrot coécrit avec S. Bruxelles, E. Fouquier, J. Gouazé, G. Dos Reis Nunes, A. Remis, *in Les Mot du discours*, *Op. Cit.*, pp 93-130.

[366] *Ibid.*, *p* 97.

[367] *Ibid.*, p 97.

[368] Rappelons que Ducrot articule la plupart de ses travaux sur la linguistique du discours comme unité qui va au-delà de l'énoncé.

[369] Oswald Ducrot, *Les Mot du discours*, *Op. Cit.*, p 99.

[370] *Ibid.*, p 99.

[371] Frédéric Calas et Anne-Marie Garagnon soutiennent à l'occasion de l'examen qu'ils accordent à la figure de l'aposiopèse que « *Ce sont en effet les points de suspension qui témoignent graphiquement du phénomène. À la suite du Bon Usage de Grevisse*. Ils ajoutent : « *nous préférons employer la variante de cette appellation et parler de « points suspensifs »* », *in L'aposiopèse ou la parole du silence*, *Les figures à l'épreuve du discours, - Dialogisme et polyphonie,* Paris 2012, Presse universitaire Paris Sorbonne, p1.

(auto)réplique que le sujet s'adresse à lui-même. C'est donc un premier argument que l'on formule en faveur de l'interprétation monologique du passage, sans pour autant occulter la portée dialogique de ce discours intérieur.

Dans cette interprétation, le monologiste est scindé en deux entités[372] afin de rendre possible l'autoallocution monologique. Et si l'on combine Benveniste à Ducrot, l'on obtient le schéma :

X : P

X : Q

P mais Q

X est à la fois l'énonciateur qui soutient *P* comme argument en vue d'aboutir à une certaine conclusion *r*, et l'énonciateur qui rectifie pour soutenir *Q* et non forcément pour annuler *P* qui d'ailleurs se trouve séparé de la conjonction *mais* par le signe disjonctif, à savoir les trois points de suspension. Ce schéma est l'illustration concrète d'un MI qui fait usage de la conjonction adversative, en l'absence de l'adversité.

Le deuxième morphème grammatical est, avons-nous dit, pronominal. Il concerne le pronom *moi* qui bénéficie d'un accent d'intensité, en position clitique[373]. Dans le passage nous repérons treize occurrences. Cette répétition est assez révélatrice à bien des égards ; il s'agit d'une variante allomorphique de *je*. Cette variante, tout comme la première personne du singulier, détermine l'univers référentiel du sujet parlant, en l'occurrence le personnage énonciateur. Benveniste soutient : « *Est ego qui dit ego* »[374]. Par analogie, l'on constate que *moi* est celui qui dit *moi*. Cela a l'air d'être tautologique, mais dans un contexte diégétique, ou plutôt pseudo diégétique comme celui des *Fruits d'Or* les instances parlantes se réduisent le plus souvent à de simples entités pronominales. Dans tous les cas de figure, il y a un sujet qui s'affiche comme une conscience exprimant le souci de transcender la totalité de son expérience. La répétition sature le texte pour faire de la première personne une conscience permanente.

La permanence de la conscience n'est pas non plus dépourvue d'un certain narcissisme visible à fleur de peau, et que l'on pourrait saisir moyennant la syntaxe du pronom tonique, essentiellement dans la deuxième moitié du passage :

Moi le centre

moi l'axe autour duquel tout se groupait, tournait

---

[372] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, Op. Cit.*, p 83.

[373] Georges Kleiber et Martin Riegel, *Les Formes du sens, étude de linguistique française, médiévale et générale*, Paris 1997, éditions Duculot, p 140.

[374] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, Op. Cit.*, p 259.

moi dont le regard pouvait, si je le voulais, se perdre dans tous les lointains, atteindre tous les confins
moi la mesure unique de toutes choses
moi le centre de gravité du monde

Dans les cinq phrases en question, *moi* est employé comme particule pronominale suivie d'appositions qui, sémantiquement parlant, explicite les caractéristiques du sujet qui dit *moi*. Les mots : *centre*, *axe* et *gravité* dévoilent un certain égocentrisme outré. Tout se mesure à l'aune de cet ego, en dehors duquel les objets du monde n'ont pas lieu d'être. *Moi* est donc une force centripète, laquelle ramène tout à soi. En contexte narratif cette intrusion du pronom *moi* s'effectue de manière fortuite. Le contexte général concerne la postérité du livre, *Les fruits d'Or*. Le personnage de la séquence prend part à ce débat centré autour d'un livre des plus controversés.

Mais la manière dont le sujet défend le livre laisse entrevoir une certaine suprématie intellectuelle qui fait fi de toute attitude adverse, et qui est de nature à contrer la sienne propre. Paradoxalement ce débat, ayant pour origine des points de vue aussi divergents que contradictoires, n'est pas interlocutif, il est sinon autoallocutif, du moins allocutif. Il est le produit du champ fantasmatique d'un sujet de conscience qui se voit le centre de l'univers et qui appréhende les objets sensibles et intelligibles[375] comme une vérité subjective, la sienne.

Outre les morphèmes grammaticaux *mais* et *moi*, on se rend compte qu'il y a dans ce passage deux champs associatifs qui pourraient rattacher ce discours au MI. Le premier s'articule autour des mots : « *Courant*, *traversé*, *coule*, *confins* ». Il est placé sous le signe du défilement endophasique. Le deuxième est axé sur les expressions : « *enfermé*, *pris*, *miroirs*, *projette*, *image* ». Il cultive la métaphore du miroir. Le MI tout entier a pour pilier ces deux propriétés ; courant endophasique et réflexivité.

- Les mots « *Courant*, *traversé*, *coule*, *confins* » développent un trait sémique componentiel, celui du cheminement qui illustre de manière explicite l'idée de "stream of conscious", telle qu'elle est développée chez Joyce. Ce cours des idées s'appuie justement sur l'itération et la récurrence pour cultiver le principe de la permanence d'un *moi* scindé en deux entités, ne serait-ce que pour permettre au dialogue/monologue d'avoir lieu.
- Le deuxième champ associatif que l'on place sous le signe de la réflexivité donne au mot polysémique et incontournable *image* une acception toute particulière.

[375] Emanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, *Op. Cit.*, p 67.

Sur le plan diachronique, un phénomène d'ordre sociolinguistique a considérablement conditionné les acceptions que l'on a attribuées au mot *image*[376].

- Selon le dictionnaire historique[377] : « *le mot imagine est attesté en 1050, c'est un emprunt au latin imaginem, accusatif de imago, qui signifie "image", "représentation", "portrait", "fantôme" et "apparence" par opposition à la réalité.*
- *Au XII° siècle, le mot désigne une vision au cours d'un rêve. Il se dit également de la représentation graphique d'un objet ou d'une personne. Dès l'ancien français, image signifie "reproduction inversée qu'une surface polie donne d'un objet qui s'y réfléchit" ; cet emploi est attesté chez Marie de France* ».

Les mots *représentation*, *portrait*, *apparence*, *vision*, *reproduction* ont ceci de particulier qu'ils sont, d'une part le produit d'une perception cognitive individuelle, d'autre part le résultat d'une représentation qui en tout état de cause ne duplique pas le réel, comme c'est déjà mentionné dans la définition étymologique. En l'occurrence le sujet de conscience qui se représente le monde comme objet de perception tente de transcender ce même objet perçu pour en faire un phénomène conditionné par l'affect.

Le sujet des *Fruits d'Or* qui s'adonne à cette activité de transcendance est aussi une conscience, dans la mesure où il se rend compte de la vanité de sa perception :
« *je tourne sur moi-même enfermé dans l'étroit espace que borne ma courte vue, je suis pris dans un jeu de miroirs qui toujours me renvoient cette niaise et grotesque image que sans le savoir je projette sur tout autour de moi* ».

Cette phase coïncide avec le retour de la pensée sur elle-même. Et c'est là la définition même de la réflexivité par laquelle nous avons qualifié le deuxième champ associatif. Autrement dit, ici le MI est une conscience de la conscience. Ce n'est pas redondant que de dire que le personnage est :

1. un sujet qui exprime une appréciation à propos d'un sujet polémique ; la postérité d'un livre, en l'occurrence *Les fruits d'Or*.
2. cette appréciation est une forme de conscience narcissique qui frise l'arrogance.
3. le sujet prend conscience de la niaiserie et de la précarité de cette attitude *grotesque* et qui n'est que le produit d'une certaine conscience ou inconscience : « *sans le savoir* ».

Il en ressort que la répétition que l'on saisit comme figure signifiante est le foyer d'une conscience qui, moyennant le MI, prend conscience d'elle-même. Et l'on constate que la

[376] L'examen diachronique que l'on accorde au mot "image" est étroitement lié, outre la perception du sujet, à la définition même du MI.
[377] Dictionnaire historique de la langue française. Tome 2. Ed. Le Robert, réimpression mise à jour mars 2006.

permanence du *moi* perçu dans une "boule de cristal" n'est ici qu'une activité qui va du narcissisme jouissif à l'examen critique des croyances profondes.

Dans la narration sarrautienne, ces formes fragmentaires passent outre la logique du continuum narratif, dictée par une certaine visée axiologique, elle-même héritée de l'épopée. Sur le plan rhétorique, les options de la romancière se traduisent, entre autres, par l'emploi d'une figure récurrente, non seulement dans *Les Fruits d'Or*, mais aussi dans la quasi-totalité des textes narratifs de Sarraute[378], il s'agit assurément de l'aposiopèse.

3.3- Disjonction et aposiopèse[379]

L'aposiopèse est aussi une figure de construction, ou mieux, de déconstruction. Selon *Le Petit Robert*, c'est une « *interruption brusque d'une construction, traduisant une émotion, une hésitation, une menace* »[380]. Mais cette définition ne rend pas compte de la portée pragmatique qui par ailleurs préside à l'énonciation romanesque, essentiellement dans *Les Fruits d'Or*.

Pour Frédéric Calas et Dominique-Rita Charbonneau, c'est une «*figure de rupture de construction dans la suite attendue des enchaînements de la phrase ou du vers par réticence à poursuivre la phrase* »[381]. L'expression *attendue* employée dans la définition sous-entend qu'il y a un dévoiement par rapport à la prévisibilité d'un discours qui ordinairement se déploie comme une suite structurée par une certaine logique argumentative et pragmatique. De ce fait l'aposiopèse déçoit l'horizon d'attente du récepteur du contenu propositionnel, car « *apparaît nettement l'idée de transgression d'un ordre prévisible et normé* »[382]. Frédéric Calas, et Anne-Marie Garagnon traitent cette figure de la déconstruction discursive et narrative dans une visée pragmatique : «*figure de la brisure et de la réorientation discursive* »[383].

De cette définition, à la fois rhétorique et pragmatique, nous retenons ces trois propriétés de l'aposiopèse :

- L'inachèvement du procès entamé par le locuteur
- L'expression incomplète de la pensée

[378] Ne serait-ce que pour l'illustration, nous citons *Tropisme*, *Martereau*, *Vous les entendez ?* et *Ouvrez*.
[379] Cette figure de style a fait l'objet d'un traitement particulier dans le cadre du mémoire de master articulé sur *Vous les entendez ?*, un autre texte sarrautien qu'on aura l'occasion de réexaminer en deuxième partie consacrée au DIL.
[380] Le Petit Robert, édition de juin 2000.
[381] Frédéric Calas, Dominique Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris 2000, éditions Nathan, p 234.
[382] Frédéric Calas, et Anne-Marie Garagnon, *L'aposiopèse ou la parole du silence*, *Les figures à l'épreuve du discours, - Dialogisme et polyphonie Op. Cit.*, p 1.
[383] *Ibid.,* p 2.

- Le marquage typographique par les points de suspension

Nous pourrions ajouter, outre ces propriétés, que la figure de réticence est une entorse au consensus pragmatique[384] établi avec les interlocuteurs en situation d'énonciation. Dans cet ordre de perception, le sujet n'est pas totalement dans une logique d'échange, il est plutôt dans l'expression de la pensée spontanée, laquelle ne s'accorde que relativement avec *l'intention informative*[385]. Dans la narration sarrautienne, l'aposiopèse est plutôt un choix énonciatif récurrent. Ce choix introduit dans le défilement du récit un ″vide abrupt″[386]. Voyons comment fonctionne cette figure dans le texte suivant :

« *ils ont l'air de se concerter… leurs regards se cherchent…il y a des conciliabules à voix basses… ils élaborent un nouveau plan… Mais enfin, d'après lui… Mais qu'est ce qu'il dit ? Une seule forme est possible, pour lui, une seule est valable… Mais attention… Attendez… Et Joyce, qu'est-ce qu'il en fait ? Attendez, on va lui demander… Comme au jeu des proverbes, l'un d'entre eux, au nom de tous, parmi les regards, les sourires amusés, les chut, ne dites rien, laissez-le répondre, l'un d'entre eux, très pince-sans-rire, prend la parole :* " *Et Joyce, qui a repris le monologue intérieur de Dujardin ?... Comment expliquez-vous ça ? Hein !*"

Ah, touché… Voyez-le… voyez comme il hésite, il vacille… comme il se passe la main sur le front… "*Mais le monologue intérieur… Mais attention. Mais il ne faut pas confondre. C'est une technique que Joyce a reprise. Il n'a pas imité une forme…*" *Que bredouille-t-il, ils ne saisissent pas bien…* "*Technique… Procédé… forme… ce n'est pas la même chose… Il y a là une confusion…Attendez, mais voilà… Pas besoin de cela… un procédé… Sa voix sonne clair maintenant : c'est un pan de la vie psychique que Dujardin a voulu mettre en valeur* " »[387].

Le choix d'un passage relativement long se traduit par une contrainte à la fois narrative ; le récit étant axé sur le même sème spécifique [388], et discursive ; le(s) sujet(s) parlant(s) simule(nt) un échange que l'on ne saurait suspendre en cours de chemin.

Avant de traiter de l'aposiopèse à proprement parler et de son rapport ou son apport au MI, l'on essaie de déconstruire les deux modes d'énonciation dans le passage déterminé par la voix plurielle.

Il y a la voix du narrateur qui concerne le passage suivant:

[384] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *Op. Cit.,* p 79.
[385] Sperber et Wilson, *La Pertinence*, *Op. Cit*., p 88.
[386] Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, *Op. Cit*., p 88.
[387] Nathalie Sarraute, *Les Fruits d'Or*, *Op. Cit*., pp 129-130.
[388] Joseph Courtès, *Sémiotique narrative et discursive*, Paris 1993, éditions Hachette, p 91.

« *ils ont l'air de se concerter… leurs regards se cherchent…il y a des conciliabules à voix basses… ils élaborent un nouveau plan… Mais enfin, d'après lui… Mais qu'est ce qu'il dit ? Une seule forme est possible, pour lui, une seule est valable… Mais attention… Attendez… Et Joyce, qu'est-ce qu'il en fait ? Attendez, on va lui demander… Comme au jeu des proverbes, l'un d'entre eux, au nom de tous, parmi les regards, les sourires amusés, les chut, ne dites rien, laissez-le répondre, l'un d'entre eux, très pince-sans-rire, prend la parole (…) Ah, touché… Voyez-le… voyez comme il hésite, il vacille… comme il se passe la main sur le front…(…) Que bredouille-t-il, ils ne saisissant pas bien…(…)*».

Les propos du personnage sont rapportés au DD :

" *Et Joyce, qui a repris le monologue intérieur de Dujardin ?... Comment expliquez-vous ça ? Hein !*

…" *Que bredouille-t-il, ils ne saisissent pas bien…* "*Technique… Procédé… forme… ce n'est pas la même chose… Il y a là une confusion…Attendez, mais voilà… Pas besoin de cela… un procédé… Sa voix sonne clair maintenant : c'est un pan de la vie psychique que Dujardin a voulu mettre en valeur* "

Ce qu'il convient de souligner dans la narration matricielle est qu'elle oscille entre

- l'assertion : « *Mais enfin, d'après lui…* »
- l'interrogation : « *Mais qu'est ce qu'il dit ? (…) qu'est-ce qu'il en fait ?* »
- l'injonction : « *Mais attention… Attendez… (…) Attendez* »

Le propre de ces trois marqueurs modaux et intonatifs[389] est qu'ils fournissent le dispositif énonciatif d'une narration qui se veut dialoguée. Outre les marqueurs de la modalisation, le locuteur de la narration cadrante emploie la conjonction *mais* à trois reprises[390]. Ce *mais* à l'initiale phrastique se trouve à chaque fois précédé des points de suspension typographiquement marquée. Frédéric Calas et Marie-Garagnon, ayant traité de cette particule grammaticale dans le discours suspensif du *Jeu de l'amour et du hasard*, établissent une typologie à visée pragmatique[391].

- *Mais* : mais si = validation d'un contenu discursif
- *Mais* : mais non = invalidation d'un contenu discursif

[389] *Grammaire méthodique du français*, *Op. Cit*, p 582.
[390] La conjonction *mais*, que nous avons eu l'occasion de traiter selon l'approche de Ducrot, est employée cinq fois dans l'ensemble du passage.
[391] Frédéric Calas, et Anne-Marie Garagnon, *L'aposiopèse ou la parole du silence*, *Les figures à l'épreuve du discours, - Dialogisme et polyphonie*, *Op. Cit*., p 6.

Dans la narration sarrautienne ce *mais* est le plus souvent conjoint à l'aposiopèse que l'on vient de caractériser comme figure de suspension narrative et discursive. Il a pour fonction de parer à la disjonction énonciative et d'assurer au-delà de la discontinuité la permanence du récit. Mais si la narration feint de nous proposer un dialogue, il n'en demeure pas vrai que son objet diégétique suggère sinon une polémique du moins un échange entre personnes discutant des techniques narratives adoptées dans *Les fruits d'Or*.

Si l'on examine de près l'effet de sens de cette figure de rhétorique l'on se rend compte qu'il ne s'agit pas réellement de désorientation discursive ou argumentative. Dans les toutes premières phrases du passage, nous lisons :

« *ils ont l'air de se concerter… leurs regards se cherchent…il y a des conciliabules à voix basses… ils élaborent un nouveau plan…* »

On pourrait se rendre compte que la suspension n'entame nullement l'enchaînement prédicatif qui fait la texture de ces séquences. C'est que malgré les pointillés, le rapport de cause à effet demeure perceptible entre les verbes d'action : « *se concerter… se cherchent… élaborent…* ». Cette configuration énonciative, plutôt qu'elle décrit le mode d'échange qui en ce contexte n'a pas tout à fait droit de cité, mime le mouvement de la pensée, laquelle produit un contenu régi par l'interruption. La particule grammaticale *mais*, souvent introduite après la rupture narrative pourrait corroborer l'idée d'une énonciation en devenir, assez proche du tout venant de Dujardin[392]. La preuve est que l'assertion et l'interrogation sont exprimées par le même locuteur. L'hésitation, la réticence et la rupture sont assez perceptibles dans le discours du personnage ; le narrateur le présente ainsi : « *Ah, touché… Voyez-le… voyez comme il hésite, il vacille… comme il se passe la main sur le front…* ».

Il faudrait examiner le discours de l'énonciateur d'assez près pour rendre compte du rapport entre le passage et le MI. C'est dans le discours direct du personnage cité par le narrateur entre guillemets. Mais ce contenu rapporté ne déroge pas à la règle, dans la mesure où il se trouve régie par la suspension, et partant fait usage de la conjonction *mais*. « *Mais le monologue intérieur… Mais attention* ».

Aussi pourrait-on signaler que le passage d'une intonation à une autre fait de l'aposiopèse un opérateur de modalisation qui rend le passage d'un mode d'énonciation à un autre assez fluide. Toutefois, si l'on examine l'objet du discours on se rend compte qu'il est question essentiellement de noms propres : Joyce et Dujardin[393]. Ces deux noms emblématiques sont

[392] Jusque-là il ne s'agit pas de MI, malgré cette propriété.
[393] Le nom de Joyce comme nous l'avons mentionné précédemment est associé au "courant de conscience", celui de Dujardin au monologue intérieur.

associés justement au mouvement de la pensée. Dans le traitement que l'on accorde au MI, on se trouve face à un texte qui non seulement fait usage de cette technique[394], mais également en parle, en l'associant à la polémique axée autour de l'identité narrative des *Fruits d'Or*[395]. Les deux noms illustres pourraient être saisis comme un argument d'autorité, au moyen duquel le défenseur des *Fruits d'Or* se permet d'établir une analogie valorisante. Ce passage que l'on a sélectionné pour l'examen du MI n'est pas un monologue à proprement parler (le MI est objet de réflexion), mais il suggère un contenu narratif et discursif qui mime le courant de conscience en faisant usage de l'aposiopèse, la conjonction adversative, l'interrogation et l'assertion.

Jusque-là nous avons examiné deux voix, celle du narrateur et celle du personnage, mais si l'on considère que cette narration est régie par la métalepse[396], le texte dévoile une troisième voix, celle de l'auteur qui tente d'établir un dialogue à travers l'Histoire pour examiner les sources et les acceptions d'un mode dont on hésite à trouver une caractérisation : « *Technique… Procédé… forme* » et qui demeure générateur de questionnement, en tant qu'objet de réflexion, ou en tant que technique de narration.

Au terme de ce traitement, articulé sur le MI, et ciblant trois textes dans lesquels s'est développée cette forme à visée esthétique et idéologique diverses, il en ressort que cette catégorie de la subjectivité intériorisée n'est pas seulement un moyen de s'exprimer, c'est aussi une manière d'être. Le sujet du MI est un individu qui ne cesse de s'interroger sur le possible d'une certaine éthique et une certaine esthétique de son univers intérieur. Michel Tournier formule à cet égard une interrogation de portée existentielle sur la validité de ce qu'il appelle l'*intérieur* : « *Exister, qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire "être dehors, sistere ex". Ce qui est à l'extérieur existe. Ce qui est à l'intérieur n'existe pas. Si Speranza n'est qu'une sensation ou un faisceau de sensations, elle n'existe pas. Et moi-même je n'existe qu'en m'évadant de moi-même vers autrui* » [397]. Ce défilement mental des idées intérieures, qui travaille l'esprit d'un homme livré à la solitude et à la déréliction, ne prend pas seulement pour objet le monde sensible qui l'entoure, mais également son être même. La question est

[394] Comme c'était le cas en 3.1 et 3.2.

[395] *Les Fruit d'Or*, comme objet de cristallisation romanesque, est évoqué 49 fois dans le roman qui porte justement le même titre. Ce titre est mentionnés, de façon appréciative ou dépréciative, dans les pages 12, 14, 15, 20, 25, 26, 33, 42, 54, 55, 57, 58, 59, 74, 77, 78, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 99, 101, 106, 108, 111, 116, 118, 123, 124,130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 145, 147, 148, 149, 151, 153, 156, 157.

[396] Pour Genette : « le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration », *in Figures III*, *Op. Cit.*, p 243.

[397] Miche Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *Op. Cit.*, p 129.

foncièrement ontologique. Si l'on essaie de déconstruire cette démarche déductive[398], on aboutit au constat que l'être de sensation n'existe pas, vu que le sensationnel est de l'ordre *intérieur*, de celui qui n'existe pas, par opposition à l'*extérieur* qui existe. Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* le sujet du soliloque, Robinson en l'occurrence, se rend à l'évidence ; l'être n'existe que dans la mesure où il se trouve confronté à l'altérité, car autrui est « *pièce maitresse de mon univers* » [399], constate le narrateur de Tournier. C'est dans cette optique que le MI s'affirme comme un choix éthique d'un discours qui interpelle l'altérité, non seulement pour faire exister ou *sistere ex* les idées et les sensations, mais aussi pour se donner une raison d'être, laquelle ne pourrait avoir réellement lieu en l'absence de l'adversité, source incontestable de la diversité.

Sans la confrontation féconde avec autrui, le sujet est voué à la solitude. Selon l'approche de Lucien Goldman, le personnage romanesque est le produit d'une conscience qui repose sur le paradoxe, car « *Le roman est la forme dialectique, la forme de la solitude dans la communauté, de l'espoir sans avenir, de la présence dans l'absence* »[400]. Cette incompréhension constitutive entre le sujet et son environnement sociologique est cause, dans l'ordre idéologique, d'une crise de valeurs des plus profondes. Mais cette crise de valeurs éthiques (l'émergence du matérialisme aux dépens du romantisme) et esthétique (l'engouement pour Wagner au détriment du naturalisme décadent) est doublée, sur le plan narratif, d'une série d'épreuves qui ont considérablement porté atteinte au statut du sujet parlant dans le roman. C'est ainsi que Michel Raimond constate que : « *La dispersion du personnage, dans* "Ulysse"*, évoquait à Louis Gillet des* "*portraits cubistes où le personnage, envahi par le monde extérieur, a peine à retrouver ses morceaux dans une mosaïque de coins de table, de volets, d'appareils de chauffage (...) qui pénètrent pêle-mêle le champ de sa conscience et se disputent les lambeaux de son individu*" »[401]. L'on rejoint cette dialectique de l'interpénétration entre le dedans et le dehors qui travaille la conscience d'une instance régie par le dédoublement et la pluralité, non seulement dans le MI[402], mais aussi dans une autre forme dont l'émergence en tant que principe d'expression, essentiellement à la fin du 19ème siècle avait ouvert la voie sur un autre possible narratif. Il s'agit du discours indirect libre.

[398] Dans la mesure où il s'agit d'un syllogisme qui va du principe aux conséquences.
[399] Miche Tournier, V*endredi ou les limbes du Pacifique*, *Op. Cit*., p 53.
[400] *Introduction aux premiers écrits de Georg Lukàcs par Lucien Goldman, in* Georg Lukàcs, *La Théorie du roman*, *Op. Cit*. p 171.
[401] Michel Raimond, *La Crise du roman*, *Op. Cit*., p. 264.
[402] Voir la définition que l'on a donnée au MI p 63.

Deuxième partie

Le discours indirect libre

I- Le discours indirect libre : un mode d'expression à la croisée des chemins

La difficulté de traiter du DIL a pour origine le statut même de ce mode d'expression qui appartient, en même temps, à la littérature, à la linguistique, à la polyphonie, à la narratologie, à la pragmatique et à la stylistique. Mais, considérant le fait d'un point de vue métalinguistique, on s'aperçoit que le DIL n'est pas seulement un contenu narratif (analytique), ou discursif (synthétique), c'est également un outil dont narratologues et linguistes font usage, afin de décrire son fonctionnement dans le texte littéraire, romanesque essentiellement.

Cependant, l'intérêt des recherches, toutes approches confondues, qui traitent de ce régime[403] ou de cette variante[404], revient au fait que :

- *La théorie littéraire* y trouve la preuve concrète de l'éclatement du sujet parlant, essentiellement à la fin du dix-neuvième siècle (avec Flaubert et Zola), et au début du vingtième (avec l'avènement du courant de conscience).
- *La linguistique* a désormais à faire à une forme au contour vague, et qui résiste grammaticalement parlant à la formalisation. Les linguistes, contrairement aux grammairiens, s'y intéressent justement pour cette propriété qui en fait une forme résistant à la tentation taxinomique.
- *La polyphonie* qui a pour objet d'examiner la pluralité des voix (selon Bakhtine) et des points de vue (selon Ducrot) permet d'y découvrir un champ d'investigation d'une richesse infaillible. Désormais l'enchevêtrement discursif est un mode d'expression à valeur esthétique.
- *La narratologie* traite le DIL comme une variante dont l'appartenance à la narration est incontestable. Genette y consacre un développement qui s'inscrit dans l'approche transpositionnelle[405].
- *La pragmatique*. Comme nous l'avons signalé en introduction[406], le locuteur, selon Orecchioni, choisit délibérément de se retrancher derrière un tiers, pour suggérer ce qu'il pense sans avoir à assumer une parole qui pourrait lui porter préjudice. Cette posture inférentielle génère un enchevêtrement énonciatif souvent difficile à démêler.

[403] Pour certains linguistes, l'emploi de l'expression "régime" rattache le DIL au DR.
[404] La notion de "variante" nous semble plus heureuse, car elle se rapporte tout à la fois à la narration et au discours.
[405] Voir 1.3 de ce chapitre.
[406] Voir *Introduction* p 5.

- *La stylistique* actantielle en particulier traite du DIL dans la mesure où il contribue à la construction de la scénographie dans une scène d'énonciation[407].

L'intention n'est pas de juxtaposer ces approches, mais de démontrer plus tard leur complémentarité quant au traitement de ces types de discours. Le DIL est d'une complexité telle que son seul traitement linguistique vaut problématique à part. C'est que dans l'ordre de l'examen que l'on accorde au pôle de la subjectivité intériorisée on s'aperçoit de la proximité énonciative de cette variante avec le MI et le PDV. La similarité entre ces trois formes s'ajoute à la complexité de l'enchevêtrement caractéristique de chaque mode d'expression qui concerne le langage intérieur.

Mais pour traiter du DIL, on se doit d'adopter initialement une approche qui combine la linguistique à la narratologie. Il s'agit en tout état de cause de décomposer le mécanisme d'une forme, considérée par les uns comme indépendante du DR, et par les autres comme transposée.

1- Le discours indirect libre dans la théorie de la transposition

1.1- Le modèle stylistique de Bally

Les travaux de Charles Bally, dont nous avons traité l'approche psychologique de manière succincte[408], ont pour fin de détecter les traces du locuteur dans le langage. Le traitement du DIL dans cette optique psychologique fait partie d'une vaste étude d'ensemble. Bernard Cerquiglini, traitant de la stylistique de Bally, formule dans son article *Le style indirect libre et la modernité* le constat suivant: «*Charles Bally, dans son étude d'ensemble donne à la remarque force de loi : le style indirect libre est un procédé littéraire. Comme à l'habitude, la position de Bally est pénétrante, elle renvoie à ce que nous appellerions aujourd'hui la* "mimesis" *de l'oral* »[409].

Le DIL, examiné par Bally, est un procédé littéraire. On s'achemine par là vers un début d'analyse taxinomique, d'autant plus que la caractérisation est formulée par un linguiste qui accorde le primat à la linguistique psychologique où tout est déterminé par la perception du sujet. Mais l'inscription littéraire de cette forme d'expression est plutôt soumise à la réflexion du stylisticien qui se démarque de Saussure par les deux notions de *modus* et de *dictum*[410]. Outre la paternité littéraire du DIL, Charles Bally y voit une forme de *mimesis*, par

[407] Dominique Maingueneau, *Scénographie épistolaire et débat public*, *in La lettre entre réel et fiction*, Paris 1998, éditions Siess, p 64.
[408] Voir *Introduction* p 11.
[409] Bernard Cerquiglini, *Le style indirect libre et la modernité*, *in* Langages, Paris 1984, numéro 73, p 8.
[410] Traité également à la p 11 de l'introduction.

opposition à *diégésis*[411]. Cette dichotomie est intéressante, dans la mesure où le DIL littéraire sera perçu par les narratologues comme un mode de narration qui vaut événement.

L'approche de Bally est examinée également dans une perspective différentielle. Cerquiglini montre que Bally traite de la dichotomie du point de vue grammatical[412] : « *Pour Charles Bally, style direct, indirect et indirect libre appartiennent à la grammaire, présentent en général une enquête proprement linguistique* »[413]. Cette typologie associative permet de saisir le DIL comme une variante du DR, au même titre que les deux autres régimes, à savoir le DD et le DI. Mais, doit-on en conclure au paradoxe d'une approche qui perçoit le DIL à la fois comme propriété littéraire, et comme propriété grammaticale ? La réponse est évidemment non. La typologie grammaticale dont parle le théoricien de la stylistique française n'est pas close ; elle s'inscrit dans un processus de perception progressive : « *Il avance alors la notion de* "figure de pensée"*, qui permet de concevoir ce qui, au sein de la parole, est déjà en voie de grammaticalisation* »[414]. Le disciple de Saussure raisonne ce fait de langue, ou plutôt de parole, en termes de stabilité et de régularité du signe qui a tendance à résister à la démarche taxinomique de la linguistique de l'énoncé qui, naturellement, se trouve régie par la notion de code. Cependant, étant une figure de pensée, le DIL se trouve ordonné dans une aire articulatoire, entre le langage et l'usage, et Bally examine pertinemment le fait, en s'appuyant sur sa posture médiane, entre la linguistique et la stylistique. Bally en conclut que :

- Le DIL est une figure de pensée qui participe de la stylistique, puisque, dans le consensus pragmatique[415] établi entre les partenaires de l'échange, l'interlocuteur se trouve contraint de procéder au calcul mental, ne serait-ce que pour détecter l'instance qui s'exprime.
- Le DIL est un régime grammatical qui appartient au discours rapporté, tout comme les deux autres variantes, à savoir le DD et le DI. Avec la différence que la nouvelle catégorie, ne s'appuyant sur aucun code linguistique, se trouve en voie de grammaticalisation encore non achevée.

[411] Nous avons vu que chez Genette ces deux notions correspondent à la dichotomie "récit d'événements" vs "récit de paroles" *in* Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit*., pp 186, 189.
[412] Force est de signaler que la stylistique, étant une approche fédératrice, traite également du niveau morphosyntaxique du texte littéraire.
[413] Bernard Cerquiglini, *Le style indirect libre et la modernité*, *Op. Cit.,* p 12.
[414] *Ibid.,* p 12.
[415] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *Op. Cit*., p 79.

Bally est donc partisan de la théorie de la transposition. Mais Bakhtine, ayant examiné l'approche du stylisticien français, aboutit au constat que « *La substance de la position de Bally se ramène à ceci : il considère le discours indirect libre comme une variété nouvelle tardive, de la forme classique du discours indirect* »[416]. Du coup nous nous trouvons face à une configuration qui permet l'interprétation transpositionnelle de cette variante discursive dont le repérage dans le texte littéraire remonte à Lafontaine. Pour examiner ce fait de discours, on pourrait s'appuyer sur les vers suivants, lesquels se trouvent souvent cités pour étudier l'avènement du DIL, sur le plan diachronique :

« *Il met bas son fagot, il songe à son malheur.*
"*Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde ?*
En est-il un plus pauvre en la machine ronde ?
Point de pain quelquefois, et jamais de repos."
Sa femme, ses enfants, les soldats, les impôts,
Le créancier et la corvée
Lui font d'un malheureux la peinture achevée »[417].

Ce fragment est extrait d'une fable. Il est donc question de récit, celui d'un bûcheron qui n'est plus en mesure de supporter les déconvenues d'une condition sociale insupportable, laquelle ne promet pas de lendemain meilleur. Sur le plan énonciatif, le malheur du bûcheron qui ploie sous le poids de la nécessité, est raconté par le narrateur, le fabuliste en l'occurrence, à la troisième personne. En témoigne v1 où le délocuté *il* est employé à deux reprises : *« Il met bas son fagot, il songe à son malheur* ». Cependant le critère de la délocution n'est pas suffisant pour identifier la voix narrative. Dans les vers suivant (v2, 3 et 4) ce critère n'est pas opératoire. La question est de savoir qui est le responsable effectif du discours suivant :

« "*Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde ?*
En est-il un plus pauvre en la machine ronde ?
Point de pain quelquefois, et jamais de repos." ».

Sur le plan typographique, ce passage est contenu entre guillemets ("…"). C'est de toute évidence le signe d'un décrochage énonciatif. Outre l'usage des guillemets, le fragment

[416] Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, *Op. Cit.*, p 198.
[417] Jean de La Fontaine, *La Mort et le Bûcheron*, *in Les Fables*, Paris 1996, éditions Le Livre de Poche, p 82.

de discours en question implique deux interrogations (v2 et v3). Ces deux marqueurs typographiques donnent la preuve qu'il s'agit du DR. Cependant, si la preuve du décrochage est matériellement perceptible, à quelle variante discursive nous avons à faire ? ce n'est certainement pas le DD, les marques de la première personne étant absentes. Il n'ya pas non plus de verbe introducteur, pour articuler le passage du discours citant (la narration matricielle) au discours cité (celui du personnage, du bûcheron). Les vers 2, 3 et 4 n'impliquent aucune marque qui soit de nature à rattacher le contenu discursif au DI. La raison est qu'il s'agit d'interrogation directe. L'interrogation indirecte serait, dans ce cas, introduite par « *se demander quel plaisir… se demander si…* ». L'interrogation indirecte est intégrée à la narration et demeure sous la tutelle du narrateur. Sur le plan prosodique, le contour intonatif de l'interrogation indirecte est neutralisé au profit d'une structure assertive.

On pourrait adopter le principe de la transposition de Bally, pour soutenir, preuve à l'appui, que nous avons à faire à une configuration à la croisée des chemins[418], entre le DD et le DI. Le DIL de La Fontaine est une variante hybride, née d'un croisement des deux formes canoniques et grammaticalisées[419]. Les vers 2, 3 et 4 appartiennent, sur le plan strictement grammatical, au discours du narrateur qui raconte la fable. Mais ce n'est pas le fabuliste qui formule l'interrogation :

« "*Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde ?*
En est-il un plus pauvre en la machine ronde ?" »

C'est le personnage, le Bûcheron qui se plaint d'un sort injuste. Ces deux vers seraient formulés de deux manières différentes, selon qu'il s'agisse de DD ou de DI :

- Structure en DD :

« *Il se demandait : "Quel plaisir ai-je eu depuis que je suis au monde ?"*
Il se demandait : "En est-il un plus pauvre en la machine ronde ?" »

Et l'on se rend compte que dans le premier vers la conversion pronominale, de la troisième à la première personne du singulier, induit naturellement une modification de la morphologie verbale. Le deuxième vers demeure inchangé ; il n'implique pas de deixis indicielle. Un verbe introducteur est sans doute introduit en tête de la phrase formulée au DD.

[418] Ce n'est pas au sens que l'on a donné au titre de I- *Le DIL, un mode d'expression à la croisée des chemins*.
[419] Remarquons que la clôture d'un processus de *grammaticalisation*, qui selon Martinet, signifie le passage du statut de lexème au statut de morphème, produit la *grammaticalité* qui, dans l'acception de Riegel, Pellat et Rioul, signifie : « *règles morphologiques, syntaxiques, sémantiques et éventuellement pragmatiques, si l'on conçoit la grammaire comme un dispositif global associant à des formes des contenus et des pratiques communicatives* », *in Grammaire méthodique du français*, *Op. Cit.*, p 20.

- Structure en DI :

« *Il se demandait Quel plaisir il a eu depuis qu'il est au monde*
Il se demandait aussi s'il e*n est un plus pauvre en la machine ronde* »

Au DI, les phrases interrogatives, partielle et totale, sont marquées par la disparition des signes typographiques, ici c'est les guillemets et les deux points d'interrogation. Au niveau intonatif, la phrase est formulée sur le mode du déclaratif. En conséquence la structure par l'inversion (verbe/sujet) retrouve sa configuration canonique (sujet/verbe) dans les deux phrases. Le verbe introducteur du DI est systématiquement repris dans la deuxième phrase.

Il en découle que la structure hybride est le produit d'une forme qui combine l'interrogation directe, non à la première personne du singulier[420], mais à la troisième personne, non dans l'allocution mais dans la délocution.

Cependant, le vers 4 du discours employé entre guillemets pourrait avoir un statut à part, puisque :

- Sur le plan énonciatif, il appartient lui aussi au décrochage énonciatif, dans la mesure où la voix du fabuliste est mêlée à celle du bûcheron.
- Mais au niveau grammatical, il n'implique pas d'interrogation. C'est plutôt une assertion qui couronne le procès interrogatif.
- L'implication pragmatique qui concerne ce vers tout particulièrement est perceptible dans la double négation adverbiale : « "*Point …, jamais….*" ». Cette double négation permet au procès de gagner en intensité, pour clore un cycle d'interrogations qui semble fournir la réponse plus qu'il ne s'interroge.

Cependant, si l'on part de l'idée que la voix du personnage de la fable est impliquée dans ce DIL hybride ou transposé dans les vers 2, 3 et 4, on se rend compte que la voix qui s'interroge est elle-même la voix qui asserte : « "*Point de pain quelquefois, et jamais de repos."* ». Face à cette posture énonciative qui dessine le profil d'une instance scindée en deux entités, l'une s'interroge, l'autre prédique par négation catégorique, on se trouve en droit de s'interroger si ce discours n'est pas une variante assez proche du monologue immédiat[421], celui qui appartient au discours rapporté, avec pour seule différence que le langage intérieur du personnage est exprimé à la troisième personne du singulier.

C'est dans cette optique discursive que nous nous rendons compte, non seulement de la difficulté du traiter du DIL en rapport avec les autre formes canoniques du DR, mais aussi

[420] Ce qui serait d'ailleurs la forme canonique pour le locuteur natif de la langue française.
[421] On verra plus tard que Cohn associe ce DIL au monologue narrativisé : 3.2- *Discours et "transparence intérieure" chez Cohn*.

de la complexité du rapport du DIL avec les autres formes endophasiques voisines, celles qui appartiennent au pôle de la subjectivité intériorisée, à savoir le MI et le PDV[422]. Le MI que nous décelons dans cette fable de La Fontaine serait assez proche du modèle analysé par Benveniste[423], selon lequel une instance serait scindée en deux entités pour établir un dialogue sous forme de monologue. La posture du Bûcheron est effectivement *psychodramatique*, dans la mesure où, faute d'interlocuteur, il s'interroge et en même temps fournit la réponse ontologique dans un milieu où tout lui semble dysphorique.

Cependant, pour mieux saisir la posture médiane de Bally, laquelle se trouve à mi-chemin entre la grammaire (DIL discursif) et la stylistique des figures de pensées (DIL narratif), nous devons examiner les mécanismes grammaticaux, et la tentative de grammaticalisation qui président au fonctionnement du DIL discursif tout particulièrement. On constate, contrairement à ce que certains pourraient croire, que la tentative de théorisation du DIL est née dans la stylistique de Bally, et non dans les travaux de grammairiens

1.2- La Formalisation grammaticale

La grammaire, avec ses deux tendances, normative et descriptive a traité de ce procédé pour en faire un objet de spéculation théorique.

Dans l'examen de l'approche grammaticale du DIL, on procèdera à la confrontation de deux approches différentes, pour ne pas dire divergentes. La première est celle de *Grammaire systématique de la langue française*, de Christian Baylon et Paul Fabre, la deuxième est développée par *Grammaire méthodique du français* de Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul.

a- Le modèle transpositionnel de "Grammaire systématique de la langue française"

Les tenants de cette approche s'inspirent, outre la théorie transformationnelle et distributionnelle, de la psychosystématique de Gustave Guillaume, car pour eux : « *la démonstration devait être faite que la psychosystématique du langage, qui vise à rendre compte de tout ce qui, dans la langue, est conditionnant, et qui pour cela fut longtemps taxée d'apriorisme, voire de métaphysisme, se révèle directement utilisable pour faire comprendre*

[422] Le PDV est bel et bien impliqué dans cette configuration que nous propose Lafontaine. Mais pour une raison méthodologique (qui concerne à priori la complexité des définitions) nous nous gardons de traiter cette variante du pôle de la subjectivité intériorisée immédiatement.
[423] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *Op. Cit.*, p 83.

et assimiler le système fondamental du français »[424]. Cette démarche vise la systématisation des faits de langue et de discours. Concernant l'étiquette, il est plutôt question de *style indirect libre* et non de *discours indirect libre*. Le choix du mot *style* rattache le DIL initialement à la stylistique : « *du point de vue stylistique, le style indirect libre est* "un procédé de l'école naturaliste" »[425]. On devine par ce constat le souci de rattacher ce procédé, non seulement à la littérature du dix-neuvième siècle, mais particulièrement à Zola.

L'intérêt, comme on pourrait le voir ultérieurement dans les exemples donnés, est que ce type de traitement grammatical intègre le discours dans ses analyses, puisqu' « *il a envahi le roman et a eu comme conséquence d'aider à rapprocher la langue écrite de la langue parlée : en effet, les paroles des personnages ne sont plus citées mais intégrées dan le fil du récit* »[426].

Le traitement de Christian Baylon et de Paul Fabre situe le DIL sur deux plans d'analyse :

- Le niveau linguistique permet de percevoir cette variante comme *un type de communication*[427]. Il est donc formulé à l'adresse d'un tiers.
- Le niveau stylistique saisit le DIL comme *un procédé de narration*[428]. L'auteur semble céder une partie de son autorité à l'un des personnages du récit.

La grammaire systématique soutient par ailleurs que cette variante discursive conserve certaines propriétés du *style direct*, et certaines autres du *style indirect*. Nous avons donc à faire à une forme qui fonctionne par analogie avec deux autres formes appartenant au DR :

- Les propriétés du style direct : *les intonations*, *les exclamations et*, *en général, les procédés expressifs propres au style direct*[429].
- Les propriétés du style indirect : il s'agit surtout des transpositions temporelles et pronominales.

Notons que dans cette perspective, le style indirect libre ne peut admettre de verbe introducteur, comme au style direct et indirect.

Voyons ce qu'il en est de cet exemple traité par Christian Baylon et Paul Fabre :

[424] Christian Baylon et Paul Fabre, *Grammaire systématique de la langue française*, Paris 1973, éditions de Fernand Nathan, p 4.
[425] Christian Baylon et Paul Fabre, *Grammaire systématique de la langue française*, *Op. Cit.*, p 215.
[426] *Ibid.*, p 215.
[427] *Ibid.*, p 215.
[428] *Ibid.*, p 215.
[429] *Ibid.*, p 215.

« *Jean EUT ENVIE de refuser. Mais comment ferait-il comprendre à Pierre son attitude ? Il ne trouverait pas d'arguments, il passerait pour un poltron. Et puis, zut ! il s'en moquait ! Il REFUSA effectivement* »[430].

La particularité de ce passage est qu'il donne à voir un DIL intercalé entre deux fragments de récit : « *Jean eut envie de refuser… Il refusa effectivement* ». Le pronom *il* fonctionne comme l'anaphorique du nom propre *Jean*. Les phrases concernées par le DIL sont les suivantes :

« *Mais comment ferait-il comprendre à Pierre son attitude ? Il ne trouverait pas d'arguments, il passerait pour un poltron. Et puis, zut ! il s'en moquait !* »

Le DIL en question est marqué par l'intonation interrogative et exclamative. La remarque, qui stipule que le style indirect libre[431] tient du style direct ses propriétés intonatives, se vérifie dans cet exemple.

Le style indirect prête au style indirect libre du passage en question les transpositions pronominales et verbales. Ce n'est pas un *je* qui s'exprime. Les phrases sont formulées à la troisième personne du singulier *il*.

« *… ferait-il comprendre…? Il ne trouverait pas…, il passerait… il s'en moquait !* ».

Remarquons que, sur le plan temporel, nous avons le conditionnel et l'imparfait qui sont parfaitement intégrés à la narration. La valeur d'irréel exprimée par le conditionnel nous introduit dans les pensées rapportées, non prononcées par le personnage. Mais pour en revenir au modèle transpositionnel, Christian Baylon et Paul Fabre proposent l'analyse suivante :

« *Le style indirect libre présente une double transposition :*

- *transposition des pronoms : **je** devient **il**;*
- *transposition des temps : futur I devient futur II*[432]

présent devient imparfait

***Je** passerai* ⟶ ***Il** passerait*

***Je** m'en moque* ⟶ ***Il** s'en moquait*[433]

[430] *Ibid*., p 216.
[431] Si l'on emploie l'étiquette "style indirect libre" à la place de "DIL" c'est qu'il s'agit de la perspective de *Grammaire systématique de la langue française*.
[432] Le conditionnel intégré au DIL dans ce passage, selon cette l'approche, est bel et bien temporel et non modal. *La grammaire systématique*, fidèle à la tradition guillaumienne, emploie l'étiquette "futur II".
[433] Christian Baylon et Paul Fabre, *Grammaire systématique de la langue française*, *Op. Cit*., p 216.

Le modèle transpositionnel ne s'écarte pas, comme on pourrait le remarquer, selon une perspective comparatiste, du modèle développé par Charles Bally, puisque :

- Le DIL est une forme qui s'appuie sur la récupération des propriétés intonatives du DD. Mais le DIL s'en écarte dans la mesure où il n'admet pas de verbe introducteur et de guillemets.
- C'est aussi une forme proche du DI, du moment qu'il est marqué par la transformation pronominale et verbale, comme c'est indiqué dans le schéma ci-dessus.

Mais en quoi l'analyse proposée par la grammaire descriptive se distingue-t-elle de celle de la *Grammaire systématique* de Christian Baylon et Paul Fabre ? Examinons l'approche de *Grammaire méthodique du français*.

b- *Le modèle transpositionnel de* "Grammaire méthodique du français"

La méthode adoptée par Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul est tout au moins intégrative. En témoigne la variation terminologique employée pour désigner le DIL. La double étiquette ; *style* et *discours* est le signe d'une ouverture sur plusieurs courants linguistiques. Cette tendance considère que c'est « *un procédé essentiellement littéraire qui se rencontre peu dans la langue parlée* »[434]. De ce point de vue, le DIL de *Grammaire méthodique* ne s'écarte pas des thèses de Bally et de la *Grammaire systématique*.

L'étude des sources se cantonne à son tour dans des stades clés de l'histoire de ce *procédé littéraire*. La Fontaine, eu égard au jeu énonciatif enchevêtré qu'il propose dans ses *Fables*, demeure un passage obligé pour l'étude diachronique du DIL. Mais après le dix-septième siècle, c'est le dix-neuvième, représenté essentiellement par Zola et Flaubert, qui est cité comme siècle de la mécanisation du DIL dans la création romanesque. *Grammaire méthodique* n'échappe pas à cette règle[435]. Les tenant de cette approche y voient par ailleurs une forme qui « *permet au romancier de s'affranchir du modèle théâtral jusqu'alors dominant qui imposait le mimétisme du discours direct* »[436]. De ce fait, le romancier en tire avantage, du moment que ce procédé s'intègre parfaitement au récit et s'écarte du modèle artificiel de la citation directe.

Comme chez Christian Baylon et Paul Fabre, ici le DIL est traité comme un régime hybride, car il combine les propriétés du DD et du DI, les mêmes examinées précédemment dans les analyses de *Grammaire systématique*, à savoir l'intonation et les procédés du DD. Et

[434] *Grammaire méthodique du français*, *Op. Cit.*, p 600.
[435] Notons par ailleurs que *Grammaire méthodique* cite Rousseau comme auteur ayant fait usage du DIL au 18ème siècle.
[436] *Grammaire méthodique du français*, *Op. Cit.*, p 600.

« *Comme dans le discours indirect, les temps et les personnes sont transposés* »[437]. Remarquons par ailleurs que la transposition est indiquée par l'adjectif "*transposés*". Côté illustration, la *Grammaire méthodique* cite quatre romanciers français. Il s'agit de Zola, Flaubert, Gide et Aragon. Mais, commodité analytique oblige, on se contente de ce passage extrait de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert :

« Elle en avait fini, songeait-elle, avec toutes les trahisons, les bassesses et les innombrables convoitises qui la torturaient. Elle ne haïssait plus personne, maintenant ; une confusion de crépuscule s'abattait en sa pensée, et de tous les bruits de la terre Emma n'entendait plus que l'intermittente lamentation de ce pauvre cœur[438]*, douce et indistincte, comme le dernier écho d'une symphonie qui s'éloigne* »[439].

Cet extrait qui s'affiche comme illustratif du DIL présente un certain nombre de difficultés, en dépit du fait qu'il soit parfaitement intégré à la narration. On pourrait invoquer trois raisons pour rendre compte de la complexité du traitement :

- Sur le plan énonciatif, le repérage des fragments qui participent du DIL ne s'appuie sur aucun indice formel. Le texte tout entier pourrait être appréhendé comme un DIL étendu.
- Du point de vue prosodique, il n'y a pas d'intonation particulière qui soit de nature à permettre le repérage de ce type de discours, et partant, à le rattacher au DD. Tout est exprimé dans un contenu assertif, d'autant plus qu'il s'agit d'un constat d'échec, formulé tantôt sur le mode de l'affirmation : « *Elle en avait fini* », tantôt sur le mode de la négation : « *Elle ne haïssait plus personne* ».
- Au niveau discursif, on est plutôt tenté de dire que nous avons à faire à un MI. La preuve, sur plan indiciel, est que deux expressions s'apparentent au langage intérieur, pour ne pas dire au courant des pensées du personnage. A l'ouverture du passage, nous décelons un verbe ; « *songeait* ». On y repère par la suite le substantif « *pensée* ». Ces deux mots forment avec la phrase : « *Emma n'entendait plus que l'intermittente lamentation de ce pauvre cœur* » un discours dont la source n'est autre qu'un personnage romanesque en position de celui qui se parle à lui-même.

[437] *Ibid*., p 601.
[438] Remarquons que cette expression était à l'origine de la notion proustienne des "intermittences du coeur".
[439] Cité *in Grammaire méthodique du français*, *Op. Cit*., p 601.

Curieusement, nous avons constaté cet amalgame dans le traitement accordé à la fable de La Fontaine *La Mort et le bûcheron*[440], On se trouve de fait en droit de s'interroger sur les mobiles de cette posture qui fait confondre le DIL avec le MI. On pourrait en conclure, par ailleurs, que dans la terminologie des grammairiens et des stylisticiens le MI n'est pas traité comme une variante discursive à part entière, et qu'il ne s'agit par là même que d'une sous-catégorie de DIL. Une chose est sûre, le MI, narratif en particulier[441], pose le problème du bornage et de l'actualisation modale, tels qu'ils sont traités par Rabatel[442].

Grammaire méthodique a par ailleurs le mérite de poser la problématique de la théorie du *point de vue* et de la polyphonie dans le DIL : « *Le style indirect libre permet à l'auteur de mêler son point de vue avec celui du personnage dont il rapporte le discours. Il pose de délicats problèmes de lecture et d'interprétation* »[443].

Ce constat trouve son illustration dans les autres exemples traité par Riegel, Pellat et Rioul. En témoigne ce court passage extrait de Gide :

« *Mme Profitendieu rentre enfin, elle s'excuse d'être en retard ; elle a dû faire beaucoup de visites. Elle s'attriste de trouver son mari souffrant. Que peut-on faire pour lui ? C'est vrai qu'elle a très mauvaise mine* »[444].

Ici, le processus d'actualisation modale est inauguré par la périphrase modale « *a dû faire…* » qui, à son tour, ouvre le processus de narration sur le mode du style indirect libre. La valeur épistémique de la périphrase se trouve être le foyer d'une confusion référentielle, quand à la détermination de la voix parlante, laquelle s'exprime, tantôt par l'assertion, tantôt par l'interrogation.

Contrairement au "DIL" traité dans *Madame Bovary* et qui, après examen, se révèle une forme s'apparentant plutôt au MI, la forme étudiée dans le texte de Gide offre certains outils linguistiques de nature à trancher en faveur de l'expression indirecte libre. On en relève trois catégories de modalisation :

- La périphrase modale : « *a dû faire…* »
- L'intonation interrogative : « *Que peut-on faire pour lui ?* »
- L'expression adverbiale : « *C'est vrai* »

---

440 Essentiellement dans les trois vers traités au préalable : « "*Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde ?/ En est-il un plus pauvre en la machine ronde ?/ Point de pain quelquefois, et jamais de repos*." ».

441 Voir 3.3- *Le discours rapporté et les pensées rapportées*.

442 Alain Rabatel, *Le dialogisme du point de vue dans les comptes rendus de perception*, *Op. Cit.*, p 147.

443 *Grammaire méthodique du français*, *Op. Cit.*, p 601.

444 Cité *in Grammaire méthodique du français*, *Op. Cit.*, p 601.

C'est dire que ces trois marqueurs de modalisation sont en même temps marqueurs de points de vue, et partant, de polyphonie. Voilà dans quelle mesure l'approche transpositionnelle de *Grammaire méthodique de français* se révèle d'un intérêt majeur.

Nous avons jusque-là examiné le DIL transpositionnel dans l'optique de la stylistique et de la grammaire, tout en traitant de la complexité de ce fait de discours et de narration, particulièrement concernant la question de son bornage qui souvent ne se signale par aucun moyen linguistique. Le DIL narratif pourrait s'avérer encore plus complexe, d'autant que c'est une forme diluée dans le récit et qui passe outre les signes typographiques caractéristiques du DD. La perspective de la narratologie, et de Genette en particulier, mérite examen.

1.3- L'approche narratologique de Genette

Genette traite du DIL dans une vaste étude à visée dichotomique, et qui concerne les distinctions entre récit d'événements et récits de paroles. Le narratologue établit une typologie à trois strates ; le discours narrativisé, le discours transposé (qui concerne les deux variantes du DR, à savoir le DD et le DI) et le style indirect libre. Pour ce faire, Genette traite de la variation énonciative d'une même phrase, celle qui concerne le mariage de Marcel avec Albertine. L'auteur examine le DIL comme une *variante*. Ainsi, il en conclut : « *il n'en va pas tout à fait de même avec la variante connue sous le nom de* "style indirect libre"*, où l'économie de la subordination autorise une plus grande extension du discours, et donc un début d'émancipation, malgré les transpositions temporelles* »[445]. Genette traite de cette variante par analogie avec le discours transposé, mais aussi par contraste, en signalant que dans le cas du DIL le verbe introducteur, qu'il appelle *déclaratif*[446], est absent. Cependant, le terme *absence*, qu'il emploie pour compléter la définition, sous-entend l'existence d'une forme initiale, laquelle fonctionne comme un préalable au processus transpositionnel. C'est que la restitution de la forme de DD ou de DI est possible, du moment qu'un verbe introducteur est placé en tête de la phrase qui appartient au DR. Cette analyse reste sujette à caution.

La démarche adoptée dans *Figures III*, concernant les variantes discursives, a le mérite de maintenir en permanence la dichotomie entre discours *prononcé* et discours *intérieur*. Le DIL appartient justement à cette vaste étude genétienne du langage intérieur[447]. Mais le

[445] Cette définition de Genette est citée en *Introduction*. Voir p 9, note 35.
[446] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit*., p 192.
[447] Elle concerne justement comme chez Rabatel, le MI, le DIL et le PDV. Cette optique de recherche permet de légitimer encore davantage le titre qu'on a choisi pour notre thèse : « F*onctionnement du triangle de la subjectivité intériorisée dans le roman moderne* ».

discours intérieur dont parle le narratologue n'est nullement le produit d'une instance à la voix monologique sans équivoque. Il est bel et bien question de dédoublement dans cet espace énonciatif émancipé de toute tutelle narrative, et qui souvent prend forme dans une phrase indépendante. Le narratologue y décèle une voix autre, parallèlement à celle du personnage romanesque. C'est le narrateur dont l'intrusion produit, comme par surprise, l'interférence vocale. L'auteur cite justement Flaubert pour illustrer le traitement qu'il accorde au DIL : « *et on sait l'extraordinaire parti que Flaubert a tiré de cette ambigüité, qui lui permet de faire parler à son propre discours, sans tout à fait le compromettre ni tout à fait l'innocenter, cet idiome à la fois écœurant et fascinant qu'est le langage de l'autre* »[448]. L'analyse discursive de Genette permet de repérer les propriétés caractéristiques suivantes, s'agissant du mode d'expression libre :

- C'est une variante émancipée de la tutelle narrative
- Elle est restituable à son état initial, à savoir au DD ou au DI
- Elle appartient au langage intérieur du personnage
- C'est une forme marquée par l'interférence entre la voix[449] du personnage et celle du narrateur.

Par rapport aux approches stylistique et grammaticale, examinées au préalable, celle de Genette a le mérite de traiter du DIL par contraste avec le MI : « *On voit ici la différence capitale entre monologue immédiat et style indirect libre, que l'on a parfois le tort de confondre, ou de rapprocher indûment : dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors* "confondues" *; dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se* "substitue" *à lui* »[450]. La logique transpositionnelle du narratologue appréhende le récit comme un processus de "désactualisation" qui part de la forme la plus mimétique, à savoir le DD, ou discours transposé, pour aboutir à la forme la plus diffuse, quant à l'identification de l'instance parlante. Examinons ce texte de Malraux, pour voir dans quelle mesure ce processus de désactualisation est fonctionnel :

« *L'intense odeur de brûlé, et l'absence soudaine d'appui derrière lui (il ne se retournait pas) lui firent comprendre qu'il passait devant la fenêtre du rez-de-chaussée. "Si j'attrape*

[448] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit.*, p 192.
[449] Il n'est pas question de parler de *point de vue* au sens polyphonique du terme. Chez Genette, le *point de vue* est une notion narratologique scopique ou focale et non vocale.
[450] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit.*, p 194.

la grenade, je la lance dans le corps de garde avant qu'elle n'éclate. Avec l'épaisseur du mur, en dépassant la fenêtre, je suis sauvé." Qu'importait que le corps de garde ne fût pas vide, que s'y trouvât cet homme même dont il avait tranché les cordes, - et ses propres blessés. Il ne voyait pas les insurgés…»[451].

Ce court passage dessine le portrait d'un personnage animé par la volonté de puissance, il s'appelle Tchen. C'est l'un des acteurs du soulèvement du Kuomintang[452]. Dans cette séquence, il envisage de faire sauter un poste de police. Mais ce qui importe, sur le plan de l'énonciation, c'est cette réflexion sur la lutte qui deviendra au fil de la narration sa seule raison d'être. Si l'on veut déconstruire la structure narrative de cet extrait, on pourrait découvrir trois modes d'énonciation :

- Le premier concerne le récit d'événements à proprement parler, lequel quadrille l'ensemble du passage ; on le trouve à l'ouverture : « *L'intense odeur de brûlé, et l'absence soudaine d'appui derrière lui (il ne se retournait pas) lui firent comprendre qu'il passait devant la fenêtre du rez-de-chaussée* », et à la clôture : « *Il ne voyait pas les insurgés* ».
- Le deuxième implique le DD : « *"Si j'attrape la grenade, je la lance dans le corps de garde avant qu'elle n'éclate. Avec l'épaisseur du mur, en dépassant la fenêtre, je suis sauvé."* ». Ce DD est bel et bien un monologue immédiat exprimé à la première personne du singulier (le pronom *je* est employé trois fois). Le monologue implique des verbes conjugués au présent.
- Le troisième est en rapport avec le DIL : « *Qu'importait que le corps de garde ne fût pas vide, que s'y trouvât cet homme même dont il avait tranché les cordes, - et ses propres blessés* ». Mais qu'est-ce qui permet d'appréhender cette séquence comme un DIL ? C'est bien évidemment l'intonation exclamative. Un *Que* exclamatif est employé par deux fois dans la séquence en question. Cette exclamation rapproche ces deux phrases du DD. Mais ce n'est pas une forme d'expression directe vu l'emploi de la troisième personne du singulier *il*. C'est donc une forme qui rapproche ce récit de paroles du DI.

On pourrait, au-delà de la stricte analyse formelle percevoir les raisons qui président à l'apparition de cette forme dans la narration. Il faudrait percevoir ce DIL dans son

[451] André Malraux, *La Condition humaine*, Paris 1996, éditions Gallimard, p 101.
[452] Armée révolutionnaire chinoise engagée en 1927 à prendre le port de la ville de Shanghai des Occidentaux occupant les *concessions*.

environnement discursif. Et l'on voit tout de suite que cette variante se trouve dans le voisinage du MI, ce qui crée un effet de contamination discursive. Le narrateur de cette séquence passe outre les guillemets qui pour lui seraient une forme artificielle, afin d'intégrer le discours du personnage au récit. Cependant cette implication crée un enchevêtrement discursif qui mêle le discours du personnage à celui du narrateur. Et c'est dans cette ordre d'idée que Genette traite de la confusion car dans le DIL « *le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors* "confondues" »[453].

Il s'agit d'une variante hybride qui participe du modèle transposé, tel qu'il est appréhendé par l'auteur des *Figures*. Si l'on veut restituer les deux discours transposés, on obtiendra :

- Un DD : « Il s'exclamait : "*Qu'importait que le corps de garde ne fût pas vide, que s'y trouvât cet homme même dont j'avais tranché les cordes, - et ses propres blessés*" »
- Mais pourrait-on restituer ce DIL à sa forme indirecte, en DI en l'occurrence ? pour obtenir une configuration telle que : «« Il s'exclamait qu'*importait que le corps de garde ne fût pas vide, que s'y trouvât cet homme même dont il avait tranché les cordes, - et ses propres blessés* ». Sans l'emploi des guillemets, cette phrase devient agrammaticale. Si la transposition de l'interrogation directe en interrogation indirecte est un fait courant, parfaitement intégré à la narration, comme nous l'avons démontré précédemment[454], la phrase exclamative résiste le plus souvent au modèle transpositionnel.

Pour rendre compte de la difficulté de la transposition, on pourrait s'appuyer sur l'analyse grammaticale, incomplète d'ailleurs, de Christian Baylon et de Paul Fabre à propos de l'exemple suivant :

« *Mais comment ferait-il comprendre à Pierre son attitude ? Il ne trouverait pas d'arguments, il passerait pour un poltron. Et puis, zut ! il s'en moquait !* »[455]

Dans cette séquence, la *Grammaire systématique* ne traite pas de la totalité de l'énoncé, elle se contente de signaler l'interjection : « *Et puis, zut !* » et l'exclut de la transposition. En fin de parcours on obtient :

« *Le style indirect libre présente une double transposition :*

[453] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit.*, p 194.
[454] Voir les exemples de La Fontaine et de Gide traités précédemment.
[455] Christian Baylon et Paul Fabre, *Grammaire systématique de la langue française*, *Op. Cit.*, p 216.

- *transposition des pronoms : **je** devient **il**;*
- *transposition des temps : futur I devient futur II*
  présent devient imparfait

***Je** passerai* ⟶ ***Il** passerait*

***Je** m'en moque* ⟶ ***Il** s'en moquait*[456]

Ce type de traitement qui passe outre une partie du discours du sujet parce qu'il est difficilement transposable montre les limites de la théorie de la transposition, qu'elle soit d'obédience stylistique, grammaticale ou narratologique. Malgré les apports de ces approches, on constate que l'examen du DIL nécessite qu'on perçoive sa complexité au prisme des théories littéraires et linguistiques. Les tenants de la théorie de l'énonciation ne manqueront pas de se prononcer sur cette problématique incontournable.

2- Le discours indirect libre dans la théorie de l'énonciation

2.1- Bakhtine et la métaphore dialogique

L'auteur du *Marxisme et la philosophie du langage* développe une théorie à la croisée des chemins, elle se situe entre la littérature et la linguistique. L'approche bakhtinienne semble plutôt s'approcher de la théorie du roman[457]. Les travaux de Bakhtine portent, comme il est mentionné en introduction les accents de la sociologie qui fonctionne comme la matrice de la théorie du dialogisme[458].

Bakhtine était conscient du fait que, pour construire une approche solide, la démarche heuristique devait inéluctablement examiner les différents modes d'expression qui se profilent dans l'énoncé linguistique. C'est ainsi qu'il se propose de définir l'énonciation comme : « *une réponse à quelque chose et est construite comme telle, elle n'est qu'un maillon de la chaîne des actes de paroles* »[459]. Il en découle que le figement est une fiction qui relève plutôt de la spéculation théorique. Tout acte de langage susceptible d'être traduit en acte de parole est constitutif de l'altérité. Perçue dans cet angle de vue, la langue est appréhendée comme un sous-produit de la communication.

---

[456] *Ibid*., p 216.
[457] Voir à ce sujet son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*, Paris 1978, éditions Gallimard (pour la traduction française), traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier.
[458] Voir premier chapitre : 2.2- *Monologue intérieur et marquage dialogique*.
[459] Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, *Op. Cit*., p 105.

L'énonciation bakhtinienne est une activité sociale, et le caractère sociologique de *la chaine parlée* elle-même[460] est foncièrement dialogique. Le critique russe est sensible à la construction métaphorique de ses définitions, en particulier celles qui sont axées sur le principe dialogique. Aussi intègre-t-il la métaphore filée dans l'acception qu'il donne à la communication : « *Seul le courant électrique de la communication verbale fournit au mot la lumière de sa signification* »[461]. Le signe ne se nourrit pas seulement de son environnement linguistique, il acquiert une signification nouvelle au contact des mots d'autrui.

Bakhtine articule ses travaux sur le roman comme une forme compositionnelle constitutive de l'altérité, puisque « *Le dialogue du roman lui-même, en tant que forme compositionnelle, est indissolublement lié au dialogue des langages*[462] *qui raisonnent dans les hybrides et dans l'arrière-plan dialogique du roman* »[463]. C'est donc dans cet ordre que le DIL est saisi comme le foyer isotopique de la voix plurielle, en se constituant comme une forme de communication qui souvent ne dit pas son nom. Concernant la caractérisation morphosyntaxique, la perception bakhtinienne du DIL semble ne pas s'écarter outre mesure de la définition transpositionnelle. Il part de l'idée communément admise que « *cette forme mixte emprunte au discours direct le ton et l'ordre des mots et au discours indirect les temps et les personnes des verbes* »[464]. Force est de constater que l'auteur n'emploie pas le terme *style*, il fait délibérément usage du terme *discours*. La nuance entre les deux mots dit toute la différence entre un usage du langage déterminé par la psychologie du sujet [465] et un usage sociologique forcément constitutif de l'altérité. Jusque-là, l'observateur ne décèle pas un apport particulier, s'agissant de l'examen des mécanismes qui président au fonctionnement du DIL.

L'apport linguistique de Bakhtine réside dans la contestation de la notion de *mélange* qui est à la base de la théorie transpositionnelle, mais pour le critique et théoricien du roman : « *Le Mot* "mélange" *nous parait tout à fait inadmissible ici, dans la mesure où il implique une explication génétique* »[466]. Cette perception différentielle rejette l'idée d'un DIL qui soit le produit d'une fusion, laquelle sous-entend l'implication du DD et du DI dans la formation du nouveau régime discursif. L'explication *génétique* dont parle le théoricien du dialogisme, et

[460] *Ibid*., p 134.
[461] *Ibid*., p 147.
[462] Au sens de "sociolectes" (parler caractéristique d'une classe ou une caste sociale).
[463] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *Op. Cit*., p 181.
[464] Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, *Op. Cit*., chapitre XI : *Discours indirect libre en français, en allemand et en russe,* p194.
[465] C'est la perception de Bally.
[466] Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, *Op. Cit*., p194.

qu'il critique d'ailleurs, appréhende le DIL comme un sous-produit du DR, et dont l'examen passe inéluctablement par le DD et le DI qui sont à la "source" de cette formation discursive[467].

La particularité du traitement bakhtinien est de percevoir le DIL, non seulement comme une forme neuve, comparée aux autres variantes du DR, mais également comme un mode d'expression constitutif de l'altérité : « *Ce qui en fait une forme spécifique, c'est le fait que le héros et l'auteur s'expriment conjointement, que, dans les limites d'une seule et même construction linguistique, on entend raisonner les accents de deux voix différentes* »[468]. Mais, à quelques nuances près, cette configuration du DIL développée ici, n'est pas fondamentalement différente de celle de Genette qui constate : « *dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors* "confondues" »[469]. Mais, il faudrait schématiser les deux approche selon une démarche comparative, afin de se rendre compte des nuances entre le théoricien de la littérature et le narratologue :

La perception bakhtinienne du DIL

- Nature : forme spécifique
- Instances : héros + auteur
- Activité : expression (construction linguistique)
- Résultat : résonance de deux voix différentes

La perception genétienne du DIL

- Nature : discours
- Instances : narrateur + personnage
- Activité : assume + parle
- Résultat : confusion vocale

Les deux configurations sont similaires, à quelques différences près. Les deux auteurs en concluent à l'interférence vocale dans une configuration qui mêle la voix du personnage (héros) à celle de l'auteur (narrateur)[470]. Mais, à percevoir les deux approches sur le plan

[467] Rappelons que Bakhtine formule une critique à l'encontre du modèle transpositionnel de Bally. Voir note 493.
[468] Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, *Op. Cit.*, chapitre XI : *Discours indirect libre en français, en allemand et en russe,* p198.
[469] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit.*, p 194.
[470] Ce n'est qu'à partir de Ducrot que les nuances énonciatives entre auteur et narrateur seront établies.

chronologique, on se rend compte que la théorie de Bakhtine précède d'une quarantaine d'années celle de Genette[471]. Le dialogisme n'était pas dans les préoccupations immédiates de Genette qui en fait usage pour une commodité analytique, relative à la perspective narratologique.

Le dialogisme constitutif du discours[472] est le pilier de la théorie du langage telle qu'elle est appréhendé par Bakhtine. L'auteur russe, soucieux de la perception métaphorique donne une fine image de l'intrusion de l'altérité dans le récit romanesque : « *La chute de la conjonction* "que" *ne sert pas au rapprochement de deux formes abstraites, mais à celui de deux énonciations dans toute la plénitude de leur signification… comme si une écluse s'ouvrait, pour permettre aux* "mises en relief" *propres à l'auteur de se déverser librement dans le discours rapporté* »[473]. De ce constat bakhtinien, trois remarques s'imposent comme faits révélateurs des sources qui sont à la base de cette approche :

- La première est d'ordre grammatical, car la *chute de la conjonction que* sous-entend une certaine parenté entre le DI et le DIL, ce qui pourrait contredire la contestation de l'explication *génétique* qu'il a exprimée au préalable. Cependant, pour rendre compte d'une théorie soucieuse de la non contradiction, on se doit de percevoir le substantif *chute* comme signifiant l'apparition d'une forme neuve, celle qui ne soit pas l'avatar du DI.
- La portée énonciative de cette thèse ne fait que corroborer l'idée de l'émergence d'une nouvelle forme génétiquement non dépendante. Par ailleurs, la chute de *que* ne favorise pas l'émergence de *deux formes abstraites,* mais produit plutôt *deux énonciations dans toute la plénitude de leur signification.* Le DIL bakhtinien est le foyer de confrontation de deux activités énonciatives. L'auteur rejette également l'idée de *formes abstraites* à partir du moment où le *polylinguisme dialogisé*[474] concerne une énonciation sociologiquement déterminée.

L'acception bakhtinienne a également une portée métalinguistique. Et nous pourrions lire le discours de l'auteur sur le DIL, non seulement en tant que contenu soutenu, mais aussi comme une rhétorique, à partir du moment où la métaphore de l'écluse interpelle notre perception et provoque en nous une tension cognitive, selon les propres termes de Jean-Marie

[471] Pour rappel *Le Marxisme et la philosophie du langage* est écrit en 1929, *Figures III* en 1972.
[472] Le théoricien russe rejette le concept saussurien de *dichotomie* entre langue et parole.
[473] Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, *Op. Cit.*, p198.
[474] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *Op. Cit.*, p 96.

Klinkenberg. L'explication est formulée sur le mode de l'hypothétique : *comme si*. Dans cette perception, une analogie s'établit entre le courant de pensée et le courant d'eau ; le premier est celui de l'*auteur*, le deuxième est la propriété du *héros*. *Que* fonctionne dans le flux de pensée ou de parole, comme un objet obstruant le passage d'un autre cours de parole ou de pensée, et c'est ainsi que la *chute* de ce subordonnant, perçu comme artificiel, permet d'intégrer, non seulement le discours du personnage au récit, dans un texte romanesque, mais aussi de mêler le discours de l'auteur à celui de l'instance homodiégétique. Et l'on obtient au terme de cet "affranchissement" énonciatif un flux à la constitution hétérogène. La métaphore de l'écluse est d'un intérêt tel qu'elle permet de définir, en même temps, le DIL comme construction discursive plurielle, et le *dialogisme* comme principe à la base de la théorie bakhtinienne du roman. Bakhtine conçoit le dialogisme qui représente le pilier du DIL selon le principe de convergence qui ramène le tout à un discours citant. Ainsi la *forme* dont il parle n'est, quoique neuve, qu'une variante du DR. Mais cette forme d'un DIL qui s'apparente au DR est battue en brèche par Oswald Ducrot dont la théorie s'appuie sur le code pour construire l'inférence dans un énoncé foncièrement polyphonique.

2.2- L'approche de Ducrot : au-delà du code

La particularité de l'approche ducrotienne est qu'elle pourrait être appréhendée comme récupération et dépassement des théories linguistiques précédentes. La théorie de Ducrot porte les empruntes de plusieurs approches :

- Bally, dans la mesure où la stylistique de l'auteur de *Traité de stylistique française* lui a inspiré l'idée que les énoncés ne sont que des variantes possibles d'une même phrase, puisque « *Ce qui rend possible le style, c'est la liberté laissée au locuteur de choisir, pour transmettre un message, entre des énoncés de structures très différentes* »[475]. Ce constat a pour effet l'émergence d'une nouvelle linguistique, non de l'énoncé, mais du discours dans lequel les marques du locuteur sont examinées afin de déceler, outre le contenu discursif, le statut et les orientations idéologiques de l'instance parlante.
- Les travaux de Bakhtine ont le mérite de permettre à Ducrot de convertir le *dialogisme* en *polyphonie*[476], car dans la perception de l'auteur du *Dire et le dit* le dialogue, qu'il soit interne ou externe, est présent dans l'énoncé.

[475] Oswald Ducrot, *Logique, structure et énonciation*, *Op. Cit.*, p 155.
[476] Pour la définition de la *polyphonie*, voir *Introduction*, note 57, p 16. Pour la définition du *dialogisme, v*oir premier chapitre : 2.2- *Monologue intérieur et marquage dialogique*, p 36, note 141.

- Benveniste est l'inspirateur de la théorie de l'énonciation, dans son acception générique. Mais, à partir du moment où la prise de parole est foncièrement implicative de l'altérité le mot devient le foyer de cristallisation de l'adversité et de la confrontation avec l'autre. En témoigne le traitement que Ducrot accorde à la négation polémique tout particulièrement[477]. Dans ses travaux, le linguiste français emprunte à Benveniste la notion de l'énonciation "sui référentielle", pour développer sa théorie métalinguistique et mettre tout langage qui se commente sous l'étiquette de "sui generis".
- Les inspirations de Ducrot ne sont pas seulement continentales, elles sont aussi anglo-saxonnes. La traduction d'Austin en français a pour mérite de lui permettre de percevoir la langue en tant qu'acte essentiellement régi par les inférences accomplies par l'activité discursive. Ainsi appréhendée, la langue n'est pas seulement code.

Et c'est dans cette optique que Ducrot perçoit le DIL. Ce fait participe du discours, et non de la langue. L'auteur définit le discours en ce sens : « *Par* "discours" *on entendra* "la manifestation de la langue dans la communication vivante" »[478]. Mais, contrairement à l'idée soutenue par Bakhtine, le DIL tel qu'il est traité par Ducrot dans *Les Mots du discours* n'appartient pas au discours rapporté. L'auteur limite le DR à deux variantes : DD et DI, comme nous l'avons montré précédemment[479]. Dans cette optique, le DIL, le DDL (discours direct libre), tout comme la négation et l'ironie, sont des procédés qui cultivent la confusion, quant à la détermination de la source de l'énoncé. Et c'est ainsi que la polyphonie est érigée en principe d'analyse de la voix plurielle dans l'énoncé linguistique. Ainsi l'auteur définit-il ce principe : « *Elle consiste… à induire dans la parole, à y montrer, à y dire, à y ajouter l'assertion d'une proposition puis à enchaîner sur cette assertion comme on le ferait sur la position elle-même considérée comme une vérité* »[480]. C'est dire que cette perception conçoit une configuration qui présente le fait énonciatif comme une construction en superposition vocale.

Le DIL ducrotien est doté de trois propriétés qui sont des valeurs intrinsèques. Elles sont d'ordre pragmatique polyphonique et inférentiel.

- Pour le pragmaticien français « *le terme de* "*pragmatique du langage*" *peut servir à désigner, dans cet ensemble de recherche, celles qui concernent l'action humaine*

[477] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *Op. Cit*., p 217.
[478] Oswald Ducrot, *Logique, structure et énonciation*, *Op. Cit*., p 159.
[479] Voir 3.2- *Discours rapporté et ancrage polyphonique et pragmatique*.
[480] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *Op. Cit*., p 167.

accomplie au moyen du langage, en indiquant ses conditions et sa portée »[481]. La portée pragmatique montre l'intention qui travaille l'esprit du locuteur qui opte délibérément pour la confusion référentielle.

- Perçu dans cette optique, l'énoncé obtenu est polyphonique. Dans la terminologie de Ducrot, cette posture correspond à un *dire* qui produit deux *dits*. Mais la pluralité des voix est étroitement liée à la portée pragmatique de l'énoncé. Et c'est dans cet ordre là que l'on perçoit le DIL ducrotien dans sa portée novatrice.
- Le locuteur responsable de l'acte de dire choisit délibérément de se retrancher derrière la voix d'un tiers pour transmettre un message, et partant, pour modifier la vision du monde de l'interlocuteur. Tout comme le mécanisme qui est à la base de l'ironie, « *cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité* »[482]. C'est donc une question de degré d'implication qui caractérise ce DIL.

Le DIL, tel qu'il est appréhendé par le pragmaticien, est le produit d'un recoupement des théories linguistiques et pragmatiques. Et c'est à l'image de l'ensemble des approches développées par Ducrot. Le souci de la tradition et de l'invention se trouve à la base de sa philosophie du langage. La preuve est que contrairement à l'approche de Bally, pour ne citer que lui, le DIL ducrotien n'est pas entièrement une figure de pensée. Ducrot n'est pas totalement émancipé du code, et la variante de discours dont on parle est bel et bien ancrée dans une sémiologie énonciative. On pourrait s'appuyer sur les fines analyses que l'auteur des *Mots du discours* effectue quant au traitement du DIL discursif, celui qui s'appuie essentiellement sur les mots adverbiaux tels que *mais*, *au contraire*, *enfin*…etc.

Examinons ce passage flaubertien impliquant un DIL qui s'inscrit dans la perspective de Ducrot :

« *Ainsi, cette catastrophe était un bonheur, après tout ; comme ces tremblements de terre qui découvrent des trésors, elle lui avait révélé les secrètes opulences de sa nature. Mais il n'existait au monde qu'un seul endroit pour les faire valoir : Paris ! car, dans ces idées, l'art, la science et l'amour (ces trois faces de Dieu, comme eût dit Pellerin) dépendaient exclusivement de la capitale* »[483].

[481] *Ibid*., p 173.
[482] *Ibid*., p 211.
[483] *L'Education sentimentale*, *Op. Cit*., pp 107-108.

Signalons, avant de traiter du DIL à proprement parler, que ce court passage, extrait du chapitre VI, et dans lequel Frédéric Moreau apprend à son grand malheur que son héritage se réduit comme une peau de chagrin, implique quatre type de discours :

- Il y a d'abord la phrase inaugurale : « *Ainsi, cette catastrophe était un bonheur* » qui appartient plutôt à la narration et dont l'adverbe *Ainsi* thématise un contenu narratif exprimé précédemment. C'est un élément de rappel qui assure la continuité diégétique.
- On peut repérer également un DD sous forme de citation entre parenthèses : *(ces trois faces de Dieu, comme eût dit Pellerin*[484]*)*. Ce type de DD est introduit par un verbe conjugué au conditionnel passé forme 2. Ce type de rapport qui virtualise le DD apparient à un discours *pseudo rapporté*[485].
- Outre le DD, le narrateur recourt au MI, dans sa forme rapporté et non narrative, pour sonder les pensées du personnage : « *car, dans ces idées, l'art, la science et l'amour … dépendaient exclusivement de la capitale* ». Mais ce qui est problématique dans cette configuration est que le MI rapporté implique à son tour un DD, une idée, celle que le narrateur tient du peintre Pellerin.
- Parallèlement à ces trois modes discursifs et narratifs, nous décelons une forme de DIL qui participe plutôt du discours. Si l'on s'en tient à l'approche adoptée dans *Les Mots du discours*, on s'aperçoit que ce DIL est introduit, et à deux reprises d'ailleurs, par un morphème grammatical : « *après tout… Mais* ». Ces deux *grammèmes* ont la propriété de fonctionner comme mots qui inaugurent un processus de décrochage énonciatif. Et la question est de savoir à qui imputer les propos introduits par les morphèmes :

  « ***après tout*** *; comme ces tremblements de terre qui découvrent des trésor, elle lui avait révélé les secrètes opulences de sa nature.* »

  « ***Mais*** *il n'existait au monde qu'un seul endroit pour les faire valoir : Paris !* ».

Il y a donc deux DIL enchaînés, le premier est une assertion, le deuxième est une exclamation. Le tout est exprimé sur le mode du délocutif. Les deux morphèmes grammaticaux sont employés pour enchainer sur un hypothétique discours non exprimé à haute voix par le personnage, d'autant plus que la phrase suivante ouvre un procès qui

[484] Dans la littérature romanesque, du 19ème surtout, la figure de l'artiste peintre fonctionne comme un topos souvent générateur de conflit entre le sujet et le milieu social. Pellerin de *L'Education sentimentale* est la figure de l'artiste peintre qui pourrait être associé à Elstir de la station balnéaire de Balbec dans *A L'ombre des jeunes filles en fleurs*.

[485] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. Cit.*, p 100.

appartient au monologue rapporté. Sur le plan logique à proprement parler, on pourrait classer les deux morphèmes selon une typologie qui donne au premier (locution prépositive) une valeur conclusive, au deuxième (conjonction) une valeur adversative. Cette configuration parfaitement intégrée à la narration crée un effet de contamination qui mêle la voix narrative à la celle du personnage, Frédéric Moreau en l'occurrence.

Force est de constater que Ducrot qui accorde le primat au mot dans sa linguistique du discours, et particulièrement aux morphèmes grammaticaux à valeur polyphonique, a justement traité de ces morphèmes introduisant le DIL, au début de *L'Education sentimentale*[486]. Pour lui, le "*enfin le navire partit*" n'est pas un énoncé attribué au narrateur : le *"enfin"… ne sert pas seulement à signaler qu'un certain événement est le terme d'un développement chronologique… Il a en plus une valeur exclamative : c'est l'interjection de quelqu'un qui voit cesser une trop longue attente : il fait entendre le soupir d'un énonciateur à qui il est, pour reprendre ce que j'ai dit sur l'exclamation et l'expressivité, « arraché » par la situation. Or cet énonciateur, qui doit assister à la scène décrite, qui doit la vivre, est évidemment distinct du narrateur qui n'a, lui, aucune raison de s'impatienter et de s'exclamer*[487]. Il en ressort que ce type de narration dans laquelle s'infiltre de manière imprévue une voix autre, un discours qui implique l'hétérogénéité constitutive[488], est typiquement caractéristique de l'écriture flaubertienne.

Mais, l'écriture flaubertienne dont il est question ne procède pas seulement par enchevêtrement énonciatif, car il ya une autre propriété de ce style inaugural de la modernité en matière de création romanesque. Il s'agit de l'aspect inférentiel de l'expression. Le roman n'est pas que référence. Dans la perspective de Flaubert, il est essentiellement inférence. L'auteur de *L'Education sentimentale* fait usage de l'ironie de manière quasi systématique. Cette figure de pensée est souvent employée de manière conjointe au DIL. Ducrot en aurait fait une interprétation pragmatique, ne serait-ce que pour constater le point de vue d'un narrateur qui tourne en dérision, de manière assez subtile, un personnage qui souvent prenait ses fantasmes pour la réalité. En témoigne la comparaison régie par le superlatif : « *comme ces tremblements de terre qui découvrent des trésor, elle lui avait révélé les secrètes opulences de sa nature* ». L'attitude du personnage est moquée par le narrateur, par

[486] Pour rappel, cette idée a été traitée dans le cadre du mémoire de master : *Polyphonie et dialogisme constitutif*, p 42.
[487] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *Op. Cit*., p. 209
[488] Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, *Op. Cit*., p 53.

l'amplification de cette trouvaille. Au-delà, c'est le romantisme du *héros* qui fait de Paris[489], comme il le fait avec madame Arnoux d'ailleurs, un objet de cristallisation passionnelle. Mais, que l'on ne se trompe pas de cible, le DIL n'est pas à confondre avec l'ironie. Dominique Maingueneau établit la nuance en soutenant que « *Si le DIL constitue un jeu sur la frontière entre discours citant et discours cité, l'ironie, elle, subvertit la frontière entre ce qui est assumé et ce qui ne l'est pas par le locuteur* »[490]. Pour parer à cette confusion, nous disons que le DIL flaubertien est discursif, son ironie est tonale. Pour autant elle demeure difficile d'accès hors contexte.

C'est incontestablement à partir de cet angle de vue que l'on se permet de saisir le DIL dans une inscription pragmatique qui va du code à l'inférence. Le texte que l'on a choisi d'examiner, en raison da sa configuration qui associe le DIL au MI et à l'ironie, se prête à cette interprétation à la fois polyphonique et pragmatique. Le traitement du DIL est d'une complexité telle que l'on pourrait le rapprocher, non seulement de l'ironie, mais aussi, au risque de s'y méprendre, de l'autonymie.

2.3- Authier et la modalisation autonymique

Jacqueline Authier traite de l'autonymie dans une approche articulée sur le DD, le DI et le DIL[491]. Mais avant d'examiner l'approche d'Authier à proprement parler, l'on essaiera d'étudier les propriétés de l'autonymie, pour voir dans quelle mesure ce procédé polyphonique est proche de la variante discursive dont il est question.

Pour le *Dictionnaire de critique littéraire* « *l'autonymie ne concerne pas la relation des signes entre eux, mais la relation d'un signe à lui-même. Un signe autonyme est en effet à lui-même son propre référent* »[492]. Le signe est donc perçu dans sa fonction, non référentielle, mais plutôt autoréférentielle.

L'acception de Georges Mounin ne s'éloigne pas outre mesure de celle de Gardes-Tamine/Hubert. Mounin propose : « *L'emploi autonyme d'un mot est celui par lequel il est donné comme se signifiant lui-même, c'est-à-dire lorsqu'il est cité comme unité linguistique, sans renvoi à un référent** »[493]. Mounin en donne deux synonymes ; mention et citation. Mais

[489] La capitale est aussi un topos autour duquel se cristallisent *l'art, la science et l'amour.* De ce point de vue, Frédéric Moreau de *L'Education* n'est pas différent d'Eugène de Rastignac de *La Comédie humaine*.
[490] Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, *Op. Cit.*, p 70.
[491] Jacqueline Authier, *Repères dans le champ du discours rapporté*, *in* L'Information Grammaticale, Louvain, 1992, volume 55, n° 1, pp. 38-42.
[492]Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris 1996, éditions Armand Colin.
[493] Georges Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, *Op. Cit.*, p 48.

ce n'est évidemment pas la citation, étant souvent signalée par des marqueurs typographiques, qui concerne le champ discursif que nous traitons. Notons que dans tous les cas de figure l'autonymie est un signe qui se commente. Et en termes métaphoriques, on pourrait dire que le signe se montre du doit.

Jacqueline Authier traite du décrochage énonciatif dans le DR sous l'intitulé : *Signe standard vs signe autonyme.* Elle propose les deux exemples suivants :

1- *La villa est en mauvais état.*

2- "*Villa*" *s'emploi plutôt pour les résidences d'agrément*[494].

Elle en conclut que le mot "villa" est un signe qui n'a pas le même statut sémiotique dans les deux phrases. Dans P1, le mot villa est un signe standard. Sa structure sémiotique, dit-elle, est simple ; elle correspond au schéma :

$$S = \frac{\text{sé}}{\text{sa}}$$

Ce signe « *renvoie, comme référent, à un élément du monde (ici une certaine maison)* »[495].

Par contre le signe villa dans P2 est autonyme. « *sa structure sémiotique est complexe ; le signe auquel est associé le signifiant /villa/ est ici le signe lui-même (le mot) avec son signifié et son signifiant* »[496].

Authier propose le schéma suivant :

$$S= \frac{\text{sé}= (\frac{\text{sé}}{sa})}{sa}$$

En P1, on fait usage du signe *villa*, pour nommer une certaine "chose". En P2, on fait mention du signe *villa* pour montrer que le signe se montre lui-même. La linguiste en conclut que « *cette possibilité d'employer les signes pour renvoyer à eux-mêmes est capitale pour l'exercice de la "fonction métalinguistique"* »[497]. Cette capacité qu'a le langage de parler de lui-même est constitutive de la grammaire et des dictionnaires dont les "entrées", soutient Authier, sont des signes autonymes. Pour l'illustration, elle propose les trois phrases suivantes :

a- Comment écrit-on *dès que* ?

b- Ce *donc* n'est pas élégant.

c- *œufs* est le pluriel de *œuf.*

---

[494] Jacqueline Authier, *Repères dans le champ du discours rapporté*, *Op. Cit*., p 39.
[495] *Ibid*., p 39.
[496] *Ibid*., p 39.
[497] *Ibid*., p 39.

Dans cet ordre d'idée « *L'opposition standard/autonyme, faire usage/faire mention est essentiellement dans le champ du DR parce que le DI et le DD relèvent respectivement de ces deux mode sémiotiques* »[498]. Dans le DI, l'énonciateur reformule l'énoncé d'autrui, en faisant usage de ses propres mots à lui. Dans l'énonciation en DD, l'énonciateur fait usage de ses propres mots en intégrant les mots d'autrui en mention, en rapportant entre guillemets.

Deux exemples d'illustration sont proposés par Authier :

a- $\dfrac{Jean\ te\ dira\ peut\text{-}être\ de\ rester.}{mode\ standard;\ L\ fait\ usage\ de\ ses\ mots}$

b- $\dfrac{Jean\ te\ dira\ peut\text{-}être.}{mode\ standard;\ L\ fait\ usage\ de\ ses\ mots}$: $\dfrac{mais\ ne\ t'en\ va\ pas.}{mode\ autonyme;\ L\ fait\ mention\ des\ mots\ qu'il\ imgine\ pour\ l\ (=Jean)}$

L'on distingue dans ces deux configurations énonciatives deux formes marquées qui n'impliquent pas le même degré de modalisation.

Cependant, le DIL est traité, avec sa forme corollaire DDL, comme une variante à part. Jacqueline Authier le classe parmi les formes purement interprétatives[499].
Elle rejoint Dominique Maingueneau[500], en constatant qu' « *il n'existe, en effet, pas de phrase qui, hors contexte, pourrait être caractérisée comme étant du DDL ou du DIL* »[501].

L'approche proposée par Authier est novatrice, dans la mesure où elle permet d'examiner les différentes variantes du DR[502] dans l'optique dichotomique de l'usage et la mention. Après le DD et le DI, voyons comment elle examine l'exemple ci-dessous, lequel se trouve appréhendé comme une catégorie du DIL :

J'ai vu Marie tout à l'heure. *Elle en a assez, elle va démissionner*.
La linguiste déconstruit l'énoncé en ce sens :

[498] *Ibid*., p 40.
[499] Jacqueline Authier, *Repères dans le champ du discours rapporté*, *Op. Cit*., p 41.
[500] Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, *Op. Cit*., p. 70.
[501] Jacqueline Authier, *Repères dans le champ du discours rapporté*, *Op. Cit*., p 41.
[502] Toujours est-il que le rapport du DIL avec le DR demeure problématique.

"Elle en a assez…" : analyse et récit de "Je" qui se poursuit
"Elle en a assez…" : propos rapportés de Marie, auxquels peut-être le Je ne croit pas du tout.

Hors marquage italique, il est difficile de repérer ce qui relève du discours du narrateur (l'usage) et ce qui relève de celui du personnage (la mention) dans la séquence : « *Elle en a assez, elle va démissionner* ». Seul le contexte narratif ou discursif permet de rendre compte du DIL. C'est ainsi que cette variante, contrairement au DD et au DI, se trouve être une totalité susceptible d'une interprétation qui intègre à la fois l'usage et la mention.

Cependant, Authier s'applique à traiter l'autonymie dans son interprétation métalinguistique. Tout comme Mounin et Gardes-Tamine/Hubert, elle s'en tient à la portée métalinguistique de ce procédé discursif. L'autonymie, comme le DIL ou l'ironie, est foncièrement polyphonique. Claire Stolz propose d'examiner ce procédé dans une optique stylistique : « *L'utilisation d'une lexie en mention ou en connotation autonymique doit être systématiquement relevée dans un commentaire stylistique, car elle marque un décrochage énonciatif, soit purement métalinguistique (et il faut toujours être attentif quand le discours littéraire se commente lui-même, surtout en tant que signe), soit polyphonique (mise à distance d'une parole, procédé souvent ironique,…)* »[503]. Il en ressort, à notre sens, qu'il n'est pas suffisant de traiter de l'analogie du DIL avec l'autonymie uniquement dans une perspective métalinguistique, car derrière le mot qui se commente il ya un usager de la langue, qui fréquemment en fait mention pour sa gouverne. Et ce type de posture est souvent révélateur d'un point de vue non affiché. Pour compléter l'approche de Jacqueline Authier, nous soutenons par ailleurs que l'autonymie, la plus proche, génétiquement parlant, du DIL est celle qui ne se signale par aucun signe diacritique, ni par les guillemets, ni par l'italique, ni même par les lettres capitale. Examinons cet exemple extrait de Louis Aragon :

« *… son ami Tristan Tzara, qui est un drôle de petit homme, très gai, avec un monocle retenu par un large ruban noir et que la cravate rouge de Denis fait rire aux éclats.* "*Rouge ! – dit-il -, pourquoi rouge ?*" *IL roule formidablement l'R, et rit à gorge déployé* »[504].

[503] Claire Stolz, *Initiation à la stylistique*, Paris 1999, éditions Ellipses, p 54.
[504] Louis Aragon, *Aurélien*, Paris 1991, éditions Gallimard, p 345.

Ce court passage décrit une scène de rencontre entre artistes ; Zamora, Tristan Tzara, Jean Cocteau, entre autres. Il est question des attitudes des uns et des autres, avant le vernissage dont le peintre Zamora se fait l'instigateur. Mais, ce qui importe, sur le plan énonciatif, c'est qu'il y a trois procédés étroitement liés. Il s'agit de l'autonymie, du DIL et de l'ironie, que nous allons tenter de démêler afin d'en percevoir le ressort pragmatique :

- L'autonymie : elle est aisément repérable, en vertu de sa mise en apostrophe : "Rouge", en majuscule. Le mot est employé dans le DD, puis repris, une fois intégralement : "pourquoi rouge ?", une autre fois par la consonne à l'initiale : "l'R". Cette reprise est bien le signe d'une analyse autoréférentielle, métalinguistique, qui porte plutôt sur le signifiant sonore du signe "Rouge".
- Le DIL est plutôt perceptible dans l'interprétation polyphonique de l'énoncé. Il concerne également le mot *rouge*, le premier mot qui est employé en minuscule, non dan le DD, mais dans la narration. Contrairement à l'autonymie qui, ici, se signale par le signifiant sonore, l'implication du DIL dans le premier mot *rouge* est difficilement perceptible hors contexte. Cette posture donne à voir un signe qui implique deux points de vue, celui du personnage et celui du narrateur. Celui du personnage, Tristan Tzara, est explicite, car « *la cravate rouge de Denis fait rire aux éclats* ». Mais ce qui demeure subtil est le point de vue du narrateur, lequel ne se signale par aucun marqueur linguistique, si ce n'est le contexte lui-même.
- Pour comprendre la portée du DIL, on se doit de rendre compte de la tonalité ironique de l'ensemble du passage. C'est bien évidemment dans l'attitude du narrateur ironique, non de Denis qui porte une « *cravate rouge* », mais de Tristan Tzara qui trouve que cette couleur drôle.

L'examen du DIL se révèle une activité ardue, sur deux plans : le premier concerne le côté énonciatif, la preuve est que la proximité avec l'autonymie et l'ironie rend la tâche assez complexe. Le deuxième plan est en rapport avec l'effacement énonciatif, souvent générateur d'un "coénonciateur" comme c'est le cas dans le MI, et d'un "sousénonciateur"[505], surtout quand il s'agit de PDV.

Au-delà de la démarche adoptée, l'approche de Jacqueline Authier a le mérite d'orienter les travaux sur le DIL dans une perspective analogique qui permet de rendre compte, comme

[505] Alain Rabatel, *L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques, Op. Cit.*, pp 3-4.

nous avons essayé de le démontrer, de la complexité et de l'interférence entre les modalités du discours rapporté, au sens générique du terme.

3- Le discours indirect libre dans le pôle de la subjectivité intériorisée

3.1- Du monologique et du dialogique dans l'approche de Rosier

Dans *Le Discours rapporté en français* on pourrait lire : « *Pour éviter une confusion devenue courante, Eddy Roulet a proposé de distinguer deux couples :* "*monologal*" / "*dialogal*" *(un ou plusieurs locuteurs) et* "*monologique*" / "*dialogique*" *(un ou plusieurs énonciateurs)* »[506]. Cette dichotomie a le mérite de compléter l'approche polyphonique de Ducrot[507], tout en jouant sur les éléments "mono" et "dia", selon qu'il s'agisse de la perspective du locuteur ou de l'énonciateur.

Le DIL est le foyer de confusion entre locuteur et énonciateur, en raison du phénomène de l'effacement énonciatif auquel les romanciers ont recours pour produire une forme parfaitement intégrée à la narration. L'effacement énonciatif « *serait une manière d'objectiver son discours, en effaçant les marques d'énonciation que sont les embrayeurs ou en posant un énonciateur universel* »[508]. Le souci *d'objectiver son discours* repose sur un principe paradoxal, car d'une part, l'on se trouve dans une configuration à faible degré d'actualisation modale. Mais sur le plan pragmatique, il ya une prise de position allocutive à peine voilée. Il en ressort que le recours à cette variante, contrairement à ce qui est couramment soutenu, n'est pas toujours dicté par une commodité narrative, il est aussi le produit d'une visée à valeur illocutoire, laquelle permet au locuteur de dire et de ne pas dire, et à l'interlocuteur d'attribuer le dit ou au locuteur ou à l'énonciateur.

Côté formalisation, Laurence Rosier constate, à la suite de Jacqueline Authier, que « *le DIL ne bénéficie pas de cette univocité formelle*[509] *et semble relever, en quelque sorte, d'un indécidable énonciatif* »[510]. L'auteur propose, après avoir constaté la déficience de l'approche morphosyntaxique, d'examiner ce fait de discours selon trois dimensions :

- L'attribution. Elle est relative à la question : "Qui est la source de l'énoncé ?"
- La syntaxe. Elle permet de vérifier les propriétés formelles s'il en existe.

[506] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. Cit.* p 39.
[507] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *Op. Cit.*, p 152.
[508] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. Cit.*, p 41.
[509] Dont bénéficient le DD et le DI.
[510] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. Cit.*, p 45.

- L'énonciation. Elle est considérée par les linguistes modernes[511] comme le critère le plus sûr, dans la mesure où il rend compte de la polyphonie, de l'inférence, de la prise de position des énonciateurs.

La combinaison de ces trois paramètres vise à rendre compte du continuum et à dépasser la question de la *transposition mécaniste*[512] lors du passage d'un discours à un autre. Dans cet ordre d'idée, l'effacement énonciatif signifie le gommage intentionnel des *discordantiels*[513]. L'auteur du *Discours rapporté en français* stipule qu'il ya quelques propriétés minimales caractéristiques de certains DIL : « *Le marquage minimal du DIL se réalise, en français, contemporain, par la présence conjointe d'un verbe à l'imparfait et / ou au conditionnel avec une troisième personne* »[514]. Ces critères définitoires relatifs au marquage minimal, s'ils ont droit de cité dans les romans de Zola et de Flaubert, pourraient ne pas être valides face à des variantes nées du gommage de l'instance énonciative, essentiellement dans le Nouveau-Roman[515].

Laurence Rosier propose une typologie qui va du DIL relatif et narratif, qu'elle définit comme une variante qui « *représente le degré zéro de l'effet de contraste* »[516] au DDL, en passant par le DIL mimétique ou discursif[517].

10- Il n'arrêtait pas de parler de sa maladie qui le hantait (relative de DIL)

11- Il n'arrêtait pas de parler : sa maladie le hantait (DIL narratif)

12- Il n'arrêtait pas de parler : nom de nom, comme sa maladie le hantait ! (DIL mimétique)

13- Il n'arrêtait pas de dire que sa maladie le hantait (DI)

14- Sa maladie le hantait, ne cessait-il de répéter (DI avec incise)

15- Il n'arrêtait pas de dire que « sa maladie le hantait ! » (DI mimétique)

16- Il n'arrêtait pas de dire « sa maladie le hantait ! » (DI sans que)

17- Il n'arrêtait pas de dire que « ma maladie me hante ! » (DD avec que)

18- Il n'arrêtait pas de parler : « ma maladie me hante ! » (DD)

---

[511] On pourrait citer outre Ducrot, Authier, Banfield, Combettes, Rabatel et Rosier bien évidemment.
[512] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. Cit.*, p 51.
[513] Rosier définit les *discordantiels* en ce sens : « *tous les mots, expressions ou constructions qui permettent de produire un décrochage énonciatif et donc de repérer au moins deux espaces énonciatifs, l'un citant, l'autre cité dans un texte.* », *in Le discours rapporté en français*, *Op. Cit.*, p 78.
[514] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. Cit.*, p 90.
[515] Dans l'écriture de Sarraute l'enchevêtrement est tel que le DIL et le DDL se confondent avec le DD.
[516] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. Cit.*, p 90.
[517] Notons que cette typologie est mentionnée également en 3.1- *Le DR au prisme des approches linguistiques*, p 61 dans le cadre de l'examen accordé au DR en rapport avec le MI.

10-Il n'arrêtait pas de parler ma maladie me hante ! (DD émancipé typographiquement)
11-Il la regarda. Ma maladie me hante ! (DDL)[518]

Cette typologie quadrille les onze variantes du DR par le DIL au début, et par le DDL à la fin. La disposition pour laquelle opte Rosier est nettement guidée par la progression de l'actualisation modale et la neutralisation de l'effacement énonciatif.

Cependant, notre souci immédiat n'est pas le passage progressif d'une strate à une autre. Le DD et le DI n'intéressent pas l'examen que l'on accorde à la subjectivité intériorisée. Commodité thématique oblige, on s'appliquera à traiter des phrases 2, 3 et 11, que l'on va mentionner selon l'ordre :

1- *Il n'arrêtait pas de parler : sa maladie le hantait (DIL narratif)*
2- *Il n'arrêtait pas de parler : nom de nom, comme sa maladie le hantait ! (DIL mimétique*
3 - *Il la regarda. Ma maladie me hante ! (DDL)*[519]

Dans cette disposition, on pourrait aisément constater que le locuteur, l'auteur effectif de l'acte d'énonciation, partage le "territoire" du DIL ou du DDL avec l'énonciateur. Notons par ailleurs l'ordre progressif de l'actualisation modale, dans lequel on va d'une forme quasi neutre, (P1), à une forme modalisée par la première personne et l'exclamation (P3). Nous sommes partis de l'idée que ce qui est monologal ou dialogal appartient à un ou plusieurs locuteurs, et ce qui est monologique ou dialogique appartient à un ou plusieurs énonciateurs. Si l'on veut rendre compte de la validé de cette double dichotomie, appliquée à ces trois phrases, l'on obtiendra les dispositions suivantes :

Schéma de la configuration énonciative des pensées rapportées

1- DIL narratif $\begin{cases} Il\ n'arrêtait\ pas\ de\ parler : \\ \\ sa\ maladie\ le\ hantait \end{cases}$

[518] Laurence Rosier, *Le discours rapporté en français*, *Op. Cit.*, p 53.
[519] *Ibid.*, p 53. .

2- DIL mimétique $\begin{cases} Il\ n'arrêtait\ pas\ de\ parler \\ nom\ de\ nom, comme\ sa\ maladie \\ le\ hantait\ ! \end{cases}$

3- DDL $\begin{cases} Il\ la\ regarda \\ Ma\ maladie\ me\ hante\ ! \end{cases}$

Ainsi l'on obtient :

1- DIL narratif : dialogal (locuteur) et dialogique (l'énonciateur)

2- DIL mimétique : dialogal (locuteur) et monologal (monologue rapporté)

3- DDL : dialogal (locuteur) et monologique (énonciateur)

Il en découle un jeu polyphonique assez complexe, en raison du gommage des frontières entre le discours citant et le discours cité. Laurence Rosier n'est pas allée jusqu'à intégrer cette double dichotomie polyphonique à la typologie des DIL qu'elle propose. Nous avons essayé de combiner l'approche d'Eddy Roulet, qu'elle cite d'ailleurs pour les nuances mentionnées entre locuteur et énonciateur, à celle proposée dans *Le Discours rapporté en français*.

Examinons cet extrait de Zola traité par Rosier comme appartenant au DIL.

« - *C'est moi que vous fâchez ?*
Elle devint très rouge. Depuis la soirée de Joinville, elle n'osait lire dans son cœur, où se heurtaient des sentiments confus. Elle le revoyait sans cesse avec cette fille aux cheveux roux, et si elle frémissait encore devant lui, c'était peut-être de malaise. L'avait-elle aimé ? L'aimait-elle toujours ? Elle ne voulait point remuer ces choses, qui lui étaient pénibles.
- Non, monsieur, répondit-elle, embarrassée »[520].

Cet exemple a ceci de particulier qu'il se trouve encadré par deux DD ; l'un à l'ouverture, l'autre à la clôture. Le passage du passé simple *devint* à l'imparfait *revoyait*

[520] Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, chapitre VI, 1883, éditions du group « Ebooks libre et gratuit », p 203. Lien : http://elg0001.free.fr/pub/pdf/zola_au_bonheur_des_dames.pdf.

inaugure la narration, ou plutôt la représentation des pensées de Denise, l'héroïne du roman qui se trouve dans un état de confusion affective. Mais ce qui est particulier dans cette configuration endophasique est qu'il y a un DIL qui se signale par trois types de modalisateurs :

- L'adverbe de doute *peut-être* qui est de l'ordre du discours et non celui de la narration.
- La double interrogation : *L'avait-elle aimé ? L'aimait-elle toujours ?* la question est de savoir qui s'interroge ici. C'est donc un cas de modalisation favorable à l'interférence énonciative.
- L'auxiliaire modal *voulait* conjugué à l'imparfait, et doublé de la négation, participe tout à la fois du narratif et du discursif.

Pour reconstituer ce puzzle énonciatif raconté par le narrateur zolien, nous proposons le schéma suivant[521] :

DD [DIL ∈ PR (pensées rapportées) ∈ RNS (rapport narratif d'une situation)[522]] DD

Selon l'approche polyphonique adoptée par Rosier dans son traitement du DIL, on se rend compte que ce texte est :

- Dialogal, dans la mesure où il implique deux DD, donc deux locuteurs (le premier est Hutin, le deuxième est Denise).
- Monologique, puisque les pensées sont rapportées
- Dialogique, à partir du moment où le DIL implique les voix du locuteur narrateur et du personnage énonciateur.

Il en ressort par là même que la complexité du DIL tient à ce qu'il est génétiquement associé à la parole endophasique, ce qui fait de lui une forme très proche du monologue et des pensées rapportés. Autrement, la difficulté est due à l'interférence entre ce qui est dialogique et ce qui est monologique. Sur cette interférence, Dorrit Cohn propose une approche qui mérite examen.

3.2- Discours et "transparence intérieure" chez Dorrit Cohn

Dans *La Transparence intérieure*[523], Dorrit Cohn traite l'énonciation romanesque intérieure dans une optique comparative. Elle se propose d'examiner le monologue

[521] Voir premier chapitre : 2.2- *Monologue intérieur et marquage dialogique*.
[522] Rabatel emploie RNA (rapport narratif d'une action), *in Les représentation de la parole intérieure, Op. Cit.*, p 90.

narrativisé (qui est la forme la plus proche du DIL), le monologue rapporté et le psychorécit. Ayant examiné *Le planétarium* de Nathalie Sarraute, elle constate, contrairement à ce que le lecteur pourrait croire, que « *c'est le récit qui paraît s'accrocher au monologue narrativisé* »[524]. Ce constat est de nature à donner le primat au discours du personnage, plutôt qu'au récit assuré par le narrateur. Mais cette articulation est effectuée à la faveur d'une pluralité de points de vue, au sens à la fois scopique et vocal. Les points de vue du narrateur et du personnage se trouvent souvent confondus dans le même texte ; le monologue narrativisé, le psychorécit et surtout le DIL en sont la preuve. Pour les nuances entre les trois variantes, elle soutient : « *[...] le psychorécit peut adopter le lexique du personnage, le monologue narrativisé peut être écrit au présent, le monologue rapporté peut n'être que signalé* »[525]. Ces trois techniques peuvent se développer de manière à ce qu'elles s'apparentent au discours du personnage comme à celui du narrateur, et c'est cette zone d'intersection vocale (et aussi focale) qui rend la *transparence* difficile à réaliser. Voyons comment Cohn examine le rapport entre les trois variantes qui appartiennent à la fois à la narration et au discours :
« *Lorsque c'est le point de vue du personnage qui domine, psychorécit et monologue rapporté ont tendance à se rapprocher l'un de l'autre, et à se rapprocher l'un et l'autre du monologue narrativisé : le psychorécit en se laissant gagner par la langue du personnage, le monologue rapporté en se camouflant tant bien que mal* »[526]. On propose un tableau récapitulatif et qui dispose ces techniques en fonction du degré d'explicitation du point de vue[527].

	Degré d'explicitation du point de vue	
	Personnage	Narrateur
Psychorécit	+	-
Monologue rapporté	-	+
Monologue narrativisé	+	+

Pour les nuances entre les trois variantes narratives, on pourrait se rendre compte, toujours en partant des caractérisations proposées par Cohn, que :

- ***Le psychorécit*** est, comme son nom l'indique un récit mais de paroles ; un contenu qui s'apparente à la narration. Il est raconté à la troisième personne. Et il a pour contenu

[523] Dorrit Cohn, *La Transparence Intérieure,* Paris1981, éditions du Seuil, coll. Poétique.
[524] Dorrit Cohn, *La Transparence Intérieure*, *Op. Cit*., p 140.
[525] *Ibid*., p 163.
[526] *Ibid.,* p 162.
[527] Nous avons choisi de ne pas employer le signe linguistique PDV pour ne pas avoir à traiter dans l'immédiat de la différence entre le PDV focal et le PDV vocal. Pour le moment on les emploie indifféremment.

les pensées du personnage. Contrairement aux autres variantes du monologue, le point de vue du personnage est exprimé dans les mots du narrateur.

- ***Le monologue rapporté***[528] est une forme très proche du psychorécit. Mais contrairement à la première variante, il est rapporté au DD, avec pour seule différence que c'est un discours direct mental. Il est cité tel quel à la première personne, soit par un narrateur qui dit *je*, soit par un narrateur extradiégétique.
- ***Le monologue narrativisé***. Cette forme est associée par Cohn, qui prend pour objet d'étude uniquement la *parole silencieuse*, au DIL[529]. C'est une forme de fusion entre la parole du personnage énonciateur et la parole du narrateur locuteur. Il en découle un changement des pronoms et des temps[530].

Notons par ailleurs que dans les trois variantes la confusion est acquise et que la polyphonie est perceptible tant dans la narration que dans le discours. Le DIL est placé sous l'étiquette du monologue narrativisé que l'on se propose de définir, tout en combinant Genette[531] à Benveniste[532], comme une forme de focalisation interne exprimée sur le mode du délocutif, en employant *il*, et non sur le mode de l'allocutif (ou l'autoallocutif), en employant la première personne du singulier *je*.

Dans le pôle de la subjectivité intériorisée, la parole muette se révèle un principe narratif qui développe des variantes allant du récit de paroles rapportées, avec marquage typographique, aux pensées les plus intimes qui se confondent avec les propos du narrateur. Ces variantes de la parole silencieuse, selon les propres termes de Cohn, circulent en passant outre les frontières entre le discours citant et le discours cité. En témoigne cet extrait de *La Terre* :

« *Etourdi, Jean était allé se jeter sur la paille de sa soupente. Malgré sa fatigue, il ne dormit point, l'image de Françoise était revenue et le tourmentait. Cela lui causait de la surprise, presque de la colère, car il avait eu si peu de plaisir avec cette fille, après tant de nuits passées à la vouloir ! Depuis, il se sentait tout vide, il aurait bien juré qu'il ne recommencerait pas. Et voilà qu'à peine couché, il la revoyait se dresser, il la désirait encore, dans une rage d'évocation charnelle : l'acte, là-bas, renaissait. Cet acte auquel il*

[528] Genette emploie l'étiquette *monologue isolé*. Voir aussi premier chapitre : 3.3- *Le discours rapporté et les pensées rapportées*.
[529] Dorrit Cohn, *La Transparence Intérieure*, *Op. Cit.*, p 161.
[530] Le terme *changement* nous parait plus prudent que *transposition*.
[531] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit.*, p 206.
[532] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, chapitre : de la subjectivité dans le langage, *Op. Cit.*, p 257.

n'avait pas pris goût, dont les moindres détails, maintenant, fouettaient sa chair. Comment la ravoir, ou la tenir le lendemain, les jours suivants, toujours ? »[533].

Signalons avant d'examiner les techniques narratives adoptées par Zola, que le passage est inauguré par un récit d'événements : « *Etourdi, Jean était allé se jeter sur la paille de sa soupente* ». Le choix de l'endroit n'est pas seulement signe de la rusticité du milieu agricole, c'est aussi une commodité diégétique pour aménager un espace mental favorable au défilement des idées. Excepté cette séquence narrative, tout le texte fonctionne comme un récit qui raconte le flux des idées travaillant ardemment l'esprit de Jean, lequel se découvre de nouveau attiré charnellement par Françoise.

L'on essaiera de démêler dans la suite du passage trois formes de récit de paroles :

- Le psychorécit : on pourrait soutenir qu'il occupe la totalité de la séquence. Mais cet ensemble implique un monologue rapporté et un monologue narrativisé qu'on s'est accordé d'appeler DIL. Pour ce qui est des marques du psychorécit, on constate d'abord le lexique qui dessine une perception endophasique. On en relève, ne serait-ce que pour l'illustration : « *image… se sentait… revoyait* ». Mais ce lexique est aussi l'apanage du monologue dans ses trois variantes ; MI, monologue rapporté ou narrativisé. C'est ainsi que nous relevons la troisième personne du singulier *il* avec ses variations morphosyntaxiques *le* et *lui*, pratiquement dans toutes les phrases : « *Malgré sa fatigue, il ne dormit point, l'image de Françoise était revenue et le tourmentait. Cela lui causait de la surprise, presque de la colère* ». Le troisième indice du psychorécit est un objet intime, une pensée non exprimée, muette. Il s'agit du désir charnel qui anime Jean à la vue de Françoise. Ce qui est de l'ordre de la pensée est essentiellement de l'ordre de la psychologie du désir. Le lexique suivant en donne l'illustration : « *surprise… colère… plaisir… vouloir… désirait… rage…* ». Il va sans dire que l'expression du désir charnel est assurée de manière progressive : le point de départ, dans ce processus de flux mental et fantasmatique, est une *image*. L'aboutissement est *une rage d'évocation charnelle*. Ainsi le psychorécit est le récit d'une attraction érotique racontée à la troisième personne du singulier.
- Le monologue rapporté. Nous avons rapproché précédemment cette technique du DD, en signalant la parole muette du monologue rapporté, et en gardant les marqueurs typographiques du DR. En s'appuyant sur ces paramètres, on pourrait imputer la phrase « *l'acte, là-bas, renaissait* » à cette forme de discours, d'autant plus que dans le

[533] Emile Zola, *La Terre*, chapitre IX, Paris 1993, éditions Le Livre de Poche, p 261.

texte elle est précédée de deux points (:). Le surgissement du monologue rapporté au milieu du récit est la preuve que dans l'esprit du personnage l'image se convertit en désir, en fantasme quasi incontrôlé. La preuve est que le GN : « *une rage d'évocation charnelle* » précède immédiatement la séquence du monologue rapporté. Ce mode de narration qui introduit le discours direct mental articule la transition du psychorécit au psychodrame, caractéristique du MI, selon la terminologie de Benveniste[534]. Cette forme de DD mental est rapportée par un narrateur constamment tenté par l'expression de son point de vue vis-à-vis d'un personnage habité par le désir d'une femme, laquelle née de son imagination, et qui se trouve cristallisée en la personne de Françoise.

- Le monologue narrativisé. C'est une technique fusionnelle qui fait estomper les frontières entre les propos du personnage et ceux du narrateur. Cette autre forme d'expression indirecte libre[535] s'appuie sur la liberté que s'accorde le narrateur peu soucieux du degré de fidélité à l'égard des idées rapportées, s'agissant du flux mental qui travaille l'esprit du personnage. Dans cette catégorie, nous relevons deux DIL discursifs (ou mimétiques, selon les termes de Rosier[536]) : le premier est marqué par l'emploi du conditionnel : « *il aurait bien juré qu'il ne recommencerait pas* ». Le conditionnel de la phrase est à la fois modal : « *aurait ... juré* » et temporel : « *recommencerait* ». L'emploi modal du conditionnel inscrit ce flux des idées dans la virtualité, dans un passé sur lequel le sujet n'a désormais aucune prise. L'emploi de l'adverbe *bien* donne au lecteur la preuve que le narrateur de cette séquence prend position, de manière à peine voilée, en faveur de la rupture entre Jean et Françoise, après une scène d'amour de toutes les déceptions. Le deuxième DIL est aussi d'ordre discursif : *« Comment la ravoir, ou la tenir le lendemain, les jours suivants, toujours ?* ». Encore une fois, nous avons à faire à une forme qui se signale par l'interrogation[537]. Et encore une fois la question est de savoir qui s'interroge, le personnage ou le narrateur. Il ya décidément un effet de contamination qui fait que le discours fusionne avec la narration pour n'en faire qu'un dans un procès fortement marqué par la polyphonie. Il y a certes chez le narrateur le souci de rendre explicite les idées intimes qui habitent l'esprit de Jean, mais il opte pour un rapport libre des faits,

[534] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, chapitre : L'appareil formel de l'énonciation, *Op. Cit.*, p83.
[535] Dorrit Cohn, *La Transparence Intérieure*, *Op. Cit.*, p 161.
[536] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. Cit.*, p 53.
[537] Voir l'analyse du DIL interrogatif en 1.1- *Le modèle stylistique de Bally*. Particulièrement l'analyse du DIL impliqué dans la fable de La Fontaine : La Mort et le Bûcheron.

de manière à inférer une prise de position qui n'est juridiquement pas susceptible d'être assumée. Dans ce dernier DIL ou monologue narrativisé, un fait particulier mérite examen. Il concerne la figure de gradation qui se déploie sur l'ensemble du procès impliquant le DIL. On y relève trois références temporelles : « *le lendemain, les jours suivants, toujours ?* ». Cette gradation qui va du ponctuel au permanent participe de la chronologie affective. Dans cette chronologie le sujet ambitionne de faire du désir une appétence qui s'inscrit dans la durée, et qui ne disparait pas aussitôt que l'acte est consommé. L'obsession du désir charnel dépasse de loin les velléités d'un paysan qui a élu domicile *sur la paille de sa soupente* pour s'abandonner à la rêverie. L'obsession fait partie des préoccupations d'un sujet parlant, ici c'est le narrateur lui-même, qui s'interroge plus qu'il ne fournit de réponse sur le désir charnel entre réalité et fantasme.

Le texte de Zola a ceci de particulier qu'il s'offre comme un mode de narration enchevêtré. Il donne la preuve que le DIL n'est pas un procédé formalisé[538] au début du dix-neuvième siècle, (la formalisation est toujours sujette à caution pour les tenants de la théorie de l'énonciation), mais une forme consacrée, au sens linguistique du terme, par l'école naturaliste, avec Zola à sa tête, et Flaubert qui en a fait un principe de narration quasi systématique[539]. Ce principe fait du texte littéraire un lieu de *transparency*, non au sens de *clearness* (clarté), mais au sens de *to be viewed using a projector* (pouvant être visualisé à l'aide d'un projecteur). Ainsi, selon Dorrit Cohn, *l'appareil formel de l'énonciation* polyphonique, endophasique, dont fait usage le narrateur romanesque, est le "projecteur" qui permet d'entrevoir des instances à peine distinctes les unes des autres ; lesquelles prennent forme tantôt dans le psychorécit, tantôt dans le monologue rapporté ou encore dans le DIL.

Malgré les tentatives de formalisation, le rapport entre le DIL et le monologue intérieur demeure toujours complexe, quant au bornage entre discours et narration. Cette complexité s'avère quasi inextricable quand s'ajoute à ces deux piliers du langage intérieur la notion du point de vue. Pour étudier le rapport entre les trois procédés du triangle de la subjectivité intériorisée, Rabatel emploie la métaphore du *fondu enchaîné*[540].

---

[538] La formalisation est le souci des linguistes partisans de la prescription grammaticale.

[539] Dans la version anglaise de *La transparence intérieure*, de Cohn, nous pouvons lire : « *After Flaubert, as Thibaudet remarks, the style indirect libre enters "in to the common current of nouvelistic style, a bounds in Daudet, Zola, Maupassant, everyone"* » *in* Dorrit Cohn, *Transparent Mind : Narrative Mods for Presenting Consciousness in Fiction,* New Jersey 1978, published by Princeton university press, p 114.

[540] Alain Rabatel, *Les représentations de la parole intérieure, Op. Cit.*, p 86.

3.3- Discours et "fondu enchaîné[541]" chez Rabatel

L'auteur part de l'idée que la disparition progressive d'un narrateur digne de foi intéresse narratologues et linguistes. Les premiers s'interrogent « *sur la signification esthético-philosophique de la disparition progressive du narrateur primaire digne de confiance* »[542]. Quant aux linguistes, la question concerne « *des faits d'expression centrés sur la problématique énonciative des rapports entre discours cités et discours citants* »[543]. C'est donc le phénomène de l'effacement énonciatif de l'instance omnisciente et omnipotente qui a favorisé l'émergence de phénomènes nouveaux dont l'implication affecte quatre domaines d'intérêt :

- *Polyphonique*. Dans la mesure où le récit du locuteur fusionne avec le discours de l'énonciateur.
- *Narratologique*. La disparition des frontières entre narration et discours favorise une forte proximité entre le psychorécit, le monologue rapporté et le monologue narrativisé.
- *Enonciatif*. Le désistement du narrateur rend imperceptible les limites entre discours citant et discours cité. Il en découle que MI, DIL et PDV sont perçus comme variantes génétiquement similaires, et dont la distinction les unes des autres s'avère une tâche assez ardue.
- *Epistémologique*. Avant même que le positivisme d'Auguste Comte n'ait affiché les premiers signes d'essoufflement, après l'avènement de la *théorie de la relativité* entre 1905 et 1915, le roman commence à dessiner le profil d'un sujet parlant qui développe une *relative* connaissance des faits dans l'espace et dans le temps. Désormais le narrateur romanesque n'est plus un *démiurge*. Il ne sait pas tout et il s'interroge avec ses personnages, et s'en remet à une perception elle même sujette aux aléas des circonstances.

C'est dans cette optique que l'on se propose d'examiner le DIL comme foyer de perception plurielle des faits, lequel se trouve associé à la parole muette du sujet. Mais si le DIL est impliqué dans un lien de parenté avec le MI[544], il n'est pas associé génétiquement au PDV, car « *Contrairement au PDV, la spécificité du DIL est de pouvoir se limiter à des*

[541] Dans le jargon cinématographique, le *fondu enchaîné*: « *permet d'adoucir le passage d'un plan à un autre, mais le changement est plus rapide puisque sur l'image qui s'estompe vient immédiatement se superposer une nouvelle image : après avoir achevé de filmer une image en fermant le diaphragme, le caméraman revient en arrière et commence une nouvelle image en ouvrant le diaphragme* », *in* Christine Montvalon, *Les Mots du cinéma*, Paris 1987, éditions Belin, p 201.
[542] Alain Rabatel, *Les représentations de la parole intérieure, Op. Cit.*, p 75.
[543] *Ibid.,* p 75.
[544] Avec lequel il se partage l'appartenance à l'espace discursif du sujet "non parlant".

pensées seules, déconnecté des perceptions…, même si, dans maintes occasions, il associe pensées et perceptions »[545].

Si l'on se limite seulement à cette nuance établie par Rabatel entre DIL et PDV, on ne saurait obtenir gain de cause, concernant les frontières entre les deux modes d'expression qui s'apparentent à l'espace mental du sujet, qu'il soit locuteur ou énonciateur. Le PDV partage avec le DIL deux caractéristiques : « *Le PDV concerne la problématique de la parole intérieure, c'est en tant qu'il relève d'une théorie de l'effacement énonciatif fondée sur la disjonction énonciateur / locuteur* »[546]. Il ya donc une aporie quant à la caractérisation du PDV, puisque dès que l'on tente de différencier ce procédé du DIL ou du MI, on se trouve dans une logique associative plutôt que contrastive. Les nuances entre le PDV et le MI ne sont pas moins problématique que celles établies entre le DIL et le PDV. Pour s'en sortir, Rabatel admet que le DIL et le MI sont de véritables discours, (encore faut-il pouvoir saisir les nuances entre DIL et MI[547]), et que le PDV est « *une forme très oblique de discours et qui n'est même pas une parole* »[548]. L'auteur *Des représentations de la parole intérieure* admet que le PDV n'est pas déconnecté des autres formes de DR, DD et DIL tout particulièrement, puisque :

- *Le PDV annonçant un DD correspond plutôt à un phénomène de pré-verbalisation*[549].
- *Le PDV suivant un DIL correspond plutôt à un phénomène de commentaire perceptif intériorisé prolongeant une pensée ou une parole ("post-verbalisation" ou "sous-verbalisation")*[550].

C'est donc un fait de discours qui nait de la proximité avec une autre variante[551]. Mais s'agissant du DIL qui est le noyau de cette approche relative au *fondu enchaîné*, on s'aperçoit qu'il y a un phénomène de contamination discursive qui fait apparaitre, conjointement, un nouvel énonciateur et un nouveau point de vue[552]. L'émergence du nouvel énonciateur n'est pas signalée par des marqueurs discordantiels, qui sont de nature à établir un bornage énonciatif entre les strates du discours. Le DIL est par là même implicatif d'un point de vue *post-verbalisé* ou même *sous-verbalisé*. Ces deux dénominations établies par Rabatel sont une

[545] Alain Rabatel, *Les représentations de la parole intérieure, Op. Cit.*, p 86.
[546] *Ibid.,* p 88.
[547] Rappelons que dans la sous-partie précédente, nous avons établi que DIL = monologue narrativisé.
[548] Alain Rabatel, *Les représentations de la parole intérieure, Op. Cit.*, p 88.
[549] *Ibid.,* p 89.
[550] *Ibid.,* p 89.
[551] Il s'agit d'une conclusion provisoire établie pour une commodité méthodologique. Nous allons essayer de démontrer en troisième partie que le PDV est un procédé discursif à part entière.
[552] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *Op. Cit.*, p 204.

désignation oblique de la polyphonie, celle qu'il avait examinée par contraste avec le dialogisme[553] et dans laquelle le statut du narrateur se trouve considérablement entamé.

Le linguiste propose un schéma de ce qu'il appelle le *trajet mimétique*[554] qui retrace le processus, non seulement d'actualisation modale, concernant le discours du personnage énonciateur, mais aussi d'effacement énonciatif de l'instance narratrice :

RNA[555]----------P-R[556]----------DI----------DIL----------DD----------DDL
Contrôle en apparence total du narrateur ⟷ Absence de contrôle du narrateur

Rabatel appelle par ailleurs la zone de contrôle du narrateur *pôle extériorité/ objectivité / diégésis*. En contre partie, la zone qui échappe au contrôle du narrateur est baptisée *pôle intériorité / subjectivité / mimésis*[557]. Notons que le degré de perception du PDV est tributaire du degré d'actualisation modale. Le DIL, quant à lui, se trouve quasiment au milieu du procès. Il appartient à une zone qui appartient tant à l'autorité du narrateur qu'à celle du personnage. Autrement, et toujours selon cette approche plurivocale, il est à la fois diégétique (narratif) et mimétique (discursif). Mais le DIL est-il une forme seulement pensée, comme le MI et le PDV ? Pourrait-on stipuler que c'est aussi un procédé verbalisé par une instance diffuse ? C'est ce que l'on tentera de vérifier en examinant ce texte de Kundera :

« *La douleur augmentait. Il ne pouvait pas parler. Il songea que sa poursuite des femmes était aussi un "es muss sein !*[558]*", un impératif qui le réduisait en esclavage. Il avait envie de vacances. Mais de vacances totales, de prendre congé de "tous" les impératifs, de tous les "es muss sein !". S'il avait pu prendre à jamais congé de la table d'opération de l'hôpital, pourquoi ne pourrait-il prendre congé de la table d'opération du monde où son scalpel imaginaire ouvrait l'écrin du moi féminin pour y trouver l'illusoire millionième de dissemblance ?*

[553] Alain Rabatel, *La dialogisation du couple polyphonie/ dialogisme chez Bakhtine*, *Op. Cit.*, p 57.
[554] Alain Rabatel, *Les représentations de la parole intérieure, Op. Cit.*, p 90.
[555] RNA : Rapport narratif d'action.
[556] P-R : Psychorécit.
[557] Alain Rabatel, *Les représentations de la parole intérieure, Op. Cit.*, p 90.
[558] *es muss sein* est une métonymie à valeur métalinguistique. Nous rappelons que c'est un quatuor à cordes composé par Beethoven. Kundera en fait le symbole de ce qui pèse, de ce qui a de la valeur, par opposition à la légèreté qu'il associe à la frivolité.

"*Tu as mal à l'estomac ?*" *s'aperçu enfin Thereza. Il acquiesça.* »[559].

Si l'on adopte le schéma relatif au trajet mimétique proposé par Rabatel, nous retrouvons, à quelques différences près, la même configuration, puisque nous y décelons l'ordre progressif d'actualisation modale qui commence par RNA et se termine par DD:

- RNA (rapport narratif d'action) : « *La douleur augmentait. Il ne pouvait pas parler* ». Ce fragment se rattache au récit d'événements. C'est le narrateur qui a la charge de raconter l'événement relatif à la douleur qui assaille progressivement le personnage.
- P-R (Psychorécit) « *Il songea que*[560] *sa poursuite des femmes était aussi un* "*es muss sein !* "*, un impératif qui le réduisait en esclavage. Il avait envie de vacances* ». Ces trois phrases expriment les pensées du personnage, Tomas, le chirurgien qui, malgré la présence de Thereza, la serveuse de brasserie, se trouve emporté par un dialogue avec soi, une sorte de monologue articulé sur la pesanteur du désir féminin. Le verbe *songea* inaugure ce processus qui fait du récit un outil d'exploration des idées intimes travaillant l'âme du personnage. Cependant, ce flux de conscience n'est pas un monologue rapporté, parce qu'il est raconté dans la langue du narrateur ; il est exprimé sur le mode du délocutif : « *Il songea… Il avait envie...* ».
- DIL. Nous relevons plutôt deux DIL mimétiques : Le premier DIL est inauguré par *Mais* qui permet de s'interroger sur l'identité de l'énonciateur employant la conjonction adversative : « *Mais de vacances totales, de prendre congé de* "*tous*" *les impératifs, de tous les* "*es muss sein !*". Le deuxième intègre la totalité de l'hypothétique : « *S'il avait pu prendre à jamais congé de la table d'opération de l'hôpital, pourquoi ne pourrait-il prendre congé de la table d'opération du monde où son scalpel imaginaire ouvrait l'écrin du moi féminin pour y trouver l'illusoire millionième de dissemblance ?* ». La particularité de ce deuxième DIL est qu'il prend forme dans une phrase complexe introduite par *si* hypothétique, et dont l'apodose ou la principale est une proposition interrogative, rhétorique, et non assertive. Dans ce type de configuration, *si* n'est pas "implicatif", il est plutôt "énonciatif"[561]. Si on veut développer la valeur de cette hypothèse encore davantage, on constate que la structure *si… pourquoi* a une valeur comparative ; car dans cet ordre du flux de la conscience, qui n'est pas tout à fait spontané, l'énonciateur, dont l'identité demeure peu claire,

[559] Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, traduit du tchèque par François Kérel, Paris 2005, éditions Gallimard, p 337.
[560] Laurence Rosier considère cette forme comme un DI, *in Le Discours rapporté en français*, *Op. Cit.*, p 56.
[561] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *Op. Cit.*, p 108.

raisonne par analogie ; l'abandon du métier du chirurgien implique par voie de conséquence que l'on s'éloigne des femmes, ne serait-ce que pour avoir la paix de l'âme. La voix du narrateur qui s'invite à ce débat avec soi est trahie par la métaphore filée qui développe le lexique se rapportant au registre médical. On y relève : « *la table d'opération… son scalpel… ouvrait l'écrin…?* ». Mais, parce que absurde, la métaphore analogique entre ce qui est perçu (le registre médical) et ce qui est conçu (le registre sensuel)[562] est régie par une tonalité toute particulière. Il s'agit de l'ironie. Le lecteur ne pourrait que constater l'absurdité du parallèle établi entre l'écrin médical et *l'écrin du moi féminin* qui engage le personnage dans une quête d'exploration des secrets sensuels, lesquels distinguent les femmes les une des autres. Ce deuxième DIL est d'une complexité telle que l'on recense la polyphonie dans quatre procédés contenus dans la phrase complexe. On y décèle :

Métaphore ∈ interrogation ∈ hypothèse ∈ ironie

Force est de constater que la voix plurielle traverse l'ensemble de la phrase impliquant le DIL. Le point de vue de l'auteur est à son tour à peine voilé ; il dessine le portrait d'un personnage sous l'effet d'une crise de conscience, dans un monde où l'individu est écrasé au nom de l'idéal collectif, en Tchécoslovaquie de la fin des années soixante où le printemps de Prague est violemment réprimé par les Soviétiques. Ainsi l'ironie, qui est la seule figure qui soit susceptible de rendre explicite la position idéologique de l'auteur, en rajoute à cet enchevêtrement discursif. Et l'on constate que la métaphore du *fondu enchainé*, que Rabatel emprunte au registre cinématographique, rend les frontières difficilement repérables, non seulement entre les strates du discours, mais aussi entre les procédés discursifs mentionnés précédemment.

Dans cette logique de l'indécidable, que nous avons pu examiner au moyen d'un certain nombre de textes romanesque, la formalisation du discours indirect libre demeure un objectif difficile d'accès. Ceci dit, on pourrait s'en tenir à une approche largement inspirée de la théorie de l'énonciation, laquelle intègre la polyphonie et la pragmatique. La raison est que ce procédé n'est pas toujours une variante transpositionnelle née du croisement entre le DD et le DI. Le DIL narratif ne se signale par aucun procédé linguistique. Tout comme l'ironie et l'autonymie, le DIL est foncièrement polyphonique, à partir du moment ou la confusion

[562] Jean-Marie Klinkenberg, *L'Argumentation dans la figure*, *in* Cahiers de praxématique n° 35, « *Sens figuré et figuration du monde* », Montpellier III, 2001, p193.

référentielle vocale est constatée dans le discours ou dans la narration. Le DIL est aussi une forme voisine du MI et du PDV, dans la mesure où il a trait à l'expression du langage muet. Il prend forme dans ce qu'il est convenu d'appeler *sousénonciation* ou *coénonciation*[563] qui sont générées par le fait de l'effacement énonciatif. Comme la métaphore, le DIL a une valeur inférentielle. La voix impliquée dans cette variante discursive ou narrative vise à inférer un point de vue sans vraiment avoir l'intention de l'assumer explicitement. Et c'est dans ce sens qu'il se constitue comme une force illocutionnaire dans un énoncé qui en apparence ne fait que rendre compte d'un état du monde. Ainsi la valeur référentielle est supplantée par la valeur inférentielle du langage. Les trois caractérisations ; énonciative, polyphonique et pragmatique sont de nature à permettre d'examiner le DIL dans le roman moderne et postmoderne afin de voir selon quel mécanisme et dans quelle visée fonctionne ce procédé dans le texte de Proust, de Simon ou de Sarraute, parce que la crise du sujet parlant et l'éclatement de l'instance auctoriale et narrative sont aussi perceptibles dans cette forme de discours à la fois inclusive et exclusive de la voix de l'autre.

563 Alain Rabatel, *L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques, Op. Cit*., p 9.

II- Le discours indirect libre et la genèse de la voix plurielle dans le roman moderne

1- Discours et interaction entre "je" et "il" dans *Du Côté de chez Swann* de Marcel Proust

Dans *Proust en toutes lettres*, Michel Raymond et Luc Fraisse partent de l'idée que « *Le narrateur de la* Recherche*, "le monsieur" qui dit "je" est d'emblée assimilé à Proust, à un Proust nonchalant et nostalgique qui égrène ses souvenirs, au fil et, pour mieux dire, au hasard de ses associations d'idées* »[564]. Ainsi pourrait-on lire le roman proustien selon trois principes impliqués dans ce constat : une forme d'autobiographie dans la mesure où le narrateur se confond avec l'auteur. Un récit qui s'inscrit dans le courant de conscience, puisque les idées ne sont pas organisées en fonction d'un ordre préalable. Une diégèse qui a pour objet les souvenirs d'un sujet qui s'engage dans une quête artistique afin de rattraper le *temps* passé.

Mais si l'approche autobiographique de *La Recherche*, qui est en réalité objet de controverse pour certains critiques, s'appuie sur l'identité des instances, il n'en va pas tout à fait de même de *Du Côté de chez Swann* dont la partie intitulée *Un Amour de Swann*[565] est racontée à la troisième personne du singulier. Toute cette partie raconte l'histoire de Charles Swann et Odette de Crécy, une demi-mondaine rencontrée lors d'une soirée chez les Verdurin.

Mais sur le plan énonciatif, nous nous trouvons en droit de s'interroger sur le statut de ce narrateur qui, comme nous allons le constater plus tard, s'identifie à ce personnage, de manière telle qu'il finit par décupler son drame en le racontant par la suite à la première personne du singulier. Pour en revenir au principe énonciatif adopté dans *Un Amour de Swann*, l'on remarque que le DIL devient un procédé narratif et discursif assez fréquent. Ce procédé est souvent générateur d'un énonciateur autre que la troisième personne du singulier.

[564] Michel Raimond et Luc Fraisse, *Proust en toutes lettres*, Paris 1998, éditions Bordas, p 25.
[565] Dans *Du Côté de chez Swann, Un Amour de Swann* est précédé de *Combray* et suivi de *Nom de pays : Le non*.

1.1- La sousénonciation

L'effacement énonciatif génère une posture appelée *sous-énonciation*. Rabatel la définit en ce sens : « *La sous-énonciation renvoie à l'expression interactionnelle d'un point de vue dominé, au profit d'un sur-énonciateur* »[566]. Voyons comment cet aspect fonctionne dans la narration de Proust. Le *moi* proustien est à la fois source et cible du contenu narratif. De cette instance procède une énonciation plurielle. Mais cette pluralité est convergente, car elle a pour fin de dessiner le profil d'un narrateur, à la fois dedans et dehors, homo et hétérodiégétique, pour reprendre les propres termes de Genette. Nous en venons à l'idée que « *le langage est une forme d'hypertrophie du moi* »[567]. La narration proustienne est le réceptacle d'un langage foncièrement hétérogène, quant à la représentation des énonciateurs. Mais cette hétérogénéité est de nature à affecter jusqu'à l'instance locutrice qui malgré l'identité sonore ou vocale produit une parole qui n'est pas forcément axée sur le même objet narratif. Concernant cette pluralité locutrice Piroué constate : « *deux interlocuteurs qui s'entretiennent d'un même objet, dont les lèvres tour à tour émettent les mêmes sons, ne parlent en aucun instant de la même chose* »[568]. Le *moi* de l'auteur est fragmenté en plusieurs instances qui incarnent chacune une facette de l'instance *suprême* qui organise le jeu au gré de ses visées pragmatiques. Mais, le *moi* proustien, qualifié d'hypertrophié, nécessite que l'on déconstruit sa structure, non à l'échelle psychanalytique, ce qui pourrait pertinemment produire une lecture psychocritique de *ce monsieur qui dit je*, mais à l'échelle pragmatico-énonciative, afin d'en examiner les ressorts. Aussi le passage suivant pourrait-il nous fournir matière à réflexion, quant au statut du sujet parlant.

« *Swann, lui, ne cherchait pas à trouver jolies les femmes avec qui il passait son temps, mais à passer son temps avec les femmes qu'il avait d'abord trouvées jolies. Et c'était souvent des femmes de beauté assez vulgaire, car les qualités physiques qu'il cherchait sans s'en rendre compte étaient en complète opposition avec celles qui rendaient admirables les femmes sculptées ou peintes par les maitres qu'il préférait. La profondeur, la mélancolie de l'expression, glaçaient ses sens que suffisait au contraire à éveiller une chair saine, plantureuse et rose* »[569].

---

[566] Alain Rabatel, *L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques, Op. Cit*., p 9.
[567] Georges Piroué, *Comment lire Proust*, Paris 1955, éditions Petite bibliothèque Payot, p 111.
[568] *Ibid*., p 111.
[569] Proust, *Du Côté de chez Swann*, deuxième partie : *Un Amour de Swann*, Paris 2009, éditions Garnier Flammarion, pp 311-312.

Ce récit ne raconte pas d'événements, ni de paroles non plus. La narration a ceci de particulier qu'elle est axée sur les fantasmes du personnage principal de cette partie du roman racontée à la troisième personne du singulier. La narration serait proche du psychorécit. L'objet principal du désir masculin est articulé sur les femmes sensuelles qui sont de nature à réveiller l'appétit libidineux de Swann. Il y a donc un personnage qui s'abandonne aux fantasmes et un narrateur qui raconte tout en sondant l'âme profonde de ce même personnage associé par une catégorie de la bourgeoisie "bien pensante" au mystère.

Avant d'en venir à l'identification du DIL à proprement parler, nous nous devons d'examiner la rhétorique qui préside à la construction de ce passage. L'ensemble est constitué de trois phrases dont chacune implique une construction antonymique[570] :

- Une antonymie qui repose sur un chiasme :

  « *Swann, lui, ne cherchait pas à trouver jolies les femmes avec qui ils passait son temps, mais à passer son temps avec les femmes qu'il avait d'abord trouvées jolies* ».

  On pourrait reconstituer ce chiasme spéculaire dans le schéma suivant :

  Structure en AB : *trouver jolies les femmes* Structure en BA : *les femmes… trouvées jolies*.

  Ce chiasme dessine le profil d'un fantasme qui se projette sur l'objet du désir, avant même d'en saisir le fond. L'appréciation libidineuse est un à priori qui fait du sujet un quêteur à la recherche d'un objet de cristallisation.

- Une antonymie qui repose sur une relation de causalité :

  « *Et c'était souvent des femmes de beauté assez vulgaire, car les qualités physiques qu'il cherchait sans s'en rendre compte étaient en complète opposition avec celles qui rendaient admirables les femmes sculptées ou peintes par les maitres qu'il préférait* ».

  Dans le processus de caractérisation fantasmatique, se dessine un goût prononcé pour les femmes *de beauté assez vulgaire*. La proposition inaugurée par le morphème causal *car* fonctionne comme un préalable au deuxième pôle de la construction antonymique :

  Le schéma prédicatif est le suivant : P *car* Q1 *opposition* Q2. Le tout dessine les deux versants de l'opposition :

  femmes de beauté assez vulgaire ≠ *femmes sculptées*

- Une antonymie qui repose sur une opposition contextuelle.

[570] Selon Riegel, Pellat et Rioul « *La relation d'antonymie repose sur l'incompatibilité entre des termes qui appartiennent à une même dimension sémantique* », *in Grammaire méthodique du français*, *Op. Cit.*, p 562.

« *La profondeur, la mélancolie de l'expression, glaçaient ses sens que suffisait au contraire à éveiller une chair saine, plantureuse et rose* ».

En contexte *glaçaient* ≠ *éveiller*. En termes de réécriture grammaticale, nous avons : P *au contraire* Q. La particularité de cette phrase est qu'elle intègre ce que Ducrot appelle une *variable argumentative*[571], un morphème grammatical à valeur logique qui impose une orientation dans la prédication des faits. Il en découle un recoupement entre la rhétorique des figures de styles et la rhétorique de l'art de persuader par l'argumentation.

Ces trois phrases constituant l'ensemble du passage ont la particularité de construire une progression dans le processus d'actualisation modale ; nous sommes partis de l'idée qu'il s'agit d'un ensemble qui serait proche du psychorécit. C'est un récit qui raconte dans les mots du narrateur les images fantasmatiques qui défilent dans l'esprit du personnage. Mais, avouons qu'un certain DIL diffus sous-tend le texte dès la première place, dans la mesure où l'antonymie traverse, non seulement l'esprit de Swann, mais aussi des procédés rhétoriques sélectionnés par le narrateur, justement pour mettre la lumière sur ces pensées les plus intimes que le personnage ne saurait prononcer à haute voix, en public.

Cependant, s'en tenir à un DIL narratif difficilement repérable pourrait être objet de controverse, quant aux critères définitoires de cette variante qui résiste à la tentation taxinomique. Mais la fin de la séquence en question offre une forme qui est de nature à édifier certains critères définitoires du DIL discursif. La dernière phrase qui repose sur une antonymie contextuelle mérite examen :

« *La profondeur, la mélancolie de l'expression, glaçaient ses sens que suffisait au contraire à éveiller une chair saine, plantureuse et rose* »

Remarquons d'abord que sans la locution adverbiale *au contraire* la phrase serait parfaitement intégrée au psychorécit. Mais la question est de savoir en quoi consiste la valeur énonciative de ce morphème grammatical. S'agissant de son contenu sémantique, le dictionnaire ne va pas au-delà de sa valeur antonymique : *Le Petit Robert* se contente de citer les synonymes approximatifs : « *contrairement, d'une manière opposée* »[572]. L'acception sémantique a l'air d'être tautologique. C'est donc dans sa portée polyphonique que la locution

[571] Oswald Ducrot, *Les Mots du discours*, *Op. Cit.*, p 12.
[572] Le Petit Robert, édition de Juin 2000.

adverbiale pourrait être opérationnelle dans l'étude de cette forme de monologue narrativisé[573].

L'expression *au contraire* a donc un double statut : un statut sémantique, relatif à l'antonymie entre *glaçaient ses sens* et *éveiller une chair saine* s'inscrivant dans la cohérence sémantique par rapport à l'opposition qui traverse l'ensemble du passage dominé par le psychorécit. Un statut énonciatif dans la mesure où le segment inauguré par la locution adverbiale permet de prendre acte d'un point de vue opposé, et qui n'est pas explicité dans la séquence, mais exprimé de manière sous-entendu.

Pour pousser l'analyse encore plus loin, nous dirions que ce morphème est une forme de négation adverbiale à valeur polémique, à partir du moment où elle agit non sur un contenu soutenu au préalable, et selon lequel Swann aurait un goût prononcé pour les femmes issues des œuvres des maitres, sculpteurs ou peintres[574], mais sur le contenu d'un discours tenu par un tiers, une voix autre. Ici, le narrateur s'assimile, en vertu de son statut de locuteur qui emploie le morphème *au contraire*, à un énonciateur E_2 du refus et s'oppose *de facto* à un énonciateur E_1 *qu'il met en scène dans son discours même et qui peut n'être assimilé à l'auteur d'aucun discours effectif* »[575].

C'est donc à partir de cette posture dans laquelle E_1 et E_2 sont intégrés dans la voix narrative que nous apprécions la dernière phrase comme un DIL susceptible d'interprétation discursive à plusieurs voix. Cependant l'approche ducrotienne, que nous adoptons pour analyser la polyphonie de ce DIL, ne rend pas compte de la totalité de ce feuilleté énonciatif, dans la mesure où un E_3, s'affichant comme l'instance de référence, ne figure pas dans cette disposition polyphonique. Une autre voix (muette certainement) se doit d'être aussi impliquée dans cet enchevêtrement énonciatif. Ce DIL pourrait en l'occurrence être construit selon une configuration à trois échelles :

- E1 = la voix muette du personnage (ici c'est Swann lui-même)
- E2 = la voix du narrateur locuteur (l'énonciateur du refus, l'assertion négative)
- E3 = la voix sous-entendu (l'énonciateur de l'assertion affirmative, selon lequel le goût de Swann serait assimilé aux modèles artistiques)

[573] Précisons une fois de plus que le monologue narrativisé est une étiquette narratologique. Le DIL est une inscription énonciative et discursive.
[574] Cette polémique n'est pas sans fondement, car dans cette même partie de *La Recherche* Swann, le mélomane ou le critique d'art, associe Odette de Crécy à la phrase musicale de Vinteuil, laquelle phrase est devenue l'hymne national de son union avec la demi-mondaine. L'image d'Odette est aussi associée à Zéphora de Botti Celli.
[575] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *Op. Cit.*, p 217.

La voix du locuteur se révèle par la même intégrative de trois strates énonciatives. Dans cette forme d'expression déterminée par l'effacement énonciatif, lequel fait confondre le discours citant et le discours cité, E_3 est aussi impliqué dans la locution adverbiale *au contraire*. Et c'est ainsi que l'on pourrait lui donner l'étiquette de sousénonciateurs. Et cette instance ne concerne que le DIL. La totalité du psychorécit est assimilée à la pensée du personnage, mais cette pensée demeure sous l'autorité du narrateur locuteur qui est seul capable de convertir l'énonciation en une sousénonciation ou en une coénonciation.

1.2- la coénonciation

Il résulte de ce qui précède que « "La Recherche"*, c'est l'expérience du narrateur mise en mots, traduite en phrases : rencontre du sensible, découverte du monde de la passion, itinéraire intellectuel qui conduit des choses aux mots, et des signes au sens* »[576]. Aussi devrait-on conclure à l'idée que le texte proustien associe le processus de l'expérience relative à la maturation affective et intellectuelle à une expérience qui fait du langage un champ d'investigation et d'expérimentation novatrice.

L'analogie impliquée dans le constat de Michel Raimond et Luc Fraisse pourrait être schématisée ainsi :

L'expérience du narrateur

$$La\ Recherche \begin{cases} \text{rencontre du sensible} \rightarrow \text{découverte du monde de la passion} \\ \rightarrow \text{itiniraire intellectuel} \\ \text{choses} \rightarrow \text{mise en mots} \rightarrow \text{phrases} \rightarrow \text{signes} \rightarrow \text{sens} \end{cases}$$

Et si l'on associe les deux expériences parallèles pour en faire une, on obtient le parcours suivant :

La Recherche = choses→ mots → sens

C'est un parcours d'exploration progressif, mais qui a la particularité de prédiquer par dédoublement, non seulement du discours, mais aussi de l'expérience d'autrui. Il en ressort que l'énonciation se convertit en coénonciation. Mais, pourrait-on deviner là l'influence de l'un des penseurs qui ont marqué Marcel Proust dans les premières années de son expérience en tant qu'écrivain ? En tout cas l'auteur de *La Recherche* ne cesse de citer Tarde[577] en

[576] Michel Raimond et Luc Fraisse, *Proust en toutes lettres*, *Op. Cit.*, p 63.
[577] Jean Gabriel Tarde est le concurrent d'Emile Durkheim au moment où la sociologie s'apprête à s'ériger en discipline à part entière. Son ouvrage intitulé *Les Lois de l'imitation* (1890), qui rend compte de l'expérience collective par l'observation des tendances psychologiques individuelles, a considérablement marqué Marcel Proust.

exemple quant à sa théorie de l'imitation. Donc, que l'expérience d'un personnage créé de toutes pièces par le romancier soit racontée dans le récit par un narrateur s'exprimant à la première ou à la troisième personne du singulier, cela nous contraint de chercher les fondements intellectuels et idéologiques qui président à la création romanesque dans le texte proustien. Aussi pourrait-on lire dans *Proust en toutes lettres* le constat suivant : « *Il faut faire faire une place, dans cette ethnographie proustienne, aux théories de Tarde pour qui le principe fondateur de toutes sociétés est l'imitation* »[578]. Voyons comment se traduit ce principe en termes linguistiques :

« *Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive ; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique. Cette fois il avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait que rien autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaitre, et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu* »[579].

Remarquons, avant toute analyse relative à l'identification des modes narratifs et discursifs, que la phrase proustienne ne saurait se réduire à ses constituants immédiats quand le narrateur ou un de ses personnages se donnent à des moments de réflexion endophasique. Il est donc question de récit de paroles, mais ce récit a ceci de particulier qu'il s'articule autour d'une *phrase* qui va désormais constituer le motif central[580] du roman. Dans cette appréciation sémiologique, le langage parlé prend pour objet le langage musical. Premier constat : le langage de Proust, qui souvent se soucie de l'esthétique, accorde une place de choix au métalinguistique.

L'appréciation de la phrase de Vinteuil a également la particularité de naitre dans une période, une "phrase sans paroles", pour reprendre une fois de plus les termes de Ann Banfield. Mais la question est de savoir si les pensées intérieures de Swann le mélomane participent du psychorécit ou du monologue narrativisé[581]. Une chose est évidente ; le sémantisme du verbe *s'en représentait* est de nature à nous introduire dans les représentations

[578] Michel Raimond et Luc Fraisse, *Proust en toutes lettres*, *Op. Cit.*, p 90.
[579] Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann*, *Op. Cit.*, p 331.
[580] Pour définir le *motif*, Ducrot/Todorov citent justement la phrase de Vinteuil qui revient comme un leitmotiv dans *Un amour de Swann*. Voir *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Paris 1972, éditions du Seuil, p 284.
[581] Remarquons que les nuances entre les deux modes d'expression sont difficilement saisissables, malgré la taxinomie que l'on a établie précédemment.

intérieures du personnage. Ce verbe est relayé par un lexique endophasique qui articule le passage de la narration au monologue. On y relève : « *pensée… se rappeler…idée* ». Mais malgré la longueur du passage articulé sur le langage intérieur, on ne saurait apprécier ce contenu comme un MI narratif, c'est plutôt du monologue narrativisé, dans la mesure où ce contenu raconté à la troisième personne du singulier est une forme d'expression qui fait fusionner la parole du narrateur et la parole du personnage dans la même latitude énonciative.

Le monologue narrativisé produit *de facto* une forme de DIL narratif, non celui qui fait dire au narrateur ce que son personnage pense tout bas, mais celui qui permet de représenter et d'exprimer les pensées du personnage au moyen d'une forme de langage hybride dans lequel le locuteur rapporte[582] la parole muette de l'énonciateur, sans que les frontières entre discours citant et discours cité soient nettement établies. Cependant, se contenter de ces nuances entre le psychorécit et le monologue narrativisé, pour ériger le DIL narratif en système qui est à la base de la séquence en question, c'est aller très vite en besogne, car il est question d'établir le marquage coénonciatif. Ce n'est pas les pensées du personnage exprimées selon le point de vue du narrateur, dans ce monologue raconté à la troisième personne.

Quoi qu'en disent les narratologues, le DIL narratif pur est une fiction. Pour identifier cette forme, on se doit de s'appuyer sur un support linguistique qui soit de nature à permettre l'appréciation de tel ou tel mode d'expression. L'approche que nous soutenons pourrait être corroborée par la structure même de la séquence sélectionnée en l'occurrence. Si nous nous référons à la stylistique telle qu'elle est développée par Georges Molinié[583] nous nous rendons compte que cette séquence est susceptible d'être examinée selon une approche sérielle à valeur heuristique. Et pour revenir au support discursif, on se rend compte que l'accumulation ou mieux le discours cumulatif est récurrent dans ce flux de pensées qui raconte la genèse d'une sensation. On y relève trois occurrences :

1- « *Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive* ».

Cette accumulation lexicale porte une charge sémantique graduelle quant à la substance de la phrase musicale de Vinteuil. On y découvre par ailleurs une analogie avec la phrase grammaticale[584] qui, à son tour, se définit comme une représentation graphique et une

[582] Il n'y a pas lieu de confondre avec le monologue rapporté qui lui n'est qu'un DD qui rapporte avec des marqueurs typographiques la parole muette d'un tiers.
[583] Georges Molinié, *Encyclopédiae Universalis*, article : *La stylistique*.
[584] Par opposition à "phrase musicale".

valeur expressive et sémantique. Du coup on se demande si cette disposition d'esprit n'est pas aussi celle d'un narrateur qui arrange les mots selon un ordre permettant, non d'énoncer, mais de coénoncer, afin de rendre perceptible et les idées de Swann, et son appréciation personnelle de la sonate de Vinteuil.

2- « *il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée..* ».

Là aussi nous avons à faire à une phrase qui se développe par empilement prédicatif relatif. Tout porte à croire que l'objet perçu est indescriptible, en l'absence d'un procédé cumulatif. Mais là aussi on pourrait noter un processus qui va de l'assertion négative à l'assertion affirmative. La succession des relatives multiplie les épithètes de la *chose* musicale, afin de pouvoir l'apprécier à sa juste valeur. Le processus de caractérisation va du concret : *dessin*, à l'abstrait : *pensée*. L'empilement adjectival dessine le profil d'un narrateur qui réfléchit avec son personnage. C'est une coréflexion qui s'efforce de trouver le mot juste, celui qui soit en mesure de caractériser cette mélodie sublime.

3- « *Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait que rien autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaitre, et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu* »

La troisième séquence se développe à son tour selon la logique de l'empilement prédicatif. La prédication adjectivale, relative surtout, porte cette fois-ci, non sur la substance[585] de cette musique, mais sur la sensation qui en découle. En termes phénoménologiques, nous passons de l'objet de perception à l'instance *percevante*, au sujet de conscience. Le centre de perspective n'est pas la sonate, mais plutôt le mélomane. Désormais le centre de perspective[586] n'est pas l'objet, mais le sujet. La question est de savoir lequel, Proust ou Swann ? Dans l'esthétique de la pluralité, ce n'est pas seulement la parole qui est visée, c'est aussi la perception, celle que nous apprécions dans une optique polyphonique.

Le "co", préfixe latin dérivé de cum, signifie « avec, tous ensemble ». La coénonciation, qui se définit comme « *coproduction d'un point de vue commun et*

[585] Nous employons le mot *substance* au sens de « *ce qui est permanent dans un sujet susceptible de changer (*opposé à *accident)* », in Le Petit Robert, édition 2000.
[586] Nous évitons délibérément d'employer l'étiquette "foyer" dont la définition demeure sujette à controverse. L'emploi de ce terme chez Rabatel n'est pas tout à fait stable ; il signifie tantôt « *l'endroit d'où les choses sont vues* », tantôt « *l'instance focalisante elle-même* », *in* Patrich Dendale et Daniel Coltier, *Point de vue et évidentialité,* Cahiers de praxématique, *Op. Cit*., p 113.

partagé »[587], génère *de facto* une coréflexion qui est elle-même l'effet d'une coperception. Le produit est en définitive une sensation que le sujet tente d'inscrire dans la permanence, et de dérober à la contingence. Cette sensation générée par la sonate mérite examen, ne serait-ce que pour caractériser l'être dont elle est issue.

- Cette sensation résulte d'une mélodie : « *des ondes sonores* » perçues par le sujet comme exemplaires : « *il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre* ».
- Elle prend l'aspect d'une volupté : « *voluptés particulières* ». En conséquence, elle s'inscrit dans la catégorie des jouissances précaires. Le sujet de conscience entreprend de la rendre permanente par un effort de représentation endophasique.
- Elle est indicible. Et l'accumulation prédicative n'est qu'une tentative de plier le langage aux exigences d'une sensation ineffable : « *rien autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaitre* ».
- Cette sensation serait identifiée à une passion qui ne dit pas son nom : « *comme un amour inconnu* ».

Toutes ces propriétés définissent ce qu'il est convenu d'appeler dans la théorie du *beau* le "sublime". On pourrait à juste titre invoquer la théorie kantienne de la *Critique de la faculté de juger esthétique* axée essentiellement sur le *beau* et le *sublime*. Mais précisons d'abord la portée de ces deux concepts kantiens ; le *beau* concerne l'objet, le sublime est en rapport avec l'effet qui en découle : « *Il ne faut pas donc nommer sublime l'objet, mais la disposition de l'esprit suscitée par une certaine représentation, qui occupe la faculté de juger réfléchissante* »[588]. Dans la perception du philosophe allemand « *Le beau est ce qui est représenté sans concept comme objet d'une satisfaction universelle* »[589]. Le sujet de perception de la sonate décrite dans le monologue narrativisé s'adonne à une réflexion sur la beauté de la musique jouée par Vinteuil, et il se trouve contraint de procéder par accumulation, justement parce que le concept qui soit de nature à prendre en charge ce beau fait défaut. On est tenté de dire que le beau est de l'ordre, non seulement de l'indescriptible, mais aussi de l'indicible par le langage parlé. Les ondes sonores qui prennent forme dans le langage musicale ont ainsi la double fonction d'exprimer l'inexprimable des sensations fugitives, et de produire le beau devant lequel l'expression verbale se trouve à court de moyen. Mais le sublime, que l'on définit communément comme « *le degré le plus haut dans*

[587] Alain Rabatel, *L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques, Op. Cit*., p 9.
[588] Emanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, *Op. Cit*., p 127.
[589] *Ibid.,* p 73.

une échelle de valeur »[590] est certes l'effet qui découle d'un objet perçu comme beau, mais il n'est pas de l'ordre de la sensation, c'est plutôt un fait consubstantiellement associé à la réflexion. Parlant du sublime dans l'art, Kant remarque que « *Le sublime authentique ne peut être contenu en aucune forme sensible, il ne concerne que les idées de la raison* »[591].

Toutes ces considérations phénoménologiques et toutes ces difficultés conceptuelles trahissent un sujet de conscience qui coécrit ces pensées avec son personnage, dans l'espace d'un DIL qui accorde au locuteur la réflexion, à l'énonciateur la sensation. Par ailleurs ce locuteur qui s'exprime à la troisième personne pourrait être apprécié, selon une lecture relative à la réversibilité pronominale, à la première personne du singulier *je*. Pour rendre plausible cette interprétation analogique, nous allons nous en tenir à trois arguments :

- L'argument narratif. *Un Amour de Swann*, comme l'ensemble des romans de *La Recherche*, est un texte raconté par un narrateur qui est en permanence impliqué dans le récit.
- L'argument discursif. Le support linguistique et les procédés rhétoriques et syntaxiques ont une fonction heuristique. C'est souvent le foyer discursif qui implique le point de vue de ce narrateur qui s'exprime et fait exprimer à la première personne du singulier.
- L'argument diégétique. Il faudrait apprécier le texte par rapport à un ensemble diégétique qui établit par la suite la jonction et l'analogie entre deux parcours dont l'un, celui de *il*, ne fait que dupliquer, à quelques nuances près, le drame affectif de l'autre *je*.

C'est dans cet ordre là que l'on s'accorde à dire qu'*Un Amour de Swann* est un roman dans lequel se concrétise la notion de *cohérence polyphonique*[592], celle qui permet de saisir conjointement la dimension énonciative, la problématique de l'auctorialité et l'instance du hors-texte ou du hors champ dont on perçoit le point de vue au moyen d'un support linguistique. L'auteur assume un point de vue, pour autant, il ne s'identifie pas directement, ni au narrateur locuteur L, ni au personnage énonciateur E. Mais dans l'ordre de la cohérence polyphonique, l'instance auctoriale ne se contente pas seulement de la coénonciation pour

[590] Le Petit Robert, édition 2000.
[591] Emanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, *Op. Cit.*, p 120.
[592] Fanny Rinck , Francis Grossmann, *La surénonciation comme norme du genre : l'exemple de l'article de recherche et du dictionnaire en linguistique*, *in Langages*, Paris 2004, volume 38, numéro 156, p 37.

ériger la théorie de l'imitation et de l'analogie des formes sémiotiques dans l'optique de Tarde, elle est aussi perceptible dans une forme narrative assez marquée par la surénonciation.

1.3- La surénonciation

Dans la terminologie d'Alain Rabatel, la surénonciation « *est définie comme l'expression interactionnelle d'un point de vue surplombant dont le caractère dominant est reconnu par les autres énonciateurs* »[593]. Cependant on se demande dans quelle mesure un personnage énonciateur pourrait reconnaitre l'autorité du narrateur, qui plus est, n'est qu'une fiction romanesque. Cette question devient encore plus complexe lorsqu'il s'agit d'autorité auctoriale. Ce rapport de reconnaissance entre le fictionnel et le réel pourrait ne pas rendre compte des postures énonciatives des différentes instances parlantes ou pensantes, dans le texte romanesque.

Le traitement que Laurence Rosier accorde aux trois variantes nées du fait de la désinscription du locuteur ne rend pas non plus compte des nuances entres les instances qui se confondent dans l'énoncé polyphonique. La linguiste fait référence à Rabatel tout en concluant que « *L'articulation de ces dimensions extra-linguistiques et linguistiques est complexe : ainsi, un petit parleur dans le monde n'est pas nécessairement un sous-énonciateur en discours, un discours dominant peut être tenu par un énonciateur intra-phrastique, etc.* »[594]. Au-delà de cette complexité, on s'accorde, linguistiquement parlant, à soutenir que la précision notionnelle et conceptuelle demeure un passage obligé, ne serait-ce que pour pouvoir identifier un fait de discours, moyennant un outil sûr. C'est ainsi que nous proposerions l'idée que la surénonciation est l'expression, non d'un, mais des points de vue des énonciateurs, dans un discours polyphonique régi par l'effacement énonciatif, et dans lequel émerge un énonciateur régisseur dont le point de vue domine ceux des autres.

Le surénonciateur est une instance qui rapporte, non selon les lois qui régissent le DR (par le marquage explicite des frontières entre discours citant et discours cité), mais selon un mode d'expression régi par l'effacement des frontières discursives, de façon que l'on obtient un énoncé qui mêle plusieurs voix, tout en donnant le primat à un énonciateur *suprême*. Cet énonciateur pourrait s'identifier à un personnage, dans le cadre d'un échange, ou d'une narration intradiégétique[595]. Le surénonciateur est aussi un narrateur extradiégétique. Le cas des romans flaubertiens est révélateur à cet égard, d'autant que la figure d'ironie illustrative

[593] Alain Rabatel, *L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques, Op. Cit*., p 9.
[594] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. Cit*., p 41.
[595]Le personnage de Charles Marlow, conçu par Conrad dans *Au Cœur des ténèbres* pour raconter en témoin les aventures africaines du mystérieux Kurtz, est le type même du narrateur intra-diégétique.

de cette configuration y est quasi permanente. Le romancier pourrait également s'arroger le droit d'afficher son point de vue dans le récit, non seulement dans une posture coénonciative, comme nous l'avons démontré précédemment, à l'occasion de l'examen de la sonate pour piano, mais aussi par le fait de maintenir la main mise sur le discours qui implique, selon les lois de la polyphonie, la voix d'un ou de plusieurs instances.

Nous essaierons de voir comment se définit le profil du surénonciateur dans le récit proustien, particulièrement celui qui adopte le DIL comme technique à la fois narrative et discursive :

« *Il avait cessé de remarquer depuis les premiers temps de leur liaison dans lesquels, sans doute, pendant qu'il dormait, sa mémoire en avait été chercher la sensation exacte. Et avec cette muflerie intermittente qui reparaissait chez lui dès qu'il n'était plus malheureux et que baissait du même coup le niveau de sa moralité, il s'écria en lui-même : "Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre !"* »[596].

On pourrait aisément distinguer dans ce passage deux modes d'expression distincts l'un de l'autre ; le premier est d'ordre narratif, il occupe la totalité de la séquence, excepté l'énoncé introduit par l'infinitif. Le mode auquel cette séquence appartient est difficile d'accès ; l'on hésite entre le psychorécit et le monologue narrativisé. Nous repérons le psychorécit, dans la mesure où l'état de conscience du personnage est pris en charge par la langue du narrateur. Le point de vue est celui du personnage ; l'emploi de l'adverbe modalisateur *sans doute* le confirme. Néanmoins cette expression adverbiale a une valeur polyphonique, elle implique la voix d'un énonciateur autre, et c'est ainsi qu'on pourrait interpréter la séquence comme un monologue narrativisé ou un DIL. Outre l'adverbe modalisateur, il ya d'une part les pensées profondes du personnage : « *sa mémoire en avait été chercher la sensation exacte* », d'autre part, le contenu de ces pensées est rapporté par le narrateur, et non exprimé à la première personne du singulier.

La deuxième variante est marquée typographiquement, c'est un DD introduit par les deux points et les guillemets. Il n'y a donc pas lieu de la confondre avec une autre variante discursive. Cependant ce DD n'est pas une forme canonique du DR, car ce discours cité est dépendant d'un discours citant intégrant un verbe employé à la forme réfléchie : « *il s'écria en lui-même* ». Cet emploi articule le passage au monologue à proprement parler. Il s'agit du monologue rapporté, et c'est une forme qui correspond parfaitement à la définition que nous

[596] Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann*, deuxième partie : *Un Amour de Swann*, *Op. Cit.*, p 526.

avons donnée au préalable[597], en soutenant que c'est une technique très proche du psychorécit, sauf que dans le monologue rapporté la parole muette du personnage est restituée entre guillemets.

En quoi donc ces formes d'expression sont concernées par la posture surénonciative ? Contrairement à l'occurrence du DIL traité précédemment, on ne reconnait pas de trace auctoriale dans cette séquence narrative. Le passage, particulièrement la séquence narrativisée[598], se trouve sous l'emprise du narrateur. Signalons immédiatement que le monologue rapporté n'appartient pas à cette latitude dans laquelle se déploie l'autorité du surénonciateur. La raison est qu'il n'est pas dans le champ de l'effacement énonciatif. Il est en l'occurrence sous la responsabilité d'un rapporteur qui a le souci de reproduire à la lettre les pensées du personnage[599].

Le choix de traiter de la surénonciation dans le tout dernier paragraphe d'*Un Amour de Swann*, est déterminé par les paramètres suivants, lesquels permettent chacun de dessiner un aspect de cette instance dont la définition même demeure peu évidente :

- L'ensemble de la séquence, qu'elle soit narrativisée ou rapportée, appartient au monologue, mais ce monologue n'est pas exprimé en entier à la première personne. La troisième personne du singulier *il* demeure sous l'emprise du narrateur.
- Ce narrateur qui initialement raconte un récit sur le mode du délocuté, n'est pas dans la perspective de la focalisation zéro ; il emploie la modalisation adverbiale, *sans doute*. Si l'on adopte l'approche ducrotienne, on conclut à la valeur polyphonique de cet adverbe. Il implique un décrochage dans la mesure où un point de vue qui n'est pas forcément celui du personnage de Swann est exprimé conjointement à l'énonciation de cet énoncé. Nous pourrons interpréter cette forme comme un DIL discursif. Néanmoins, on se rend compte que jusque-là la surénonciation n'est pas assez perceptible.
- Nous avons soutenu précédemment que le locuteur qui rapporte le DD ou le monologue rapporté cite entre guillemets par souci de fidélité. Mais cette interprétation repose sur un paradoxe, car on pourrait naïvement se poser la question : comment pourrait-on rapporter une parole, une pensée qui n'est même pas exprimée ? il faudrait qu'il y ait une forme de télépathie pour en venir à l'idée qu'un monologue puisse être rapporté par un tiers qui le cite entre guillemets. Un doute d'ordre

[597] Voir 3.2- *Discours et "transparence intérieure" chez Cohn*.
[598] Pour ce qui est de l'étiquette, le monologue narrativisé nous semble plus pertinent. Il est à même de rendre compte du décrochage énonciatif impliqué dans l'adverbe modalisateur.
[599] On verra par la suite que la reproduction littérale des pensées d'autrui ne va pas de soi.

épistémique et axiologique pourrait planer sur la notion de fidélité énonciative. Pour surmonter cette aporie, on s'en remet au statut du narrateur proustien qui fait preuve, non seulement d'un pouvoir[600], d'une omniscience exemplaire, quant à la connaissance des tréfonds de l'âme de ses personnages, mais aussi d'une certaine autorité en vertu de laquelle il fait dire à son personnage ses pensées intimes dans les mots et les tournures sélectionnés en l'occurrence. La preuve est qu'on se trouve, une fois de plus, face à un énoncé, un DD, qui procède par accumulation et par empilement prédicatif : « *"Dire que j'ai … que j'ai … que j'ai …une femme qui … qui.. !"* »

- Dans cet ordre d'idée, le verbe introducteur *s'écria* pose problème. S'agissant de son contenu sémantique, nous lisons dans le dictionnaire : « *Dire d'une voix forte et émue* »[601]. Mais dans la séquence l'emploi de l'expression *lui-même* se doit d'anticiper sur un discours endophasique, des pensées qui ne sont même pas prononcées. Ce type de configuration[602] "paradoxale" est l'œuvre d'un locuteur rapporteur qui, contrairement à l'interprétation soutenue par Rabatel[603], n'accuse aucun désistement énonciatif, c'est une "super instance", ou pour reprendre le terme communément admis, un surénonciateur qui, non seulement se confond avec son personnage, mais aussi rapporte ses idées profondes selon une forme d'expression qui porte son label. Le DD n'est de ce fait pas exempt de la contamination discursive. Et l'on s'accorde à dire avec Georges Piroué que « *Les souffrances de Swann se sont multipliées et ramifiées dans l'âme du narrateur. Par quoi l'on reconnait que Marcel et Swann sont le même personnage dédoublé* »[604]. Ce dédoublement se traduit, en termes discursifs, par l'emploi, outre le DD "contaminé", d'une variante de DIL qui permet au narrateur d'explorer l'âme profonde d'un personnage dont les pensées sont exprimées dans un style révélant autant les déconvenues affectives du narrateur que celles de son "héros".

Nous avons postulé précédemment que la narration proustienne fait entrevoir, au-delà d'un récit majoritairement raconté à la première personne, le statut d'un narrateur fragmenté

[600] *Pouvoir* n'est pas *autorité* : dans ce contexte, le premier est d'ordre épistémologique, la deuxième est axiologique.
[601] Le Petit Robert, édition 2000.
[602] Se pose alors la problématique relative au degré de fidélité dans le DD, *in* Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression, Op. Cit*., p 623.
[603] Alain Rabatel, *L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques, Op. Cit*., p 4.
[604] Georges Piroué, *Comment lire Proust*, *Op. Cit*., p 27.

et disséminé à travers ses protagonistes. Cependant, « *Si Charlus, relayant Swann et le narrateur, envahit* "*A La Recherche du Temps Perdu*"*, ce n'est pas que Proust a changé de sujet, mais qu'il le renouvelle en répétant ses analyses sous une optique nouvelle* »[605]. Il en ressort que la fragmentation de l'instance narrative n'est pas tant le produit d'une orientation idéologique qu'une commodité narrative, et le narrateur fragmenté s'affiche comme un surénonciateur qui maintient son autorité, outre les options rhétoriques, par la permanence de la thématique de la réminiscence. Néanmoins « *Ce n'est pas tant dans l'analyse de ce qui lui arrive que le narrateur découvre le sens profond de la réminiscence que dans les réflexions que lui inspire l'art le plus propre à éclairer l'obscurité de sa vie intérieure, c'est-à-dire la musique* »[606]. La thématique du *temps* fait certes de *La Recherche* un texte relativement moderne, pour autant la permanence de l'objet raconté fait s'aligner le texte proustien au principe qui préside à l'écriture romanesque classique. Il faudrait attendre le Nouveau-Roman pour rendre compte de la fragmentation qui affecte tant l'instance narrative que le contenu diégétique. Chez Claude Simon, pour ne citer que lui, tout est mesuré à l'aune de la désintégration. Narration, discours et diégèse méritent examen, dans la perspective du DIL.

[605] Georges Piroué, *Comment lire Proust*, *Op. Cit.*, p 84.
[606] *Ibid.*, p 44.

2- Discours, référence et désintégration narrative dans *La Route des Flandres* de Claude Simon

Simon, qui ne cesse de faire référence à *La Recherche*, est un écrivain qui se définit lui-même tantôt par analogie, tantôt par contraste à Proust. Dans *La Route des Flandres* il y a certes une instance qui raconte et qui dit *je*, mais ce locuteur se confond avec d'autres colocuteurs. On emploie le terme "colocuteur" et non "coénonciateur" parce que justement il s'agit de narration et non de discours. Le narrateur initial se trouve être relayé par d'autres "narrateurs de relai"[607].

Le tout début de *La Route des Flandres* donne à voir une forme narrative de nature à déstabiliser nos vieux réflexes de lecteurs qui ne cessent de s'interroger : qui dit quoi ? à qui le dit-il ? Aussi pourrait-on lire à l'ouverture du récit simonien : « *Je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et Wack entra dans la chambre en portant le café disant*[608] *Les chiens ont mangé la boue, je n'avais jamais entendu l'expression, il me semblait voir les chiens, des sortes de créatures infernales mythiques leurs gueules bordées de rose leurs dents froides et blanches de loups mâchant la boue noire dans les ténèbres de la nuit, peut-être un souvenir* »[609]. Le contenu narratif prend la forme d'un MI. Ce MI a pour contenu la mémoire : « *Je me rappelle… souvenir* ». C'est donc un monologue intérieur articulé autour du souvenir et d'une certaine forme de mémoire *involontaire*, car le défilement des images du passé s'effectue sur le mode de l'indécidable « *peut-être un souvenir* ». Mais contrairement à la réminiscence proustienne, la perception simonienne confond réel et irréel, et l'image des chiens mangeant la boue était l'occasion d'invoquer le spectacle de Cerbère aux portes des Enfers. Ce type de glissement est de nature à donner à la notion de courant de conscience une signification profonde, laquelle propose un récit qui "échappe" relativement au contrôle du narrateur.

Il en découle, comme il est mentionné en introduction, que le statut générique même de *La Route des Flandres* pose problème. A quel genre de roman avons-nous affaire ? « *Roman de la mémoire, roman d'initiation, épopée, évocation lyrique, de quelle modalité discursive relève-t-il ? Oral, écrit, monologue intérieur* »[610]. Décidément ce roman est intégratif de tous ces aspects dont parle Lucien Dällenbach, et la mémoire *involontaire* qui

[607] Jean Ricardou, *Le Nouveau-Roman*, *Op. Cit.*, p 128.
[608] Remarquons la disparition des marqueurs typographiques qui deviennent au fil de la narration une technique énonciative quasi systématique.
[609] Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris 2010, éditions de Minuit, p 9.
[610] Lucien Dällenbach, *Le tissu de mémoire, in La Route des Flandres*, *Op. Cit.*, p 362.

tisse la substance de la diégèse passe outre la notion du genre. Mais paradoxalement la logique de l'intégration générique est contrée par la désintégration narrative qui, non seulement s'exprime par l'implication des narrateurs de relais, mais aussi par la confusion des points de vue de ces mêmes narrateurs face au même objet de perception.

2.1- La désintégration discursive

Si dans *La Recherche* on s'accorde à dire que Proust raconte Marcel, dans une forme d'"autobiographie romancée", il n'en va pas tout à fait de même dans le récit de *La Route des Flandres*. Le narrateur simonien s'appuie certes sur des faits réels, et relate le drame du capitaine de Reixach qui est mort sur fond de guerre et de conflit opposant la France à l'Allemagne en 1940, mais cet officier de l'armée française a-t-il réellement existé ? Est-il le pur produit de la fiction romanesque ?

Une chose est sûre ; la mort mystérieuse du capitaine traverse en permanence les pensées de son cousin Georges dont l'enquête, concernant la disparition, coïncide avec le programme narratif du roman. Et c'est alors que le mécanisme du souvenir est enclenché en vue d'élucider le drame d'un "suicide" qui ne dit pas son nom. L'élucidation de cette intrigue à clé devient une obsession et une raison d'être pour Georges, et partant, la raison d'être d'un récit s'exprimant majoritairement par le discours endophasique.

Sur le plan actanciel[611], les autres personnages ; Blum (un prisonnier du camp dans lequel Georges est retenu), Iglésia (qui fut jadis jockey de l'écurie Reixach), Corinne (la jeune veuve du capitaine) fonctionnent tous comme des actants détenant chacun chacune quelques fragments de ce puzzle que le narrateur est amené, en compagnie bien évidemment des narrateurs de relai, à recomposer, ne serait-ce que pour déchiffrer le mystère d'une mort pour le moins humiliante pour un capitaine.

Nous sommes partis de l'idée que *La Route des Flandres* édifie l'esthétique de la désintégration, pour mériter son statut de roman appartenant au courant nouveau-romanesque. Cette esthétique est à la base de sa structure narrative, discursive et actancielle. Mais sur le plan procédural, l'on ne peut procéder à la déconstruction de ce mécanisme "désintégratif" que dans le cadre d'un examen relatif au pôle de la subjectivité intériorisée. Nous en proposons trois raisons :

[611] On saisit le mot "actant" également au sens grammatical du terme : « *Terme employé par L. Tesnière pour désigner l'être ou l'objet qui participe d'une manière active ou passive au procès exprimé par le verbe* », *in* Georges Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, *Op. Cit.*, p 8.

- Le MI qui est le socle de ce récit a entre autres caractéristiques l'expression de la première personne du singulier. Mais ici le *je* de l'énonciation a ceci de particulier qu'il change de référent au cours de la quête[612].
- Cet enchevêtrement qui affecte jusqu'à la première personne est de nature à provoquer un désordre énonciatif quant à l'identification de la source exprimant un point de vue.
- *Je* et *il* se confondent tout naturellement dans une latitude déterminée par l'effacement énonciatif. Ainsi, les propriétés du DIL ne sont pas à traiter uniquement en dépistant les énonciateurs, elles sont soumises à examen dans la mesure où elles permettent de poursuivre les traces des locuteurs qui assurent, à tour de rôles, la narration du récit.

Mais comment pourrait-on identifier les locuteurs et les énonciateurs dans un mode d'énonciation ayant pour caractéristique le brouillage des pistes locutrices et énonciatives. Pour ce qui est de la confusion discursive, le passage suivant pourrait en donner l'illustration :

« *il songea Quelle heure peut-il bien être, et avant même d'avoir commencé à lui répondre Qu'est-ce que ça peut faire, il se l'était déjà répondu, pensant que de toute façon le temps ne pouvait plus leur être maintenant d'aucun usage, puisqu'ils ne se sortiraient pas de ce wagon avant qu'il ait parcouru une certaine distance* »[613].

Remarquons tout de suite que cette séquence narrative est un récit de paroles qui implique trois variantes discursives ; le DD, le DI et le DIL. On y perçoit un *trajet mimétique*[614] de désactualisation modale qui s'achemine progressivement vers l'effacement énonciatif, en partant initialement du marquage discursif. Mais ces trois variantes posent problème pour les raisons suivantes :

- Le DD n'obéit pas à la configuration canonique, sur deux plans. Le premier concerne le bornage : « *il songea Quelle heure…* » n'est pas une forme typographiquement marquée. Le passage du discours citant : « *il songea* » se confond avec le discours cité : « … *Quelle heure…* ». Sur le plan intonatif, l'adjectif interrogatif *Quelle* n'est pas relayé par un point d'interrogation. Cette forme serait plutôt proche du DI, n'eût été la majuscule à l'initiale du discours cité *Quelle*. Le deuxième plan concerne le sémantisme du verbe introducteur *songea*. Ce verbe conjugué au passé simple signifie en contexte : "avoir présent à l'esprit", "se dire à soi même". Il y a donc une valeur

[612] C'est un critère différentiel qui permet de distinguer le *je* permanent chez Proust et *le* je "pluriel" de Simon.
[613] *La Route des Flandres*, *Op. Cit.*, p 84.
[614] Voir *Discours et fondu enchainé chez Rabatel.*

réflexive qui inscrit le discours dans une forme de monologue intérieur[615], un discours direct mental qui serait, en vertu des propriétés identifiées précédemment, proche du DDL. La forme du DR : « *répondre Qu'est-ce que ça peut faire* », coordonnée à la première phrase obéit parfaitement à l'analyse qu'on vient d'entamer concernant le DDL.

- Le DI n'est pas moins problématique que le DDL, en raison de la forme : « *pensant que de toute façon le temps ne pouvait plus leur être maintenant d'aucun usage* ». Cette participiale appartient, sur le plan morphosyntaxique, au DI ; on en relève un participe présent *pensant*, qui est l'équivalent d'un verbe introducteur, et une complétive introduite par *que*. Evidemment, ce *que* articule le passage de l'énonciation matricielle à l'énonciation seconde. Mais ce DI échappe à la typologie des DR telle qu'elle est établie par Rosier dans *Le Discours rapporté en français*[616]. Ce n'est pas par la syntaxe que cette forme échappe à la taxinomie, mais par le sémantisme du participe présent équivalant au verbe introducteur, et par la double modalisation adverbiale : « *de toute façon ... maintenant* ». Tout comme dans la principale du DD, ici il s'agit d'une prédication (*pensant que*) qui engage le procès dans l'introversion. Ce DI est par là même une variante de MI. Force est donc de constater que les deux adverbes d'énonciation : « *de toute façon* » et « *maintenant* » fonctionnent comme une modalisation formulée par un locuteur soucieux de prendre part à l'appréciation d'un personnage qui se rend compte de la vanité de sa question. On en conclut que ce DI est une forme assez proche du monologue narrativisé, du moment que le locuteur rapporte les pensées intérieures de Georges, le personnage qui monologue en silence, dans les mots du narrateur. Cependant l'emploi du subordonnant *que* permet à cette variante d'échapper au gommage énonciatif et permet également de maintenir les frontières discursives partiellement intactes.

Et c'est ainsi que l'on établit que la dislocation des lignes de démarcation discursive n'est pas tout à fait acquise, en ce qui concerne le DD et le DI de la séquence en question.

- Le DIL est le foyer où l'effacement énonciatif est définitivement acquis. Dans la séquence, on se propose d'examiner le segment inauguré par la conjonction *puisque*. La question est de savoir à qui imputer l'énoncé suivant : « *puisqu'ils ne se sortiraient pas de ce wagon avant qu'il ait parcouru une certaine distance* » ? Il faudrait

[615] Voir *Discours et "transparence intérieure" chez Cohn*.
[616] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, *Op. Cit.*, p 53.

examiner *puisque* dans la perspective polyphonique de Ducrot. Dans *Les Mots du discours* l'auteur traite cette conjonction dans une approche contrastive. Il propose un même énoncé intégrant tantôt *puisque*, tantôt *car*. Le concept de polyphonie permet de saisir l'opposition entre ces conjonctions :

Les deux conjonctions servent à introduire un énoncé E_2 justifiant l'énonciation d'un autre énoncé E_1 :

puisqu'

Sortons(E_1) *il fait beau (E_2)*

car

Avec puisque, l'énonciateur de E_1 peut être présenté comme distinct du locuteur. Ce qui est plus inhabituel avec car.

Puisque est utilisé dans un raisonnement par l'absurde, s'il est employé par le même énonciateur ; logiquement E_1 n'est pas la conséquence de E_2.

Pour rendre l'enchainement plus cohérent, il faudrait dire que E_2 justifie, non l'énoncé, mais l'énonciation de E_1.

L'emploi de car ou de en effet, sans être absolument impossible, exigerait une intonation particulière soulignant lourdement l'ironie.

Car est impossible à employer dans une conversation, pour reprendre en E_2 quelque chose qui vient d'être dit par l'allocutaire.

On imagine mal le dialogue suivant :

Z – Ce qu'il fait beau ! (E_2)

N – Eh bien, sortons (E_1) car il fait beau aujourd'hui (E_2)

Cependant, le locuteur peut très bien dire E_2, s'il le prend à son propre compte. Il parle dans ce cas en conformité avec l'allocutaire.

Il s'agit, le cas échéant, d'identification entre le locuteur et l'énonciateur.

Mais, en introduisant E_2 par puisque, le locuteur fait s'exprimer un énonciateur dont il se déclare distinct et qu'il identifie à l'allocutaire. Il pourrait dire : puisque comme tu l'as dit[617].

[617] Oswald Ducrot, *Les Mots du discours*, *Op. Cit.*, p 47

Ainsi, pour reprendre l'exemple de Claude Simon, nous dirions que la séquence introduite par *puisque* n'est pas attribuable à l'énonciateur du discours précédant la conjonction causale à valeur explicative. *Puisque* a une triple fonction :

- syntaxiquement parlant, c'est un subordonnant à valeur explicative, reliant une principale à une subordonnée.
- Sur le plan énonciatif, c'est un mot de discours qui coïncide avec le décrochage discursif, relatif à une passation de pouvoir, d'un énonciateur E_1 à un énonciateur E_2. Or il se trouve que E_2 correspond au locuteur L.
- Dans cet ordre d'idées, toujours selon l'optique ducrotienne, *puisque* est une variable qui inaugure une nouvelle orientation argumentative[618].

Il se trouve du coup que la nouvelle orientation argumentative, à valeur justificative, enchaine avec le DI, tout en changeant d'énonciateur. Aussi pourrait-on identifier les postures énonciatives en ce sens :

DDL = E_1 : « *il songea* [*Quelle heure peut-il bien être* », « *Qu'est-ce que ça peut faire*]»
DI = E_1 : « *pensant que* [*de toute façon le temps ne pouvait plus leur être maintenant d'aucun usage*] »[619].
DIL = E1 (énoncé) + E*2*[620] (énonciation) : « *puisqu'ils ne se sortiraient pas de ce wagon avant qu'il ait parcouru une certaine distance* ».

Toutes ces postures rendent l'examen des variantes du DR assez complexes, à partir du moment où elles sont appréhendées dans l'optique de la théorie de l'énonciation, de façon générale, et de la polyphonie de façon particulière. Ces trois formes ci-examinées apportent un démenti formel, non seulement à l'approche transpositionnelle telle qu'elle est adoptée par la grammaire prescriptive[621], mais aussi à la perception des formes isolément. Et l'on constate, qu'il s'agisse de DD, de DI ou de DIL, que les énonciateurs circulent aisément dans les énoncés, en passant outre les frontières entre le discours citant et le discours cité. C'est ainsi que la désintégration énonciative pourrait être saisie comme un critère définitoire de l'écriture nouveau-romanesque. Le texte simonien illustre cet aspect relatif à la fragmentation également dans la pluralité des narrateurs.

[618] Oswald Ducrot, *Les mots du discours*, *Op. Cit.*, p 12.
[619] Notons, comme il a été signalé que l'implication du locuteur dans le DI est perceptible dans les adverbes d'énonciation.
[620] E_2 pourrait être identifié au locuteur.
[621] Voir 1.2- *La formalisation grammaticale*.

2.2- La désintégration narrative

Ce qu'il est convenu d'appeler "désintégration" fait écho à la notion d'"éclatement", appliquée au *Jardin des Plantes*, que nous avons traité à l'occasion de l'examen du MI chez Simon[622]. Cette esthétique implique une visée qui, idéologiquement parlant, conteste la notion d'*unité* qui régit les croyances adoptées par la doxa. Le sujet nouveau-romanesque est un être foncièrement introverti. Il est le produit d'un processus actanciel qui va de l'action extravertie à la pensée la plus intime. Et c'est par dépit qu'il prend la parole. Faute de pouvoir communiquer autrement, il opte pour l'expression verbale, mais très vite il délègue la parole à autrui, à un autre personnage, afin d'assurer la continuité narrative, condition sine qua non du contrat lectoral dans lequel il est cosignataire.

Paradoxalement, le narrateur nouveau-romanesque est un sujet qui s'affiche par la *désinscription narrative*[623]. Mais cette désinscription n'est toujours pas favorable à l'émergence d'un narrateur de relai dont le profil est nettement défini. Le narrateur simonien a ceci de particulier qu'il procède, assez souvent d'ailleurs, et sans préavis, par délégation de parole, et le nouveau narrateur "improvisé" se découvre, à son tour, une instance qui passe outre la notion de cohérence. La preuve est qu'il change d'objet diégétique en cours de chemin, sans prendre soin de l'antécédent narratif assuré par la narration matricielle.

Il va sans dire que ces options esthétiques adoptées par Claude Simon dans ses romans, essentiellement dans *La Route des Flandres*, sont souvent génératrices de variantes énonciatives[624] (le DIL en est un) qui déconcertent, quant à l'identification des sources parlantes. Voyons ce qu'il en est des séquences[625] ci-dessous :

« *les trajets réels… se terminant par un pointillé les points s'espaçant s'égrenant puis finissant eux-mêmes par disparaître tout à fait*[626]
mais[627] *comment appeler cela : non pas la guerre non pas la classique destruction ou extermination d'une des deux armées mais plutôt la disparition l'absorption par le néant ou le tout originel de ce qui une semaine auparavant était encore des régiments des batteries des escadrons des escouades des hommes, ou plus encore : la disparition de toute idée de tout concept si bien que pour finir le général ne trouva plus aucune raison qui lui permît de*

[622] Voir premier chapitre : 1.1- *La dislocation du "je" de l'énonciation*, 1.2- *La dislocation actancielle du récit*, 1.3- *La dislocation typographique*.
[623] Alain Rabatel, *L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques, Op. Cit*., p 9.
[624] L'adjectif "énonciatifs" associe la narration et le discours.
[625] Pour étudier l'hétérogénéité narrative, on se trouve dans l'obligation de sélectionner un passage relativement long.
[626] Il n'y a pas de signe de ponctuation.
[627] Il n'y a pas de majuscule.

continuer à vivre non seulement en tant que général c'est-à-dire en tant que soldat mais encore simplement en tant que créature pensante et alors se fit sauter la cervelle

Luttant pour ne pas céder au sommeil

les quatre cavaliers avançant toujours parmi les pâturages cloisonnés de haies les vergers les archipels de maisons rouges tantôt isolées tantôt se rapprochant s'agglutinant au bord de la route jusqu'à former une rue… »[628].

Pour une commodité méthodologique, l'on considère que ce passage est constitué de quatre séquences, que l'on pourrait aisément repérer au moyen de la disposition typographique des paragraphes[629]. Nous partons tout de suite de l'idée que le narrateur de ces séquences n'est pas homogène, autrement l'instance narrative est plurielle, elle change d'identité et de profil en cours de chemin, et on se demande s'il est commode de parler de narration matricielle dans un récit qui choisit l'enchevêtrement comme mode d'expression.

La première séquence sélectionnée pour étudier ce fait relatif à la désintégration de l'unité narrative est elle-même problématique, car le dépistage de l'instance qui raconte le récit de guerre n'est pas aisément identifiable. Il faudrait remonter le cours de ce récit en arrière, afin de dépister les traces de l'instance parlante. Ainsi nous lisons, quelques pages auparavant : « *cherchant à nous imaginer nous quatre et nos ombres nous déplaçant à la surface de la terre* »[630]. Cette phrase a le mérite d'impliquer une forme de polyptote : « *nous… nous… nos… nous….* » à valeur indicielle, laquelle donne la preuve que le narrateur de la séquence numéro un (S1) est homodiégétique. Ce locuteur se porte garant de la description d'un parcours de guerre à haut risque. Cette séquence assez proche du monologue serait prononcée par Georges.

S2 occupe l'essentiel du passage : « *mais comment appeler cela... se fit sauter la cervelle* ». La question est de savoir qui est ce locuteur qui marque son intrusion en changeant, non seulement de ton, mais aussi d'intonation en s'interrogeant : « *mais comment appeler cela* ». Lucien Dällebach s'interroge à juste titre sur l'identité de ce locuteur : « *Qui est le narrateur ? Le "je" de Georges ou le pronom de la non-personne qui le relaie ?* »[631]. On pourrait postuler qu'il s'agit toujours de Georges dont les pensées intérieures sont racontées tantôt à la première, tantôt à la troisième personne du singulier. On est contraint de poser la

[628] Claude Simon, *La Route des Flandres*, *Op. Cit*., pp 336-337.
[629] La phrase participiale : « *Luttant pour ne pas céder au sommeil* » est considérée comme une séquence à part entière.
[630] Claude Simon, *La Route des Flandres*, *Op. Cit*., p 334.
[631] Lucien Dällenbach, *Le tissu de mémoire*, *Op. Cit*., p 362.

question sur le profil de cette instance qui emploie la conjonction adversative *mais* comme pour thématiser un contenu soutenu au préalable par un tiers, lequel s'affiche comme un E_2 différent d'un E_1 s'exprimant à la première personne du pluriel, et que nous avons identifié à Georges qui est parti à la recherche de la vérité concernant la mort mystérieuse de son proche parent Reixach.

Pour ce qui est de S3 : « *Luttant pour ne pas céder au sommeil* » nous nous devons de conclure, malgré sa brièveté déconcertante, qu'elle est intercalée entre une réflexion (S2) et une narration (S4). Une fois de plus on se trouve contraint de poser la fatidique question : qui est la source de cet énoncé ? Il s'agit d'une proposition participiale qui n'est même pas une phrase. S'il est question du même narrateur qui réfléchit, on se demande quelle est l'intention qui le contraint d'insérer S3 entre deux séquences analytiques. Difficile de trancher, quant à l'identité et à la visée pragmatique de l'instance à la source de cette participiale.

S4 est un fragment de récit qui fonctionne par contraste avec S1 racontée à la première personne du pluriel et dans laquelle le narrateur dit *nous* : « *cherchant à nous imaginer nous quatre…* ». Cependant la dernière séquence est racontée à la troisième personne du singulier. C'est la preuve que la source narrative est autre. S1 et S4 ont ceci de commun qu'elles sont le foyer d'une description qui porte sur le parcours des quatre cavaliers en danger de mort imminente. Mais, pour s'en tenir à la terminologie genétienne, nous dirions que S1 est racontée selon le point de vue relatif à la focalisation interne. S4, quant à elle, est un récit non-focalisé[632]. Aussi devrait-on conclure que le changement du point de vue induit un changement de narrateur, d'autant qu'il s'agit d'un récit très proche du MI, tantôt raconté à la première, tantôt à la troisième personne du singulier.

Pour rendre compte de la succession des locuteurs dans les quatre séquences narratives, on pourrait suggérer le schéma suivant :

- S1 : L_1 narrateur homodiégétique (contenu attribuable à Georges).
- S2 : L_1 (narrateur qui dit *nous* : Georges), L_2 (narrateur hétérodiégétique), L_3 (l'auteur)[633].
- S3 : L_0 narrateur indistinct.
- S4 : L_2 narrateur hétérodiégétique (focalisation zéro).

L'on obtient par là même quatre types de locuteurs distincts[634]. Mais on est parti de l'idée que la désintégration narrative est génératrice de DIL. C'est particulièrement en S_2, qui est en

[632] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit.*, p 206.
[633] Il va de soi que nous combinons Genette à Ducrot pour obtenir ce schéma narratif.
[634] Il s'agit bien de locuteurs et non d'énonciateurs, vu que chacun assume le récit dans chacune des séquences mentionnées au préalable.

réalité une séquence à la croisée des chemins, que le DIL s'affiche comme le foyer associatif des voix narrative. Le personnage de Georges, supposé être le monologiste, le narrateur du récit de Georges et l'auteur sont tous impliqués dans une variante qui dépasse l'ordre discursif pour "contaminer" la narration à proprement parler.

Il y a donc une forme de DIL à l'initiale de S2, corroborée par l'emploi fortuit de *mais* qui est un morphème foncièrement polyphonique. La polyphonie est aussi perceptible dans le ton avec lequel s'exprime le locuteur de S2 qui asserte en s'adonnant à des considérations théoriques, soumettant la guerre et la machine destructrice à l'examen de conscience. En témoignent les deux champs associatifs :

- Champ associatif de la guerre : « *guerre, destruction, extermination, armée, régiments, batteries, escadrons, escouades…* ».
- Champ associatif de la spéculation intellectuelle : « *idée, concept, néant, créature pensante* ».

On pourrait, sans pour autant se livrer à une forme d'analyse simpliste, soutenir que le champ associatif de la guerre est imputable à E_1, le personnage de Georges qui assume le contenu narratif de S1 et qui cherche à se convaincre de la validité de la thèse du suicide auquel Reixach serait livré pour échapper à une guerre de toute absurdité. Le champ associatif de la spéculation théorique serait attribuable à E_2, c'est-à-dire le narrateur locuteur, ou même E_3, l'auteur lui-même pour trahir les traces de Simon qui dénonce la guerre. Et c'est ainsi que le récit de guerre et le suicide présumé sont transcendé en réflexion sur l'absurdité de la machine destructrice dont le drame n'épargne aucun des deux camps en conflit.

Le DIL simonien pourrait être analysé par contraste au DIL flaubertien ; le style flaubertien, pour ne citer que lui, est un foyer dans lequel se cristallise le décrochage énonciatif entre un personnage énonciateur E_1 et un narrateur locuteur E_2. Simon adopte un style qui intègre le décrochage, non seulement entre les énonciateurs, mais aussi entre des locuteurs qui souvent marquent leur intrusion de manière abrupte. Et c'est ainsi que l'on a opté pour la désintégration narrative au lieu de narration de relai. Le principe de désintégration narrative n'est pas sans implication sur la progression actancielle.

2.3- La désintégration actancielle.

Nous avons signalé précédemment[635] que le terme "actant" désigne dans la terminologie de Tesnière « *l'être ou l'objet qui participe d'une manière active ou passive au procès exprimé par le verbe* ». Mais cette acception ne rend pas entièrement compte de la complexité de ce fait narratif, pour trois raisons ; la première concerne le paradoxe qui pourrait avoir lieu, d'autant qu'il s'agit d'un texte nouveau-romanesque qui semble passer outre la notion d'actant. La deuxième est en rapport avec la validité d'une notion née de l'observation que les formalistes accordent à l'unité narrative du conte populaire. La troisième complexité fait du DIL le foyer du "conflit" actanciel dans un texte qui adopte la rupture comme mode d'expression narrative.

Avant d'examiner la désintégration actancielle à proprement parler, voyons comment Barthes apprécie la *théorie des niveaux*. L'auteur de l'*Introduction à l'analyse structurale du récit*, s'appuyant su Propp, Greimas et Todorov, propose de distinguer dans l'œuvre narrative trois niveaux de description :

- « *le niveau des "fonctions" (au sens que ce mot a chez Propp et chez Bremond)* ».
- « *le niveau des "actions" (au sens que ce mot a chez Greimas lorsqu'il parle des personnages comme des actants)* ».
- « *le niveau de la "narration"(qui est, en gros, le niveau du "discours" chez Todorov)* »[636].

Abstraction faite des considérations théoriques et des nuances qu'il établit entre ces notions narratologiques, il importe de signaler que le niveau actanciel, que Greimas a le mérite d'introduire dans la sémiotique narrative, demeure un critère définitoire de la narrativité du texte. Un récit est un texte qui intègre un personnage, ou un actant qui agit sur le monde, ou par l'action, ou par la réflexion. Greimas propose de décrire et de classer les personnages du récit, « *non selon ce qu'ils sont, mais selon ce qu'ils font (d'où leurs noms d'actants)* »[637]. Paradoxalement, le Nouveau-roman, qui passe outre la notion du personnage conscient du temps, qui est à la base de la constitution du "héros" classique, rejoint relativement la logique qui préside à la composition de l'épopée. Dans le récit épique, la progression actancielle se passe des considérations temporelles au sens chronologique du terme. Pour Claude Lévi-Strauss : « *L'ordre de succession chronologique se résorbe dans une structure matricielle atemporelle* »[638]. La notion de chronologie est d'une importance telle

[635] Voir 2.2- *La dislocation actancielle du récit.*
[636] Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale du récit*, Paris 1985, éditions du Seuil, p 175.
[637] Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale du récit*, *Op. Cit*., p 191.
[638] *Ibid*., p 184.

qu'elle permet d'établir la mesure de la continuité ou la discontinuité du récit. *La Route des Flandres* est l'exemple même du texte qui passe outre les considérations chronologiques. Et c'est la raison pour laquelle Dällenbach formule ce constat : « *Le recours légitimant au travail de la mémoire est tout entier à comprendre dans cette perspective : ne vise-t-il pas à naturaliser une syntaxe narrative libérée du temps des horloges et du principe de causalité, et dont les unités, telles les images du souvenir, sont faites des tableaux discontinus, hétérogènes et fragmentaires* »[639]. Il en ressort que l'analyse actancielle s'avère tributaire de la notion de chronologie dans le récit[640].

Comment se concrétise alors la désagrégation de la chronologie actancielle dans une narration intégrant le DIL ? Rappelons que cette forme d'expression s'apparente au récit de paroles, une forme de paroles appréhendée comme un événement en soi. S'ajoute à cet ordre de perception l'idée que l'actant du texte simonien, s'il est convenu de l'appeler ainsi, est un être qui réfléchit, contrairement à l'actant épique qui agit sans s'interroger outre mesure sur la validité de son œuvre. Le flux de pensées chez le sujet simonien est, non seulement le produit d'une voix plurielle, mais aussi le foyer d'un défilement actanciel dont on ne reconnait le plus souvent aucune cohérence. L'analogie entre le texte épique et *La Route des Flandres* n'est pas sans fondement. Ce rapprochement est dû au fait que le texte de Simon est saisi comme une forme de quête initiatique. Le voyage sur fond de guerre est un parcours de maturation. Seulement, dans le texte simonien Georges ne cesse de s'interroger sur l'absurdité de la guerre en cette année de 1940, et cette interrogation née du flux des idées induit une construction diégétique qui se soucie peu de la cohésion et de la cohérence actancielle. Voyons comment cette configuration qui participe de l'esthétique de la dispersion actancielle se concrétise dans le DIL simonien.

« *Georges pouvant voir remuer leurs lèvres, mais pas entendre (trop loin, caché derrière sa haie, derrière le temps, tandis qu'il écoutait (plus tard, lorsque Blum et lui eurent réussi à l'apprivoiser un peu) Iglésia leur raconter une de ses innombrables histoires de chevaux, par exemple celle de ce trois ans qui souffrait d'une lymphangite et avec lequel néanmoins il avait gagné plusieurs… Georges disant : " Mais est-ce qu'elle…" et Iglésia : " Elle venait surveiller quand je lui posais ce révulsif. C'était une formule que m'avait donnée mon premier patron, mais il fallait faire attention de… ", et Georges : " Mais quand elle venait*

[639] Lucien Dällenbach, *Le tissu de mémoire*, *Op. Cit.*, p 360.
[640] La chronologie est étroitement liée aux actants, elle n'a de rapport qu'indirect avec le "temps de narration" ; passé simple, imparfait ou autres.

est-ce que tu … je veux dire : est-ce que vous…", et Iglésia répondant encore à côté) ; au surplus cela n'avait pas d'importance : il n'avait pas besoin de savoir ce que disaient la bouche, les lèvres peintes qui remuaient doucement, ni ce que répondaient les grosses lèvres crevassées, dures, du masque de carnaval, et pour la bonne raison que c'étaient, que ce ne pouvaient être que des mots dépourvus d'importance, anodins (parlant probablement, elle et lui, du révulsif ou du tendon claqué, comme il le racontait avec cette espèce d'innocente naïveté)… non, rien d'organisé, de cohérent, pas de mots, de paroles préparatoires, de déclarations ni de commentaires, seulement cela »[641].

Ce passage donne à voir deux niveaux de lecture ; le premier est en rapport avec la possibilité d'une interprétation discursive, et elle est bien évidemment en rapport avec la notion de continuum narratif. Le deuxième est lié au décryptage métadiscursif. Ce qui est perceptible à première vue est l'enchevêtrement énonciatif entre un contenu narratif supposé assuré par Iglésia et les intrusions inopinées de Georges dont les propos décousus rendent le sens difficile d'accès.

Diégétiquement parlant, on pourrait, sans peine, deviner qu'il s'agit d'une histoire de cheval de course : « *celle de ce trois ans* » qui réalise des performances en dépit de sa lymphangite. Ce genre de narration assez fréquent dans *Le Jardin des Plantes*, que nous avons traité précédemment, fait succéder en alternance le récit d'événements au récit de paroles qui justement intervient de manière sporadique, pour suspendre, le temps de poser une question, le cours de la narration. Le récit de parole a ceci de particulier qu'il se trouve, d'une part impliqué entre guillemets, d'autre part exprimé par des propos tronqués :
« *Georges disant : " Mais est-ce qu'elle…" et Iglésia : " Elle venait surveiller quand je lui posais ce révulsif. C'était une formule que m'avait donnée mon premier patron, mais il fallait faire attention de… ", et Georges : " Mais quand elle venait est-ce que tu … je veux dire : est-ce que vous…"* ».

Ce genre de construction qui procède par "mutilation" discursive et narrative (rappelons que l'histoire du cheval performant n'est pas conduite à terme) produit, non seulement l'esthétique du décousu narratif, mais aussi une forme de désagrégation actancielle, perceptible à trois niveaux :

- L'interférence entre le récit d'évènements et le récit de paroles qui n'est même pas un dialogue structuré malgré le marquage typographique.
- Le décousu qui est à la base des deux modes d'énonciation.

[641] Claude Simon, *La Route des Flandres*, *Op. Cit*., pp 55-56.

- L'appréciation métadiscursive est formulée par le narrateur principal qui raconte le décousu et l'interférence, en exprimant son point de vue.

Cette forme fait éclater le dialogue, et partant, l'action, puisque le récit que raconte Iglésia concernant le cheval est constamment suspendu par les interventions inopinées de Georges. Le narrateur marque son intrusion à deux reprises, avant et après l'histoire d'Iglésia entrecoupée par un échange décousu. Une fois au début pour nous raconter, mais sur un autre niveau actanciel, le dialogue de sourds qui associe les principaux personnages du roman dans la même scène : « *Georges pouvant voir remuer leurs lèvres, mais pas entendre* ». La même appréciation est exprimée un peu plus loin : « *il n'avait pas besoin de savoir ce que disaient la bouche, les lèvres peintes qui remuaient doucement, ni ce que répondaient les grosses lèvres crevassées, dures, du masque de carnaval, et pour la bonne raison que c'étaient, que ce ne pouvaient être que des mots dépourvus d'importance, anodins* ». Ce locuteur de la narration matricielle dépeint une posture à deux niveaux actanciels : le premier est diégétique (on pourrait dire qu'il concerne la performance du cheval dont parle Iglésia). Le deuxième est métadiégétique, et il est en rapport avec l'activité physiologique de la parole, qui se trouve déterminée par ce que Maingueneau appelle une *interincompréhension constitutive*[642]. Cette forme d'échange entre des actants qui ne se comprennent pas concerne « *ces "dialogues de sourds" entre des protagonistes qui à l'intérieur du même idiome " ne parlent pas la même langue* " »[643]. Il en découle naturellement une désintégration qui affecte les trois niveaux ; narratif, discursif et actanciel.

Mais où réside le DIL dans cette architecture déterminée par le décousu ? Cette variante polyphonique pourrait être saisie dans la séquence introduite par la négation : « *non, rien d'organisé, de cohérent, pas de mots, de paroles préparatoires, de déclarations ni de commentaires, seulement cela* ». La question est donc de savoir qui s'exprime par la réfutation ; le narrateur ou Georges ? En contexte rien ne permet de trancher. Il semble que le récit entretient l'équivoque quant à la source énonciative de la phrase en question. En tout cas, sur le plan métalinguistique, ce contenu commentatif est d'un intérêt majeur, dans la mesure où la mention de l'absence d'organisation et de cohérence nous conduit dans la voie de la double interprétation :

- Discursive : ce commentaire concerne le dialogue décousu, lequel implique le récit désordonné d'Iglésia : « *Iglésia répondant encore à côté* ».

[642] Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, *Op. Cit.*, p 87.
[643] *Ibid.*, p 88.

- Métadiscursive : et ce niveau interprétatif vise l'architecture même de ce roman dans lequel la désorganisation et l'incohérence, qui affecte la narration, le discours et l'action, miment le courant de conscience de Georges, le personnage principal du récit.

C'est ainsi que l'on apprécie ce DIL comme un commentaire discursif et métadiscursif dans une narration qui fait intervenir deux niveaux actanciels[644] pour ériger la fragmentation et le décousu en système dans l'esthétique nouveau-romanesque. C'est dans cette optique que le DIL de Sarraute pourrait être saisi, non seulement comme un procédé de décrochage générateur de polyphonie, mais aussi comme un moyen d'accès à l'interprétation métalinguistique d'un roman qui tente d'ériger l'antiroman en mode d'expression du réel. *Vous les entendez ?* est le foyer dans lequel le DIL concrétise, au-delà de la référence, l'interférence et l'inférence, dans une forme d'expression qui pourrait déstabiliser encore davantage nos réflexes de lecteurs soucieux de la cohérence et de la cohésion romanesque.

3- Référence et inférence dans *Vous les entendez ?* de Nathalie Sarraute

Nous avons mentionné en introduction[645] l'idée que tout chez Nathalie Sarraute se mesure à l'aune des deux idées clés, à savoir l'*innommable* et la *sous-conversation*. L'*innommable*[646] engage l'écriture romanesque dans une quête du sens, et fait du langage le réceptacle d'une investigation permanente, afin de rendre compte de la validité sémiologique du mot dans sa double dimension ; référentielle et autoréférentielle.

La *sous-conversation*, quant à elle, interroge le langage dans sa capacité inférentielle. Cette notion sarrautienne contraint les partenaires de l'échange à mettre leurs compétences respectives à l'épreuve. Pour ce qui concerne l'émetteur, l'enjeu est de faire usage des *mots du discours* pour *dire et ne pas dire*[647], tout à la fois. Côté récepteur, il s'agit d'exercer un effort cognitif afin de rendre compte des intentions du locuteur, inférées, non en structure de surface, mais en structure profonde de l'énoncé.

Vous les entendez ? est un texte qui pourrait être lu comme le plus illustratif de ce mécanisme du langage qui engage la narration dans la quête du mot *juste*. C'est aussi un texte problématique quant à son inscription générique. En couverture, nous lisons la mention *roman*. Pour autant la structure narrative est articulée autour de la conversation et de la sous-

[644] Le dialogue en tant qu'événement, et l'histoire du cheval raconté par Iglésia.
[645] Voir introduction.
[646] Pour la définition des notions clés chez Sarraute, voir introduction.
[647] Outre *Les Mots du discours, Dire et ne pas dire* est un ouvrage linguistique de Ducrot.

conversation. Ce n'est pas non plus un texte théâtral. La prise de parole est, malgré l'absence des procédés de délégation de parole, demeure médiate. En termes actanciels, tout se joue dans l'échange verbal entre un hôte aux convictions fermes et un voisin qui se trouve contraint d'assurer l'arbitrage entre un père inflexible et des enfants nonchalants, à cause de leur dépréciation d'une statuette probablement d'origine précolombienne. Les divergences des points de vue, s'agissant de l'origine de la statuette que le père traite de manière quasi religieuse, sont perceptibles tout à la fois dans la conversation, et dans la sous-conversation.
Dans cette esthétique nouveau-romanesque les prises de positions engagent le corps ; intonation, inflexion vocale, lapsus, hésitation, cri…etc. Elles participent d'une sémiologie sonore qui donne sens à tout ce que les interlocuteurs ne peuvent pas mettre en première loge conversationnelle. Dans *Vous les entendez ?* l'auteur définit le langage du corps qui refait surface dans la sous-conversation en ce sens : « *tous les signes que nous seuls connaissons sont là, dans la voix, dans l'intonation… même pas là… des ondes que nous seuls pouvons capter, sans que rien ne paraisse au-dehors, nous sont transmis directement* »[648].

Cette posture fait de l'énoncé un espace discursif foncièrement polyphonique. Le feuilleté énonciatif se réduit et s'amplifie au gré des intentions du locuteur dispensateur de paroles, en contexte d'échange autour d'un objet problématique. Le DIL pourrait donc être saisi comme une variante conversationnelle et sous-conversationnelle dans un texte où tout est déterminé par l'interférence vocale.

3.1- Discours, interférence et inférence

Dans *Vous les entendez ?* le personnage sarrautien est un être qui ne se définit pas en termes d'unité de conscience. Il est constamment traversé par la voix d'autrui. Sa conscience s'exprime, dans le cadre conversationnel, par une énonciation qui rend compte, non seulement de l'interprétation plurielle du sens, mais aussi de la pluralité des voix impliquées dans les signes suprasegmentaux. Ces signes ont pour foyer le corps, lieu d'acquiescement et de désapprobation du point de vue adverse. Cependant, quand les voix se taisent, le personnage sarrautien donne libre cours à sa conscience intérieure, et *Vous les entendez ?* a la particularité de donner à voir une narration qui permet d'enclencher le *stream of conscious*, le temps d'une halte marquée au cours d'une conversation. Ces moments de mise en scène de la pensée muette permettent de mettre à l'épreuve une conscience qui toujours sollicite l'unité et la lucidité de l'esprit, mais qui souvent constate la désagrégation de la pensée. Aussi Jean Pierrot se rend-il compte qu' « *il n'y a pas, aux yeux de Nathalie Sarraute, d'unité de la conscience*

[648] Nathalie Sarraute, *Vous les entendez ?*, *Op. Cit.*, p 137.

individuelle, chacun d'entre nous étant incessamment traversé par les courants les plus variés et les mouvements le plus instables »[649]. Dans cette esthétique de la dispersion et de la désagrégation de la conscience, le narrateur s'implique comme une instance qui consigne ce principe énonciatif. Il passe outre la référence, pour ériger l'interférence en mode d'expression, à la fois vocale et sonore. Dans ce sens le DIL impliqué dans la séquence ci-dessous crée une latitude dans laquelle se cristallise une énonciation à visée pragmatique et idéologique dépassant de loin le cadre d'un conflit familial qui, à première vue, semble n'intéresser personne.

« *C'est vrai, c'était touchant, il s'est senti ému quand ils se sont penchés vers lui, quand ils lui ont tapoté la joue tendrement, quand ils se sont retiré pour laisser les deux vieux fous, les gentils maniaques discuter sans fin… Rires enfantins… voix fraiches…gestes mutins…* »[650].

La séquence s'ouvre sur une expression qui appartient aux signes d'adresse. Le « *C'est vrai* » est un énoncé employé dans une scène d'échange. Il est généralement formulé par un interlocuteur qui opine verbalement, quand il s'agit de donner son appréciation à l'égard d'une idée exprimée préalablement par le partenaire de l'échange. Mais dans ce contexte, qui est ce sujet, locuteur ou énonciateur, qui souscrit à un contenu tenu préalablement ? La séquence précédente concerne un échange axé sur l'appréciation des enfants que l'invité trouve *charmants* et *affectueux*, après que la tension a monté d'un cran entre le père vexé quant à ses goûts artistiques et ses enfants qui affichent une indifférence qui frise l'arrogance face à la statuette admirée par le parent comme une relique.

On en conclut que l'hybride est inauguré par l'adverbe de phrase « *C'est vrai* » ; il y a une voix autre qui marque son intrusion dans la séquence. Cet adverbe est suivi d'un segment analytique : « *c'était touchant* ». C'est un énoncé qui explicite un point de vue face à une scène d'affection familiale, mais ce point de vue formulé par un énonciateur autre s'affiche comme un paradoxe dans le continuum narratif : sur le plan de la deixis indicielle, le "c'" est une anaphore. Le verbe être de « *c'était touchant* » est conjugué à l'imparfait. Mais sur le plan narratif, le pronom neutre fonctionne comme une cataphore qui anticipe sur la cène de tendresse entre le père et ses enfants.

Cette analyse grammaticale a une implication sur le point de vue de cet énonciateur dont le profil demeure indistinct. La prise de position est formulée par un sujet qui se trouve à la croisée des chemins, entre la narration et l'action. Le *C'est vrai* est un foyer énonciatif dans

[649] Jean Pierrot *Nathalie Sarraute*, *Op. Cit.*, p 83.
[650] Nathalie Sarraute, *Vous les entendez ?*, *Op.*, *Cit*, p 37.

lequel se confond le locuteur et l'énonciateur. Mais si l'énonciateur est identifiable au narrateur qui assure l'énonciation cadrante, quel est cet autre énonciateur qui s'invite à une scène de conflit et de réconciliation familiale ? Décidément le narrateur endosse le statut d'un personnage qui s'implique dans le récit pour exprimer une certaine empathie[651] à l'égard de l'un des partenaires de l'échange, et qui est probablement le voisin venu passer une soirée en ami avec le maître de céans.

Cependant, l'interférence vocale devient encore plus perceptible dans ce procès narratif qui coïncide avec le processus d'actualisation modale. Et pour rendre compte de l'implication d'un point de vue autre dans une latitude narrative déterminée par une posture évaluative, on pourrait s'appuyer sur le lexique adjectival employé par le sujet de perception. La dernière partie du passage en donne la preuve :

« *quand ils se sont retiré pour laisser les deux vieux fous, les gentils maniaques discuter sans fin…* ».

La question est de savoir qui formule le jugement impliqué dans la prédication adjectivale « *vieux fous, gentils maniaques* ». Comme nous l'avons développé précédemment, le DIL, qu'il soit narratif ou mimétique, pourrait intégrer un ou plusieurs procédés rhétoriques[652]. Cet empilement prédicatif se concrétise dans l'accumulation adjectivale et développe deux tropes[653] qui seraient proches de l'oxymore. Ce procédé rhétorique est perceptible dans les deux couples adjectivaux :

Double oxymore : $\begin{cases} vieux + fous \\ gentils + maniaques \end{cases}$

On conclut à deux types d'association qui reposent sur un paradoxe ; il n'est pas communément admis que la vieillesse soit compatible avec la folie, elle est plutôt associée à la sagesse. De même qu'il n'est pas dans la norme qu'un maniaque soit gentil. Ce type d'association est l'œuvre d'un sujet de conscience qui porte un jugement absurde, parce que l'appréciation est méliorative et péjorative, tout à la fois. Une fois de plus, l'on s'interroge sur l'identité de cette instance qui s'implique dans la scène, et qui porte un jugement sur la conduite de deux personnages appartenant au troisième âge.

[651] Robert Forest, *Empathie linguistique et point de vue*, *in* Cahiers de praxématique, *Op. Cit*., p 85.
[652] Nous avons traité du DIL impliquant une figure de rhétorique, avec Proust, en 1.1- *La sousénonciation*.
[653] Le *trope* est différent de la *figure*. Pour Barthes : « *C'est la plus ancienne des distinctions, celle de l'Antiquité ; dans le trope, la conversion de sens porte sur une suite, sur un mot (le bras du fauteuil) ; dans la figure la conversion demande plusieurs mots* », *in L'Aventure sémiologique, Op. Cit.,* p 157.

Cette double construction tropique est le produit d'une énonciation foncièrement polyphonique. Ce point de vue impliqué dans la voix plurielle est plus une taquinerie ludique, silencieuse, qu'une critique formulée à l'encontre des deux vieillards qui passent la nuit à observer religieusement une œuvre d'art jugée unique en son genre. Le DIL est en l'occurrence perceptible à deux niveaux :

- un niveau énonciatif, à travers, comme nous l'avons signalé, l'accumulation adjectivale.
- un niveau rhétorique, dans lequel nous décelons la double construction tropique, la double oxymore qui passe outre la logique des associations sémantiques pour produire un paradoxe.

Cet énonciateur qui, comme dans le premier cas concernant l'adverbe de phrase « *C'est vrai* », s'identifie probablement au narrateur, lequel endosse le statut d'un personnage qui s'adonne à cœur joie à une ambiance ludique s'exprimant par le rire, le gestuel et le sonore : « *Rires enfantins… voix fraiches…gestes mutins…* ». Et cette posture implique une inférence pragmatique[654]. L'expression ludique est aussi une position idéologique qui oppose à la gravité de l'œuvre d'art magistrale une œuvre aérienne, laquelle finit par valoriser plus le son qui est l'expression du corps que le sens qui est l'œuvre complexe de l'esprit.

Le DIL examiné dans le passage extrait de *Vous les entendez ?* est l'occasion de s'interroger sur la capacité du langage à rendre compte de la valeur inférentielle du dire qui permet de s'exprimer sans vraiment l'assumer explicitement. Mais le DIL est aussi le foyer qui offre au langage la possibilité d'examiner sa validité dans un contexte socialement déterminé. Dans cet ordre d'idées l'autonymie mérite examen.

3.2- Discours et autonymie

Nous avons essayé d'accorder un soin particulier à la modalisation autonymique, lors du traitement du DIL selon l'approche proposée par Jacqueline Authier[655]. Rappelons que la linguiste conclut à la difficulté de traiter du DIL, hors contexte : « *il n'existe, en effet, pas de phrase qui, hors contexte, pourrait être caractérisée comme étant du DDL ou du DIL* »[656]. Et c'est ainsi qu'elle classe cette variante énonciative dans l'ordre interprétatif. Cette forme ainsi appréhendée partage avec l'autonymie deux propriétés définitoires, voire contrastives,

[654] Voir la définition du DIL que nous avons formulé au terme du chapitre théorique p 177.
[655] Voir 2.3- *Authier et la modalisation autonymique*.
[656] Jacqueline Authier, *Repères dans le champ du discours rapporté*, *in L'Information Grammaticale*, *Op. Cit.*, p 41.

comparée aux autres variantes du DR, à savoir le DD et le DI, l'inscription polyphonique et l'interprétation métalinguistique.

Ce qu'il est convenu d'appeler "discours citant" vs "discours cité" s'avère peu pertinent, s'agissant d'un énoncé déterminé par l'effacement énonciatif. Authier propose, comme c'est le cas pour l'interprétation de la modalisation autonymique[657], la dichotomie "usage" et "mention". Le DIL est justement un contenu énonciatif qui relève de la mention. La mention, comme le signale pertinemment Claire Stolz[658], est soit :

- métalinguistique, ou mieux métadiscursive en contexte narratif et discursif, parce que le mot ou le segment concerné fonctionne de manière autoréférentielle, il se commente lui-même, sans se référer à un objet extralinguistique.
- Polyphonique, dans la mesure où l'on constate un dédoublement révélateur d'une mise à distance d'un contenu linguistique qu'on exprime sans pour autant l'assumer explicitement.

Force est de constater que l'analogie entre l'autonymie et le DIL repose sur un paradoxe. En effet, le DIL est né de l'effacement énonciatif, et de ce que Rabatel appelle la *désinscription* du locuteur[659]. Mais au même temps s'affiche comme une mention, comme un discours qui se réfère à lui-même. Faut-il conclure à une aporie constitutive dans ce traitement analogique ? et si les frontières entre discours citant et discours cité s'estompent, dans quelle mesure l'identification du DIL à la mention demeure valide ?

Pour parer à cette difficulté analytique et analogique, nous proposons de traiter des variantes discursives qui sont susceptibles d'impliquer, dans la même séquence, DIL et autonymie, tout à la fois. Et ce n'est pas de l'amalgame discursif que de proposer ce genre d'examen intégratif, parce que l'on essaiera de repérer des cas d'autonymie sans marquage diacritique, et c'est en conformité avec l'analyse que l'on a proposée en 2.3 : *DIL est modalisation autonymique*, s'agissant du mot "rouge" contenu dans le passage extrait de *Aurélien* de Louis Aragon. Mais avant de traiter de cette forme hybride, il convient de caractériser les quatre catégories d'autonymie, et qui sont justement toutes impliquées dans *Vous les entendez ?* de Sarraute :

1- Mots entre guillemets : « la quoi ? », p 110, 114, 115 et 142.

[657] Cela concerne en particulier l'autonymie non marquée sur le plan diacritique.
[658] La citation de Claire Stolz, concernant les deux interprétations possibles de l'autonymie, est mentionnée à la p 160.
[659] Alain Rabatel, *L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques, Op. Cit.*, p 7.

2- Mot en majuscule : L'Art avec un grand A, p149 et 170.
3- Mots en lettres capitales : LE SOUFFLE MORTEL, LE RAYON QUI TUE, p 152.
4- Mots en caractère d'imprimerie : Résister, p 52. Voix molle, p 77. Ces rires, p 100. Droit divin, p 171. Rire sournois, p 204.

La fréquence et l'abondance de la modalisation autonymique est la preuve que ce roman sarrautien ne propose rien de plus qu'un contenu linguistique qui s'interroge sur ses propres lois et qui, au lieu d'interroger le monde, en tant que référent extralinguistique, ne fait que multiplier les questions sur sa propre validité en tant que mode d'expression ontologique, et c'est dans cette optique que la notion d'*innommable* pourrait avoir une signification particulière. Le désir de nommer en prédiquant par accumulation lexicale finit par produire une sémiologie autoréférentielle, et qui s'inscrit autant dans le métadiscursif que dans le discursif.

C'est particulièrement la dernière catégorie de modalisation autonymique qui nous intéresse, parce qu'elle propose des variantes qui se passent du bornage typographique caractéristique de l'autonymie et qui est plutôt perceptible dans la *sous-conversation* et naturellement dans le sous-entendu. Ne serait-ce que pour l'illustration, l'on essaiera d'examiner l'expression *droit divin*, impliquée dans le passage ci-dessous, pour en dégager les ressorts pragmatiques :

« *Tous ceux qui ont mérité d'occuper ici la place que leur confèrent leurs prérogatives de droit divin, les vertus qu'ils tiennent de leur haute naissance, reçoivent de lui les mêmes marques de respect, les mêmes soins…* »[660].

A première vue, nous nous rendons compte que le locuteur de ce passage est un sujet qui assimile le code relatif à l'identification d'une classe sociale d'origine nobiliaire. Ce sujet est engagé dans une conversation de portée comparative. Il est question d'une analogie entre « *le pop'art* » et « *Du vrai ? Art* »[661]. Le mot art est employé à plusieurs reprises, avec un A majuscule. C'est une autonymie graphiquement marquée. Donc elle est aisément repérable. Par contre, l'expression *droit divin*, employée conjointement avec *haute naissance*, demande que l'on examine la prise de position idéologique de ce locuteur qui associe *le grand Art* à une classe qui dispose du *droit divin*, outre qu'elle a le privilège d'être bien-née.

[660] Nathalie Sarraute, *Vous les entendez ?*, *Op. Cit.*, p 171.
[661] *Ibid.*, p 170.

L'emploi de cette expression, que l'on interprète comme une autonymie non marquée, repose sur un sous-entendu. Ce mode d'expression qui appartient à la linguistique inférentielle est définit par *Dictionnaire de Poétique* de manière contrastive : « *A la différence de l'"ellipse narrative" qui crée des ruptures dans la narration, soit à des fins didactiques (pour ne retenir que l'essentiel), soit à des fins expressives (liées par exemple à l'émotion), le sous-entendu attire volontairement l'attention du récepteur (lecteur, auditeur) sur une réalité qu'il cherche à lui faire deviner (situation, événement, sentiment, etc.)* »[662]. *Faire deviner* se traduit linguistiquement, dans la perception de Ducrot par la valeur perlocutoire du dire : « *le sous-entendu, (…), seraient à mettre sur le même plan que le perlocutoire, et à rattacher aux circonstances de l'énonciation* »[663]. Les circonstances de l'énonciation dans *Vous les entendez ?* fait du père le fervent défendeur du *grand Art*, celui que l'on rattache à l'aristocratie intellectuelle. Le narrateur de cette séquence procède par décrochage énonciatif et fait estomper les frontières entre ce qu'il assume, en tant que locuteur, et ce qui serait attribué au père aux convictions irréductibles, en tant qu'énonciateur impliqué de façon inopinée dans cet environnement discursif.

Pour mieux comprendre le mécanisme inférentiel de l'autonymie dans ce contexte idéologiquement déterminé, nous dirions que le locuteur procède par mise à distance, et ne prend pas à son propre compte l'expression *droit divin*. Et l'on se trouve du coup face à un emploi plutôt polyphonique de l'autonymie. L'emploi autoréférentiel, tel que les définitions communément admises tentent de le présenter, n'est pas forcément à l'ordre du jour. Cette mise à distance pourrait être corroborée par la description dépréciative que le narrateur formule à l'encontre du discours grandiloquent tenu en amont par le maître de la maison quelques lignes auparavant :

Le personnage : « *Du vrai ? Art ? De mieux en mieux. Art. De Charybde en Scylla*[664]*. Art. ah, Ah, Ah… Art…* »[665].

Le narrateur : « *la bouche grande* ouverte *pour laisser sortir ce gros ballon gonflé d'admiration, de vénération… Tout droit, l'œil immobile…* »[666].

---

[662] Michel Pougeoise, *Dictionnaire de Poétique*, Paris 2006, éditions Belin, , p 428.
[663] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris 1984, éditions de Minuit, p. 37
[664] « Charybde et Scylla sont deux monstres marins de la mythologie grecque, situés de part et d'autre d'un détroit traditionnellement identifié comme étant celui de Messine ». Source Wikipédia.
[665] Nathalie Sarraute, *Vous les entendez ?*, *Op. Cit.*, p 170.
[666] *Ibid.*, p 170.

Le narrateur s'appuie sur l'hyperbole pour dessiner la caricature d'un personnage qui prend position en faveur d'une certaine conception de l'art puisant ses sources, à voir les références mythologiques qu'il cite, dans l'Antiquité grecque. Ce personnage semble s'exprimer plus par le son que par le sens, par le sonore plutôt que par le verbal. L'itération de la voyelle *A* à l'initiale du mot *Art*, et de l'interjection *Ah*, inscrit l'énoncé du maître dans l'ordre de l'onomatopée, et qui faute d'argument, tourne à l'icône vide, et c'est ainsi qu'il tente d'impressionner son interlocuteur par la vibration sonore d'un corps en émoi.

Cette analyse vise, non la parole de la conversation, mais les ondes sonores de la sous-conversation, laquelle se trouve souvent révélatrice d'une prise de position assez parlante. Et c'est dans cette optique que Jean Pierrot affirme que « *ce qui fait la différence entre les être, ce n'est pas la conscience, c'est peut-être et sans doute seulement le corps* »[667].

L'on comprend du coup la raison pour laquelle le narrateur focalise, au sens scopique du terme, sur la bouche du personnage : « *la bouche grande* ouverte *pour laisser sortir ce gros ballon gonflé* ». C'est le foyer de l'expression verbale qui dit la pensée, et c'est aussi la fabrique des émissions sonores qui contribuent à faire parler le corps. Ce locuteur, moyennant la caricature et la parodie, soumet le maître à une sorte de réquisitoire bon enfant, dans un environnement énonciatif, pour le moins ludique.

La reprise des mots et des expressions *droit divin* et *haute naissance*, qui initialement s'apparentent au discours du maître, donne au DIL mimétique une signification particulière ; la *mimesis*, qui est une reproduction par le langage, ou mieux une *médiation symbolique* selon les termes de Paul Ricœur[668], est aussi à saisir dans son sens étymologique, signifiant reproduction et figuration des choses. Cette posture met le père de la famille dans une situation paradoxale ; par sa prise de position abusive vis-à-vis de *l'Art*, il croit produire le sublime, parce qu'il oppose un mode d'expression "noble" à un mode artistique qui est de l'ordre du *pop'art*. Cependant, par sa manière d'exprimer son point de vue, laquelle manière opte pour l'emphase et la grandiloquence, il finit par se trouver dans le grotesque et le ridicule, et c'est pourquoi il devient la risée des enfants qui répondent par le rire, comme forme d'expression s'inscrivant aux antipodes des discours pompeux.

Le narrateur sarrautien fait usage de la parodie, du DIL mimétique, dans lequel nous avons repéré une autonymie non marquée typographiquement, il mobilise des outils linguistiques, ne serait-ce que pour produire une certaine force illocutoire dans son discours.

[667] Jean Pierrot, *Nathalie Sarraute*, *Op*, *Cit*., p 114.
[668] Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris 1983, éditions du Seuil, p 108.

Il y a donc une portée pragmatique, et partant, une visée idéologique impliquée tout à la fois dans l'énonciation et dans l'énoncé :

Enoncé = conversation : contenu propositionnel informationnel = débat sur l'art.

Enonciation = sous-conversation ((sous-entendu (DIL)) : marqueur de force illocutionnaire[669] = prise de position contre l'art élitiste.

A remarquer que le narrateur locuteur s'invite au débat sur l'art et marque son intrusion, non dans la conversation, mais dans la sous-conversation en endossant le statut d'un énonciateur E_2 et en adoptant les positions du locuteur qui dessine une image grotesque du personnage du père (énonciateur E_1), qui échange des idées avec un autre énonciateur, le voisin, perçu initialement comme un faire-valoir d'un maître de céans qui prend son dit pour la vérité.

Le DIL est une variante polyphonique et pragmatique qui s'inscrit par là même dans une forme d'énonciation inférentielle, dont la malléabilité pourrait lui permettre d'intégrer toutes formes de modalisation :

- Sur le plan syntaxique, l'adverbe ou l'interrogation, pour ne citer que ces deux faits grammaticaux, en sont la preuve.
- Pour ce qui est de la rhétorique, une métaphore pourrait être saisie comme un signe de décrochage énonciatif favorable à la constitution d'un DIL discursif ou narratif.
- Lexicalement parlant, un mot pourrait se constituer comme un signe surdéterminé, un foyer de dédoublement et de multiplicité des voix de nature à générer le DIL en système d'expression sur le mode de l'inférentiel, comme nous l'avons souligné avec l'autonymie non marquée par un signe diacritique, et qui relève en l'occurrence de l'ordre interprétatif du discours.

L'autonymie, particulièrement celle qui appartient à la quatrième catégorie, n'est pas toujours susceptible de générer un DIL mimétique. Une autonymie impliquée dans un DD ou dans un DI ne produit qu'une interprétation lexicale, polyphonique ou métalinguistique, pour la raison que les frontières et les marqueurs discordantiels sont nettement établis. L'interprétation relative à la fusion entre l'autonymie et le DIL, que l'on vient d'adopter impose deux conditions ; d'abord que le mot qui se commente lui-même ne soit pas marqué,

[669] Jacques Moeschler et Anne Reboul contestent l'approche de Searle : « *La pragmatique des actes de langage s'est en effet largement développée sur le modèle du code et n'a guère intégré les processus inférentiels* », *in La Pragmatique aujourd'hui*, *Op. Cit.*, p 36.

ni par un avertisseur typographique, ni par un signe diacritique, ensuite que l'énoncé dans lequel la lexie est repérée soit impliqué dans un environnement énonciatif marqué par l'effacement de l'instance susceptible d'assumer le contenu de son discours.

On pourrait objecter à ces critères définitoires de cette construction doublement hybride par l'analogie avec l'ironie qui elle aussi pourrait prendre racine dans un énoncé susceptible d'être interprété comme un DIL. Mais si l'autonymie s'avère une figure parfaitement intégrée au DIL, il n'en va pas tout à fait de même avec l'ironie.

3.3- Discours et ironie

L'on se rappelle, lors du traitement du DIL dans la théorie de la transposition, que cette variante est perçue par Bally comme une *figure de pensée*. Et cette inscription nécessite un calcul pragmatique et une démarche cognitive qui engage le récepteur (allocutaire) dans un processus de décryptage du message formulé par l'émetteur (locuteur), afin de rendre compte, non seulement de l'inférence pragmatique impliquée dans le dire, mais aussi du profil de l'énonciateur, lequel marque son intrusion dans l'énoncé de manière inopinée.

C'est donc dans cet ordre là que l'on perçoit l'analogie entre le DIL et l'ironie. Mais avant de procéder à l'examen analogique, et à l'enchevêtrement entre les deux modes d'expression inférentiels, voyons comment se définit l'ironie chez trois auteurs différents.

Dans le *Dictionnaire de critique littéraire*, Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert proposent la définition suivante : *Figure de pensée, qui consiste à dire le contraire de ce que l'on veut dire. L'ironie n'est décelable que dans un décalage entre ce qui est dit et la situation qui est visée, et à laquelle les paroles ne s'adaptent pas. Elle suppose, pour être perçue, la connaissance des normes de celui qui l'utilise*[670]. Mais, aussi importante que soit cette acception, qui soulève le décalage comme fait inhérent au discours, elle ne rend pas compte de la totalité du potentiel exprimé dans l'énonciation ironique.

Pour Jean-Gérard Lapacherie, il y a deux façons de définir l'ironie :

- « *Soit elle est antiphrase : dans le discours, des mots sont employés dans le sens contraire qui est le leur dans la langue* ».
- « *Soit elle est mention* », et pour expliquer la portée de la mention, l'auteur cite Musset qui, dans *Dupont et Durand*[671] « *prête à Dupont des propos qu'il n'assume*

[670] Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris 1996, éditions Armand Colin.
[671] Poème ironique extrait de *Dialogue*, *in Poésies nouvelles*.

pas, qu'il met à distance, qu'il ne prend pas à son compte et qu'il présente comme ineptes, stupides, incohérents »[672].

Les deux acceptions de Lapacherie ont le mérite d'asseoir l'ironie dans le discours, s'agissant de l'expression par antiphrase, mais aussi dans la narration, à partir du moment où la totalité de l'énoncé est récupérée par le narrateur, comme mention, pour le mettre en scène, et partant, pour constater le caractère absurde d'un point de vue soutenu par un tiers. L'idée de mention nous conduit progressivement vers le décrochage énonciatif qui est à la base d'une formation discursive à tonalité ironique.

Comme le DIL, l'ironie est donc une figure :

- Polyphonique, puisque, outre le locuteur, un énonciateur surgit pour donner au dédoublement une certaine densité discursive.
- autoréférentiel, c'est une mention du moment que le locuteur procède par mise à distance, pour conclure à l'absurdité de l'attitude adverse.
- Inférentielle, à partir du moment où elle sollicite l'effort cognitif de l'allocutaire, afin de rendre compte du décalage entre le dire et le dit.

Par ailleurs, l'on constate que l'analogie entre ces deux variantes du discours et de la narration n'est pas parfaite. Dominique Maingueneau traite du DIL et de l'ironie dans une optique contrastive. Il remarque que l'effacement énonciatif, critère définitoire des deux modes d'expression, ne fonctionne pas de la même manière : « *si le DIL constitue un jeu sur la frontière entre discours citant et discours cité, l'ironie, elle, subvertit la frontière entre ce qui est assumé et ce qui ne l'est pas par le locuteur*[673]. Il en ressort par là même une certaine complexité dans le traitement analogique et contrastif des mécanismes qui sont à la base d'une énonciation de nature à associer les deux procédés dans le même foyer énonciatif. Aussi pourrait-on rendre compte de cette complexité dans *Vous les entendez ?*.

« *Mais ces vilains garnements, cette engeance du diable, on a beau les éduquer, tout essayer… la douceur, la force… prêcher d'exemple… ne rien leur laisser passer, les surveiller constamment, ils ont le goût pervers de salir, de saccager…* »[674].

[672] Jean-Gérard Lapacherie, *L'Epreuve de grammaire et de stylistique*, Paris 1998, éditions du Temps, p 153.
[673] Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris 1987, édition Hachette, collection *Langue, linguistique, communication*, p 70.
[674] Nathalie Sarraute, *Vous les entendez ?*, *Op. Cit.*, p 171.

Pour examiner une formation discursive quelconque, l'analyse se doit de dépister les traces de l'énonciateur que l'on saisit comme la source de l'énoncé ; ou comme locuteur du dire ou comme énonciateur du dit. Mais la question qui se pose dans la séquence qui nous concerne se rapporte à l'identité du responsable de cet énoncé ; s'agit-il d'une réplique formulée par le maître, dans le cadre de cet échange qu'il établit avec son hôte ? Pourrait-on imputer la responsabilité de ce discours au narrateur qui s'infiltre, par un phénomène de contamination discursive, dans cet échange, pour prendre position à l'encontre d'une génération peu respectueuse des penchants et des goûts des parents ?

Aucun marqueur d'attribution discursive ne nous permet de trancher en faveur de l'une ou de l'autre de ces deux alternatives. C'est pourquoi l'on se trouve dans la double postulation énonciative :

- Dans la première, on interprète la totalité de la séquence comme appartenant au maître de la maison. On se rend compte, sur le plan diégétique, que son conflit avec ses enfants est tel qu'il finit par formuler cette attitude dévalorisante, et qui vaut réquisitoire. Mais dans cette formulation, il y a un énonciateur à peine perceptible. Il s'agit du narrateur lui-même, et qui assume le dire, ne serait-ce que pour porter un regard moqueur sur son personnage. Et le lexique fortement dépréciatif : « *vilains garnements, cette engeance du diable* » est la preuve qu'il ne prend pas à son propre compte ce contenu absurde qui ne convient pas à un père de famille qui se respecte. On se trouve du coup dans l'interprétation polyphonique inhérente à l'ironie ; la fréquence des mots dégradants en contexte permet au narrateur locuteur de moquer son personnage.
- Dans la deuxième, l'interprétation est encore plus complexe. Elle permet de saisir la totalité de la séquence comme étant exprimé par le narrateur, sans forcément se référer, à première vue, au personnage que l'on a saisi comme sujet de conscience dans la première interprétation. Dans cette deuxième possibilité le décrochage est moins explicite. L'on se trouve de fait dans l'univers de l'échange des deux personnages qui prennent pour objet de conversation la conduite des enfants vis-à-vis des parents. Il s'agit donc d'un cas de dédoublement énonciatif dans lequel le locuteur s'exprime mais n'assume pas, ce qui produit un décalage permettant l'émergence d'un énonciateur autre, un énonciateur E_2 dont la présence légitime l'interprétation de ce discours comme un DIL narratif.

Mais, on peut objecter par le fait qu'il ya dans tous les cas de figure un décrochage et un décalage qui pourrait générer une confusion peu favorable à l'établissement des frontières entre DIL et ironie, d'autant que dans les deux variantes il ya un énoncé primitif, correspondant à la structure de surface, de facture linguistique, et un énoncé dérivé, perceptible dans la structure profonde, et qui est de nature inférentielle. C'est à partir de ce constat que l'on soutient que la seule différence, dans ce contexte tout particulièrement, réside dans la flexion tonale, autrement, tant qu'on ne perçoit pas l'attitude dépréciative, moqueuse du locuteur de cet énoncé, l'interprétation ironique n'a pas droit de cité. C'est plutôt l'interprétation de l'énoncé en tant que DIL, en vertu des critères que l'on a établis, qui s'avère plus plausible.

Pour aller encore plus loin dans cette comparaison, à la fois analogique et différentielle, il faudrait examiner le DIL et l'ironie à l'aune des deux notions sarrautiennes, à savoir la c*onversation* et la *sous-conversation*. Et nous partons, bien évidemment, de l'idée que l'interférence vocale concerne les deux niveaux discursifs. *Conversation* et *sous-conversation* sont concernées par l'interprétation polyphonique.

L'interprétation de l'énoncé en tant que DIL est perceptible dans l'emploi des déictiques : « *ces vilains… cette engeance…* ». Autrement, le locuteur intervient, au moyen de E_2 dans la conversation pour formuler un point de vue qui n'est évidemment pas le sien. E_2 (le narrateur) se démarque de l'attitude partagée par E_1 (le personnage du père). Sur le plan inférentiel, idéologique, E_2 tente de dire qu'il ne partage pas les même croyances et la même vision du monde avec E_1, quant à la manière d'apprécier l'éducation de la nouvelle génération.

L'ironie n'est de ce fait perceptible que dans la sous conversation. C'est avant tout une tonalité qui, hors contexte, s'avère difficilement repérable. L'ironie est plutôt décelable dans les signes suprasegmentaux, comme la voix, l'intonation, l'articulation, la gamme vocale… etc. c'est en s'appuyant sur ces critères définitoires de la sous-conversation que l'on pourrait trouver accès aux définitions différentielles du DIL et de l'ironie. Curieusement, la flexion tonale n'est pas souvent établie comme moyen de contraste entre les deux procédés, dans le discours et dans la narration. Dominique Maingueneau part de l'idée que le DIL joue sur les frontières, et que l'ironie subvertit ces mêmes frontières[675]. Nous estimons que dans le cas de cet énoncé sarrautien ce critère s'avère déficient, d'autant que dans les deux cas il est très difficile de vérifier ce qui est assumé et ce qui ne l'est pas, en particulier en ce qui concerne le DIL narratif. Dans la distinction ducrotienne « *cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par*

[675] Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, *Op. Cit.*, p 70.

ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde[676]. L'auteur du *Dire et le dit* constate l'absurdité de l'énoncé duquel le locuteur se démarque, mais n'invoque nullement le critère tonal qui est le pilier de l'interprétation ironique du discours soutenu par un tiers.

Pour toutes ces raisons, nous partons de l'idée qu'il y a à la base de l'ironie un paradoxe constitutif entre ce qui est dit et ce qui est soutenu, autrement entre le dire et le dit. L'ironie est une construction dont le mécanisme est souvent générateur du rire, du rire dépréciatif de l'attitude adverse. Et l'on se trouve du coup contraint d'associer le critère linguistique et pragmatique au critère rhétorique pour saisir la portée idéologique et inférentielle du rire.

DIL et ironie dans l'esthétique sarrautienne

	Source énonciative	**Contexte narratif ou discursif**	**Enonciation**	**Portée tonale**	**Portée pragmatique**
DIL	Locuteur/énonciateur	Conversation	Polyphonique	Neutre ?	Démarcation critique
Ironie	Locuteur/énonciateur	Sous-conversation	Polyphonique	Moquerie Rire	Démarcation critique

Nous pouvons en conclure que seul le contexte et la portée tonale sont susceptibles d'établir des frontières nettes entre DIL et ironie. Le contexte discursif, conversationnel et sous-conversationnel, permet au message produit par l'instance parlante de s'ériger en tant que sens, mais aussi en tant que son. Et c'est le plus souvent dans la sonorité de l'énoncé que l'on perçoit la tonalité ironique. Le DIL, quant à lui, ne se signale dans la plupart des cas par aucune tonalité particulière, si ce n'est par un dire qui porte en germe les marques de la démarcation du locuteur, par rapport à un point de vue, et qui affiche son intrusion dans le discours, en tant que narrateur ou en tant qu'auteur, pour prendre les choses en main et apporter un correctif à une certaine prise de position jugée abusive dans un récit de paroles. N'empêche que le DIL, en tant que mode d'expression de la parole intérieure, pourrait

[676] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *Op. Cit.*, p 211.

s'ériger en système dans la sous-conversation sarrautienne, et rien qu'avec *Vous les entendez ?* les exemples abondent en la matière.

Le DIL, tout comme le MI est un procédé qui s'avère incontournable, puisque :

- Sur le plan discursif, linguistes (grammairiens surtout) et narratologues s'approprient chaque camp la propriété de ce mode d'expression problématique. Ne serait-ce que pour l'illustration[677] le rapport du DIL et du DDL au DR est encore, de nos jours, problématique. Ce rapport oscille entre l'inclusion et l'exclusion.
- Le paramètre rhétorique s'invite de manière quasi mécanique, dans le traitement accordé à cette variante que Bally saisit, nous l'avons mentionné précédemment, comme une figure de pensée, laquelle partage avec l'autonymie, et surtout avec l'ironie, plusieurs critères définitoires , analogiques, plutôt que contrastifs
- On ne peut nullement traiter du DIL sans convoquer l'approche narratologique. Ce procédé est fondamentalement narratif. Il partage avec le psychorécit et les deux variantes du monologue (rapporté et narrativisé) plusieurs points communs, tel que nous nous trouvons le plus souvent face à des cas où il n'est pas de tout repos de trancher en faveur du DIL ou du monologue narrativisé, pour ne citer que lui.

C'est ainsi que nous avons choisi d'examiner cette technique narrative et discursive dans le roman moderne et nouveau-romanesque, particulièrement dans les textes de Simon et Sarraute. Le DIL est un principe de narration, c'est un choix esthétique qui vise l'instauration de la parole exprimée par une voix plurielle. L'instauration de la voix plurielle et anonyme s'inscrit dans un processus idéologique qui conteste l'hégémonie et l'omniscience du narrateur qui désormais marque son intrusion dans le récit pour adhérer à un point de vue ou contester un avis exprimé, non seulement dans l'échange verbal, mais aussi dans le non-dit de cet échange.

Le DIL est un procédé qui pose le problème de la transparence, au sens de Dorrit Cohn. La superposition des voix en l'espace d'un même énoncé produit une épaisseur, voire une opacité énonciative, que nous sommes amenés à examiner en décryptant les différents points de vue des instances du discours qui elles se trouvent travaillées par une certaine vision du monde. C'est à partir de ces niveaux et de ces états de conscience qui ne sont pas toujours aisément perceptibles que l'on se propose de consacrer la troisième partie de cette investigation à la théorie du PDV.

[677] Voir *Le discours indirect libre dans la théorie de la transposition* de ce chapitre.

Troisième partie

Le point de vue

I- Le point de vue à l'épreuve de la conscience du sujet

1- Point de vue et approche sémiotique[678]

Quand Emile Benveniste consacre, dans *Problèmes de linguistique générale*, tout un chapitre au statut de *L'homme dans la langue*, il entend vouloir exprimer l'idée que l'usage du langage, en tant que représentation symbolique, est étroitement lié au PDV[679] du sujet parlant, que ce PDV soit explicite ou implicite, entendu ou sous-entendu. De la même manière, et par analogie, on pourrait se rendre compte que toute représentation symbolique, scripturale, sculpturale ou picturale[680], implique l'expression de soi comme une valeur intrinsèque. Mais la représentation symbolique dont il est question n'est pas saisie comme l'expression de la conscience collective, telle qu'elle est appréhendée par Carl Gustav Jung ; ce n'est pas en tant qu'archétype[681] que nous nous proposons d'étudier la symbolisation du monde. L'artefact en question est un phénomène crée pour construire l'individualité du sujet.

Toute œuvre qui édifie le point de vue, artistique ou linguistique, est foncièrement le produit d'un processus de démocratisation et de diffusion des représentations symboliques qui plutôt que de dessiner la vision du monde moniste d'un groupe social, met en scène la posture cognitive, fragmentaire, d'un être qui prend appui sur le signe[682] pour représenter ses différents états de conscience. Chez les trois auteurs sélectionnés (Proust, Simon et Sarraute), il est question de PDV impliqué dans la narration, dans le discours, mais aussi dans l'œuvre d'art traitée comme objet d'examen. On pourrait remarquer que dans certains passages des textes appartenant aux auteurs susmentionnés, il est question d'une pluralité de postures superposées à celle de l'artiste objet du contenu narratif.

Nous avons soutenu au préalable que le début de formalisation du DIL coïncide avec la crise du sujet à la fin du 19ème siècle. Cette option esthétique n'est pas soustraite à l'environnement idéologique qui sous-tend le roman en tant que mode d'expression littéraire. Le PDV à son tour est né dans un environnement idéologique fortement marqué par la

[678] L'emploi du mot "sémiotique" se rattache plus particulièrement à l'expression artistique.
[679] Le PDV est le terme métalinguistique employé, tout comme le MI ou le DIL, pour examiner un point de vue, une posture mentale. Voir *Introduction*.
[680] L'œuvre d'art est un motif central dans les textes de Proust (*A L'ombre des jeunes filles en fleurs*), de Simon (*La Corde raide*) et de Sarraute (*Vous les entendez ?*).
[681] Symbole primitif, appartenant à l'inconscient collectif.
[682] Pour Barthes, « *Le signe est en effet défini nom par son rapport analogique et en quelque sorte naturel à un contenu, mais essentiellement par sa place au sein d'un système de différences* », *in L'Aventure sémiologique*, chapitre *Saussure et la* démocratie, Paris1985, éditions du Seuil, p 239.

tendance à l'émancipation de toutes les formes de coercition imposée par le pouvoir officiel ; la religion et l'Eglise en particulier.

Nous sommes tenté de dire que le PDV, tout comme le dialogisme de Bakhtine, est né dans le carnaval. De ce fait, sa portée est d'abord adversative. Il est intrinsèquement lié à la pluralité des voix et des postures dans la place publique, lieu où la "liberté de conscience" est consacrée comme la contestation de l'ordre officiel. Le PDV est de ce fait en rapport organique avec la voix, avec la posture du corps. C'est donc dans cet ordre que la représentation iconographique, au sens pictural du terme, mérite examen.

1.1- La représentation iconographique

L'expression iconographique est saisie dans son acception générique. Elle concerne, entre autres, la peinture, la sculpture, la chorégraphie… etc. L'icône est par ailleurs un mode d'expression sémiotique où le degré de motivation entre le signifiant et le signifié est le plus fort qui soit.

Mais on pourrait s'interroger sur la validité du traitement accordé à l'iconographie dans une problématique qui se rapporte au PDV. Il y a en fait deux raisons :

- la première se rapporte au fait que chaque œuvre d'art est foncièrement intégrative d'un certain point de vue : « *L'œuvre d'art est une quintessence de pensée, puisqu'elle n'est faite que de signes mentaux harmonieusement organisés* »[683]. Dans le domaine de la création artistique, le PDV est un signe qui porte en germe une certaine individualité, une pensée qui se convertit en signe matériel. Cité par Michel Raimond et Luc Fraisse, Séailles constate à ce propos : « *chaque esprit est un point de vue original sur le monde… Il y a autant de point de vue sur le monde qu'il y a d'individus* »[684].
- La deuxième raison cible les textes qui constituent le corpus de cette recherche ; Proust, Simon et Sarraute ont tous traité de l'œuvre d'art, en tant que représentation picturale[685], ou en tant qu'objet de spéculation théorique et *La Corde raide* de Simon en est l'illustration même. Chez Sarraute il est souvent question d'œuvre d'art saisie comme support de critique à l'encontre des bienfondés de la casse bourgeoise. On pourrait appréhender *Vous les entendez* comme le roman le plus illustratif de cette tendance critique vis-à-vis du milieu social par le biais de l'œuvre d'art.

[683683] Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, *Op. Cit*., p 54.
[684] Michel Raimond et Luc Fraisse, *Proust en toutes lettres, Op. Cit*, p 51.
[685] L'œuvre d'art apparait comme objet de perception de manière régulière chez l'auteur de *La Recherche*.

L'iconographie artistique est donc fréquemment associée à la création littéraire, en tant qu'activité de production, ou en tant que réflexion ou même en tant qu'élément d'un courant qui oriente les choix esthétiques ; narratif et descriptif d'un auteur : « *Rien ne sert de dire que le roman est une forme mixte, polyphonique et protéiforme, si à ses matériaux variés, à ses voix et à ses formes on n'adjoint pas ses images* »[686]. Dans *L'Education sentimentale*, la représentation de madame Arnoux, conditionnée par une perception à forte dose affective, celle de Frédéric Moreaux, est illustrative de ce rapport étroit entre la peinture impressionniste et la littérature flaubertienne. Le passage suivant pourrait en donner l'exemple :

« *Ce fut comme une apparition :*

Elle était assise au milieu du banc toute seule ; ou du moins il ne distingua personne dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête ; il fléchit involontairement les épaules ; et quand il se fut mis plus loin du même côté, il la regarda.

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpitaient au vent derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose ; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu.»[687].

Ce court passage dessine un portrait dans lequel les techniques adoptées accordent le primat au principe de l'*Ut pictura poesis* ; il n'ya pas lieu de séparer la poésie de la peinture. Tout est déterminé par la focalisation interne, au sens narratologique du terme. Le sujet qui perçoit est le personnage dont cette apparition va déterminer le parcours de vingt-huit ans de tourmente passionnelle. Le narrateur flaubertien accorde sensiblement une importance particulière à la source de perception. Il fait usage d'un lexique qui illustre le PDV perceptuel, visuel :

- *ne distingua personne*
- *l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux*
- *quand il se fut mis plus loin du même côté, il la regarda*

[686] Benoit Tane, *Estampes d'illustration et « littérature en estampes » : « l'autre roman », in Genre littéraire et peinture,* Etudes réunies et présentées par Nelson Charest et Anne-Sophie Gomez, Clermont-Ferrand 2015, Presses universitaires Blaise Pascal, p 44.
[687] Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, *Op. Cit*., p 7.

Dans ces trois segments, les verbes conjugués au passé simple racontent l'histoire d'une apparition perçue par un sujet qui se cherche un point de vue[688]. C'est que « *le filtre perspectiviste… constitue, au-delà du médium artistique, l'outil conceptuel qui fonde le lieu de la représentation, c'est-à-dire de toute énonciation* »[689]. Et le mouvement d'une perception visuelle, focale se trouve être conditionné par un certain état de conscience : « *La première opération de l'attention est donc de se créer un* "*champ*", *perceptuel ou mental, que l'on puisse* "*dominer*" »[690]. Par ailleurs, cette posture a ceci de particulier qu'elle anticipe sur une représentation picturale déterminée par une vision "impressionniste". Jusque-là la focalisation est centrée sur le sujet percevant. Dans le paragraphe suivant, la description sera axée sur l'objet de perception, à savoir madame Arnoux elle-même. Voyons donc ce qu'il en est du portrait à proprement parler.

L'apport particulier de cette représentation saisie par un sujet qui s'approprie les techniques adoptées en peinture n'est certes pas dans la manière allant du particulier au général : « *Elle avait un large chapeau de paille… Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux* », ce n'est pas non plus dans le mouvement perceptuel qui va du haut en bas : « *Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas* », mais réside dans une technique qui trahit la source réelle de la perception : « *Pour que le sujet de l'énonciation puisse accéder à la figure, que la figurabilité devienne proprement figure, employons une métaphore chimique, pour qu'il "précipite", il lui faut atteindre l'espace qui le fonde, son lieu propre*[691] . Il suffit d'examiner les deux séquences suivantes pour se rendre compte dans quelle mesure cette peinture se démarque progressivement de la description balzacienne.

- L'élément particulier : « *Ses bandeaux noirs… semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure* ». Dans cette séquence, c'est l'adverbe de manière *amoureusement* qui porte une charge sémantique conditionnée par la passion. Ce n'est certes pas l'affection du narrateur qui a charge de dresser le portrait de madame Arnoux. Il y a un certain glissement dans cette description. L'on se trouve du coup dans la perspective du personnage, Frédéric Moreaux en l'occurrence. C'est lui qui dresse le portrait de celle qui sera plus tard l'icône de la passion avortée. Le PDV est contenu intrinsèquement dans l'adverbe modalisateur *amoureusement*.

[688] Au sens visuel du terme, ici le point de vue signifie le point fixe à partir duquel on perçoit les phénomènes.
[689] Maxence Mosseron, *« Un peu de fantaisie ne messied pas en art » : des règles picturales et de leur affranchissement chez Théophile Gautier, in Genre littéraire et peinture, Op. Cit.*, p 64.
[690] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *Op. Cit.*, p 53.
[691] Maxence Mosseron, *« Un peu de fantaisie ne messied pas en art »*, *Op. Cit.*, p 66.

- L'élément d'ensemble : *toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu*. Dans la deuxième séquence c'est de nouveau la syntaxe affective qui trahit la source, celle qui interprète selon la sémiologie de l'affect. Le narrateur emploie le verbe d'action, occasionnellement pronominal, à sens réflexif, *se découpait*. L'on se trouve de fait dans l'appréciation métaphorique de l'objet décrit, qui est aussi l'objet de désir. Il y a dans cette représentation du désir deux niveaux de perception ; un degré perçu et un degré conçu, au sens de Klinkenberg[692]. Le premier niveau est de nature à créer une tension cognitive chez le destinataire, et le verbe *se découper* ne saurait rendre compte de l'état de conscience du sujet si l'on s'en tient à une lecture de premier degré[693]. C'est donc par un effort d'interprétation et par une réévaluation métaphorique que l'on s'aperçoit de l'appréciation du sujet face à cette femme faisant une apparition à la madone, dans un milieu aux contours diffus.

L'usage d'une syntaxe affective - adverbe de manière et verbe occasionnellement pronominal à sens réflexif - concourt à donner une configuration énonciative polyphonique, dans la mesure où, dans l'ordre de la "phrase sans parole", nous nous rendons compte qu'il y a, d'une part les propos du narrateur, d'autre part le point de vue du personnage, rapporté comme une conscience non verbalisée. C'est ainsi que le PDV, comme outil d'analyse, se trouve perceptible à deux niveaux ; un niveau énonciatif, polyphonique, et un niveau pictural, lequel génère un portrait qui emprunte à l'impressionnisme trois techniques majeures.

- La première concerne l'aspect pictural de ce courant qui désormais passe outre les techniques de l'art académique et se concentre sur le petit format, et dans le passage, le champ visuel quadrille l'objet de perception : « *Elle était assise au milieu du banc toute seule* ».
- La deuxième technique est en rapport avec la prise de conscience de l'angle de vue. Et parler d'angle de vue, c'est parler de point de vue. Le narrateur flaubertien en est conscient : « *et quand il se fut mis plus loin du même côté, il la regarda* ». Cette question complexe sera plus tard traitée dans la perspective de Rabatel.
- la troisième caractéristique permet d'invoquer le phénomène d'impression fugitive conditionnée par les variations climatiques, lumière et couleurs en particulier. Madame Arnoux est perçue dans un environnement marin aux contours non distincts, et cet environnement fait d'elle une créature aérienne, quasi immatérielle.

[692] Voir à ce propos 1.3- *MI. Fonction épistémologique*. Aussi Jean-Marie Klinkenberg, *L'Argumentation dans la figure*, *Op. Cit.*, p 93.
[693] Ici, il n'y a pas lieu de faire une lecture selon les règles de l'*ecphrasis* ; description détaillée qui n'est forcément pas conditionnée par l'affect.

Dans cet ordre de traitement iconographique, le PDV, dont on tentera de donner progressivement la caractérisation, s'inscrit dans une optique visuelle, assez proche de la métaphore scopique et du point de vue focal de Genette, avec la différence que l'affect s'y implique de manière explicite, pour déterminer jusqu'à la syntaxe de la phrase. Mais si le roman traite de l'iconographie en lui empruntant certaines de ses techniques, il n'en demeure pas moins significatif de constater que la peinture fait à son tour l'objet de spéculation narrative chez les romanciers imprégnés des œuvres de maitres.

1.2- La représentation picturale

Traiter du pictural[694], c'est se retourner aux sources du point de vue[695]. Il faudrait de ce fait interroger les acceptions que l'on donne à cette notion, particulièrement dans le domaine de la peinture. On saisit le mot "acception" au pluriel, pour la raison que le point de vue « *désigne autant le point où se place le spectateur que le point sur lequel convergent les lignes de fuites dans un tableau* »[696].

Le constat est que la définition concerne à la fois l'objet représenté dans le champ pictural et la perception du sujet qui s'adonne à l'activité d'actualisation, au moyen d'une appréciation à la fois perceptive et spéculative[697]. Cela revient à s'interroger sur la validité d'une notion toujours sujette à controverse ; qu'est-ce qui prime en peinture, l'objet perçu ou la perception en soi ?

S'ajoute à cette ambigüité notionnelle une autre notion que les peintres ont fini par abandonner au profit du point de vue; elle concerne le "point de fuite". Cette dénomination est en rapport avec la conception "projective de l'espace". Le terme est employé dans les représentations en "perspectives coniques". Cela équivaut à dire qu'on se trouve dans l'esquisse d'un tableau ou d'une représentation picturale, telle qu'elle est conçue, indépendamment des couleurs et des jeux de lumière issus de la palette de l'auteur de l'œuvre en devenir. Il en ressort qu'il y a en peinture, pour ne citer qu'elle, des lignes, des traits, des points et des points de vue, autrement, cela pourrait avoir l'air d'être redondant, il y a des points de vue sur le point de vue. En termes chronologique, l'activité du peintre traverse trois phases :

---

[694] « *Qui ressortit à la peinture, qui est propre à la peinture* », *in* Alain Georges Leduc, *Les Mots de la peinture*, Paris 2002, éditions Blin, p 441.

[695] L'abréviation PDV est plutôt une notion linguistique. On se garde de l'employer pour l'instant en raison de son apparition tardive, conjointe à la linguistique du discours.

[696] Alain Georges Leduc, *Les Mots de la peinture*, *Op. Cit.*, p 453.

[697] On verra par la suite, sur le plan notionnel, qu'il y a des critiques apportées à l'approche de Rabatel en matière de représentation et de PDV face à l'objet perçu.

- Les points de fuites font surface sur le tableau en phase préliminaire, ils sont le produit d'une activité mentale, selon laquelle l'artiste peintre dispose les composants selon une certaine vision du monde.
- Il s'en suit la phase du revêtement au moyen des couleurs qui donnent au point de vue du peintre une certaine visibilité. Notons que la lumière et le clair-obscur sont intégrés dans les jeux de couleurs, disposées ou de manière contrastive, ou de manière progressive. Les jeux de contraste sont particulièrement perceptibles dans les travaux des peintres impressionnistes qui privilégient le plein air[698] dont la lumière s'avère une composante essentielle à l'appréciation de l'objet perçu et représenté.
- La troisième phase est une activité d'actualisation ; c'est une forme de lecture d'un produit pictural par un sujet dont l'appréciation est conditionnée par ce que Kant appelle le *goût* : « *Le jugement de goût se distingue en ceci du jugement logique, que ce dernier subsume*[699] *une représentation sous des concepts de l'objet. Tandis que le premier ne subsume pas du tout sous un concept* »[700]. Cependant, l'activité de représentation picturale est autant perceptible dans une toile que dans un texte romanesque, narratif. La littérature a souvent établi une certaine connivence avec la peinture dont elle s'inspire. Avouons tout de même que la peinture a toujours eu une longueur d'avance sur la création romanesque, s'agissant des approches et des possibilités novatrices. On pourrait interroger ce texte de Zola, pour voir dans quelle mesure il y a concurrence entre l'ordre narratif et l'ordre pictural :

« *Il était quatre heures, la belle journée s'achevait dans un poudroiement glorieux de soleil. A droite et à gauche, vers la Madeleine et vers le Corps législatif, des lignes d'édifices filaient en lointaines perspectives, se découpaient nettement au ras du ciel ; tandis que le jardin des Tuileries étageait les cimes rondes de ses grands marronniers. Et, entre les deux bordures vertes des contre-allées, l'avenue des Champs-Elysées montait tout là-haut, à perte de vue, terminée par la porte colossale de l'Arc de Triomphe, béante sur l'infini, un double courant de foule, un double fleuve y roulait, avec les remous vivants des attelages, les vagues fuyantes des voitures, que le reflet d'un panneau, l'étincelle d'une vitre de lanterne semblaient blanchir d'une écume. En bas, la place, aux trottoirs immenses, aux chaussées larges comme des lacs, s'emplissait de ce flot continuel, traversée en tous sens du rayonnement des roues,*

[698] En réaction à l'académisme de l'espace clos.
[699] On emploie le verbe "subsumer" au sens de : « ranger sous un concept ».
[700] Emanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, *Op. Cit.*, p 176.

peuplée de points noirs qui étaient des hommes ; et les deux fontaines ruisselaient, exhalaient une fraicheur, dans cette vie ardente.
Claude, frémissant, cria :
"Ah ! ce Paris… Il est à nous, il n'y a qu'à le prendre. " »[701].

Ce fragment est extrait d'un roman qui raconte l'itinéraire d'un peintre, Claude Lantier. Le personnage voue un culte à la peinture, mais il fait partie du cercle des *refusés*, un groupe d'artistes peintres, sculpteurs, musiciens qui optent pour la représentation picturale de plein-air, et qui s'oppose à l'académisme des ateliers clos et sombres.

Ici, il est question d'une déambulation inopinée ; Claude et ses amis, dont Sandoz, Mahoudeau et Jory, se trouvent au cœur de la capitale, en train de se balader au gré du hasard. C'est alors qu'une description des lieux mythiques de la ville est effectuée par un sujet dont la focalisation reste indéterminée. Le regard porté sur Paris et ses monuments concerne particulièrement le jardin des Tuileries, l'Arc de Triomphe et la mythique avenue des Champs-Elysées. L'on se trouve du coup face à un tableau de peinture digne d'Eugène Galien-Laloue[702] lequel aimait à établir ses points de fuite, avant de donner à ses tableaux parisiens une note impressionniste, moyennant le jeu du clair-obscur. Ce tableau zolien dessiné par les mots est conçu selon le modèle qui respecte les lignes de fuites : « *A droite et à gauche, vers la Madeleine et vers le Corps législatif, des lignes d'édifices filaient en lointaines perspectives* ». L'idée de *perspectives* en fuite établit la trajectoire entre le *point de vue*, au sens pictural du terme et l'objet perçu au lointain :
« *des lignes d'édifices filaient en lointaines perspectives* »
« *l'avenue des Champs-Elysées montait tout là-haut, à perte de vue* »
« *l'Arc de Triomphe, béante sur l'infini* »
vagues fuyantes des voitures »
« *flot continuel* »

Il y a donc une certaine absence de limite et de contour, traits caractéristiques de l'esthétique impressionniste : « *Cette "profondeur" [permise par la perspective] n'est pas spatiale (elle n'est pas le lieu où se déroule l'action) ; elle concerne la forme pure et a priori d'une énonciation, commune aux ordres du discours et de la* peinture »[703]. Le regard porté sur

[701] Emile Zola, *L'Œuvre*, Paris 1985, éditions Le Livre de Poche, pp 86-87.
[702] C'est un peintre français, né le11 décembre 1854 à Paris à Montmartre et mort à Chérence le 18 avril 1941, célèbre pour ses paysages urbains parisiens.
[703] Maxence Mosseron, *« Un peu de fantaisie ne messied pas en art »*, *Op. Cit.*, p 65.

l'ensemble, contenu dans le tableau, fait un découpage topographique de ce paysage parisien ; il y a un haut : « *montait tout là-haut* » et un bas : « *En bas, la place, aux trottoirs immenses…* ». Le *haut* du tableau correspond à une certaine issue sur l'infini : « *l'avenue des Champs-Elysées montait tout là-haut, à perte de vue, terminée par la porte colossale de l'Arc de Triomphe, béante sur l'infini* ». L'Arc de Triomphe n'est donc pas une limite dans cette perception. Ce monument donne sur le haut qui passe outre l'idée de frontière dans un ciel ouvert, et dans lequel l'étendue devient synonyme de rêve.

Tout est déterminé par la métaphore de l'écoulement et de l'affluence massive : « *un double courant de foule, un double fleuve y roulait, avec les remous vivants des attelages, les vagues fuyantes des voitures, que le reflet d'un panneau, l'étincelle d'une vitre de lanterne semblaient blanchir d'une écume.* Ce mini passage est saturé par le lexique emprunté au registre aquatique. C'est une métaphore filée qui a pour fonction de dessiner Paris tel qu'on pourrait le percevoir dans les représentations d'Eugène Galien-Laloue. Une ville qui n'en finit pas d'interpeller le regard avide de beauté et de sensualité.

Le *bas* de la toile est aussi régi par la métaphore filée de l'écoulement et de l'affluence en masse. Un monde qui grouille : « *En bas, la place, aux trottoirs immenses, aux chaussées larges comme des lacs, s'emplissait de ce flot continuel, traversée en tous sens du rayonnement des roues, peuplée de points noirs qui étaient des hommes ; et les deux fontaines ruisselaient, exhalaient une fraicheur, dans cette vie ardente* ».

Ce tableau que nous rapprochons de l'esthétique impressionniste, n'échappe pas au jeu des lumières comme composant déterminant de l'impression du peintre et du regard porté sur ce paysage urbain. Dans cette sémiologie de la représentation régie par l'affect, les rayons du soleil mourant n'échappent pas à la loi de la métaphore : « *Il était quatre heures, la belle journée s'achevait dans un poudroiement glorieux de soleil* ». Les rayons du soleil sont perçus/dessinés comme un élément physique : « *poudroiement* » ; c'est comme s'il s'agissait d'une matière dorée disséminée sur les monuments de la ville. C'est dire que Paris est en fête. Il est *glorieux*, jaloux de sa beauté. Et seul l'artiste peintre pourrait en saisir le tréfonds de l'âme qui ne saurait s'offrir au regard insipide.

Mais la question est de savoir qui regarde ? Autrement, selon le point de vue de qui Paris est représenté comme la métaphore du défilement infini ? Il faudrait interroger la dernière phrase du passage, que l'on a extrait de *L'Œuvre*[704] pour examiner la notion du point

[704] Le titre que Zola choisit pour son roman pourrait avoir une fonction métalinguistique, dans la mesure où il permet au roman de se commenter lui-même. Autrement, et pour revenir à la terminologie de Ducrot, il parle de sa parole.

de vue en peinture. La dernière phrase est la seule dans le passage qui soit rapportée au DR, au discours direct DD :

« *Claude, frémissant, cria :*

"Ah ! ce Paris… Il est à nous, il n'y a qu'à le prendre. " ».

Ce DR a ceci de particulier qu'il décrit, outre qu'il rapporte. Claude, le peintre, est représenté comme un sujet qui exprime une charge affective. Cette émotion débordante n'est pas née *ex nihilo*, elle est enclenchée après que le personnage a emmagasiné tous les composants de ce paysage urbain dont certains demeurent chargés de significations historiques et culturelles[705]. Mais Claude Lantier est aussi l'auteur de l'énoncé interjectif : «*"Ah ! ce Paris… Il est à nous, il n'y a qu'à le prendre. "* ». La réaction discursive du personnage est le produit d'un débordement passionnel d'un peintre dont le souci, voire l'obsession, est de toujours réinventer la perception et de porter un regard neuf sur un milieu qui a tout pour être familier, d'autant que le peintre habite quai des Bourbons, en plein Paris historique. IL y a donc un effet de contamination entre le narrateur et son personnage. Le narrateur Zolien semble décrire le paysage urbain d'une ville selon la perception du peintre qui donne à chaque élément du tableau une charge émotionnelle particulière. Tout est perçu selon un certain point de vue régi à son tour par un conditionnement fantasmatique, lequel fait tout pour *prendre*, embrasser et fixer jalousement : « *Il est à nous* » cette beauté impressionnante qui lutte contre le temps pour garder sa vigueur.

Les rapports d'influence entre l'image et la littérature sont d'une complexité telle que Thierry Groensteen constate que « *la narration n'a ni genre ni support qui lui appartienne en propre ; elle est comme une fonction additionnelle qui investit, ponctuellement, les disciplines artistiques les plus disparates* »[706]. Cependant la narration n'est pas en mesure de restituer le *mimesis* pictural selon les lois de la perception visuelle, car se pose le problème de la linéarité du langage verbal, et qui diffère de la figuration qu'offre le signe iconique : « *la description ou l'ecphrase : ce que l'œil appréhende apparemment d'emblée, l'écriture ne le restitue que successivement* »[707]. Les rapports d'influence entre le langage scriptural et le signe pictural soulèvent la question d'une certaine interpénétration textuelle et générique d'un genre nouveau. Le cinéma s'offre comme le support de lecture, d'un ordre particulier, de la notion du point de vue.

---

[705] La littérature française, le roman en particulier, n'en finit pas de percevoir certains lieux et monuments parisiens comme cadres emblématiques de la représentation du drame bourgeois ; *Le Père Goriot* (Balzac), *L'Education sentimentale* (Flaubert), *Le Ventre de Paris* (Zola) en sont l'exemple même.

[706] Cité *in* Benoit Tane, *Estampes d'illustration et « littérature en estampes » : « l'autre roman », in Genre littéraire et peinture, Op. Cit.*, p 36.

[707] Maxence Mosseron, *« Un peu de fantaisie ne messied pas en art »*, *Op. Cit.*, p 63.

1.3- La représentation cinématographique

La narration cinématographique s'est, depuis l'apparition de la fiction narrative visuelle[708], constituée comme une figuration paradoxale ; non en tant que référence, mais plutôt en tant qu'autoréférence. L'avènement cinématographique a permis à l'image de se libérer de son statisme. La *mimèsis* visuelle pourrait de la sorte gagner en crédibilité, cependant l'image ne saurait se libérer de son immobilité si elle ne s était pas inscrite, à l'exemple de l'écriture phonétique, dans la succession et la linéarité. L'image cinématographique, tout comme le monème, est un signe idéographique, dont la *valeur*, au sens saussurien du terme, n'a pas lieu d'être sans l'inscription cotextuelle, en amont et en aval. Saussure constate, à cet égard, qu' « *il faut reconnaitre toutefois que "valeur" exprime mieux que tout autre mot l'essence du fait, qui est aussi l'essence de la langue, à savoir qu'une forme ne signifie pas mais vaut* »[709]. La succession idéographique ou picturale fait des rapports oppositifs entre les signes une matrice génératrice du sens, et c'est dans cette optique que l'art cinématographique emprunte à la narration littéraire certaines de ses lois, afin de s'inscrire dans une logique de possible narratif, au sens barthien de l'expression. Donc le produit final de l'art cinématographique est une image qui restitue relativement le naturel de la perception visuelle, mais les techniques adoptées restent étroitement dépendantes des lois de la linéarité et de la succession chronologique. Cette double postulation fait du cinéma un art à l'image du théâtre qui, lui aussi, repose sur le paradoxe du masque, lequel se trouve adopté par l'art dramatique pour dire la vérité sociale.

Les romanciers de la première moitié du vingtième siècle[710] reconnaissent à l'art cinématographique une certaine influence sur l'art narratif, particulièrement dans le domaine de la création romanesque. L'intrusion des techniques cinématographiques en littérature romanesque induit une réorganisation de l'univers fictionnel du récit, en faisant de la focalisation sur le détail, l'objet anodin un principe de narration. Il s'en suit bien évidemment une reconsidération de la notion du point de vue. Voyons ce qu'il en est de cet extrait de Malraux.

« "*Assassiner n'est pas seulement tuer…*". *Dans ses poches, ses mains hésitantes tenaient, la droite un rasoir fermé, la gauche un court poignard. Il les enfonçait le plus possible, comme si la nuit n'eût pas suffi à cacher ses gestes. Le rasoir était plus sûr, mais Tchen sentait qu'il*

[708] Il s'agit de *Voyage dans la lune* que Georges Méliès a présenté en 1902.
[709] Ferdinand de Saussure, *Ecrits de linguistique générale*, *Op. Cit.*, p 28.
[710] Malraux entre autres.

ne pourrait jamais s'en servir ; le poignard lui répugnait moins. Il lâcha le rasoir dont le dos pénétrait dans ses doigts crispés ; le poignard était nu dans sa poche, sans gaines. Il le fit passer dans sa main droite, la gauche retombant sur la laine de son chandail et y restant collée. Il éleva légèrement le bras droit, stupéfait du silence qui continuait à l'entourer, comme si son geste eût dû déclencher quelque chute. Mais non, il ne se passait rien : c'était toujours à lui d'agir »[711].

Rappelons que c'est le même personnage de *La Condition humaine*, Tchen, qui tente, comme dans le texte traité précédemment[712], d'exécuter un meurtre contre un ennemi de la "révolution". Mais encore une fois, l'acte s'effectue conjointement à une réflexion que le narrateur raconte sous forme de :

- Monologue rapporté : « "*Assassiner n'est pas seulement tuer…*" ». Ce MI isolé, au sens genétien du terme, est suivi du récit du narrateur qui procède par focalisation.
- DIL : « *Le rasoir était plus sûr* ». « *le poignard lui répugnait moins* ». « *Mais non, il ne se passait rien : c'était toujours à lui d'agir* ». Le point de vue du narrateur se confond avec celui du personnage.
- Psychorécit : l'ensemble du passage, raconté à la troisième personne à un moment d'hésitation face au meurtre, pourrait s'inscrire dans ce mode de narration qui mêle la voix du narrateur à celle du personnage.

Mais contrairement aux procédés narratifs littéraires, l'instance qui raconte s'applique à faire usage du la *focale* au sens scopique du terme. Et, pour rendre compte de la technique adoptée dans ce récit de meurtre, l'on essaie de définir ce terme emprunté à l'art cinématographique et qui est dérivé du latin *focus* : «*focale est synonyme d'objectif, dans les expressions "tourner avec une longue focale"," avec une courte focale", mais le mot est en réalité une abréviation de distance focale, qui désigne la distance entre le centre optique de la lentille et le film au moment de la mise au point* »[713]. Plutôt que de parler de point de vue du sujet de perception, il convient ici d'axer l'attention sur la focale ou le point focal d'un *objectif* qui grossit ou réduit l'image vers laquelle l'attention est orientée.

Concrètement parlant, le récit est centré sur le mouvement des mains dont l'une tient un rasoir : « *la droite un rasoir fermé* », l'autre un poignard : « *la gauche un court poignard* ». Ces deux outils d'exécution sont examinés au moyen du DIL, ne serait ce que pour évaluer

[711] André Malraux, *La Condition humaine*, *Op. Cit.*, p 10.
[712] Voir 1.3- *L'approche narratologique de Genette*.
[713] Christine de Montvalon, *Les Mots du cinéma*, *Op. Cit.*, p 200.

l'efficacité de l'un et l'autre. Cependant ce qui importe le plus, c'est le zoom que le narrateur effectue à chaque fois, sur l'une de ces deux armes. Essayons de suivre cette focalisation qui va de la gauche à la droite, en interrogeant le rapport entre les mains et les armes blanches :

1. « *Il les enfonçait le plus possible* ».
2. « *Il lâcha le rasoir dont le dos pénétrait dans ses doigts crispés* ».
3. « *le poignard était nu dans sa poche, sans gaines* ».
4. « *Il le fit passer dans sa main droite, la gauche retombant sur la laine de son chandail et y restant collée* ».
5. « *Il éleva légèrement le bras droit stupéfait du silence qui continuait à l'entourer* ».

La perception saisit les deux outils dans une vue d'ensemble, dans un premier moment (1). S'ensuit juste après une saisie en focale, chacun isolément (2,3). Il y a à chaque fois une focalisation sur l'objet et son environnement immédiat ; le rasoir se trouve entre les doigts, le poignard enfoncé dans la poche. En (5) il y a plutôt une focalisation sur le mouvement qui va de la gauche à la droite. Cette technique donne l'impression que la focale passe outre le buste et la tête du personnage lequel, n'eût été le nom, demeure inconnu du lecteur.

Entre (4) et (5), le mouvement de la focale est plutôt vertical ; et l'on passe du bas : « *la gauche retombant sur la laine de son chandail et y restant collée* » en haut : « *Il éleva légèrement le bras droit* ». Mais quelle importance revêt ce type de focalisation au confluant de l'art cinématographique et de la narration romanesque ? Il faudrait également ajouter : Selon quel point de vue ce foyer focal est réalisé ? Il ne s'agit évidemment pas de récit en image, mais plutôt d'image en récit. C'est plutôt l'art romanesque qui tente d'adopter une des techniques les plus caractéristiques du cinéma. On pourrait, en termes narratologiques s'interroger sur le mode de focalisation adopté par le sujet de l'énonciation ; s'agit-il d'une focalisation externe, ou interne ? Rappelons qu'il est question, outre le récit d'événements, de pôle de subjectivité intériorisée, MI et DIL entres autres. Dans l'ordre de l'énonciation verbale, l'interprétation polyphonique est possible. Dans l'ordre pictural, la question n'est pas de savoir qui dit quoi, ce n'est pas non plus qui voit quoi. Le point de vue vocal et focal est un enjeu qui intéresse la narratologie. Ici, l'intérêt est de savoir qui construit cette image, non acoustique, non scripturale, mais visuelle ? Cela équivaut à savoir si l'auteur des différents foyers focaux est uniforme ou non.

Il y a probablement un certain dédoublement scriptural dans la représentation de la scène de meurtre. Ce passage d'un niveau à l'autre, s'agissant des instances "focalisantes" est dû à un effet de contamination entre le récit d'événements - qui a pour fonction de représenter, en gros plan, l'image d'un assassin aux mains tremblantes – et le psychorécit qui, sur le plan

énonciatif, confond le narrateur et le personnage. En termes cinématographiques, nous découvrons une confusion entre le réalisateur qui oriente son objectif, en fonction de l'économie générale du récit "filmique", et l'acteur qui non seulement joue un rôle en un temps et en un lieu précis, mais aussi y met du cœur, ne serait-ce que pour donner une certaine "humanité" à un acte proscrit par la loi et la morale.

Michel Raimond soutient que : « *Le cinéma vengeait l'"échec" des peintres, en projetant dans le temps la multiplicité des apparences d'un même objet, que ceux-ci s'efforçaient de reproduire simultanément sur la toile* »[714]. Nous considérons que ce constat n'est vrai qu'en partie, car, par rapport au tableau de peinture statique, il y a une représentation non seulement de l'espace mais aussi du temps, simultanément. Cette réalité que nous avons traitée précédemment n'est qu'une illusion, pour les raisons suivantes :

- Le récit filmique est, tout comme le récit romanesque, s'inscrit, en termes de techniques adoptées, dans la linéarité et la succession chronologique, et non dans la simultanéité. Ce que nous percevons est dû à un phénomène d'illusion optique, laquelle donne au lecteur l'impression qu'il s'agit en permanence de la même image, telle une fenêtre qui permet à l'observateur d'enregistrer les événements selon le principe du tout venant.
- Le récit filmique a certes fourni au roman certaines de ses techniques, telle que focalisation, angle de vue, fondu enchainé, gros plan… etc[715], mais demeure foncièrement narratif[716]. Et c'est la succession des plans et des plans séquences qui permettent de construire la diégèse cinématographique, et même la technique de flashback adoptée dans plusieurs films dont *Citizen Kane*[717], et qui en narratologie correspond à l'analepse[718]. C'est une autre forme d'organisation du temps et non un dépassement de la linéarité du récit en image.
- S'ajoute à ces deux caractéristiques analogiques le phénomène de contamination qui en énonciation filmique fait de l'image, outre un support de lecture plurielle et polysémique, un récit polyphonique, comme on vient de le démontrer au moyen de la focale qui porte les marques du narrateur et du personnage.

[714] Michel Raimond, *La crise du roman*, *Op. Cit.*, p 325.
[715] Voir 3.3- *Discours et "fondu enchainé" chez Rabatel*.
[716] Ici on s'inscrit dans la perspective de Méliès qui opte pour la fiction, et non dans celle de Lumière qui perçoit le cinéma comme moyen de faire la documentation du monde.
[717] Ce film réalisé par Orson Welles en 1941 est applaudi par la critique pour ses innovations techniques et musicales. Pour raconter la vie de Charles Foster Kane, Welles a adopté le procédé de flashback.
[718] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit.*, p 90.

Comme le DIL, le PDV est un procédé à la croisée des chemins ; son histoire et son évolution coïncident avec un processus d'appropriation qui va du pictural au scriptural. Mais souvent cette passation de pouvoir demeure objet de controverse, c'est qu'en l'espace d'un même foyer énonciatif, l'hybride l'emporte sur l'uniformité de l'expression.

2- Point de vue : de la narration à la narratologie

La complexité relative au traitement du point de vue ne dépend pas seulement de la notion de PDV dont l'implication est perçue comme une valeur intrinsèque, mais aussi de la pluralité des obédiences dont il est rattaché. La théorie littéraire, en tant que discipline qui relève de la linguistique et de l'esthétique[719], en a fait un principe d'analyse pour comprendre les enjeux de la narration, particulièrement dans le texte romanesque.

Le narratif étant l'enjeu de l'examen accordé au PDV nous permettra de cibler, au-delà de la poétique de l'œuvre littéraire, le mode d'énonciation dont les replis auront pour fin de nous permettre la découverte du mode d'expression de soi et de ses modalités de focalisation. Et c'est ainsi qu'on pourrait interroger le statut perceptuel du sujet parlant, tel qu'il est traité par la critique littéraire et la narratologie.

2.1- PDV et théorie littéraire : l'approche de Raimond

Dans son ouvrage intitulé *La Crise du roman*, et que nous avons cité à plusieurs reprises, à l'occasion de l'examen que nous avons consacré au MI et au DIL, Michel Raimond traite du PDV[720] et lui consacre trois chapitres ; *Les scrupules du point de vue*[721], *Les significations du point de vue*[722], *Les modalités du point de vue*[723]. Ce traitement progressif raconte la genèse, l'évolution du PDV, en passant par des tentatives de caractérisation à travers des définitions qui, malgré l'intérêt des illustrations par l'exemple, axé entre autres sur Bourget, Gide et Proust, demeurent relativement diffuses. C'est peut-être un choix opéré par le critique, en adoptant une approche qui passe outre les spéculations théoriques et en ciblant le texte littéraire de manière concrète[724].

---

[719] Nous saisissons cette notion en rapport avec la production individuelle de la littérature, romanesque surtout, en examinant les procédés d'écriture, au moyen d'un corpus précis.
[720] Raimond n'emploie pas l'abréviation métalinguistique.
[721] Michel Raimond, *La Crise du roman*, *Op. Cit.*, chapitre II, p 299.
[722] *Ibid.*, chapitre III, p 331.
[723] *Ibid.*, chapitre IV, p 372.
[724] Rappelons que dans les années soixante, époque où Raimond avait rédigé son ouvrage, c'est la *praxis* au sens de *activités codifiées*, qui, sous l'influence du marxisme, était dominante dans les approches critiques.

Dans le chapitre II (que l'on a mentionné précédemment), l'auteur appréhende le PDV comme une technique adoptée, non par le narrateur, mais par le romancier pour nous faire découvrir progressivement la pensée de son personnage : « *Selon la technique du point de vue le romancier s'installe en quelque sorte dans la pensée d'un des personnages pour nous découvrir la réalité, non plus éclairée uniformément, mais mise en perspective* »[725]. Cette caractérisation se rapporte plutôt à la description d'un mécanisme narratif qui démontre comment s'effectue l'éclairage des pensées intérieures, ou de la subjectivité intériorisée que l'on a adoptée dans cette recherche. Il s'ensuit qu'il y a deux instances ; le romancier et son personnages. Mais ce qui est signifié de manière intrinsèque est que le texte romanesque dont il est question n'est pas un énoncé uniforme ; il intègre au moins deux points de vue. Raimond emploie l'expression *perspective* qui initialement appartient au domaine de la peinture. Mais l'intérêt de cet emploi est que désormais la critique, ou l'observation de manière générale, prend appui sur les traces du sujet parlant afin de définir les enjeux de la narration. Les *scrupules* du PDV, pour reprendre l'expression de Raimond, se sont développés dans la théorie littéraire à la faveur de l'apparition du roman de l'introversion ; l'auteur de *La Crise du roman* en cite les romanciers les plus illustratifs, Conrad, Joyce, Dujardin, Henry James, Dostoïevski et Proust. Ces auteurs ont écrit entre la fin du 19ème et le début du vingtième siècle. Tous ont en commun la découverte de l'inconscient, à l'instigation de la théorie freudienne.

Sur le rapport entre auteur et personnages, rapport bien évidemment illustratif de la théorie du PDV, Raimond constate : « *Les personnages du "Temps Perdu" ont un statut ambigu : ils sont à la fois crées par l'auteur et découverts par Marcel* »[726]. Ce constat est d'un intérêt majeur ; parce que dissociatif, il établit une dichotomie à trois niveaux :

- Les personnages sont à la fois une création et un objet de découverte. Ici l'intérêt est de rendre compte de la pluralité des angles de vue.
- Le point de vue de l'auteur n'est forcément pas celui de Marcel, personnage mi réel mi fictionnel. Se pose là encore tout le problème de l'autobiographie dans *La Recherche* que nous avons abordée précédemment pour constater que, dans ce roman ou Proust raconte Marcel, l'autobiographie est à peine perceptible. C'est que le réel, les souvenirs racontés par le narrateur qui dit *je* se mêlent à la fiction narrative.
- En tout cas, ce qui importe le plus dans cette dichotomie, c'est la variation des postures où le sujet parlant endosse tantôt le statut du personnage, tantôt celui du

[725] Michel Raimond, *La crise du roman*, *Op. Cit.*, chapitre II, p 299.
[726] *Ibid*. chapitre III, p 336.

narrateur ou carrément de l'auteur, comme nous l'avons examiné en première partie relative au dialogisme du MI.

Vue dans l'angle de la théorie de l'énonciation, particulièrement dans celle du PDV, l'autobiographie pourrait être définie comme un mode de narration qui fait disparaitre la médiation du narrateur, ne serait-ce que pour établir une certaine identité entre l'auteur scripteur et le personnage réel converti en un être de fiction. Mais même dans cette configuration, l'omniscience du narrateur acteur n'est que relative ; sitôt qu'il s'inscrit dans la logique chronologique et spatiale du récit, son omniscience n'est que partielle. La crise du roman n'en n'est que plus perceptible dans un stade où la délégation de parole devient le signe d'une délégation de pouvoir : « *Dès qu'on entreprit de renoncer à l'omniscience en faveur de la partialité d'un point de vue ou de la pluralité des points de vue, la crise du roman était ouverte* »[727].

Toutefois, si crise il y a, elle n'est tout de même pas à son apogée en ce début du vingtième siècle. Avec Proust, Gide, Mauriac et Green, l'omniscience n'a pas encore disparu, seulement il y a intégration de l'optique du personnage dans celle de l'auteur du roman. Dans le Nouveau-Roman, la délégation délibérée du pouvoir verbal se mue en une véritable dépossession du pouvoir, non seulement dans l'ordre discursif, mais aussi dans le mode de narration. Le narrateur de *relais*[728] à qui l'instance de la narration matricielle délègue la parole[729] se voit relégué au second plan, ou carrément disparaitre. Dans la narration simonienne, l'alternance entre *je* et *il* en tant qu'instances qui racontent suggère l'idée que l'auteur du *Jardin des Plantes* et de *La Route des Flandres* conteste la notion même d'une instance omnisciente, omniprésente, et qui s'impose en permanence comme dépositaire d'une vérité, qui n'est accessible qu'au terme d'un parcours narratif fortement marqué par une orientation idéologique.

Aussi pourrait-on analyser ce texte de Dostoïevski pour rendre compte dans quelle mesure la posture du sujet de la narration romanesque affecte la notion de PDV :

« *le voyage de notre prince dura plus de trois ans, si bien qu'on finit par l'oublier presque dans notre ville. Nous savions cependant par Stéphane Trophimovitch qu'il avait parcouru toute l'Europe et même visité l'Egypte et Jérusalem, qu'ensuite il avait poussé jusqu'en Island avec une expédition scientifique à laquelle il s'était fait attacher. On racontait aussi*

[727] Michel Raimond, *La crise du roman*, *Op. Cit.*, chapitre IV, p 372.
[728] Jean Ricardou, *Le Nouveau-Roman*, *Op. Cit.*, p 128.
[729] On verra en 2.3- *Perspective et focalisation dans la narratologie* comment les variantes narratives pourraient avoir une incidence sur la prolifération des PDV.

qu'il avait suivi pendant un hiver le cours d'une université allemande. Il écrivait peu à sa mère, une fois tous les six mois, ou plus rarement même encore ; mais Varvara Pétrovna ne s'en montrait pas froissée. Elle acceptait sans murmurer les relations qui s'étaient établies entre eux ; mais, bien entendu, durant ces trois ans elle n'avait pas cessé un seul jour de penser avec tristesse et inquiétude à son Nicolas et de rêver à son retour »[730].

Le mode de narration adopté dans ce passage semble n'afficher, à première vue, rien de particulier, d'autant qu'il est raconté à la troisième personne du singulier ; le récit d'événements est en majorité axé sur le personnage de Nicolas, prince de Russie. Il est question du périple qu'il avait fait à travers plusieurs régions du monde ; Europe, Egypte, Allemagne …etc. le récit nous apprend en filigrane que Nicolas se soucie peu de sa famille et de son pays. On apprend, à la fin de ce passage, qu'à cette indifférence affichée, une femme, Varvara, attendait le retour du prince impatiemment.

Le récit d'événements est raconté, excepté les deux passés simples : « *dura* » et « *finit* », *à l'imparfait et au plus que parfait.* Ces propriétés narratives rattachent le texte de Dostoïevski au roman classique. Par ailleurs, le narrateur semble disposer d'une certaine omniscience. Cependant, à soumettre le passage au filtre de la notion du PDV, on conclura à une certaine particularité dont dispose l'écriture de l'auteur russe, laquelle corroborerait l'idée d'un certain dépassement, eu regard au statut du sujet parlant dans ce texte extrait du premier tiers du roman :

- La première propriété caractéristique du sujet de l'énonciation dostoïevskienne est qu'il adopte une focalisation aux frontières diffuses. Il emploie le possessif dans l'expression *notre prince*. Il s'exprime au moyen de la première personne du pluriel *Nous*. Cette personne est employée corrélativement avec *on*. Dans tous les cas de figure il y a un pronom implicatif de la personne *je* plus un tiers. La question est de savoir quel est le statut de cette instance qui dit *nous*. L'intérêt de cette interrogation est de savoir si le narrateur est intra ou extradiégétique, si le point de vue focal est intérieur ou extérieur au récit.
- Il y a, outre le degré d'implication du sujet parlant dans le récit d'événements, deux indices d'un intérêt particulier ; les sources de l'information relative au périple du prince Nicolas sont explicitement citées : « *Nous savions cependant par Stéphane Trophimovitch qu'il avait parcouru toute l'Europe* ». *On racontait aussi qu'il avait suivi pendant un hiver le cours d'une université allemande* ». La différence entre les

[730] Dostoïevski, *Les Possédés*, *Op. Cit.*, p 97.

deux énoncés est que le premier caractérise la cible : *Nous* et la source : *Stéphane Trophimovitch*[731], le deuxième joue sur l'incertitude quant à la cible et la source *On*. Force est de constater que l'omniscience ou le savoir du narrateur dépend d'une source, non auctoriale, plutôt actancielle ; Stéphane Trophimovitch est un personnage du récit. Du coup on se trouve dans une situation paradoxale. Un personnage de fiction devient garant de la véracité d'un récit d'événements au moment même où cette instance est crée de toutes pièces par ce même narrateur. Cette configuration, quoique peu vraisemblable, corrobore l'idée que l'omniscience du narrateur est désormais mise à mal par le nouveau courant romanesque dont Dostoïevski se voudrait le fondateur.

- Le dernier indice concerne l'implication à proprement parler d'un point de vue tiers dans ce récit qui finit par focaliser sur le personnage de Varvara. La phrase concernée par cette analyse est plutôt vocale : « *elle n'avait pas cessé un seul jour de penser avec tristesse et inquiétude à son Nicolas et de rêver à son retour* ». *L'*expression visée plus particulièrement est celle qui implique un possessif : « *son Nicolas* ». Il est admis que cette expression fait partie d'un récit raconté par ce narrateur, au statut non défini, mais qui a prononcé réellement le possessif dans la phrase. Il s'agit de toute évidence d'une voix autre, Varvara, d'autant que ce déterminant possessif implique une charge affective perceptible à fleur de peau.

Tous ces indices identifiés dans *Les Possédés* apportent la preuve que le statut du narrateur du roman se trouve être objet de spéculation analytique, à partir de la fin des années 1870. Pour exprimer son point de vue, l'instance narrative de Fiodor Dostoïevski s'en remet à un protagoniste, ici c'est Stéphane Trophimovitch, personnage crée de toutes pièces, pour le besoin actanciel et pragmatique du récit. Ce recours vise paradoxalement à donner du crédit au récit raconté, lequel mêle Histoire et fiction pour dessiner le profil du prince Nicolas. L'omniscience du sujet est désormais relative. Le pouvoir est partagé, et c'est dans cet ordre que le point de vue va entrer dans l'ère de la pluralité qui bientôt sera formalisée sous l'étiquette de "polyphonie".

Par ailleurs, traiter du pouvoir du sujet, c'est lui attribuer une certaine capacité à s'approprier un certain langage qui soit le réceptacle de tous les indices grammaticaux, sémantiques et pragmatiques portant les traces, non seulement de son égo, mais aussi de ses orientations idéologiques, essentiellement dans un échange adversatif. Aussi doit-on interroger quelques aspects de la théorie énonciative de Benveniste pour rendre compte des

[731] Nous avons traité en 3.3- *Le discours rapporté et les pensées rapportées* un passage dans lequel Stéphane Trophimovitch est le sujet de conscience d'un récit endophasique.

enjeux du PDV dans l'activité du sujet parlant, dans la langue, mais essentiellement dans le discours.

2.2- PDV et énonciation : la perspective de Benveniste

A aucun moment Emile Benveniste n'avait traité du PDV en tant que notion linguistique à proprement parler dans *Problèmes de linguistique générale*. Cependant, nous devons au linguiste français deux chapitres qui traitent du statut du sujet parlant dans le langage, et qui seraient à l'origine des approches ultérieures consacrées à la théorie du PDV. Il s'agit de *L'appareil formel de l'énonciation*[732]et de *De la subjectivité dans le langage*[733].

Dans le premier, Benveniste part de l'idée que le signe est porteur des marques de l'énonciation subjective. « C*et acte est le fait du locuteur qui mobilise la langue pour son compte* »[734]. Avant de rendre compte de l'implication de ce constat sur le PDV, il conviendrait de montrer les trois propriétés du langage en usage.

- Le langage est un acte, c'est une activité verbale qui vise une certaine sociabilité. Elle est foncièrement exprimée à l'intention d'un tiers. C'est ainsi qu'elle est appréhendée comme une relation de coprésence, car : « *Dès qu'il se déclare locuteur et assume le langage, il [le locuteur] implante l'autre en face de lui* »[735].
- Le langage est un outil ; dans la terminologie de Benveniste, c'est un *appareil formel*. Mais cet appareil est employé par un usager de la langue qui soit en mesure de maîtriser son code sémiologique ; phonétique, syntaxique et sémantique, ne serait-ce que pour pouvoir établir un échange codé et efficace.
- Le langage est également le lieu où se cristallise le désir. Le locuteur choisit les mots pour « *son compte* ». Et c'est ainsi que les visées pragmatiques s'affichent, non comme une signification supplémentaire qui se greffe sur un hypothétique sens premier, mais comme une valeur intrinsèque.

Le locuteur est privilégié par un examen particulier dans les approches adoptées par l'auteur de *Problèmes de linguistique générale*. En l'absence du paramètre locutif, la langue n'est que la possibilité de la langue. C'est l'énonciation générée par une instance énonciative qui fait du langage le foyer porteur des traces du sujet et générateur de discours. « *L'acte*

[732] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, chapitre : *L'appareil formel de l'énonciation*, *Op. Cit*., p 76.
[733] *Ibid*., p 257.
[734] *Ibid*., p 77.
[735] *Ibid*., p 79.

individuel d'appropriation de la langue introduit celui qui parle dans sa parole »[736]. On s'approche de quelque chose qui pourrait introduire à la notion de PDV. Et abstraction faite des interprétations sociologiques et polyphoniques, adaptées par certains linguistes, à la suite de Bakhtine, la langue engage le sujet en tant que producteur d'un discours majoritairement porteur de ses marques de subjectivité. Les marqueurs de subjectivité, qui plus tard seront désignés par le terme *déictiques*[737], sont traités par le théoricien de l'énonciation au moyen d'une typologie configurée par le triangle de la subjectivité *je*, *ici et maintenant*. Il est question des personnes de l'allocution au singulier ; *je*/*tu*, et des personnes de l'allocution au pluriel ; *nous*/*vous*. Les pronoms il(s)/elles(s) sont rangés dans la catégorie de la *non personne*[738].

Outre les pronoms, l'auteur cite ce qu'il appelle les *indices d'ostentation*[739] : les déterminants et les pronoms démonstratifs qui sont appréhendés comme des *individus linguistiques*[740]. Benveniste traite les temps verbaux à l'aune de sa théorie de l'énonciation. Il accorde le primat au présent en tant que temps de référence. Pour lui, dès qu'un usager de la langue prend la parole il rend possible la notion du présent : « *De l'énonciation procède l'instauration de la catégorie du présent, et de la catégorie du présent naît la catégorie du temps* »[741]. L'auteur inscrit son approche du temps[742] dans une perspective phénoménologique. L'espace et le temps ont besoin d'une conscience pour exister.

L'approche du linguiste se traduit chez le philosophe par l'expérience du corps : « *Dans chaque mouvement de fixation, mon corps noue ensemble un présent, un passé et un avenir, il secrète du temps* »[743]. Cette prise de contact avec l'altérité est à l'origine de la prise de conscience qui contraint de se positionner par rapport à un "phénomène", au sens phénoménologique du terme. De ce positionnement procède la notion du PDV impliqué intrinsèquement dans le discours du sujet.

[736] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *Op. Cit.*, p 79.
[737] Il sera question de déictique en 3.2- *PDV et deixis chez Orecchioni.*
[738] *Problèmes de linguistique générale*, chapitre XVII : *Structure de relation de personne dans le verbe*, *Op. Cit.*, p 227.
[739] *Ibid.*, p 79.
[740] *Ibid.*, p 80.
[741] *Ibid.*, p 80.
[742] Au sens de l'anglais "tense" et non "time".
[743] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *Op. Cit.*, p 287.

Le chapitre intitulé *De la subjectivité dans le langage*, repose sur un paradoxe[744] ; il est choisi comme titre à un chapitre qui n'aura pas pour contenu le traitement du langage, ni même la langue. Toute sa réflexion prend pour objet le discours. Aussi l'auteur formule-t-il cette interrogation au tout début du chapitre : « *Mais est-ce bien du langage qu'on parle ?* »[745].

Voyons comment se concrétise l'idée de subjectivité dans cette réflexion aux accents philosophiques : « *Elle se définit comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience* »[746]. Cette caractérisation assez "chargée", sur le plan notionnel et conceptuel, pose que le sujet parlant est :

- Une unité psychique. Nous avons la preuve que Benveniste s'inscrit dans une filiation qui remonte à Saussure. Le psychologisme rejoint la phénoménologie, dans la mesure où toute conscience est conscience de quelque chose.
- Mais l'unité psychique appréhende le monde en tant qu'expérience vécue, et c'est ainsi qu'elle le transcende, et qu'elle l'essentialise sous forme de symbole, sous forme de signe qu'on appelle le langage en usage.
- Pour le linguiste français, la permanence de la conscience du sujet coïncide avec un procès de conversion sémiologique. Dans cet ordre d'idées, le langage humain et la conscience ne font qu'un. On ne saurait raisonner le monde en dehors du signe. Pour paraphraser Benveniste, nous dirions que parler de quelque chose, c'est prendre conscience de quelque chose. La parole est foncièrement implicative du point de vue sur le monde.

L'initiateur de la théorie de *L'homme dans la langue* postule que : « *Le langage propose des formes "vides" que chaque locuteur en exercice de discours s'approprie et qu'il rapporte à sa "personne"* »[747]. Pour réexaminer ce postulat dans l'optique de la notion de PDV, nous adoptons une démarche qui prend appui sur une série de dichotomies.

[744] Curieusement ce paradoxe est reproduit chez Orecchioni qui a repris l'intitulé de Benveniste pour traiter de la subjectivité dans son ouvrage *L'Enonciation*.
[745] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, chapitre : *de la subjectivité dans le langage*, *Op. Cit.*, p 257.
[746] *Ibid.,* p 259.
[747] *Ibid.,* p 262.

- La première vise les nuances établies entre langage et discours. Benveniste dépasse la théorie de l'immanence saussurienne, essentiellement axée sur la langue, pour faire du discours l'objet de l'énonciation intégrative du sujet en activité d'expression et de communication de son être, au-delà du contenu informatif impliqué dans l'énoncé linguistique.
- Le paramètre locutif, né d'une démarche intégrative, s'avère dissociatif. Il est désormais question d'une typologie à deux niveaux : le premier cible les instances de l'allocution, comme je/tu ou nous/vous[748]. Le deuxième concerne le délocuté du discours il/elle, au singulier ou au pluriel. La deuxième catégorie est exclue de l'environnement énonciatif immédiat[749]. Les traces des instances de l'interlocution et l'expression du PDV des uns et des autres sont de ce fait perceptibles dans les modalités du discours et dans les déictiques, et non forcément dans le contenu sémantique du dit discours formulé par les acteurs de l'échange, fictif ou réel.
- Dans cette optique, le PDV serait perçu comme toutes traces du sujet impliqué dans les modalités de l'expression. Le discours est vécu comme une expérience cognitive face à un phénomène. Ce rapport entre la perception et l'objet du monde est la troisième dichotomie qu'il s'agit de repérer dans le postulat de Benveniste.

Sans ce rapport dissociatif, la notion de PDV ne pourrait avoir lieu. Aussi pourrait-on prendre appui sur ce passage de Montherlant pour voir dans quelle mesure la subjectivité dans le langage permet de dépister le PDV dans le discours.

« *Un amant qui voit son objet dédaigné par une tierce personne s'éloigne de lui ou s'en approche : il ne demeure pas immobile. Auligny n'eût pas été Auligny si le prétendu dédain de Guiscart, à l'endroit de Ram, ne l'avait jeté vers elle. Il lui sembla qu'ils se pelotonnaient l'un contre l'autre, tous deux à l'écart, rejetés par la société dans leur bled aride* »[750].

Ce court passage extrait du milieu du roman raconte l'histoire d'un jeune lieutenant, Auligny, parti en mission militaire au sud du Maroc en 1931, à l'instigation de sa mère. Il y découvre le monde du grand désert et tombe amoureux d'une jeune bédouine, Ram. C'est alors qu'il commence progressivement à prendre conscience de la "chose coloniale", vue tantôt du point de vue du colonisateur, tantôt du point de vue du colonisé. Ici, il est plutôt

[748] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, chapitre : *La nature des pronoms*, *Op. Cit.*, p 252.
[749] Catherine Kerbrat-Orecchioni conteste l'idée de "non-personne" exprimée par la troisième personne, *in L'Enonciation*, *Op. Cit.*, p 49.
[750] Henry de Montherlant, *La Rose de Sable*, chapitre XIII, Saint-Armand 1995, éditions Gallimard, pp 309-310.

question de Ram, transcendée par sa passion, mais perçue par son ami Guiscart comme un être de dédain.

Le passage ne raconte rien de spécial si ce n'est une perception particulière de l'objet du désir passionnel. Mais le passage a ceci de significatif qu'il adopte une énonciation qui propose une réflexion formulée à la troisième personne du singulier, sur le mode du délocuté : « *La "troisième personne" représente en fait le membre non marqué de la corrélation de personnes* »[751].

Abstraction faite de cet antagonisme impliqué dans ce fragment textuel, qui n'est sur le plan diégétique qu'un catalyseur actanciel, l'intérêt est d'étudier le point de vue exprimé et rapporté par une instance narrative qui cache mal son implication dans cette prise à partie. On y découvre une prise de position rapportée à la troisième personne dans le passage. Pour revenir aux configurations énonciatives dans l'approche de Benveniste, on se trouve contraint de s'interroger : qui parle ? La question a l'air d'être anodine, mais faut-il encore rappeler qu'il y a du discours dans la première moitié du passage :

« *Un amant qui voit son objet dédaigné par une tierce personne s'éloigne de lui ou s'en approche... tous deux à l'écart, rejetés par la société dans leur bled aride* ».

L'on considère qu'il y a là, comme à chaque fois qu'Auligny se trouve sujet à la crise, une halte ; un moment de réflexion qui permet au personnage de mettre de l'ordre dans ses idées. Cependant, on pourrait prendre appui sur un certain nombre d'indices pour montrer, preuve à l'appui, que les idées formulées dans ces quelques lignes intègrent des points de vue :

- *Auligny n'eût pas été Auligny si le prétendu dédain de Guiscart, à l'endroit de Ram, ne l'avait jeté vers elle*. Sur le plan énonciatif, la reprise pronominale implique sinon une dépréciation, du moins une ironie. La raison est que l'énoncé repose sur un paradoxe ; le dédain éloigne, mais dans ce cas il s'avère un facteur d'attraction : « *s'en approche* ». Auligny est donc fidèle à ce qui pourrait être caractéristique d'un personnage qui s'adonne à l'amour de manière inconditionnelle.
- « *Il lui sembla qu'ils se pelotonnaient l'un contre l'autre, tous deux à l'écart, rejetés par la société dans leur bled aride* ». Ce fragment est typiquement illustratif du MI, particulièrement du monologue narrativisé, raconté à la troisième personne.

[751] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, chapitre : *La nature des pronoms*, *Op. Cit.*, p 255.

L'expression : «*Il lui sembla* » inaugure un mode d'expression qui nous introduit dans les pensées intérieures du personnage, pour formuler un discours, sans le prononcer réellement. Du coup nous avons une configuration discursive qui n'est pas le produit des *personnes*, telles que nous l'avons étudiées précédemment, s'agissant des deux catégories établies par Benveniste. Le MI est ici un discours, muet certes, mais qui est produit par une instance qui n'est ni *je* ni *tu*.

- Bien plus que le MI, il y a des traces qui permettent l'interprétation polyphonique, si l'on admet que l'expression : « *leur bled aride* » participe du DIL. Le possessif *leur* pourrait fonctionner comme un marqueur de mise à distance, formulé par une instance qui se démarque et dont la posture serait dépréciative à l'égard d'une union qui porte en germe les signes de l'échec dès le premier jour. Le substantif *bled* est aussi porteur d'un point de vue dépréciatif, et qui serait exprimé et par le narrateur et par le personnage.

Malgré l'apport de la théorie de l'énonciation telle qu'elle est formulée par l'auteur de *Problèmes de linguistique générale*, à qui l'on doit une série de dichotomies et le dépistage du sujet de l'énonciation dans l'énoncé, certains modes d'énonciation résistent à cette approche, d'autant que la polyphonie impliquée dans le pôle de la subjectivité intériorisée nécessite que l'on traite la dichotomie entre discours et récit avec beaucoup de prudence, ne serait-ce que pour accorder à la théorie du PDV le soin qui est le sien, et qui est nécessaire à la compréhension des enjeux esthétique, épistémologique et axiologique du discours romanesque.

Le discours romanesque est le support privilégié par la narratologie pour traiter les points de vue focaux et les niveaux narratifs dans le récit. Ce type de traitement vise non seulement la mise en scène d'un sujet désormais pluriel, mais aussi les enjeux qui en découlent.

2.3- Perspective et focalisation dans la narratologie (Genette et Rivara)

Genette développe une approche narratologique largement inspirée de la théorie de l'énonciation telle qu'elle est conçue par Emile Benveniste. Mais l'auteur des *Figures*, particulièrement de *Figures III*, va au-delà du discours pour cibler la narration et ses modalités[752]. Il est donc question de ce qu'on pourrait appeler l'énonciation en grammaire du

[752] A la p 226 de *Figures III*, on pourrait lire : « *On sait que la linguistique a mis quelque temps à entreprendre de rendre compte de ce que Benveniste a nommé la "subjectivité dans le langage", c'est-à-dire de passer de l'analyse des énoncés à celle des rapports entre ces énoncés et leur instance productrice – ce que l'on nomme aujourd'hui leur "énonciation".*

texte romanesque. La cohérence et la cohésion sont soumises à un traitement fortement déterminé par le structuralisme qui jusqu'à la fin des années quatre-vingt régnait sans partage sur les orientations épistémologiques et idéologiques des linguistes[753], des sémiologues[754], des stylisticiens[755] et des anthropologues[756].

Pour introduire à la notion de focalisation dans la narration, Genette adopte provisoirement le terme *perspective*. Pour lui ce choix est adopté par le biais d'interprétation métaphorique. C'est donc : « *ce second mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un "point de vue" restrictif* »[757]. Le point de vue genétien a pour fonction de restreindre le champ de perception du sujet dans un environnement narratif déterminé.

L'auteur des *Figures* a le mérite de soulever une problématique qui n'était pas dans le centre d'intérêt de ses prédécesseurs. Il s'agit de la confusion entre ce qu'il appelle *mode* et *voix*. Aussi se pose-t-il deux questions de portée dichotomique : « *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?* »[758], autrement ; qui voit ? L'autre question est : « *qui est le narrateur ?* », que l'on pourrait paraphraser par ; qui parle ?

Le tableau suivant[759] permet de saisir de façon assez nette la différence entre, d'une part, le *mode* (synonyme de *point de vue*, de *perspective* ou de *focalisation*) et de l'autre, la *voix*.

	EVENEMENTS ANALYSES DE L'INTERIEUR	EVENEMENTS ANALYSES DE L'EXTERIEUR
Narrateur présent comme personnage dans l'action	(1) Le héros raconte son histoire	(2) Un témoin raconte l'histoire du héros
Narrateur absent comme personnage de l'action	(4) L'auteur analyste ou omniscient raconte l'histoire	(3) L'auteur raconte l'histoire de l'extérieur

Si l'on s'en tient à la démarche de Genette, on voit que la différence entre *mode* et *voix* dépend de la façon de lire le tableau : la frontière verticale concerne l'intérieur et l'extérieur,

[753] Ferdinand de Saussure et ses disciples (Bally et Hjelmslev).
[754] Roland Barthes et Julia Kristeva.
[755] Michael Riffaterre.
[756] Claude Lévi-Strauss.
[757] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit.*, p 203.
[758] *Ibid.*, p 203.
[759] Gérard Genette, *Figures III, Op. Cit.*, p 204.

le dedans et le dehors ; autrement dit le mode de focalisation ou le *point de vue*. La lecture horizontale du tableau concerne plutôt la *voix*, celle de l'instance qui parle[760].

Concernant la notion de *focalisation*, le narratologue établit une typologie à trois niveaux, laquelle est devenue actuellement un classique des études narratologiques. Mais un rappel assez bref pourrait valoir critique :

- Focalisation zéro : « *c'est le récit non focalisé, le récit classique. C'est le récit du narrateur omniscient* »[761]. L'auteur associe ce mode de narration à l'omniscience du narrateur classique.

  Narrateur > Personnage
- Focalisation interne : « *le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage* »[762]. Dans cette deuxième catégorie, le narrateur ne sait ni moins ni plus que le personnage. Genette associe ce type de focalisation au monologue intérieur.

  On pourrait voir que cette typologie est considérablement influencée par le texte proustien, lequel se prête plus ou moins relativement à cette stratification narratologique.

  Narrateur = Personnage
- Focalisation externe : « *le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage* »[763]. Elle concerne le récit d'aventure où l'intérêt est né du fait qu'il y a un mystère que le narrateur feint de découvrir au même titre que le lecteur.

  Narrateur < Personnage

Il s'avère que le narratologue avait axé son approche sur le *mode* plutôt que sur la *voix* narrative. Cette préoccupation focale qui ne traite la *voix* que de façon subsidiaire[764] demeure sous l'influence d'un fait qui traverse l'ensemble de cet ouvrage de référence pour les narratologues post-genétiens. Ce fait concerne la *perspective* ou l'angle de vue qui est tout compte fait une notion empruntée au domaine du cinéma. La notion de focalisation est actuellement largement critiquée par les narratologues contemporains, malgré son apport dissociatif des strates de la narration.

[760] Ce même tableau a été exploité dans notre mémoire de master. Voir deuxième partie p 31, *Polyphonie et dialogisme* : *Problématique du dédoublement énonciatif dans* "*Vous les entendez ?*" de Nathalie Sarraute.
[761] Gérard Genette, *Figures III, Op. Cit.*, p 206.
[762] *Ibid.*, p 206.
[763] *Ibid.*, p 206.
[764] Dans le traitement du DIL, Genette examine les nuances entre narrateur et personnage, en tant que deux voix confondues, *in Figures III, Op. Cit.*, p 194.

Dans un chapitre baptisé *Problèmes fondamentaux de la narratologie*, René Rivara traite de la question sous l'intitulé *Un terme séduisant et confus : la "focalisation"*[765]. Riva reconnait à Genette le fait d'avoir fourni aux critiques littéraires un outil d'identification focale qui a permis de rendre plus accessible la notion de perspective. Cependant, l'auteur de *La Langue du récit* apporte des nuances à son appréciation de la notion genétienne en soulignant : « *beaucoup de ceux, chercheurs ou enseignants, qui s'occupent d'œuvres narratives, espèrent apparemment trouver dans la notion de focalisation un instrument d'analyse qui éclaire tel ou tel phénomène mais, le plus souvent, ils sont obligés de dire avec précaution dans quel sens ils prennent le mot, pour éviter le risque d'apporter plus de confusion que de lumière* »[766]. Rivara ne manque pas de rappeler que le succès de la notion de focalisation est dû pour une part à la référence à la photographie et au cinéma. L'objection faite à Genette concerne la définition même de cette notion, car : « *La notion de focalisation a souffert dès son introduction par Genette (1972), d'avoir reçu au moins deux définitions différentes qu'on ne peut guère considérer comme équivalentes* »[767]. C'est un mode de régulation narrative, et c'est aussi un fait très proche du point de vue[768]. L'auteur tente de démontrer que la focalisation n'est pas le point de vue à proprement parler, et il en fournit la définition : « *un point de vue incorpore des perceptions, des opinions des jugements de valeur et, d'autre part, une certaine quantité d'informations sur les faits racontés* »[769]. Le point de vue a donc des aspects qualitatifs et quantitatifs. La focalisation n'est pas un contenu informationnel[770]. S'agissant de la perception, Rivara constate l'hétérogénéité de l'acception genétienne : « *la focalisation, telle qu'elle est analysée, met en jeu d'un côté le sujet qui voit, d'un autre les objets qui sont vus* »[771]. La question qui nous intéresse en particulier ; c'est de quel côté devrait-on étudier la notion du point de vue ? du côté du sujet qui perçoit ou de celui de l'objet perçu ? Pour l'auteur seule la focalisation externe est axée sur l'objet focalisé, étant vu du dehors.

La focalisation interne n'en est pas moins ambiguë. Et il en découle que sa pertinence notionnelle n'a pas résisté face à la critique. C'est ainsi qu'elle a donné naissance à deux notions corollaires :

- La focalisation interne sujet, qui intègre le point de vue du personnage.

[765] René Rivara, *La Langue du récit*, *Op. Cit.*, p33.
[766] *Ibid.,* p 33.
[767] *Ibid*., p 34.
[768] L'abréviation PDV demeure essentiellement linguistique.
[769] *Ibid*., p 34.
[770] Rappelons tout de même que Genette à répondu à quelques unes de ces critiques dans *Nouveau discours du récit* (1983).
[771] René Rivara, *La Langue du récit*, *Op. Cit.*, p 36.

- La focalisation interne objet : « *les états de conscience d'un personnage sont vus et décrits – mais du point de vue d'un focalisateur extérieure* »[772].

La conclusion de Rivara est que la focalisation interne, que Genette associe plus ou moins relativement au MI, est d'une ambigüité telle qu'elle rend très difficile une analyse exacte des corpus littéraires dont elle est censée clarifier les strates de la narration. Par ailleurs, la difficulté et le paradoxe aussi est que Genette a donné une définition close de la focalisation, interne en particulier, et qu'il a tenté de l'appliquer à tous les textes où il s'agit de la conscience des personnages. De la même manière, Genette établit une typologie à deux catégories pour le MI (monologue isolé et monologue occupant la totalité d'un récit[773]), tout en essayant de rendre cette typologie susceptible d'être appliquée à tous les textes qui traitent de la conscience du sujet[774]. Le MI, le monologue narrativisé, le psychorécit, ou même le DIL, sont autant de variantes qui pourraient permettre la contestation de la notion de la focalisation et apporter la preuve que l'identification du point de vue n'est pas aussi évident que cela : « *la notion de "focalisation interne" (au sens large) ne permet pas de distinguer le monologue intérieur de l'analyse psychologique mené par le narrateur* »[775].

Voyons comment la notion de focalisation pourrait fonctionner dans ces deux courts passages extraits du même roman stendhalien, *La Chartreuse de Parme* :

« *Voilà qui est fort ! pensa notre héros ; j'ai déjà remarqué cela chez le vice-roi à Milan ; il ne fuient pas, non ! Avec ces français il n'est pas permis de dire la vérité quand elle choque leur vanité* »[776].

« *Ainsi moins d'un mois seulement après son arrivée après son arrivée à la cour Fabrice avait tous les chagrins d'un courtisan, et l'amitié intime qui faisait le bonheur de sa vie était empoisonnée. Un soir, tourmenté, il sortit de ce salon de la duchesse où il avait trop l'air d'un amant régnant* »[777].

Remarquons que dans les deux fragments narratifs il s'agit du même sujet, Fabrice Del Dongo, le héros du roman qui est en train de faire des spéculations sur la conduite des français (premier extrait). Mais concernant la technique adoptée, le narrateur ne procède pas de la même manière. Dans le premier texte, on pourrait aisément percevoir le point de vue du personnage qui se donne à une réflexion endophasique, monologique inaugurée par l'incise :

[772] René Rivara, *La Langue du récit*, *Op. Cit.*, p 37.
[773] Gérard Genette, *Figures III, Op. Cit.*, p 194.
[774] Voir notre deuxième partie consacrée au DIL : *Discours et "transparence intérieure" chez Cohn*.
[775] René Rivara, *La Langue du récit*, *Op. Cit.*, p 37.
[776] Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, chapitre IV, *Op. Cit.*, p 91.
[777] *Ibid.*, chapitre VII, p 207.

pensa notre héros et exprimée à la première personne du singulier, pour se rendre compte qu'il s'agit de ce que Genette appelle le monologue isolé[778].

Mais, si le point de vue est clarifié au moyen des outils linguistiques, la question est de savoir s'il s'agit toujours de focalisation. Genette soutient, comme nous l'avons traité précédemment, qu'il y a un rapport étroit entre monologue intérieur et focalisation interne, parce qu'il s'agit de la conscience du sujet qui s'exprime en mode autoallocutif. Mais justement, est-ce qu'il s'agit de mode ou de voix ? Si l'on admet que le monologue intérieur, isolé ou narrativisé est une voix intérieure, quelle est la validité du point de vue focal dans ce contexte endophasique.

C'est en s'appuyant sur ces questions que l'on s'accorde avec René Rivara à adopter une attitude dépréciative d' « *une distinction calamiteuse entre deux instances :* "*qui perçoit*", "*qui parle*" »[779]. La dichotomie point de vue focal, point de vue vocal semble ne plus avoir droit de cité, à partir du moment où celui qui voit dans le texte narratif est celui même qui s'exprime et vice versa, celui qui s'exprime vocalement ou mentalement est celui qui voit ou perçoit. En (con)texte scriptural on ne pourrait percevoir autrement que par le discours qui se doit de mettre en scène, et le verbal et le perceptuel.

Le deuxième texte propose une configuration narrative qui ne s'appuie sur aucun support linguistique de nature à caractériser le type de rapport[780]. C'est une forme qui serait plutôt proche du psychorécit. Il est question des pensées de Fabrice : « *tourmenté* ». Ce récit portant sur la psychologie du personnage, décrit comme affligé, est raconté à la troisième personne du singulier. Mais une fois de plus les deux questions s'imposent comme un préalable à toute spéculation narratologique : qui voit ? qui parle ? le narrateur rapporte, évidemment, mais la séquence fortement marquée par la rhétorique du chagrin, n'est-elle pas intégrative d'une voix autre, et qui serait celle du personnage lui-même ? La psychologie du protagoniste est perçue également par un point de vue intérieur. Cependant cette perception n'est pas simplement focale, c'est une parole rapportée, reformulée dans le style du narrateur.

La notion de point de vue n'a pas dû longtemps rester hypothéquée par la double polarisation qui prête en permanence à équivoque, malgré les distinctions narratologiques établies par Genette entre les niveaux narratifs. Il faudrait attendre la linguistique du discours, initiée par Ducrot, Orecchioni et Rabatel pour réinscrire le PDV[781] dans un champ

[778] Gérard Genette, *Figures III, Op. Cit.*, p 194.
[779] René Rivara, *La Langue du récit*, *Op. Cit.*, p 39.
[780] Au sens de rapporter un énoncé ou un discours.
[781] L'abréviation porte un label métalinguistique.

polyphonique et pragmatique plus soucieux des nuances entre les voix dans la narration et dans le discours.

3- Point de vue et visée pragmatique

Précisons d'abord les intentions ; il s'agit, avant de prendre pour objet d'examen un corpus romanesque donné, de traiter certaines notions, sans lesquelles la portée pragmatique du PDV ne pourrait être perceptible. L'on se trouve du coup amené à traverser un parcours notionnel et conceptuel qui mobilise l'énonciation, la polyphonie et bien évidemment la théorie des actes du langage comme outil de nature à mettre la lumière sur les enjeux du discours de façon générales et des échanges verbaux tout particulièrement.

3.1- La perspective dialogique de Ducrot

Nous avons signalé en introduction que l'approche ou plutôt les approches d'Oswald Ducrot se situent à la croisée des chemins. C'est une récupération et un dépassement de l'héritage de quatre chercheurs qui ont révolutionné, dans une logique de continuité, la linguistique et la sémiologie narrative. Il s'agit de Bally, de Bakhtine, de Benveniste et surtout d'Austin. Force est de rappeler les valeurs intrinsèques de la linguistique du discours telle qu'elle est appréhendée par le linguiste pragmaticien français :

- Chaque acte de discours est un événement en soi. Chaque prise de parole est une activité humaine dotée des attributs inhérents à l'acte.
- La réalisation de cette activité permet au processus énonciatif de se décrire, de se commenter lui-même. Plutôt que de conclure à la valeur référentielle du langage, il convient de percevoir l'énonciatif dans une optique autoréférentielle : « *tout énoncé est suiréférentiel* »[782].
- Dans sa perception du langage en usage, Ducrot établit une distinction d'un intérêt majeur entre *locuteur* et *énonciateur*. C'est dans cet ordre que le linguiste donne à la notion du PDV une portée polyphonique. Signalons que cette dichotomie notionnelle ne figurait pas dans les travaux des linguistes, des narratologues et des critiques littéraires qui ont axé leurs travaux sur cette notion aussi complexe que polysémique.
- Cette dichotomie ducrotienne n'est pas une fin en soi ; les nuances établies entre *locuteur* et *énonciateur* ont une finalité pragmatique : « *L'énonciation est caractérisée comme ayant certains pouvoirs. C'est de cette façon, en tout cas, que je comprends la*

[782] Oswald Ducrot, *Les Mots du discours*, *Op. Cit.*, p 34.

théorie des actes illocutionnaires d'Austin »[783]. L'énonciation polyphonique participe d'un certain dire inférentiel qui s'appuie sur les rapports de forces entre les acteurs de l'interlocution.

Ainsi l'explicitation ou l'"implicitation" du PDV devient tributaire d'un environnement énonciatif soumis à certaines modalités juridiques contenues dans le discours comme une valeur intrinsèque : « *Dire qu'une énonciation accomplit un acte illocutoire, c'est dire qu'elle se présente comme modifiant, par sa propre existence, la situation juridique des interlocuteurs* »[784].

Selon Ducrot tout se joue dans l'arène de l'énonciation comme renvoyant à elle-même, et non dans l'énoncé impliquant un certain contenu informationnel. L'examen des rapports interlocutifs pourrait fournir l'explication des enjeux qui se profilent derrière le discours né de l'échange : « *L'étude des dialogues effectifs montre que l'enchainement des répliques se fonde généralement moins sur "ce qu'a dit" le locuteur que sur les intentions qui, selon le destinataire, l'auraient amené à dire ce qu'il a dit* »[785]. Mais comment donc, et selon quel processus pourrait-on expliciter les PDV impliqués dans les procès verbaux des acteurs de l'échange ?

Pour rendre compte du PDV en tant que facteur constitutif de la polyphonie, l'auteur du *Dire et le dit* postule : « *j'appelle "énonciateurs" ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; "s'ils parlent", c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leurs point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles* »[786]. Pour saisir la portée de ce postulat, l'on essaiera d'expliciter le sens de chaque notion contenu dans la caractérisation proposée par Ducrot.

- C'est au moyen de l'énonciation, que l'on a précédemment définie comme une activité de dire, que les énonciateurs pourraient s'exprimer.
- Un énonciateur est au sens métaphorique du terme une voix sans parole. Il s'exprime sans pour autant prononcer, au sens physique du terme, des mots précis. Cela a l'air d'être un dire sans dire. Mais pour parer à cette aporie, Ducrot procède par analogie : « *Je dirai que l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur* »[787].

[783] *Ibid*., pp 36-37.
[784] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *Op. Cit*., p 83.
[785] *Ibid*., p 97.
[786] *Ibid*., p 204.
[787] *Ibid.,* p 205.

- Un point de vue est synonyme de position, d'attitude autour d'un objet du monde. La cristallisation du point de vue se réalise dans un énoncé polyphonique.

L'acte d'énonciation équivaut à un acte de discours impliquant un point de vue juridiquement déterminé. Et l'acte de discours est *ipso facto* un acte illocutoire formulé par un énonciateur, et verbalisé par un locuteur pour agir sur les croyances de l'interlocuteur, dans une situation d'échange déterminée par les rapports de force, qui pourrait souffrir un certain déséquilibre. Mais les piliers de la théorie du point de vue demeurent les instances de l'énonciation. On pourrait établir par analogie que ce que Michel Raimond appelle, sur le plan narratif, *romancier* et *personnage*[788] est traduit linguistiquement par *locuteur* et *énonciateur*, ne serait-ce que pour donner à la polyphonie une certaine précision notionnelle et conceptuelle.

L'une des scènes les plus illustratives du dédoublement énonciatif est sûrement impliquée dans *Le Tartuffe* de Molière. Voyons comment fonctionne le mécanisme du PDV dans cet échange associant Tartuffe, le faux dévot et Elmire, la femme de monsieur Orgon, le maitre de la maison :

« Elmire, après avoir encore toussé.
Enfin je vois qu'il faut se résoudre à céder,
Qu'il faut que je consente à vous tout accorder,
Et qu'à moins de cela je ne dois point prétendre
Qu'on puisse être content, et qu'on veuille se rendre
Sans doute il est fâcheux d'en venir jusque-là,
Et c'est bien malgré moi que je franchis cela ;
Mais puisque l'on s'obstine à m'y vouloir réduire,
Puisqu'on ne veut point croire à tout ce qu'on peut dire,
Et qu'on veut des témoins[789] *qui soient plus convaincants,*
Il faut bien s'y résoudre, et contenter les gens.
Si ce contentement porte en soi quelque offense,
Tant pis pour qui me force à cette violence ;
La faute assurément n'en doit pas être à moi »[790].

[788] Michel Raimond, *La Crise du roman*, *Op. Cit.*, p 299.
[789] Témoignages.
[790] Molière, *Le Tartuffe*, Paris 1990, éditions Classiques Larousse, pp 124-125.

Cette réplique assez développée et qui vaut tirade est sémantiquement indivise. Elle pourrait être tout entière placée sous le signe du théâtre dans le théâtre. Aussi doit-on rappeler qu'Elmire, la femme d'Orgon, formule des soupçons sur la conduite incommode du bigot Tartuffe à son égard. Elle fait part à son mari. Mais ce dernier est d'une crédulité telle qu'il ne pourrait deviner aucune incongruité dans le comportement de son hôte, qui passe pour fervent défenseur de la foi, à l'instigation de la Compagnie du Saint Sacrement. C'est alors qu'Elmire conçoit un dessein pour prendre le faux dévot en flagrant délit ; elle enjoint à son mari de se mettre sous la table pour être le témoin d'une fausse confidence féminine, ne serait-ce que pour amener Tartuffe au piège, en le faisant exprimer sa passion pour la femme de son protecteur qu'il traite d'homme « *à mener par le nez* ».

Abstraction faite des considérations dramatiques, dont il faut rappeler certains aspects pour une commodité analytique, l'on essaie de voir comment se construit le mécanisme de l'interaction entre la polyphonie et le PDV. Tout dans cette scène porte les marques de la duplicité ; double énonciateur, double destinataire et naturellement double point de vue. Cette polyphonie discursive a aussi une double visée pragmatique ; la première cible le mari, en tant qu'acteur présent absent. La deuxième vise le lecteur.

- Elmire prononce un discours fortement marqué par la duplicité : « *Enfin je vois qu'il faut se résoudre à céder* ». la question est de savoir qui doit céder ; elle, vis-à-vis des avances de Tartuffe, ou son mari, qui doit capituler face à la révélation de sa femme. En tout cas les vers suivants s'inscrivent tous dans cette logique du décrochage énonciatif :

  « *Sans doute il est fâcheux d'en venir jusque-là,*
  Et c'est bien malgré moi que je franchis cela ».

  Tout porte à croire que la locutrice prononce une tirade qui serait imputable à deux énonciatrices distinctes, voire même contradictoires, l'une est consentante et qui ne saurait résister à la tentation de la séduction dont l'homme de religion fait preuve, l'autre est respectueuse du devoir conjugal et fait feu de tous bois pour faire entendre raison à son mari.
- La particularité de cette construction polyphonique est qu'elle s'adresse, certainement à un interlocuteur présent sur scène, mais au-delà il y a deux destinataires ; Tartuffe et son mari dont le bigot ignore la présence. Molière réussit un tour de génie en faisant du même discours le réceptacle d'un contenu discursif dont chaque destinataire est amené à décrypter selon sa posture axiologique, dans un sens ou dans son contraire :

  « *Mais puisque l'on s'obstine à m'y vouloir réduire,*

Puisqu'on ne veut point croire à tout ce qu'on peut dire,
Et qu'on veut des témoins qui soient plus convaincants,
Il faut bien s'y résoudre, et contenter les gens.

L'emploi de la conjonction polyphonique *puisque* nous incite à nous interroger sur la source du discours prononcé comme un préalable aux vers formulés par la suite par Elmire. La logique de la duplicité nous met en face de deux postulats ; ou il s'agit du discours séducteur de l'homme de Dieu qui se veut bizarrement directeur des consciences, ou celui d'Orgon qui vit dans le déni de cet abus de confiance dont il est victime sans qu'il en ait conscience.

- Ainsi donc, deux énonciatrices pour deux destinataires, un hypocrite et une dupe génèrent incontestablement deux PDV. Le premier est celui de la précieuse qui a l'art de manier le langage à sa gouverne, et qui est en passe d'amener le religieux au piège. Le deuxième a pour source une femme qui assimile le code social relatif au devoir conjugal[791]. Les deux derniers vers de la tirade illustrent parfaitement ce jeu sur la manière dont on pourrait interpréter le sens du mot faute :

  « *Tant pis pour qui me force à cette violence ;*
  La faute assurément n'en doit pas être à moi »

  Autrement dit, est-ce qu'elle parle de son hypothétique péché d'amour ou du réel fourvoiement de son mari ?

- On pourrait se demander ; qu'est-ce qu'Elmire fait avec les mots ?[792] Certainement ce jeu sur la duplicité des points de vue vise à modifier les croyances de son vis-à-vis. Mais paradoxalement elle ne vise pas son interlocuteur immédiat Tartuffe. La maitresse de céans emploie un lexique fortement marqué par la sémantique de la contrainte :

  « *qu'il faut se résoudre… je ne dois point prétendre… il est fâcheux d'en venir jusque-là… bien malgré moi que je franchis cela… Il faut bien s'y résoudre* ».

  La teneur axiologique du lexique adopté par Elmire a une valeur illocutoire ; sa fin est de secouer l'attention d'un mari dont la volonté est hypothéquée par un homme qui abuse de lui et de toute sa famille. Cependant, on pourrait entrevoir, au-delà de cette configuration ludique parfaitement orchestrée par la précieuse, la voix du dramaturge qui s'en prend à la catégorie des bigots qui étaient légion au 17ème siècle. Le discours

[791] A ne pas confondre avec le code courtois qui permet un certain désengagement à l'égard du mariage.
[792] C'est la traduction du titre de l'ouvrage fondateur de la pragmatique : *How to do things with words*, traduit sous le titre *Quand dire c'est faire*, publié aux éditions du Seuil en 1970.

d'Elmire est aussi porteur du point de vue de Molière qui, moyennant son personnage, prononce un réquisitoire contre la bigoterie et l'hypocrisie religieuse représentée par la Compagnie du Saint Sacrement qui s'est donné pour tâche de diriger les consciences de la communauté des croyants catholiques.

Le PDV tel qu'il est perçu par Ducrot a le mérite de dépister les traces des énonciateurs qui s'expriment par inférence. Le cas d'Elmire est d'ailleurs doublement inférentiel. Et ce mode d'expression met *de facto* la lumière sur l'activité cognitive d'une autre instance, c'est l'allocutaire singulier ou pluriel qui est amené à procéder par calcul pragmatique, et par démarche déductive, pour décrypter le message contenu tout à la fois dans le dit et dans le dire du locuteur.

3.2- PDV et deixis chez Orecchioni

Nous avons mentionné dans l'introduction que le fait énonciatif tel qu'il est traité par Catherine Kerbrat-Orecchioni s'inscrit dans une optique problématique. Pour l'auteur de *L'Enonciation* : « *la langue n'est pas un moyen de communication. Elle a trop d'ambiguïtés, de redondances, de traits spécifiques pour être un bon moyen de communication* »[793]. La démarche d'Orecchioni consiste à se servir de l'approche heuristique pour étudier la notion de PDV, notamment en examinant les déictiques. Déictiques, lexique évaluatif, modalisateurs, etc. seront les outils de dépistage des traces du locuteur dans le langage.

Orecchioni choisit pour le premier chapitre de son ouvrage l'intitulé : *De la subjectivité dans le langage*[794]. Ses travaux sur le PDV porte le label de la sémiotique indicielle : « *Il faut… bien admettre que la communication (duelle) se fonde sur l'existence non pas d'"un" code, mais de "deux" idiolectes… on pourrait même admettre que chacun des deux idiolectes comporte deux aspects : compétence du point de vue de la production vs compétence du point de vue de l'interprétation* »[795]. Si le PDV est perçu dans une visée dialogique dans la synthèse des approches de Ducrot, chez la linguiste française il est appréhendé dans une dynamique interactionnelle. La production du langage est foncièrement duelle. La notion de code, que les acteurs de l'échange assimilent en partage, est contestée par Orecchioni. Le code est supplanté par l'idiolecte pluriel.

[793] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation, Op. Cit.*, p 14.
[794] Comme nous l'avons signalé précédemment les traces de Benveniste sont perceptibles dans le choix de ce titre.
[795] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation, Op. Cit.*, p 19.

L'idiolecte correspond à une certaine compétence, et la compétence d'un sujet qui est « *la somme de toutes ses possibilités linguistiques* »[796] est par ailleurs génératrice du PDV. L'auteur de *L'Enonciation* a le mérite d'étudier la compétence au moyen des deux postures de l'interaction ; celle de la production et celle de l'interprétation. Cette approche pourrait aboutir à l'idée d'une certaine interincompréhension constitutive du langage en interaction telle qu'elle est vue par Dominique Maingueneau[797]. Deux langages, deux idiolectes qui se développent parallèlement et qui établissent, au-delà de l'encodage et du décodage, de la production et de l'interprétation, une sorte de dialogue de sourds dans lequel le dialogue se convertit en monologue.

Dans tous les cas de figure, le PDV est un fait de langue qui, comme le présupposé, s'affiche comme une valeur intrinsèque. Qu'il s'agisse de dialogue ou de monologue, d'interlocution ou d'autoallocution, il résiste à tous les tests, il est toujours "dedans". Le PDV est inhérent à l'énonciation comme activité de langage et à l'énoncé comme contenu inférentiel, produit de l'activité énonciative qui est elle-même l'expression d'un être au monde. Et nous savons depuis Benveniste que l'énonciation est la mise en fonctionnement de la langue qui, outre qu'elle réfère, fait miroiter l'image du sujet au moyen des marqueurs linguistiques spécifiques : « *L'énonciation est alors définie comme le mécanisme d'engendrement d'un texte, le surgissement dans l'énoncé du sujet d'énonciation, l'insertion du locuteur au sein de sa parole* »[798].

Orecchioni saisit l'activité de production et d'interprétation, mieux d'encodage et de décodage, dans une optique référentielle et autoréférentielle[799]. Le sujet parlant emploie par là même trois types de mécanismes référentiels :

- Référence absolue ; qui n'est pas forcément focalisée dans un espace temps précis.
- Référence relative au contexte linguistique ; qui vise le cotexte droit ou gauche.
- Référence relative à la situation de communication, ou référence "déictique".

C'est justement la référence déictique en contexte interactionnelle que l'on se propose de traiter en vertu de sa fonction évaluative du degré d'implication du locuteur dans le discours. Pour l'auteur, les déictiques « *Ce sont les unités linguistiques dont le fonctionnement*

[796] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation, Op. Cit.*, p 19.
[797] Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, *Op. Cit.*, p 87.
[798] *Ibid.*, p 34.
[799] « *Nous appelons*" *référence*" *le processus de mise en relation de l'énoncé au référent* », *in L'Enonciation, Op. Cit.*, p 39.

sémantico-référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de la situation de communication »[800].

Orecchioni définit le PDV au moyen d'un exemple dans lequel nous découvrons un locuteur qui fait le découpage de l'univers référentiel en fonction de sa représentation du monde :

« *Il marchait. Le soleil était brûlant* »[801].

Nous avons souligné précédemment que la linguiste s'opposait à la notion de *non personne* que Benveniste attribue à la troisième personne *il*/*elle*. Cette contestation est étayée par l'analyse qu'elle donne à l'énoncé ci-dessus. Orecchioni constate que la non-personne de *il* est une idée « *carrément fausse* »[802]. La subjectivité dans le langage est aussi, semble-t-elle dire, contenue dans l'énoncé autre que celui exprimé par les instances de l'interlocution.

Pour développer la thèse de l'auteur de *L'Enonciation* nous dirions que ce fait est contenu dans un récit d'événements raconté à la troisième personne du singulier, sur le mode du "délocuté", qui ordinairement implique une teneur déictique très peu perceptible[803]. Cependant, si l'on examine l'énoncé au moyen du filtre du PDV l'on se trouve contraint de s'interroger sur l'identité de l'instance qui constate l'état du monde et de chercher pourquoi emploie-t-elle une métaphore adjectivale. Cet énoncé est l'illustration même du phénomène de l'effacement énonciatif tel qu'il est traité par Alain Rabatel[804]. Si le locuteur narrateur est le responsable du dire, qui est l'énonciateur du dit, particulièrement de l'adjectif *brûlant* (au sens grammatical du terme), de la métaphore impliquée dans ce mot (au sens rhétorique du terme) ? En tout cas l'adjectif épithète fonctionne comme un indice de subjectivité qui trahit les traces d'une instance impliquée dans l'univers référentiel dessiné par l'énoncé.

C'est forcément le personnage qui est représenté dans le premier procès en situation dynamique : « *Il marchait* ». Mais le deuxième procès décrit un état du monde statique[805] : « *Le soleil était brûlant* ». La description de cet état de fait serait imputable à l'énonciateur, qui se trouve exposé au soleil, et qui finit par donner un constat sur cette atmosphère étuve. Il en résulte que le point de vue exprimé dans le deuxième procès est celui du personnage, que l'on pourrait saisir à travers l'examen polyphonique relatif à un décrochage énonciatif à peine voilé.

---

[800] *Ibid*., p 19.
[801] *Ibid*., p 117.
[802] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation, Op. Cit*., p 49.
[803] Pour Tzvetan Todorov la "deixis" est de deux sortes : "deixis indicielle" et "deixis anaphorique", *in L'Enonciation, Op*., *Cit*., p 44.
[804] Alain Rabatel, *L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets énonciatifs*, *Op. Cit*., p 4.
[805] Remarquons que les deux imparfaits n'expriment pas les mêmes valeurs aspectuelles.

Comme nous l'avons précisé auparavant, un énoncé est foncièrement implicatif de l'altérité. Il y a donc un discours en interaction, une double compétence : celle de la production et celle de l'interprétation.

Sur le plan de la production, un énoncé comme : « *Il marchait. Le soleil était brûlant* » implique un trope employé selon le principe de la *conversion de sens*[806]. Il y a donc une perception, mieux un point de vue, qui fait le découpage de l'univers référentiel au moyen du signe, ici c'est un mot, une métaphore qui permet le cryptage du message selon un principe de gradation qui touche la limite de la perception. Il y a la représentation de l'idée d'une chaleur intenable. Au de-là de la métaphore, il y a dans le degré maximal suggéré par le mot *brûlant* un autre trope qui selon une certaine échelle de valeurs se trouve le plus souvent caractéristique d'un cas limite.

Cette configuration repose sur un paradoxe, car il y a d'une part : « *le sujet de la conscience [qui] est ce sujet-là qui ne se donne pas à voir* »[807], d'autre part une compression du coût sémiotique qui vise à garantir un maximum d'effet sur le destinataire[808] de l'énoncé produit par le sujet de conscience. Mais ce découpage sémiotique de l'univers de l'énonciateur fait-il l'objet d'une croyance partagée ?

Dans tous les cas de figure, la notion du PDV appréhendée dans la perspective de la compétence de l'interprétation coïncide avec une tension cognitive. L'interprétation est l'équivalent d'une posture exprimée par un autre sujet de conscience qui est amené à percevoir l'univers référentiel du personnage du récit par signes interposés. Et c'est justement au moyen d'une sémiologie "météorologique", assimilée et interprétée, que l'interprète procède par une réévaluation "scientifique" pour localiser la température suggérée par le trope dans une échelle de valeurs numériques approximatives.

Il s'avère que le PDV perçu dans une visée pragmatique se trouve scindé en deux sujets de conscience ; l'un produit, l'autre interprète. Mais cette opération est réversible ; il y a une permutation de rôles, particulièrement dans une situation d'interaction verbale. La valeur illocutoire générée par le mode d'expression inférentiel, et qui dans ce contexte narratif cible le lecteur afin de l'amener à partager une certaine croyance, un point de vue sur la température qu'il fait, est aussi permutable ; elle s'exerce dans un sens comme dans l'autre. Cependant le sens lexical, qui est une valeur intrinsèque, et que l'on a identifié dans le trope, ne saurait suffire pour épuiser les potentialités du mot visé dans le processus du consensus

[806] Roland Barthes, *L'ancienne Rhétorique*, *in L'Aventure sémiologique*, *Op. Cit.*, p 157.
[807] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation, Op. Cit.*, p 189.
[808] Le terme "destinataire" nous semble plus heureux que "allocutaire" ou "interlocuteur", car l'énoncé en question est décontextualisé.

pragmatique. La production du sens « *nécessite la prise en compte des propriétés extrinsèques, notamment des données relationnelles* »[809]. Et c'est justement à partir des ressources sémantiques, internes et externes, que Rabatel conçoit son approche du PDV, qui aura entre autres effets une nouvelle réorganisation de la typologie du discours rapporté

3.3- Le compte rendu de perception chez Rabatel

Alain Rabatel part du principe narratologique que l'examen de la notion du PDV[810] eut pour effet de complexifier la représentation des personnages et de diluer l'autorité du narrateur. Ayant traité des modes de focalisation, le théoricien du PDV constate que : « *les choses se discutent à partir d'une instance sans foyer identifiable, source de la focalisation externe pour le cas où le récit se limite à un enregistrement quasi objectif des événements, y compris des récits de paroles, limitant l'information à un enregistrement* "*sans commentaire*" *de ces derniers* »[811].

C'est à partir de ce moment que la narratologie donne la relève à la linguistique qui se donnera pour tâche d'examiner l'énonciation au moyen de signes révélateurs de certaines postures discursives particulières. Dans tous les cas de figure, il y a un compte rendu assuré par le sujet de l'énonciation ou par le sujet interne de l'énoncé. C'est en traitant de l'énoncé monologique que Rabatel privilégie l'étiquette *compte rendu de perception*. La dénomination de DR, plutôt que de rendre compte de la représentation mentale, se confine dans le récit de paroles : « *Il est enfin de souligner l'originalité d'un dialogisme interne dans lequel le sujet percevant* "*dialogue*" *plus ou moins intentionnellement avec lui-même dans ses efforts cognitifs d'appréhension de l'objet* »"[812]. L'auteur s'interroge sur la validité d'un tel traitement quant il ne s'agit que d'une perception. C'est justement tout l'intérêt que d'adopter la linguistique, énonciative, polyphonique et pragmatique[813], comme outil susceptible de conduire l'analyse au-delà de la narratologie, afin de détecter la perception du sujet, laquelle perception se trouve comprise à son tour dans les structures subatomiques du lexème. En tant que fait impliqué dans le compte rendu, la pensée ou la perception non exprimée passe inéluctablement par un tiers qui a pour mission de la rendre publique en faisant usage du

---

[809] Alain Rabatel, *Le point de vue entre langue et discours*, *in* Cahiers de Praxématique, Montpelier 2003, numéro 41, p 7.

[810] Pour l'auteur, le PDV requiert l'attention des critiques, dans le domaine français, essentiellement après la parution de *Temps et récit* de Pouillon, en 1946. C'est donc bien avant *La Crise du roman* de Raimond, paru en 1968.

[811] Alain Rabatel, *Le point de vue entre langue et discours*, *Op. Cit*., p 9.

[812] Alain Rabatel, *Dialogisme du point de vue dans les comptes rendu de perception, in* Cahiers de Praxématique, *Op. Cit*., p 39.

[813] Encore faut-il rappeler que certains pragmaticiens, comme Jacques Moeschler et Anne Reboul, contestent la paternité de la linguistique sur la pragmatique.

langage. La pensée ne pourrait être perçue dans le rapport des idées autrement que par le langage verbal.

Sur l'efficience du PDV et sa valeur illocutoire impliquée dans le discours, Rabatel assure que ce mode d'expression initialement non verbalisé « *ne dénote pas seulement des états du monde, il implique un faire penser et un faire agir de l'énonciateur et/ou des coénonciateur* »[814]. Cette valeur pragmatique pose problème : si l'on part de l'idée que Rabatel inscrit son approche dans une logique de continuité qui remonte à Ducrot, la question est de savoir ce qui relève de la valeur illocutoire. Le fait se complique davantage si l'on part du postulat que le point de vue (et non le PDV), dont l'expression est finalisée, formulée en vue d'agir sur les croyances d'un certain allocutaire réel ou fictif, n'est même pas une parole.

Ce type de configuration qui repose sur un paradoxe, qui d'une part s'exprime par introversion, de l'autre implique *un faire agir*, contraint l'observateur à étudier, non seulement la représentation mentale du sujet de la compétence du point de vue de la production, pour voir comment fonctionne le mécanisme cognitif, mais aussi l'activité mentale de celui qui se situe du côté de la compétence du point de vue de l'interprétation[815]. L'interprète se doit donc de saisir l'illocutoire générée par le PDV en étudiant :

- Le support discursif sur lequel s'appuie le sujet pour produire le sens exprimant une posture axiologique, épistémologique ou idéologique.
- Les mots associés, combinés selon une structure syntaxique particulière demeurent parfois vides de sens en l'absence d'une interprétation inférentielle qui soit de nature à identifier la valeur dérivée d'une expression introvertie.
- L'énoncé en question pourrait n'être qu'un compte rendu de perception, laquelle serait perçue comme une "interprétation de relai". En l'absence du support discursif, un effort cognitif supplémentaire aura pour cible l'environnement énonciatif immédiat.

Il en ressort une énonciation qui serait un acte de langage endophasique. Mais cet acte, pour qu'il puisse acquérir sa dimension illocutoire, doit se résoudre à un passage obligé, celui qu'on pourrait appeler "l'interprète intermédiaire" ; qui n'est autre qu'un narrateur[816], ou un autre personnage rapporteur des pensées d'un autre personnage. C'est autrement celui qui verbalise le langage intérieur d'un sujet en mots, en signes linguistiques susceptibles d'être assimilés selon les lois des langues naturelles. C'est à cette condition que « *Le PDV serait une*

[814] Alain Rabatel, *Dialogisme du point de vue dans les comptes rendu de perception, Op. Cit.*, p 138.
[815] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation*, *Op. Cit.*, p 19.
[816] Ce n'est donc pas la dynamique interprétative de Rabatel qui sollicite l'effort du lecteur pour rendre le PDV perceptible, *in Homo Narrans*, Limoges 2008, éditions Lambert-Lucas, p 20.

des formes du DR, à côté du DD, DI ou du DIL et en forte proximité avec ce dernier »[817]. Cependant, ce processus de conversion de la représentation mentale en signes, par interprète interposé[818], le PDV subit un effet de contamination, et l'on se rend compte que la posture de l'interprète rapporteur vient à se greffer sur celle du sujet de conscience dont on veut représenter l'espace mental. Et l'on se trouve face à une forme d'énonciation assumée par le locuteur, mais exprimée par un énonciateur dédoublé. Cette forme se doit d'être perçue comme le foyer de cristallisation de deux points de vue. Le cas du DIL est illustratif de ce mode d'expression foncièrement polyphonique.

L'étiquette *compte rendu* vise à trouver une dénomination qui soit intégrative de la perception, de la pensée et de la parole. Le DR qui a pour fonction de rendre compte d'un récit de paroles n'est pas en mesure d'intégrer l'ensemble des variantes narratives et discursives placées sous l'étiquette du MI (monologue narrativisé, monologue isolé, pensées rapportées et psychorécit). Rabatel propose une typologie qui intègre et dépasse la dénomination traditionnelle qui, actuellement, se trouve incapable de résister face aux approches polyphoniques et endophasiques modernes. La typologie que l'auteur du *Dialogisme du point de vue* propose comporte dix-huit variantes dont on propose régime et illustration par l'exemple :

- Compte rendu directe de parole *: Pierre s'approcha de la fenêtre, regarda le convoi funèbre et dit : « l'assistance est nombreuse »*
- Compte rendu directe de pensée *: Pierre s'approcha de la fenêtre, regarda le convoi funèbre et se dit : « l'assistance est nombreuse »*
- Compte rendu directe de perception *: Pierre s'approcha de la fenêtre, regarda le convoi funèbre : « l'assistance était nombreuse, l'assistance est nombreuse »*[819]

De la même manière, l'auteur procède avec le DI, le DIL, le DDL, le DN (discours narrativisé) et le PR (psychorécit). Mais au-delà de cette typologie que l'on juge pertinente, en raison de sa capacité intégrative des régimes qui se rapportent à la "phrase sans parole", il importe de souligner que seules les variantes qui se rapportent au PDV, non en tant que posture diffuse dans toutes les catégories, mais en tant que variante à part entière, sont retenues dans notre analyse. Autrement, le PDV que l'on vise n'est pas un signifié, mais un

[817] Alain Rabatel, *Dialogisme du point de vue dans les comptes rendu de perception, Op. Cit.*, p 139.
[818] Dans la terminologie qu'on adopte, l'interprète est l'instance qui rapporte. On pourrait également parler d'auto rapporteur dans le cadre de la narration monologique à la première personne.
[819] *Dialogisme du point de vue dans les comptes rendu de perception, in Cahier de Praxématique*, *Op. Cit.*, p 140.

signifiant, une catégorie appartenant au triangle de la subjectivité intériorisé. Voyons comment Rabatel traite le PDV dans le compte rendu indirect libre :

- Compte rendu indirect libre de parole : *Pierre s'approcha de la fenêtre, regarda le convoi funèbre. Il attira l'attention de Jean. L'assistance était nombreuse !*
- Compte rendu indirect libre de pensée : *Pierre s'approcha de la fenêtre, regarda le convoi funèbre. Que l'assistance était nombreuse !*
- Compte rendu indirect libre de perception : *Pierre s'approcha de la fenêtre, regarda le convoi funèbre. L'assistance était vraiment nombreuse !*[820]

Les exemples, ou plutôt la variation sur le même exemple, modifié pour le besoin de la constitution de cette typologie, permet de montrer pertinemment les nuances entre parole, pensée et perception. En (1) la parole est signifiée par la mise en scène de l'interlocution : «*Il attira l'attention de Jean »* en contexte *attirer* est appréhendé comme un verbe de parole. En (2) rien n'indique que Pierre s'est exprimé verbalement ; l'ensemble de la phrase est imputable au locuteur, en l'occurrence le narrateur. Mais le point de vue de Pierre est signifié dans une posture affective, étayée sur le plan verbal par un point d'exclamation : « *Que l'assistance était nombreuse !* ». La phrase (3) est illustrative d'une catégorie d'énoncés indirects libres qui, sans l'expression adverbiale « *vraiment* » ne sauraient être classés dans la typologie des récits de paroles. En l'absence justement de l'adverbe de manière l'identification du PDV (signifiant) demeure difficile d'accès. La caractérisation de la source du point de vue dans cette phrase ne va pas de soi. Il faudrait étudier le contexte de perception pour en dégager une valeur extrinsèque. Toutefois, à côté de la source de perception qui serait Pierre, le personnage de l'énoncé, il y a une instance qui partage ce point de vue verbalement. Il s'agit de l'instance que l'on a appelée interprète de relai[821], et qui est le sujet de l'énonciation : « *Ainsi, les divers comptes rendus de perception expriment plus ou moins nettement une altérité énonciative entre sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation, altérité qui traverse les sujets eux-mêmes* »[822].

Une telle difficulté polyphonique nécessite que l'on procède par réorganisation énonciative, celle qui soit de nature à permettre un tant soit peu le repérage des indices susceptibles de démêler l'écheveau discursif, afin de voir comment le sujet organise son

[820] *Dialogisme du point de vue dans les comptes rendu de perception, Op. Cit.*, p 140.
[821] Toujours est-il que l'on réserve ce terme uniquement dans les cas des comptes rendus de perception ou de pensée.
[822] Alain Rabatel, *Dialogisme du point de vue dans les comptes rendu de perception, Op. Cit.*, p 145.

rapport au monde, à autrui, mais essentiellement à lui-même. Tout est donc perçu comme objet de désir.

Comme le MI et le DIL, le PDV est une notion employée par la critique littéraire, relayée par la narratologie et récupérée par la linguistique de l'énonciation. Dans *Homo Narrans*, Alain Rabatel caractérise ainsi le PDV : « *Sous sa forme la plus générale le PDV se définit par les moyens linguistiques par lesquels un sujet envisage un objet à tous les sens du terme* "*envisager*"*, que le sujet soit singulier ou collectif* »[823].

Dans la subjectivité intériorisée, le désir du sujet de conscience s'exprime par un choix délibéré ou par une réaction spontanée, inconsciente, souvent assurée par l'effacement énonciatif EE. Le PDV est, comme nous l'avons précédemment signalé en introduction, une conscience non verbalisée (l'expression est celle de Rabatel)[824].

Le PDV est une topique vocale d'un type particulier, une voix interne qui se trouve verbalisée après coup. Elle est assurée par un locuteur qui a tendance à exprimer un certain degré de proximité en fonction des croyances partagées ou non par le sujet de conscience qu'il met en scène dans le récit. Comme le DIL le PDV est un critère énonciatif de nature à rendre compte de la fragmentation des instances, et une fois de plus le roman moderne se donne comme le foyer romanesque, ou aussi antiromanesque de l'éclatement narratif en plusieurs consciences.

[823] Alain Rabatel, *Homo Narrans*, Limoges 2008, *Op. Cit*., p 21.
[824] Voir *Introduction* p18.

II- Le point de vue et le découpage du réel dans le texte romanesque

Dans l'optique de la théorie du point de vue, le roman moderne pourrait ainsi être défini comme la tentative de décentrement de l'objet de perception, aussi Bernard Valette constat-t-il que : « *C'est l'ensemble du système de lecture de l'homme qui a changé. La psychologie n'est plus tournée vers l'objet de l'observation, mais vers le sujet de la perception* »[825]. Nous avons pu vérifier dans la description de madame Arnoux[826] que le narrateur flaubertien[827], outre qu'il représente le portrait de celle qui sera bientôt l'objet d'une passion sans partage pour Frédéric Moreau, s'applique à nous dessiner l'état d'esprit de l'amant romantique, car : « *Tantôt le foyer désigne, conformément à son origine, le centre vers lequel convergent les regards, tantôt – et c'est son acception narratologique la plus générale – il sert à représenter le sujet à travers lequel se trouvent filtrés une description, un portrait ou une action* »[828]. Ce procédé correspond à la technique du chiasme spéculaire qui, moyennant un certain découpage référentiel inscrit une certaine réalité affective dans l'objet perçu.

Le narrateur du Nouveau-Roman passe outre la réalité psychologique du personnage romanesque, en tant qu'unité affective. Désormais l'impression et la sensation étrange l'emporte sur la permanence de la passion : « *Si l'analyse, au sens classique de cohérence, de vraisemblance, du comportement, a disparu, l'expression des sentiments obscurs (les tropismes), ineffables, voir pathologiques, demeure vivante* »[829].

Le PDV dont il est question permet d'identifier une conscience non verbalisée, mais cette conscience n'est pas pour autant exclusivement une posture mentale, elle est aussi une posture affective, et c'est aussi une perception qui mobilise les organes de sens. N'est-ce pas la vue et l'odorat de la madeleine trompée dans du thé qui étaient à l'origine du mécanisme des souvenirs et d'un défilement des images déterminé par des postures mentales que le romancier classe sous le signe de la *mémoire volontaire*[830]. Chez les deux autres romanciers, à savoir Sarraute et Simon, la narration, et partant la représentation du point de vue, fonctionnent tout autrement. Dans *La Corde raide*, le point de vue est un objet de partage, non seulement entre narrateur et personnage, mais aussi entre narrateur et narrateur de relai.

[825] Bernard Valette, *Esthétique du roman moderne*, *Op. Cit.*, p 127.
[826] Voir 1.1- *La représentation iconographique*.
[827] On considère Flaubert comme le précurseur du roman moderne.
[828] Bernard Valette, *Esthétique du roman moderne*, *Op. Cit.*, p 183.
[829] *Ibid.*, p 130.
[830] Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann*, *Op.*, *Cit.*, p 144.

Ouvrez de Sarraute conduit très loin l'investigation narrative, à telle enseigne que le sujet de conscience disparait, et le texte se développe sous forme de mots qui se combinent, s'associent, s'excluent sans qu'on puisse leur reconnaitre de source précise.

1- Genèse de la conscience dans *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust

1.1- Le PDV à l'épreuve de la conversion sémiologique

On ne saurait comprendre la notion de PDV, telle qu'elle est déployée dans *Le Temps retrouvé*, sans un effort consenti de mise en rapport entre le début et la fin de *La Recherche* que Genette qualifie de *vaste analepse pseudo-diégétique*[831]. Dans ce dernier roman qui clôt l'ensemble du cycle romanesque proustien il est également question de catalyseur, de signe qui enclenche le mécanisme des souvenirs convertis en images et événements du passé du personnage qui dit *je*. Le narrateur qui s'exprime à la première personne du singulier constate : « *En somme, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agît d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel* »[832]. Le processus de conversion se traduit, narrativement parlant, par un mode d'expression, qui se fait tantôt monologue intérieur, tantôt pensées rapportées. Dans cette expérience, dans laquelle le sujet tente d'essentialiser le monde, le point de vue se trouve au cœur de la représentation volontaire ou involontaire de l'objet de perception. Dans *Le Temps retrouvé*, le mécanisme générant la madeleine de *Combray* se reproduit, mais non plus à l'identique, car le point focal ou vocal change de motif. Il est question d'objet d'ameublement, la bibliothèque que Marcel perçoit chez la princesse de Guermantes, qui n'est autre que Mme Verdurin. La réminiscence est aussi un réseau qui s'appuie sur la correspondance des épisodes du passé.

Sur le plan narratif ce jeu de correspondance assure l'unité du récit qui sollicite par ailleurs la mémoire du lecteur, lequel se trouve amené à exercer, en amont et en aval, un effort cognitif, de nature à identifier les épisodes qui font écho à d'autres n'appartenant forcément pas au même roman. L'intérêt est de rendre compte de la complexité des différents points de vue qui se profilent dans les foyers focaux suggérés par le récit. Signalons qu'à mesure que le personnage donne libre cours au courant des idées, l'instance narrative se donne pour tâche de

[831] Gérard Genette, *Figures III*, *Op. Cit.,* p 249.
[832] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Saint-Armand 1987, éditions Gallimard, p 237.

construire, moyennant essentiellement la période, la métaphore et l'inférence, un langage scriptural à la dimension de cette représentation picturale travaillée par la mémoire du sujet. Et c'est ainsi que l'on perçoit la complexité de l'examen relatif au PDV, parce que, outre la conscience non vocale du sujet monologiste, il y a la conscience de l'instance narrative qui s'investit dans le travail du style. Et c'est le souci du style perfectionné et travaillé que le personnage découvre comme moyen de parer à l'imperfection de ses rapports aux hommes, car : « *la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style* »[833]. Il s'agit de produire ce que Marcel appelle *mon œuvre*[834]. L'on se trouve dans une posture sous-entendant que le narrateur, qui à la fin se confond avec le personnage, Marcel en l'occurrence, n'est pas disposé à réinventer l'expérience de l'échec de Frédéric Moreau, qui n'avait pu écrire son *œuvre*. La perfection du style aura été le moyen sûr permettant à Proust d'échapper à la précarité et de s'inscrire dans la permanence de la lucidité. C'est donc dans cette optique que l'on se propose d'examiner la manière dont le PDV se déploie, non seulement dans la perception et les pensées du personnage, mais aussi dans le style adopté par le narrateur pour convertir les différents états d'esprit en un langage qui transcende le réel en lui donnant une vérité autre, une vérité qui permet de lutter lucidement et sereinement contre la mort.

Le Temps retrouvé a ceci de particulier qu'il développe un contenu narratif et discursif qui fait succéder en alternance un récit en partie analeptique et une réflexion, laquelle fonctionne comme le métadiscours romanesque, celui qui trahit plus ou moins nettement le point de vue de Proust. En témoigne cette approche axée sur la théorie du roman : « *Quelques-uns voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde*[835]*. Rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une telle vue cinématographique* »[836].

Toutes les instances du *Temps retrouvé* sont impliquées, d'une façon ou d'une autre, dans la représentation du PDV ; la posture du personnage se confond le plus souvent avec celle du narrateur, celle du narrateur est relayée par une prise de position auctoriale qui s'inscrit dans le méta (métalangage, métadiscours, métanarration... etc.). Cependant, la conscience du

[833] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *Op. Cit.*, p 250
[834] *Ibid.*, p 442.
[835] Le point de vue de Proust sur l'art cinématographique correspond relativement à ce que nous avons développé en 1.3- *La représentation cinématographique*.
[836] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *Op.*, *Cit.*, p 242.

protagoniste demeure, tout compte fait, la matrice par laquelle on se doit d'examiner les strates des foyers focaux et vocaux dans la narration proustienne.

Voyons comment se déploie le PDV dans le texte ci-dessous :

« *Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfum, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément - rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents* »[837].

Précisons d'abord qu'il s'agit d'une spéculation théorique analogique en rapport avec le signe ; l'art romanesque d'une part et l'art cinématographique d'autre part. Il y a une prise de position aisément identifiable en faveur de la littérature. Mais le plus important, dans cette posture qui établit un parallèle entre deux modes d'expression artistique, est la conversion sémiologique qui valorise la création romanesque. Tout tourne autour du mot *rapport*. La création est vraisemblablement une mise en relation, mais comment se concrétise le relationnel entre les objets du monde pour créer une nouvelle réalité sémiologique ?

- Dans la première acception, le sujet s'applique, par souci de précision, à caractériser deux notions clés de *La Recherche*, à savoir *le temps* et *la réalité*. Pour définir le temps, le sujet procède par assertion, tout à la fois négative : « *Une heure n'est pas qu'une heure* » et affirmative : « *c'est un vase rempli de parfum, de sons, de projets et de climats* ». Le foyer assertif de l'affirmation intègre des éléments qui n'appartiennent pas à la même classe d'objets, et la question est de savoir quel rapport existe-t-il entre l'olfactif (*parfum*), l'auditif (*sons*), le mental (*projets*) et l'épidermique (*climats*). Il faudrait trouver moyen de rendre possible l'association entres les éléments disparates qui se combinent sous forme de zeugme sémantique. Ce zeugme est né dans un trope qui a pour fin de caractériser le temps associé au *vase*, selon la perception du sujet. La deuxième acception concerne le mot *réalité* : « *Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport* ». C'est une mise en rapport, entre les sensations et les souvenirs. Le sujet parlant ne dit pas explicitement qu'il y a un rapport de causalité entre ce qui relève de la mémoire et ce qui appartient au sensationnel. Une sensation est née dans la mesure où le mécanisme des souvenirs est enclenché ; il y a un rapport entre la réserve des images mentales et la réaction chimique du corps qui pourrait

[837] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *Op*., *Cit*., p 242.

réactiver le mécanisme des sens pour donner à l'image représentée une nouvelle réalité physique. La madeleine évoquée à plusieurs reprises dans *Le Temps retrouvé* en donne la preuve[838].

Ces deux figures mélioratives impliquent une certaine posture qui n'est pas pour voiler le caractère adversatif de l'analogie entre la littérature et le cinéma. Le romancier dont le statut est défini de manière sous-entendue, a donc pour tâche de rendre possible le rapport entre éléments ailleurs incompatibles. L'expression verbale tente de surmonter la disparité des objets les plus incompatibles, en créant une nouvelle harmonie, qui est née d'une certaine passion créatrice. C'est un « *rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents* ». La visée est de décrire, non ces objets en soi, mais plutôt la sensation qui en découle, celle du romancier rhéteur. La rhétorique n'a donc plus une fonction ornementale qui vise à émouvoir, c'est plutôt un dispositif sémiologique auquel le romancier esthète a recours pour y loger un certain point de vue.

- Il en va tout autrement, selon toujours le sujet de l'analogie, de l'art cinématographique. Ce n'est pas que le cinéma ne soit pas en mesure d'établir l'association entre les objets mentionnés précédemment, mais que la juxtaposition entre les différents éléments sous forme de "zeugme cinématographique" ne produit pas le même effet romanesque. La question est de savoir si les figures de rhétorique employées en littérature pourraient être transcrites au cinéma. La question est d'autant plus significative que la critique cinématographique parle de grammaire du récit filmique. Pour le sujet proustien l'association établie par le défilement des images au cinéma n'est pas porteuse de sens[839]. L'emploi de l'adjectif *simple* dans le fragment : « *rapport que supprime une simple vision cinématographique* » implique une prise de position dépréciative du cinéma.

Dans l'ordre de la spéculation théorique, les différentes postures intellectuelles des instances parlantes se confondent. Habituellement Proust fait parler Marcel par narrateur interposé. Cependant, dans cette réflexion la voix de l'auteur est à peine voilée. Et c'est en s'appuyant sur le PDV que l'on pourrait examiner, non seulement les voix muettes, mais aussi la posture idéologique de Proust, laquelle posture se veut une plaidoirie en faveur de la

[838] Ne serait-ce que pour l'illustration, on pourrait renvoyer aux pages 222, 226, 231, 237, 287 de la présente édition.

[839] Il faudrait attendre *Le cuirassé de Potemkine* film soviétique muet réalisé par Sergueï Eisenstein en 1925, pour comprendre le montage parallèle ; l'image des ouvriers du port d'Odessa qui se succède à celle d'un troupeau de moutons est interprétable comme une figure d'analogie.

littérature qu'il juge incomparable, eu égard à sa capacité à permettre le découpage de l'univers référentiel pour décrire la naissance d'une sensation, une perception ou une idée. Cette posture est aussi un réquisitoire contre un art qui prétend s'approprier la syntaxe et la rhétorique de la création romanesque pour se constituer une forme de *mimèsis* d'un genre nouveau.

1.2- la perception et le découpage du réel

Le Temps retrouvé pourrait être perçu comme un livre qui comporte les bases théoriques de l'esthétique proustienne de la création verbale. Au-delà de l'effort de la *mémoire volontaire*, se profilent les sources de lectures qui sont à la base de la codification des possibles narratifs de toutes *La Recherche*. Mais outre l'influence des lectures, sociologiques surtout[840], Proust faisait de la peinture un objet de création, essentiellement dans la représentation des perceptions successives. Pour Michel Raimond et Luc Fraisse : « *l'écrivain était très intéressé par la technique du rabattement des plans mis en œuvre par les peintres cubistes, et qui consiste, notamment chez Picasso, à représenter un visage de femme simultanément de face et de profil* »[841].

Le fondement de l'esthétique cubiste ne s'appuie pas sur la succession des impressions, comme dans la peinture impressionniste où chaque état de conscience est configuré dans un seul plan. Le cubisme s'appuie plutôt sur la représentation parallèle des plans axés sur le même objet de perception, car : « *La réalité extérieure, c'est en fait ce que nos sens et notre intelligence perçoivent et conçoivent de cette réalité* »[842]. C'est que l'objet perçu n'est pas représenté, esthétiquement parlant, dans une forme de rendu brut. Il s'agit en fait d'un travail effectué par les sens, par l'affect qui se donne pour tâche de réorganiser l'univers référentiel afin de le refaire naitre dans une nouvelle forme, forme qui plutôt que de mimer le réel, décrit la matrice affective qui perçoit et conçoit l'objet du désir en y mettant de la sienne.

Au terme d'un parcours fortement entamé par les épreuves affectives, le sujet proustien tente de faire du défilement des images du passé ; des portraits de femmes (Gilberte, Odette, Albertine, la princesse de Guermantes) ou des objets (une église, une station balnéaire, les deux allées de Méséglise et de Guermantes, une bibliothèque) un plan unique qui serait le foyer condensateur de toutes les figures féminines qui avaient marqué sa vie. Mais outre cette

[840] On pourrait citer une fois de plus Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation* (1890). Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve* (1899).
[841] Michel Raimond et Luc Fraisse, *Proust en toutes lettres*, *Op. Cit.*, p 39.
[842] *Ibid.*, p 43.

esthétique de synthèse, le sujet amoureux s'efforce de triompher du temps perdu en comprimant les états et impressions successifs qu'il avait vécus, tout au long de son parcours passionnel, dans une peinture qui s'inscrit dans la permanence. Sur cette question obsessionnelle voyons comment le sujet proustien développe son point de vue qui, consciemment ou inconsciemment, se trouve sous l'emprise de Picasso et de Braque[843].

« *et, maintenant devant cette bibliothèque de l'hôtel de Guermantes, elle déployait, réparti dans ses pans et dans ses cassures, le plumage d'un océan vert et bleu comme la queue d'un paon. Et je ne jouissais pas que de ces couleurs, mais de tout un instant de ma vie qui les soulevait, qui avait été sans doute aspiration vers elles, dont quelque sentiment de fatigue ou de tristesse m'avait peut-être empêché de jouir à Balbec, et qui maintenant, débarrassé de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure, pur et désincarné, me gonflait d'allégresse* »[844].

Sur le plan narratologique, ce passage fait coïncider le temps de la narration avec le temps de l'histoire. Le sujet de conscience fait usage des trois déictiques *je*, *ici*, *maintenant* : *Je* apparait après coup pour une raison qui est en rapport avec l'ordre des focalisations. Cet épisode, qui surgit au milieu du roman, va enclencher et réinventer la sensation de félicité née dans le salon de la princesse de Guermantes, au voisinage d'une bibliothèque d'une valeur particulière dans le récit du *Temps retrouvé*. Le narrateur proustien va engager la narration analeptique, celle qui cible le signe, les objets et les êtres qui avaient, d'une manière ou d'une autre, marqué la vie affective de Marcel.

Le sujet de l'*ici maintenant* instaure *le cadre figuratif de l'énonciation*[845] afin de donner une certaine dynamique au discours, parce que : « *L'homme ne dispose d'aucun moyen de vivre le "maintenant" et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion du discours dans le monde* »[846]. L'adverbe de temps *maintenant* est employé à deux reprises dans le fragment : « *et, maintenant devant cette bibliothèque de l'hôtel de Guermantes* », « *et qui maintenant, débarrassé de ce qu'il y a d'imparfait* ». Ce déictique n'a pas qu'une valeur énonciative et localisatrice. La référence temporelle est certes définie par rapport au point de vue du sujet parlant en tant qu'être au monde, mais il y a au-delà une visée pragmatique

[843] *Le Temps retrouvé* est rédigé pendant les années vingt. Il est publié à titre posthume en 1927. Le cubisme fait parler de lui à partir de 1911.
[844] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *Op. Cit.*, p 225.
[845] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, chapitre : *L'appareil formel de l'énonciation*, *Op.*, *Cit.* p 82.
[846] *Ibid.*, p 80.

assurée par la reprise adverbiale. Il s'agit d'établir une certaine corrélation entre l'adverbe et le temps imparfait qui structure la quasi-totalité du passage. A cet égard, Rabatel soutient que « *Certains marqueurs ne sont grammaticalement compatibles qu'avec des imparfaits : c'est typiquement le cas de* "*maintenant*" »[847]. Force est aussi de constater que les deux occurrences n'ont pas le même point focal. C'est dans cette optique référentielle que l'on prendra appui sur ce déictique pour examiner la manière dont le sujet de conscience procède au découpage de l'univers référentiel pour dessiner, au-delà de l'objet, la sensation, la sienne propre.

- *Le premier point focal*. Il est défini dans le récit exprimé sur le mode du délocutif *elle*. Cette caractérisation pronominale surgit dans une description qui mime la peinture, comme on pourrait le vérifier ultérieurement. Mais quel est le référent de *elle*, dont on dit qu'il est le point focal inaugural de ce récit ? Il s'agit d'un objet apparemment de peu de valeur, c'est une serviette qu'un domestique chargé d'accueillir les convives tend avec déférence à Marcel : « *la serviette que j'avais prise pour m'essuyer la bouche avait précisément le genre de raideur et d'empesé de celle avec laquelle j'avais tant de peine à me sécher devant la fenêtre, le premier jour de mon arrivée à Balbec* »[848]. Cet objet d'usage domestique est désormais chargé de sens. En amont, parce qu'il y a une force évocatrice ; il est appréhendé par analogie avec *la serviette* dont Marcel avait fait usage le premier jour de son séjour à la station balnéaire de Balbec. En aval, dans la mesure où il sera saisi comme la toile dans laquelle va se dessiner les pensées et sensations du sujet de conscience.

  En examinant cette "toile" d'assez près, l'on se rend compte que sa surface est marquée par un dessin, celui d'un pan déployant sa queue et dont la couleur turquoise suscite l'admiration du visiteur de l'hôtel de Guermantes. Cependant, dans l'esprit du sujet, cette représentation picturale est organisée tout autrement ; elle est définie par deux métaphores se rapportant à deux univers référentiels apparemment incompatibles. On y distingue un registre animal : « *plumage… queue d'un paon* », et un registre aquatique : «*océan vert et bleu* ». Ces deux registres posent le problème du rapport entre ce qui est symbolisé et le signe lui-même[849], entre le référent, qui est en l'occurrence un dessin, et le mode de découpage de ce référent pictural qui est lui-même un signe de quelque chose, un paon. Dans la perception du sujet, l'association

[847] Alain Rabatel, *Homo Narrans*, *Op. Cit.*, p 166.
[848] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *Op. Cit.*, p 225.
[849] Umberto Eco, *Le Signe*, *Op. Cit.*, p 220.

n'est pas une confusion née du mouvement de la pensée au cours du rêve[850]. C'est une réorganisation délibérée, un nouveau découpage du référent avec métaphores interposées. Sur le plan sémantique, on pourrait invoquer une interprétation chromatique pour rendre compte de l'analogie entre le bleu vert de la queue du paon et le turquoise de l'océan. Outre ce trait sémique, il y a également la possibilité d'une interprétation cinétique, puisque le mouvement est au cœur de cette représentation. Il y a une énergie qui s'en dégage. Le déploiement de la queue est perçu de manière analogique avec le déferlement des vagues de l'océan.

Si l'on s'en remet aux seules métaphores, on s'aperçoit que la sensation du sujet aurait dessiné un tableau au confluant du réalisme et de l'impressionniste. Mais ce dessin configuré par les tropes est conditionné par la forme même de cette toile dont le sujet se plait à contempler les *pans* et les *cassures*. Ces formes créent une géométrie qui provoque une décomposition du dessin, en fragments et en morceaux dignes d'une peinture cubique. Cette option esthétique est le produit du travail mental de l'observateur qui, au-delà de cette représentation picturale, tente de dessiner l'allégresse, la sienne.

- *Le deuxième point focal*. La deuxième phrase du texte articule le passage de la narration à la troisième personne, ayant pour cible un objet de cristallisation, à la première personne *je*. La personne du locuteur est à la fois objet et sujet de perception. Mais, cette transition focale n'est pas aléatoire, elle s'inscrit dans une logique de causalité, la serviette étant un motif ou un signe catalyseur d'un souvenir et d'une sensation issus d'un passé lointain. Il y a donc un décentrement du point focal qui désormais va reléguer ce tableau cubique au second plan pour permettre au sujet de s'ériger en nouveau *centre de perspective*[851] pour analyser l'élan sensationnel généré, tout à la fois, de l'objet et du dessin qu'il contient : « *Et je ne jouissais pas que de ces couleurs, mais de tout un instant de ma vie…* ».

Pour raconter la genèse de cette *allégresse*, le narrateur locuteur développe une période qui comporte quatre déterminations introduites chacune par un pronom relatif :

qui les soulevait

qui avait été sans doute aspiration vers elles

[850] Ce qui serait caractéristique du surréalisme de la toile.
[851] Le "sujet de conscience" des américains, *in* Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *Op. Cit.*, p 208.

dont quelque sentiment de fatigue ou de tristesse m'avait peut-être empêché de jouir à Balbec

qui maintenant, débarrassé de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure, pur et désincarné, me gonflait d'allégresse »

Cette accumulation prédicative vise certes à caractériser ce que le locuteur appelle *tout un instant de ma vie*, mais au-delà, elle mime par la surcharge syntaxique, adjectivale surtout, l'intensité de l'émotion que le sujet venait à ressentir. Il y a sur le plan affectif, une certaine énergie générée par l'effet de la condensation chronologique du parcours passionnel dans un laps de temps déterminé : *un instant*.

Comme en peinture, la condensation chronologique repose sur un paradoxe ; c'est que, d'une part, la sensation est une réaction spontanée de *l'âme sensitive*, au sens aristotélicien du terme, elle nait dans la brièveté de l'instant, mais, d'autre part, c'est tout le travail intellectuel de la composition et de la décomposition qui s'inscrit dans la durée, afin de dessiner une "matière" susceptible de résister à la déficience de la mémoire. Et c'est en cela que *l'œuvre* acquiert une valeur ontologique ; sa permanence devient par là même l'équivalent d'une *allégresse* qui, elle aussi, s'inscrit dans la durée.

S'ajoute à ce paradoxe de l'instantané et de la permanence une difficulté supplémentaire. Elle est inhérente au statut du sujet appréhendé comme centre de perspective, notion qui, pour Ducrot, signifie : « *le personnage du point de vue [duquel] les événements sont présentés* »[852]. Il y a difficulté à partir du moment où l'observateur et l'objet de perception ne sont pas dissociés. Dans l'épisode de la serviette, convertie en toile de peinture, la distinction est nette entre l'*interprète*[853] et l'objet signe. Mais dans le processus de réinvention de la sensation l'interprète se veut, tout à la fois, sujet et objet de perception ; il est donc scindé en deux entités, l'une "observante", l'autre observée. Cette posture correspond à ce qu'on pourrait appeler "auto-focalisation". Et c'est aussi dans cet ordre de perception que le PDV établit une certaine parenté avec le MI. Le découpage référentiel du réel est aussi exercé sur soi, sur l'être qui prend conscience de lui-même, et qui dans le cas de Proust découvre que pour échapper au réel dysphorique, il faudrait réinventer les moments forts du passé, par le signe, l'écriture.

[852] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *Op. Cit.*, p 208.
[853] Umberto Eco, *Le Signe*, *Op. Cit.*, p 49.

1.3- Le PDV et l'expérience sensorielle

L'épisode de la serviette, que nous avons placé sous le signe de la "toile improvisée" par Marcel, a le mérite de révéler que « *Les objets n'entrent plus que sous la figure de symboles dans ses perceptions* »[854]. L'univers référentiel du sujet est peuplé d'objets convertis en signes qui, parce que travaillés par le champ fantasmatique, se convertissent en motifs catalyseurs d'une série de postures mentales révélatrices d'une expérience introvertie, exprimée sur le mode du MI, du DIL ou du PDV.

Cependant, une posture mentale n'est possible que dans la mesure où elle est travaillée par la passion. Tout objet perçu, la bibliothèque de la princesse de Guermantes en donne la preuve, pourrait devenir prétexte à une narration rétrospective, où l'on découvre une expérience introspective : « *Ses plus belles démonstrations ne lui livrent que le secret de sa structure mentale* »[855]. Mais l'expérience du sujet de perception est avant tout sensorielle ; elle s'en remet assez fréquemment aux organes de sens pour réorganiser l'univers environnant et essentialiser le monde dans une œuvre symbolique. Voyons comment le texte suivant définit les rapports entre les différentes postures mentales et l'expérience sensorielle du personnage.

« *Un des chefs-d'œuvre de la littérature française,* Sylvie*, de Gérard de Nerval, a, tout comme le livre de* Mémoires d'Outre-Tombe *relatif à Combourg, une sensation du même genre que le goût de la madeleine et* "*le gazouillement de la grive*"*. Chez Baudelaire enfin, ces réminiscences, plus nombreuses encore, sont évidemment moins fortuites et par conséquent, à mon avis, décisives. C'est le poète lui-même qui, avec plus de choix et de paresse, recherche volontairement, dans l'odeur d'une femme par exemple, de sa chevelure et de son sein, les analogies inspiratrices qui lui évoqueront* "*l'azur du ciel immense et rond*" et "*un port rempli de flammes et de mâts*" »[856].

Ce passage de portée intertextuelle évoque trois des auteurs français les plus novateurs en matière d'écriture poétique. Le choix de Chateaubriand, de Nerval ou de Baudelaire n'est pas fortuit. Le premier se réclame de la première poésie romantique, le deuxième est un germanophile, initiateur du romantisme surnaturel. Quant à Baudelaire, il a le mérite de marquer un tournant dans l'évolution de la poésie française de la deuxième moitié du dix-

[854] Georges Piroué, *Comment lire Proust ?*, *Op. Cit.*, p 64.
[855] *Ibid.*, p 66.
[856] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *Op. Cit.*, p 287.

neuvième siècle. A partir des *Fleurs du mal* l'esthétique poétique va adopter le symbolisme comme principe de création verbale. Mais les trois poètes ont ceci de commun qu'ils ont écrit des textes sur l'expérience du signe catalyseur de la mémoire et du mécanisme des souvenirs. Le narrateur proustien recourt à ce qu'il est convenu d'appeler, en rhétorique argumentative, l'argument d'autorité, ne serait-ce que pour corroborer sa thèse relative au lien causal et au rapport d'interdépendance, générateur de sens, entre l'objet et la transcendance, entre le signe concret et l'expérience essentialiste. Aussi le narrateur a-t-il cité Baudelaire en exemple pour valider son entreprise : « *J'allais chercher à me rappeler les pièces de Baudelaire à la base desquelles se trouve ainsi une sensation transposée, pour achever de me placer dans une filiation aussi noble, et me donner par là l'assurance que l'œuvre que je n'avais plus aucune hésitation à entreprendre méritait l'effort que j'allais lui consacrer* »[857].

Les expériences sensorielles vécues par les trois poètes se rapportent chacune à un processus de symbolisation différent. Il est question de la perception auditive, visuelle et olfactive.

- *L'expérience auditive*.

  Le narrateur s'appuie sur un épisode des plus significatifs des *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand. Le but est d'établir une analogie entre l'effet de la madeleine ou de la bibliothèque sur le mécanisme rétrospectif de la mémoire. Il cite un passage de l'œuvre de Chateaubriand pour invoquer un certain rapport entre le sensoriel ; le gazouillement de la grive et la sensation de bonheur qui en découle : « *A l' instant, ce son magique fit reparaître à mes yeux le domaine paternel* »[858]. Le narrateur proustien met entre guillemets un passage relativement long des *Mémoires d'Outre-Tombe*. Mais le choix même d'une séquence plutôt qu'une autre est intégratif d'un PDV. On pourrait invoquer trois raisons pour corroborer cette idée ; la première concerne le statut même du narrateur des *Mémoires*, c'est une instance qui dit *je*. C'est une narration à la première personne du singulier. La deuxième est en rapport avec le référent, qui est toujours ce *je* de la narration. *Je* est à la fois sujet et objet de la narration, ce qui pourrait intégrer le texte tout entier dans la catégorie des récits autobiographiques. La troisième se rapporte à la relation que le sujet établit avec le signe. Le son de la grive n'est pas seulement déclencheur des images du passé de l'enfance, images comprimées dans des souvenirs indélébiles, mais aussi source de ce que Marcel appelle *allégresse*. Comme chez le sujet proustien, le rapport entre l'objet

[857] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *Op. Cit.*, p 287.
[858] *Ibid.*, p 286.

et le processus de symbolisation repose sur un paradoxe ; l'effort de mémoire coïncide avec un instant d'oubli, lequel se trouve pertinemment exprimé par Chateaubriand en ce sens : « *j'oubliai les catastrophes dont je venais d'être le témoin, et, transporté subitement dans le passé, je revis ces compagnes où j'entendis si souvent siffler la grive* »[859]. L'oubli du présent morose et le transport vers le passé, un certain passé allègre, sélectionné par la mémoire, est à la base des *Mémoires d'Outre-Tombe*. C'est toute l'entreprise du *Temps retrouvé* que de se constituer une chronologie sélective, par un travail de la mémoire volontaire, afin d'inscrire l'euphorie dans la durée. Certains mots employés par Chateaubriand semblent être prononcé par le sujet proustien. Dans l'expression *son magique* l'adjectif en donne la preuve. L'épithète à valeur méliorative n'est pas seulement de portée intertextuelle, référentielle[860], elle est également polyphonique, inférentielle, implicative de deux voix auctoriales ; celle de l'auteur des *Mémoires* et celle du *Temps retrouvé*.

- *L'expérience visuelle*.

L'expérience de Gérard de Narval dont le narrateur cite *Sylvie*, la plus représentative des *Filles du feu*, est évoquée de manière analogique avec Chateaubriand : « *Un des chefs-d'œuvre de la littérature française,* Sylvie*, de Gérard de Nerval, a, tout comme le livre de* Mémoires d'Outre-Tombe *relatif à Combourg, une sensation du même genre que le goût de la madeleine et* "*le gazouillement de la grive*". Le sujet proustien ne dit pas explicitement de quelle manière l'analogie avec la grive ou la madeleine a droit de cité, mais en invoquant le texte nervalien, on se rend compte que l'association a probablement pour origine le texte suivant extrait de *Sylvie* :

« *Je me représentais un château du temps de Henri IV …. Des jeunes filles dansaient en rond sur la pelouse en chantant de vieux airs transmis par leurs mères, et d'un français si naturellement pur que l'on se sentait bien exister dans ce vieux pays du Valois…* »[861].

Une fois de plus nous avons à faire à un poète qui dit *je* dans un texte narratif. Et dans ce récit à la première personne, il est question de la genèse d'une sensation née de l'observation d'un article de journal dans lequel le personnage apprend qu'il a gagné une fortune. C'est alors qu'il s'est donné à cœur joie aux souvenirs de Sylvie, qu'il aurait séduite, en étant plus fortuné. Il se rend à l'évidence, l'objet de son désir n'est

[859] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *Op. Cit*., p 287.
[860] Ici, l'intertextualité est explicite, car Chateaubriand est cité entre guillemets.
[861] Gérard de Nerval, *Les Filles du feu (*Sylvie*),* Paris 1856, éditions Michel Lévy frères, pp. 111-154. Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Sylvie

pas une femme à corrompre et à faire d'elle un être vénal. Encore une fois, la force évocatrice, à caractère analogique, recompose, moyennant les souvenirs, l'univers du narrateur proustien. La phrase inaugurale du passage cité des *Filles du feu* : « *Je me représentais un château du temps de Henri IV* » décrit l'effort mental auquel s'adonne le sujet nervalien pour construire son monde intérieur. De cette construction mentale nous repérons deux objets de perception qui feraient le bonheur de l'enfant Marcel : un château de construction médiévale aux toits pointus, qui pourraient, par un effort d'association picturale, ou mieux, architecturale, rappeler l'église de Combray. Et les jeunes filles qui rappellent de manière à peine voilée la bande des jeunes filles, ayant pour épicentre Albertine, de la station balnéaire de Balbec. Tout comme le narrateur du *Temps retrouvé*, le sujet de *Sylvie* s'en remet à la mémoire pour puiser le matériau de son univers mental qu'il appréhende comme œuvre salutaire. L'expérience perceptuelle du regard porté sur le monde extérieur aura permis, et pour Nerval et pour Proust, de construire l'univers de l'introversion, lequel demeure seule source de bonheur pour quiconque juge dysphorique la réalité environnante.

- *L'expérience olfactive*.

Comment se cristallise effectivement l'expérience olfactive ? Le narrateur part d'un principe qui est en passe de s'ériger en loi sémiologique ; il y a tout comme dans les deux expériences ; de Chateaubriand et de Nerval, un signe, ici il est question de « *l'odeur d'une femme* ». Ce signe sensoriel sollicite un effort de mémoire :

« *recherche volontairement* », une expression qui, dans la terminologie proustienne, correspond à la mémoire volontaire. De cet effort mémoriel découle une activité de « *réminiscence, plus nombreuses* ». Dans l'expérience baudelairienne, l'odeur du corps féminin, comme signe, est un élément qui génère le transport, le voyage virtuel au pays de *l'azur du ciel immense et rond*, l'ailleurs sollicité par les romantiques, les symbolistes et les parnassiens.

L'expérience baudelairienne est racontée par des fragments du poème *La chevelure*, et qui est cité de mémoire par le narrateur, car si Marcel rapporte, avec précision, une partie du vers deux de la sixième strophe : « *l'azur du ciel immense et rond* », il confond deux vers[862] pour en faire une seule unité poétique : « *un port rempli de flammes et de mâts* ». Pourrait-on en conclure à une défaillance de mémoire ? Décidément ce lapsus calami est loin d'être anodin. Il serait révélateur d'une activité

[862] Le dernier vers de la 3ème strophe de *La chevelure* : *De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts* est confondu avec le premier vers de la 4ème strophe : *Un port retentissant où mon âme peut boire*.

de substitution inconsciente, et qui plus est, invente des mots qui ne figurent pas dans le texte d'origine. Le cas du verbe *remplir* est significatif. Il en ressort que l'identification entre le sujet proustien et le sujet baudelairien est telle que le premier agit sur le texte du deuxième afin de rendre l'érotisme de la scène plus intense. Le lapsus pourrait, par là même, être lu comme le foyer polyphonique consensuel de deux points de vue qui se combinent, afin de construire, par delà les époques, le sens et raconter l'histoire d'une sensation.

Sur le rapport entre Proust et Baudelaire Georges Piroué écrit : « *Tandis que Baudelaire s'en remettait à l'odorat de lui fournir des* "*correspondances*"*, c'est au sens que Proust confie le même rôle* »[863]. Dans tous les cas de figure l'idée qui s'en dégage est qu'il y a une expérience de transfiguration née d'une certaine correspondance entre l'objet signe et le travail mental qui par un effort de symbolisation du réel produit un autre signe.

L'invocation des poètes des plus représentatifs du dialogue entre le monde extérieur et l'univers de l'introversion, entre le dehors et le dedans, met en scène une énonciation qui raconte l'histoire d'un point de vue porté sur des points de vue. Un point de vue sujet et un point de vue objet. Mais les deux ont ceci de commun qu'ils essentialisent l'expérience sous forme de symboles ; le symbole objet se convertit en symbole verbal, lequel met la posture mentale au cœur du projet narratif de l'auteur. N'est-ce pas là tout le projet proustien du T*emps retrouvé* et qui correspond à ce que Claude Simon appelle le *portrait de la mémoire*.

[863] Georges Piroué, *Comment lire Proust ?*, *Op. Cit.*, p 45.

2- Un point de vue à plusieurs strates. Le cas de *La Corde raide d*e Claude Simon

Publié en 1947, *La Corde raide* est demeuré peu lu, comparé aux autres romans de Claude Simon. Pourtant ce texte pourrait nous interpeller par une forme qui fait se succéder en alternance "diégèse"[864] et métadiégèse, texte et métatexte. L'instance métadiégétique s'interroge, exprime un point de vue, tantôt explicitement, tantôt implicitement, par narrateur interposé.

Les intrusions auctoriales à répétition au cours du récit permettent d'interroger le roman, et au-delà, la création esthétique, sur la validité de l'œuvre et sur les lois qui la régissent. Le PDV pourrait de la sorte être saisi à trois niveaux.

- Le premier concerne la narration dont on ne pourrait apprécier le contenu qu'une fois le "roman" est saisi dans une vision d'ensemble.
- Le second niveau se rapporte au personnage du récit. l'on verra dans quelle mesure le PDV pourrait instaurer ou confondre les frontières entre les strates de l'énonciation. *La Corde raide* n'est pas un texte autobiographique, pour autant la fusion ou la confusion des instances parlantes pourraient être saisie au cours du récit.
- Le dernier niveau permet de s'interroger sur les raisons de l'intrusion auctoriale dans un contenu narratif qui affiche une certaine résistance à l'alignement générique. Et on pourrait examiner le passage du narrateur à l'auteur. De ces intrusions successives dans le récit, on pourrait citer[865] :

« *Ce genre d'histoire sans commencement ni fin, le public n'aime pas ça. Il aime savoir ce que deviennent les personnages et combien d'enfants ils ont eu. On m'a déjà reproché d'oublier mes personnages en route* » [866].

Cette déclaration aux accents diderotiens donne de manière sous-entendue deux acceptions à la création romanesque. La première passe outre le bornage diégétique qui n'est souvent pas conforme à la réalité des faits. La deuxième moitié de la citation a une valeur inférentielle ; l'auteur fait le procès d'une vision qui voue un culte au dénouement rassurant. Le point de vue de l'auteur est appuyé par une expression dont la tonalité ironique est à peine voilée : « *On m'a déjà reproché d'oublier mes personnages en route* ». Il en découle qu'un

[864] Nous saisissons ce mot avec quelques précautions, car il n'y a pas à proprement parler de succession dans les événements racontés.
[865] La citation figure dans l'introduction.
[866] Claude Simon, *La Corde raide*, Paris 1947, éditions Le Sagittaire, p 88.

romancier n'est tout de même pas appelé à écrire à l'adresse du public, ou du moins à une catégorie de public qui se réjouit des histoires qui flattent ses fantasmes.

Dans *La Corde raide* le sujet s'exprime, tantôt à la première personne *je*, tantôt à la troisième personne du singulier *il*. Ce va et vient entre les deux personnes du singulier induit, non seulement un décrochage et une délégation de parole, mais aussi un changement de posture épistémologique vis-à-vis d'un phénomène, au sens kantien du terme. Le point de vue d'un personnage ou d'un narrateur sur un objet de perception permet d'interroger le savoir et la source du savoir du sujet. C'est ainsi que l'on se propose d'examiner la notion d'"évidentialité."

2.1- De l'"évidentialité" au PDV

La parenté entre PDV et *évidentialité* s'explique par le fait que dans les deux cas de figure il s'agit d'un phénomène épistémique. La perception, toutes sources confondues, se rapporte au savoir. Quand le sujet sait, et dit qu'il sait, il s'en remet vraisemblablement à une source. C'est dans cet ordre d'idée que le PDV sera relayé par la notion d'*évidentialité*. Issue de l'anglais *evidentiality*, le terme « *désigne le phénomène linguistique qui consiste à indiquer par des moyens langagiers comment le locuteur sait ce qu'il sait* »[867]. Et c'est aussi ainsi que l'on rapproche le PDV du DR.

Pour Patrick Dendale et Danielle Coltier il y a trois grandes classes de sources du savoir :

- *L'accès à une information par "perception directe" de la réalité (généralement visuelle ou auditive).*
- *L'accès à une information par l'"inférence" d'un fait à partir d'indices visuels et/ou de principes généraux.*
- *L'accès à une information par la reprise de celle-ci à autrui*[868].

On ajouterait que dans la représentation du PDV, il y a ce que Rabatel appelle *procès perceptifs* et *procès mentaux*[869]. Dans *Point de vue et évidentialité* les deux auteurs mentionnés au préalable traite des nuances entre PDV et focalisation, en soulignant le fait que *focalisation* est un déverbal qui implique un *trait d'activité*, alors que le terme point de vue est *statif*[870], il désigne plutôt une posture.

---

[867] Patrick Dendale et Danielle Coltier, *Point de vue et évidentialité*, *Op. Cit.*, p 106.
[868] *Ibid.*, p 7.
[869] *Ibid.*, p 112.
[870] *Ibid.*, p 112.

La Corde raide pourrait, dans cet ordre de perception, s'offrir comme un "contenu narratif" qui, plutôt que de mettre en scène l'activité focalisante du sujet de la métaphore scopique, propose des postures énonciatives, au point de vue pluriel. Aussi le texte suivant, extrait du début du "roman", pourrait en donner quelques signes.

« *Je me rappelle que dans le livre à l'aide duquel on m'apprenait le catéchisme, il y avait deux illustrations se faisant face et qui étaient supposées représenter la mort du pécheur et celle du bien-pensant. Ces images étaient édifiantes et grises. L'homme juste rendait paisiblement son dernier soupir, coiffé d'un bonnet de nuit, bordé jusqu'au menton et souriant à sa famille en prière. Sur l'autre image était figurée une sorte de Don Quichotte aux yeux révulsés, maigre, demi-nu, et qui se débattait avec épouvante sur un grabat contre des diables ricanants* [871] ».

Nous partons du principe qu'il y a deux énonciateurs pour le même locuteur, le premier raconte entant qu'enfant, le deuxième réfléchit en tant qu'adulte. Pour autant l'autobiographie n'est pas de rigueur. Ce n'est pas Simon qui raconte Claude, de la même manière que Proust raconte Marcel. Si autobiographie il y a ce n'est que de manière fragmentaire. On pourrait par ailleurs y relever deux *je* de l'énonciation.

Dans la toute première phrase, tous les traits caractéristiques de l'évidentialité sont mis à contribution : « *Je me rappelle que dans le livre à l'aide duquel on m'apprenait le catéchisme, il y avait deux illustrations* ». Le sujet de perception est un *je* impliqué dans la narration, c'est une instance homodiégétique ; ce sujet raconte et se raconte. Sa perception est prise en charge par deux verbes ; le premier : « *me rappelle* », le deuxième : « *apprenait* ». Les deux verbes se rapportent à la cognition du sujet de perception : « *le marquage évidentiel "prototypique" se fait par des morphèmes verbaux, ou en tout cas par des marqueurs hautement grammaticalisées* »[872]. Il y a un rapport de causalité entre les deux procès, sauf qu'il y a une différence entre les deux types de représentations. Dans le premier cas l'effort mental sollicite, comme on pourrait le vérifier par la suite, des images, deux images du passé scolaire, à l'école du catéchisme. Dans le deuxième cas, le verbe *apprendre* cible le dogme. L'intérêt de ce traitement qui concerne les traits sémiques des deux verbes est de rendre compte de l'adéquation entre les deux procès de perception et la définition que l'on a présentée s'agissant de l'évidentialité qui s'appuie sur des outils linguistique, afin de montrer comment le sujet exprime-t-il ce qu'il sait.

[871] Claude Simon, *La Corde raide*, *Op. Cit.*, pp 27-28.
[872] Patrick Dendale et Danielle Coltier, *Point de vue et évidentialité*, *Op. Cit.*, p 119.

L'objet de perception représenté par le personnage de la séquence, selon un effort qui sollicite la mémoire, repose sur la symétrie : « *il y avait deux illustrations se faisant face et qui étaient supposées représenter la mort du pécheur et celle du bien-pensant* ». Voyons ce qu'il en est des deux images antithétiques, et selon quel point de vue elles sont suggérées.

- La première concerne *l'homme juste*. L'adjectif mélioratif *juste,* employé par le personnage narrateur pour dessiner la première image, celle de "l'élu" est exprimé en corrélation avec l'adverbe *paisiblement* et le participe présent *souriant*, qui décrivent la manière dont cette première catégorie d'hommes *rendait … son dernier soupir.*
- La deuxième illustration perçue par l'apprenant vise le *pécheur*. Il est associé à *Don Quichotte* qui *se débattait* pour des causes qu'il savait perdues. L'image du héros malheureux est analysée par quatre adjectifs évaluatifs, à valeur dépréciative : « *Don Quichotte aux yeux révulsés, maigre, demi-nu, et qui se débattait avec épouvante* ». ces épithètes sont employées en contrepoint avec l'adverbe *paisiblement* et le participe présent *souriant*.

Le sujet de perception opte pour une syntaxe contrastive pour mettre en scène, non seulement la dichotomie et la symétrie entre les *deux illustrations se faisant face* et ayant pour thème la mort, mais aussi la vision manichéenne du monde. Donc à ces deux illustrations correspondent deux points de vue, le premier est appréciatif du *bien-pensant*, le deuxième est dépréciatif du *pécheur*. Cependant, cette posture ne concerne que la structure de surface. L'analyse évidentiel n'est pas aussi évidente que cela. C'est qu'elle prend appui sur une démarche référentielle : « *Il faut souligner qu'évidentialité ne signifie pas marquage du* "*savoir*"*, mais marquage de* "*la source d'un savoir*" »[873]. Un autre PDV est impliqué dans la structure profonde du fragment textuel.

Derrière le personnage il y a un narrateur qui raconte les faits et décrit les portraits selon la manière dont ils sont représentés dans les deux images. Cette instance présente les faits selon un point de vue à peine perceptible. On pourrait à cet égard se demander quelle est la valeur de la participiale :

coiffé d'un bonnet de nuit, bordé jusqu'au menton

La structure porte sur le vestimentaire d'un agonisant. On serait tenté d'interpréter ce trait vestimentaire - qui ne relève forcément pas du souci de faire savoir - dans une optique ironique. De cette manière, l'image du juste n'est pas édifiante.

[873] Patrick Dendale et Danielle Coltier, *Point de vue et évidentialité*, *Op. Cit.*, p 119.

De la même manière, l'énoncé impliquant l'image du pécheur est susceptible d'une interprétation ironique :

« *qui se débattait avec épouvante sur un grabat contre des diables ricanants* »

D'autant que le substantif *épouvante* est employé comme le correspondant antithétique de l'adjectif *ricanants*. Ici, l'interprétation ironique repose sur la dissymétrie qui concerne également le singulier et le pluriel ; le *pécheur* et les *diables*. Aussi doit-on rappeler que : « *L'ironie n'est décelable que dans un décalage entre ce qui est dit et la situation qui est visée* »[874]. Ici le décalage pourrait être visible à partir du moment où le narrateur locuteur se distancie du personnage énonciateur. L'ironie du narrateur dévalorise le mourant qui s'apprête à rejoindre les *limbes*, mais elle dessine aussi la caricature du châtiment, en opposant l'homme démuni aux êtres "maléfiques", les *diables* qui le punissent et s'en réjouissent.

C'est dire que c'est tout le système, enseignant le catéchisme selon une approche simpliste, reposant sur l'idée du bien et du mal, qui se trouve soumis à la dérision du narrateur. Cette posture du sujet de la narration n'est pas explicitement énoncée, mais elle est perceptible dans la structure profonde de l'énoncé évidentiel, la construction participiale en l'occurrence.

Les deux niveaux de représentation, celui du *je* personnage, observateur des deux illustrations et témoin oculaire de la séquence de l'école religieuse, et celui du *je* narrateur dont l'attitude déprécie les deux illustrations, n'expriment pas le même sujet de conscience. Certes le locuteur est homogène, mais la conscience du *je* enfant a connu un parcours de maturation. Le procès de maturation traverse une trajectoire cognitive qui va de la perception naïve des faits à la représentation et à la réinterprétation critique du sacré. Le parcours de maturation s'inscrit dans une temporalité travaillée par une certaine interaction efficiente entre le sujet et l'objet de perception.

2.2- PDV et temporalité

La temporalité est une notion qui est d'une complexité telle qu'elle ne saurait se réduire à une simple définition chronologique de type : « *le temps vécu, conçu comme une succession* »[875]. Elle se rapporte à la narratologie, à la linguistique, à la psychologie ou à la phénoménologie. Maurice Merleau Ponty saisit cette notion en rapport avec la conscience : « *Ne disons plus que le temps est une donnée de la conscience, disons plus précisément que la*

[874] Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris 1996, éditions Armand Colin.
[875] Le Petit Robert, éditions de juin 2000.

conscience déploie ou constitue le temps »[876]. La perception des phénomènes est une activité de l'esprit qui est conjointe à une certaine prise de conscience du temps. Dans *La Corde raide* le temps est saisi, non comme une succession chronologique, mais comme une réalité psychologique qui n'obéit pas à la loi de la linéarité. Cette donne induit une configuration narrative toute particulière. Le contenu "diégétique" a souvent la mémoire pour matrice. C'est une matrice d'images et de sensations qui souvent s'organisent selon l'ordre de la représentation onirique des faits. Le passage de la réalité au rêve s'effectue le plus souvent sans difficulté. Les frontières entre le réel et le virtuel sont poreuses. Les temps verbaux, ceux de la narration, ne sont pas moins conditionnés par cet ordre de perception des phénomènes pour le moins ludique et atypique. Les valeurs des temps s'estampent au profit d'une réorganisation chronologique plutôt inspirée de la subjectivité intériorisée. Nous proposons d'étudier le texte ci-dessous à la lumière de cette représentation des faits, afin de rendre compte du fonctionnement du PDV dans *La Corde raide* :

« *J'eus le temps de me voir, de penser que je devais être ridicule, de me comparer à une gravure de chasse anglaise où un monsieur en habit rouge tirait de la même façon sur un cheval, de me souvenir de Fabrice del Dongo, et de penser que c'était de cette manière ridicule que j'allais crever, participant à une grande bataille dont on parlerait plus tard (mensongèrement), dans les livres d'histoire et dont la dactylo de New York, hésitant dans le choix d'un cinéma, lirait tout à l'heure le récit (pas plus mensonger) dans le métro* »[877].

Dès la première phrase de la séquence, on s'aperçoit d'une certaine représentation du *temps*. La personne qui s'exprime est, comme c'est souvent le cas dans les textes simoniens, une conscience représentée sur le mode du réflexif : « *J'eus le temps de me voir* ».
Le verbe *voir* employé dans sa forme pronominale est un procès perceptuel accompli par un sujet qui est à la fois agent et patient. Ce double statut aura pour effet narratologique de dessiner le portrait d'une instance narrative intradiégétique, et qui se prend elle-même pour foyer d'investigation dans le continuum du récit d'événements.

Voir de la première phrase est relayé par *penser*, qui à son tour se rapporte à la perception cognitive. Les deux verbes ont pour fonction d'anticiper sur un récit qui relève de l'onirisme, et qui par moment devient obsessionnel. Les deux verbes ont également ceci de

[876] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *Op. Cit.*, p 476.
[877] Claude Simon, *La Corde raide*, *Op. Cit.*, p 53.

commun qu'ils sont conjugués au mode infinitif. Mais l'emploi infinitif s'avère par la suite un principe narratif : « *J'eus le temps de me voir, de penser ... de me comparer... de me souvenir... et de penser* ». Cet emploi est assez révélateur ; à partir du moment où le sujet tente, au-delà de la contrainte grammaticale de l'emploi infinitif suivant une préposition, d'inscrire le procès dans une certaine intemporalité. En dehors du verbe *penser*, tous les autres verbes sont conjugués à la forme pronominale. Ces emplois pronominaux se relayent les uns les autres pour assurer la continuité d'une perception endophasique.

Pour ce qui concerne l'emploi périphrastique, le narrateur fait usage d'une construction verbale à valeur modale : « *je devais être ridicule* ». Il s'agit d'une modalité épistémique, typiquement caractéristique du PDV : « *le PDV croise la problématique de l'évidentialité, dans la mesure où le PDV est un phénomène épistémique* »[878]. Le sujet prend de la sorte position vis-à-vis de lui-même de manière peu valorisante. Et c'est à partir de ce regard porté sur soi que la représentation travaillée par la matrice des souvenirs sera perceptible. L'image que l'on saisit est née d'une comparaison : « *de me comparer à une gravure de chasse anglaise où un monsieur en habit rouge tirait de la même façon sur un cheval* ». Comme dans l'épisode de l'école religieuse où le sujet décrit les deux portraits, du *bien-pensant* et du *pécheur*, il s'agit d'une illustration ; c'est une scène de chasse où l'arme à feu est à l'honneur. De cette scène marquée par la couleur rouge, qui n'est pas moins évocatrice d'une certaine violence cynique, procède le mécanisme des souvenirs. Cette succession d'images qui obéissent plutôt à un ordre aléatoire a une portée intertextuelle. Et la question est de savoir quelle place Fabrice del Dongo occupe-t-il dans ce défilement mental porté sur soi. Le nom du héros de *La Chartreuse de parme* est évocateur, à bien des égards.

- Il est considéré par les critiques littéraires comme l'emblème même de l'héroïsme chevaleresque raté. Aussi Claude Simon y a recours pour représenter la dérision et le ridicule d'un romantique qui part à la suite de Napoléon Bonaparte, pour se faire une gloire militaire, à la veille de Waterloo qui coïncide, non seulement avec la défaite de l'empereur français, mais aussi avec l'effondrement du rêve de toute une jeunesse qui tente de rompre avec la sclérose des régimes monarchiques en place, en Autriche et en Lombardie en particulier.
- L'épisode de Waterloo est examiné par certains narratologues comme le plus illustratif de la focalisation interne, la bataille étant perçue selon l'unique point de vue de Fabrice : « *Fabrice eut grande envie de galoper après l'escorte de l'Empereur et de s'y incorporer. Quel bonheur de faire réellement la guerre à la suite de ce héros !*

[878] Alain Rabatel, *Le point de vue entre langue et discours*, *Op. Cit.*, p 15.

C'était pour cela qu'il était venu en France. "J'en suis parfaitement le maître, se dit-il, car enfin je n'ai d'autre raison pour faire le service que je fais, que la volonté de mon cheval qui s'est mis à galoper pour suivre ces généraux" »[879]. Le fragment rapporté au DD suit immédiatement un fragment discursif exprimé en mode DDL exclamatif. Le passage progressif de la narration au discours a pour fin de tourner l'héroïsme en dérision. Le discours de Fabrice est formulé au présent de l'indicatif. Ce choix temporel vise à dramatiser la scène de guerre, qui est censée être racontée au passé (le passée simple corrélé avec le passé antérieur et l'imparfait).

Le narrateur simonien établit un rapport de causalité entre les verbes qui se rapportent à la représentation cognitive : « *de me souvenir de Fabrice del Dongo, et de penser que…* ». Le verbe *se souvenir* a pour fin de permettre au sujet "rêveur" de recourir à sa réserve de souvenir, afin de sélectionner les images les plus illustratives de la sensation qu'il est en train de vivre et qui en tout état de cause illustre l'idée du ridicule et de la dérision, si ce n'est la déraison. Le verbe *penser* s'inscrit dans cette logique de causalité qui décrit, parallèlement au défilement des images, le mouvement de la pensée du narrateur.

Ce défilement de portée intertextuelle (l'épisode de Waterloo et la dérision de l'héroïsme napoléonien de la jeunesse de la fin du dix-huitième et du début du dix-neuvième siècle sont significatifs) a une visée analogique : « *c'était de cette manière ridicule que j'allais crever* ». C'est la seconde analogie, après celle établie avec « *un monsieur en habit rouge* ». Mais contrairement à la première, née d'un effort d'imagination, la seconde se rapporte à des souvenirs de lecture, stendhalienne en l'occurrence. Le narrateur se compare à Fabrice del Dongo dans la mesure où :

- Lui, tout comme le "héros" de *La Chartreuse de Parme*, a participé à la grande guerre[880]. La Grande Guerre de 1914 et la guerre de 1940 sont évoquées dans *La Corde raide* de façon fragmentaire[881]. Sur le plan focal, la comparaison est légitimée par le fait que la débâcle de la guerre est perçue du point de vue d'un témoin oculaire, et si ce n'est pas assez perceptible dans *La Corde raide*, d'autres écrits de Claude Simon, comme *La Route des Flandres*, en donnent la preuve.
- Le ridicule de la mort est associé à une entreprise qui a tout pour être absurde : « *c'était de cette manière ridicule que j'allais crever, participant à une grande bataille* ». Sur le plan aspectuel, la périphrase *allais crever* est formulée sur le mode

[879] Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, *Op. Cit.*, p 79.
[880] La guerre est un thème récurrent qui traverse l'univers fictionnel simonien depuis *La Route des Flandres* jusqu'à *L'Acacia*.
[881] Ne serait-ce que pour l'illustration, on pourrait citer les pages 81, 85, 87 et 134.

du prospectif[882], un prospectif qui appartient à un passé inscrit dans la durée. La périphrase est employée conjointement au participe présent *participant* qui a aussi une valeur causale. Il y a un certain PDV associatif qui établit une certaine corrélation entre les deux procès, celui de la périphrase aspectuelle et celui de la participiale « *participant à une grande bataille* ».

- La suite de l'analogie est aussi exprimée par le prospectif, sur le mode du possible. Son contenu est intégré dans deux relatives introduites par *dont* : « *dont on parlerait… et dont la dactylo de New York… lirait tout à l'heure le récit (pas plus mensonger)…* ». Les deux relatives coordonnées fonctionnent comme déterminatives du substantif *grande bataille*. Ici le point de vue du narrateur repose, à moins qu'il s'agisse d'un PDV inférentiel, sur le paradoxe ; l'adjectif *grande* ne pourrait en tout état de cause fonctionner conjointement avec deux relatives déterminatives à valeur dépréciative. Les deux subordonnées relatives impliquent une prise de position explicitement énoncée ; dans la première, au moyen d'un adverbe de manière *mensongèrement*, dans la deuxième, à l'aide d'une négation comparative *pas plus mensonger*. Les deux constructions sont intégrées entre parenthèses. L'usage parenthétique est révélateur d'une certaine posture psychologique qui dénonce l'imposture de l'œuvre destructive qu'est la guerre. Ce PDV de surface est doublé d'un autre contenu dans la structure profonde de l'énoncé. Il est d'ordre inférentiel. Ce PDV pourrait être perçu dans la flexion tonale à partir du moment où il fait usage du lexique mélioratif *grande bataille* pour illustrer la dérision. Il s'en dégage, de fait, une certaine ironie auctoriale, tout à fait analogue à celle de Stendhal qui emploie l'expression *notre héros*[883] de manière antiphrastique, pour caractériser Fabrice participant à la grande bataille, au côté de l'Empereur. L'idée est de contester le fait de crever absurdement dans la guerre pour une cause qui ne profite qu'aux décideurs sans état d'âme.

Dans la logique de la temporalité narrative, le sujet passe outre le rétrospectif et inscrit son récit dans le prospectif assuré par les verbes conjugués au conditionnel : « *parlerait… lirait…* ». Son intention est d'expliciter sa posture dépréciative de l'héroïsme dérisoire. Il intente un procès à la guerre. La flexion tonale et la syntaxe des infinitifs sont autant des moyens linguistiques et rhétoriques mobilisés à cette fin. Le réquisitoire, que le narrateur

[882] Le terme "prospectif" intègre certaines périphrases aspectuelles, le futur et le conditionnel temporel.
[883] Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, *Op. Cit.*, p 68.

prononce à l'encontre des conflits absurdes, n'est perceptible dans cette séquence que dans la mesure où les manuels d'histoire font l'objet d'un procès sans appel : « *on parlerait plus tard (mensongèrement), dans les livres d'histoire* ». Le cinéma à son tour n'échappe pas à ce réquisitoire contre l'imposture d'un passé conflictuel que l'on cherche à offrir à la postérité sous une image rayonnante : « *hésitant dans le choix d'un cinéma, lirait tout à l'heure le récit (pas plus mensonger) dans le métro* ».

Il en découle par ailleurs une attitude minorative, et contre l'*histoire*[884], et contre la fiction, les deux formes ayant ceci de commun de réécrire l'Histoire selon des points de vue qui ne sont pas non plus dépourvus d'une certaine orientation idéologique.

Nous avons traité des postures du sujet en employant le pluriel et non le singulier, car les verbes et les temps verbaux employés par le narrateur sont majoritairement répartis en deux catégories ; la première est de l'ordre des représentations mentales, elle est contenue dans les traits sémiques du verbe inaugural de la séquence : *eus* (avoir au passé simple), corrélé aux infinitifs *me voir* et *me souvenir*, qui ont une valeur introspective. La deuxième catégorie se rapporte à la réflexion : le verbe *penser* est par ailleurs employé deux fois. Nous avons par là même un sujet qui voit et qui réfléchit à ce qu'il voit. Cette double postulation correspond à la dichotomie établie par Sthioul entre *usage descriptif* et *usage interprétatif* de la langue :

- *usages descriptifs : dans lesquels l'énoncé décrit un état de fait*[885]. Tous les verbes qui racontent les souvenirs et la succession des images se rapportent à cette catégorie. Outre le verbe inaugural *eus* relayé par les infinitifs, les imparfaits ont aussi une valeur descriptive : « *devais être… tirait… allais crever* ».
- *usage interprétatif : dans lesquels l'énoncé représente une pensée à propos d'un état de fait*[886]. Cette deuxième classe intégrative du PDV est essentiellement contenue dans les verbes prospectifs : « *parlerait… lirait…* ».

Dans le même champ énonciatif, construit par la même instance qui s'adonne à une forme de courant d'idées libres, un point de vue surgit pour juger un autre point de vue. La notion de PDV aura par là même démontré que l'énonciation, narrative ou discursive, qui échappe au contrôle du sujet, est un idéal inaccessible[887]. Au-delà de ces postures narratives, l'instance auctoriale s'exprime et fusionne les temps verbaux pour n'en faire qu'un, c'est un temps conjoint, non au temps de la narration, mais plutôt à celui de l'écriture. Par « *J'eus le temps*

[884] Au sens chronologique du terme.
[885] Jacques Bres, *Temps verbal, aspect et point de vue : de la langue au discours*, *in* Cahiers de Praxématique, *Op. Cit.*, p 70.
[886] *Ibid.*, p 70.
[887] Voir Première partie, 2.3- *Le langage intérieur à l'épreuve de l'approche cognitive*.

de me voir, de penser » l'auteur entend dire : j'eus le temps d'écrire et de penser. Interrogé sur cette question, Simon réplique : « *le temps le seul bagage de l'écrivain : c'est que l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit [...] au cours de ce travail, au présent de celui-ci* »[888]. On en vient à l'idée que l'écriture comme activité est consubstantiellement associée au présent ; la permanence de l'écriture est le signe de la permanence du présent. A partir du moment où l'auteur cesse son activité scripturale il donne vie à la chronologie du passé et du futur. Le présent n'est de la sorte qu'un point de vue qui n'est perceptible que dans la permanence de l'énonciation.

2.3- Des points de vue à l'épreuve du PDV

S'il y a un trait fédérateur entre les romans de Claude Simon, depuis *La Corde raide* jusqu'à *L'Acacia*, passant par *La Route des Flandres*, c'est vraisemblablement le refus de la continuité diégétique et narrative. L'auteur du *Portrait de la mémoire*, conteste le fait que l'artefact du langage soit doublé de l'artifice de la linéarité narrative. De fait, son expérience d'auteur est une expérimentation dans le champ de la création. Simon a fait de l'écriture le foyer d'examen relatif aux lois qui régissent l'univers fictionnel, non seulement du roman dont il met l'unité diégétique à l'épreuve[889], mais aussi du cinéma et de la peinture, comme on pourrait le vérifier par la suite dans la séquence sélectionnée à cet égard.

« *Je pense que la technique, le culte de la technique, le perfectionnement de la technique, mènent tout droit à des œuvres vides et académiques. Il n'y a qu'à voir ce qui se passe avec le cinéma. Les gens qui font du cinéma deviennent maintenant de plus en plus forts en technique (bonne photographie, angles de prises de vue, effets spéciaux) et de plus en plus nuls en cinéma.*

Naturellement aucune technique, aussi perfectionnée soit-elle, n'a empêché un grand peintre d'être un grand peintre. Tout au plus peuvent-elles permettre aux médiocres et aux nullités de se faire passer aux yeux des gogos pour ce qu'ils ne sont pas. Et pourtant, on peut se demander si, privés de leur métier étourdissant, certains des grands types n'auraient pas rencontré des difficultés qui les auraient forcés à aller plus loin qu'ils n'ont été. On peut justement se poser cette question en voyant ce qu'a fait Cézanne. Duffy dit que toute la

[888] Jean Kaempfer & Raphaël Micheli, *La temporalité narrative*, Lausanne 2005, publication de l'université de Lausanne, édition en ligne : https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html

[889] Claude Simon est novateur en la matière, pour autant il n'est pas le pionnier de la disjonction narrative. La narration suspensive est née avec Gustave Flaubert, essentiellement dans *L'Education sentimentale*.

peinture moderne vient de ce que Delacroix a perdu la recette de la crème à peindre des "anciens" que lui avait léguée Bonnington, dernier à la détenir. A partir de ce moment, les peintres ont cherché à résoudre des problèmes techniques par des moyens esthétiques. De là les impressionnistes et les fauves »[890].

Cette séquence relativement développée est illustrative d'une catégorie de discours qui prend pour objet le rapport entre l'*esthétique* et la *technique*. De ces deux notions procèdent deux points de vue, au sens de jugement porté sur un objet du monde. L'attitude du sujet est énoncée de manière explicite. Le sujet prend position contre la technique qu'il juge réductrice de l'œuvre d'art. Cependant, notre souci, au-delà des postures des uns et des autres, est de voir comment le PDV, en tant qu'outil métalinguistique rend compte des postures esthétiques et idéologiques exprimées aux moyens linguistiques.

Le statut du locuteur qui dit *je* n'est pas celui d'un sujet qui raconte ou qui se raconte. Ce *je* est celui d'un sujet à la fois textuel et extratextuel : « *Il convient de* "*distinguer*"*, et de considérer comme le* "*reflet*" *l'un de l'autre, les sujets* "*textuel*" *(celui qui se construit dans et par l'énoncé) et* "*extratextuel*" *(celui d'où s'organisent les signifiants phoniques et graphiques)* »[891]. Ce statut s'affiche, dès la première phrase, comme celui d'un sujet s'inscrivant dans l'antagonisme éthique et épistémologique. Le verbe *penser*, conjugué au présent de l'indicatif, à l'initiale absolue, a une valeur inauguratrice d'un débat frontal entre deux courants ; l'art nouveau (soutenu par le sujet de la séquence) et l'art académique dont les orientations sont déterminées par le culte de la technique. Au-delà de l'emploi adjectival, porteur d'une posture qui récuse l'académise, le point de vue du locuteur pourrait être perçu, de manière anticipée, par l'accumulation prédicative : « *la technique, le culte de la technique, le perfectionnement de la technique* ». Le mot *technique,* employé trois fois dans un énoncé à cadence majeure, occupe un statut accentuel assez particulier ; sa mise en exergue vise à le discréditer en tant que principe de création artistique.

Pour illustrer son point de vue, le locuteur cite le cinéma en exemple. Il opère un choix portant sur un art se trouvant en pleine expansion à l'époque où il écrivait *La Corde raide* : « *Les gens qui font du cinéma deviennent maintenant de plus en plus forts en technique* ». Les procédés cités en l'occurrence se rapportent à la notion du point de vue cinématographique : « *bonne photographie, angles de prises de vue, effets spéciaux* »[892]. Tous ces moyens visent à

[890] Claude Simon, *La Corde raide*, *Op. Cit*., pp 65-66.
[891] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation*, *Op. Cit*., p190.
[892] Nous avons développé quelques unes de ces techniques en 1.3- *La représentation cinématographique*.

promouvoir l'art du cinéma par le perfectionnement de l'image, dans le but de séduire le grand public. Mais pour désigner les auteurs et les réalisateurs de films, le sujet de l'énonciation recourt à une dénomination aux références diffuses : « *Les gens qui font du cinéma* ». Cette désignation n'est pas dépourvue d'une certaine prise de position qui déprécie le recours à la technique comme mode d'expression du réel. Dans la phrase à présentatif, la construction repose sur le parallélisme syntaxique : « *de plus en plus forts en technique … et de plus en plus nuls en cinéma.* Ce parallélisme est doublé, sémantiquement parlant, d'une antonymie contextuelle ; elle concerne les deux adjectifs *forts* et *nuls*. Dans la conception du locuteur le progrès réalisé sur l'image n'est pas garant de succès. Cette antonymie vise à démontrer que la technique n'est pas le cinéma.

Claude Simon qui prend l'art cinématographique pour objet d'examen n'est pas étranger à ce type de création. Aussi doit-on rappeler que Le *Jardin des Plantes* est écrit et clôturé par un "chapitre" qui propose une réorganisation des séquences narratives du roman en plans cinématographiques, vingt trois plans en tout. Pour l'auteur[893], la mobilisation de ces moyens propose un découpage susceptible d'occulter la dimension esthétique de l'œuvre. Toujours est-il que le mot *cinéma*, employé par opposition au terme *technique*, ne bénéficie d'aucun traitement qui soit de nature à lui conférer une acception explicitement valorisante. Il faudrait suivre le traitement comparatif que l'auteur accorde à la peinture, afin de rendre compte de la définition qu'il donne à l'art nouveau.

Le deuxième paragraphe est axé en entier sur la peinture, art qui a ceci de commun avec le cinéma qu'il traite du domaine pictural. L'attitude du sujet de perception est née d'une certaine assimilation des outils qui sont à la base de la création, en peinture comme en littérature d'ailleurs. Pour ce qui concerne les procédés discursifs employés par l'auteur, la comparaison s'affiche comme une constante rhétorique visant à valoriser et à disqualifier un fait en l'espace du même foyer énonciatif. Dans cette posture le parallèle est établi entre *grand peintre* d'une part et *médiocres* de l'autre. Les adjectifs employés ont une portée axiologique ; la deuxième catégorie des "créateurs" est discréditée à la faveur d'une comparaison qui valorise une autre catégorie de créateurs.

Force est de constater que la phrase inaugurale du deuxième paragraphe a une structure qui donne l'impression du contraire : *Naturellement aucune technique, aussi perfectionnée soit-elle, n'a empêché un grand peintre d'être un grand peintre* ». Comme si les *grands peintres* faisaient usage des *techniques* et qui, pour autant, parviennent à s'accomplir

[893] Désormais, on parle d'auteur et non de locuteur, car il s'agit bien d'une instance auctoriale qui s'interroge sur les lois qui président à la création artistique tous genres confondus.

dans le succès. On serait tenté de dire que, sur le plan sémantique, le sens ne tient pas. Sans doute le tableau récapitulatif suivant pourrait-il rendre compte de la comparaison intégrative du point de vue de l'auteur de manière plus explicite.

Catégories	**Outils**	**Résultats**
grand peintre	Sans technique perfectionnée	Succès
médiocres et nullités	avec technique perfectionnée	Echec

Il n'est pas indifférent de remarquer que l'auteur emploie le singulier et le pluriel selon une distribution révélatrice d'une posture qui tente toujours de valoriser les uns et disqualifier les autres ; *Le grand peintre* est une expression employée au singulier, alors que *médiocres et nullités* sont des mots pluriels. Ce rapport frontal entre la singularité et la pluralité est révélateur des statuts des uns et des autres. La première catégorie se fait rare ; le sujet textuel ne le dit pas, mais ce point de vue est signifié de manière inférentielle. La deuxième catégorie a pour elle le soutien du public. Cependant les admirateurs des œuvres d'artisans, et non pas forcément des artistes, se trouvent à leur tour soumis au discrédit intégré dans les traits sémiques du terme *gogos* qualifiant les personnes qui se laissent facilement dupées.

Le sujet textuel ne fait pas seulement usage de l'outil comparatif pour établir sa plaidoirie et son réquisitoire de la création artistique. Il formule par ailleurs une interrogation totale, indirecte, qui vaut réponse : « *Et pourtant, on peut se demander si, privés de leur métier étourdissant, certains des grands types n'auraient pas rencontré des difficultés qui les auraient forcés à aller plus loin qu'ils n'ont été* ». L'interrogation cible, non pas tous les créateurs véritables, mais quelques-uns : *certains des grands types*, qui par un concours de circonstances se trouvent privés, en peinture comme au cinéma, des moyens qui permettent de réaliser une œuvre digne d'admiration et qui force le respect des esprits avertis. C'est peut-être à cause de (ou grâce à) la privation matérielle, que le créateur tente d'aller plus loin, au-delà de ses possibilités, pour trouver l'inspiration et l'énergie, deux préalables à la postérité de l'œuvre.

La comparaison et l'interrogation sont relayées par un autre procédé rhétorique, et qui n'est pas moins révélateur d'une certaine inclination pour un certain courant de la peinture en France du dix-neuvième siècle. L'auteur cite Cézanne[894] et Delacroix[895], comme peintres du

[894] Paul Cézanne, né le 19 janvier 1839 à Aix-en-Provence, mort le22 octobre 1906 dans la même ville, est un peintre français, membre du mouvement impressionniste. Il est considéré comme le précurseur du cubisme.

génie sans recette. Par opposition à Delacroix, Bonnington s'affiche comme l'héritier de la tradition et de l'académisme. Le nom de ce dernier peintre est associé à une expression formulée par l'auteur sous forme d'une autonymie[896] : *"anciens"*. Ce mot à emploi métalinguistique est connoté négativement ; il est associé à un courant qui désormais ne promet, et c'est toujours selon le point de vue de l'auteur, aucun génie artistique. La fin de la séquence coïncide avec une réflexion d'ordre notionnel. Les mots *techniques* et *esthétiques* ne riment pas ensemble dans la terminologie de Claude Simon. Bien au contraire, les deux termes s'opposent radicalement. L'impressionnisme et le fauvisme, deux courants de peinture contestataires de l'académisme[897] sont cités en exemple afin d'illustrer les divergences entre l'art des *anciens* et l'art des novateurs, comme les impressionnistes et les fauvistes, qui ont un goût prononcé pour le plein air et l'association des couleurs disparates.

Tous les moyens mobilisés par le sujet textuel pour signifier son point de vue sur l'art sont en fait une expression biaisée de l'auteur, lequel développe une théorie esthétique qui intègre, au-delà du cinéma et de la peinture, la création romanesque qu'il examine, outre *La Corde raide*, dans *Le Jardin des Plantes*. Ce roman offre une forme qui donne la preuve concrète de la contestation des techniques traditionnelles de la linéarité narrative. S'agissant de la définition du mot esthétique, que l'auteur ne caractérise que par analogie, on serait tenté de dire qu'elle est impliquée dans ce que Eco appelle l'usage esthétique du langage poétique : « *L'usage esthétique du langage (le langage poétique) implique en fait une utilisation émotionnelle des références, et une utilisation référentielle des émotions* »[898]. La technique ne permet de ce fait que de rendre compte des moyens qui assurent un certain mimétisme du référent. L'affect, par contre, réorganise le monde selon un certain point de vue, propose un certain découpage du référent pour le moins novateur.

Nous avons adopté la terminologie d'Orecchioni ; sujet textuel et sujet extratextuel, pour caractériser les strates du point de vue dans la séquence examinée. Mais dans l'énonciation polyphonique cette caractérisation ne résout le problème du décrochage que partiellement, d'autant que dans le Nouveau-Roman il est des textes où la source même de l'énoncé demeure indéterminée. Le cas de Nathalie Sarraute est illustratif de ce qu'on pourrait appeler l'indécidable énonciatif.

---

[895] Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, né le 26 avril 1798 à Charenton-Saint-Maurice, mort le 13 août 1863 à Paris, est un peintre majeur du romantisme en peinture.
[896] Sur l'autonymie et son fonctionnement voir 2.3- *Authier ; DIL et autonymie*.
[897] Le premier est né dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle sous l'impulsion d'une pléiade de peintre dont Claude Monet, Pierre Auguste Renoir. Le deuxième voit le jour au début du vingtième siècle et ayant pour précurseur Henri Matisse.
[898] Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, *Op. Cit.*, p 55.

3- Le point de vue dans le discours interlocutif. Le cas de *Ouvrez* de Nathalie Sarraute

Ouvrez est la dernière œuvre écrite par Nathalie Sarraute. C'est aussi un livre d'expérimentation conçu dans l'esprit de *L'Ere du soupçon*[899], ouvrage théorique dans lequel la romancière avait établi les bases de l'écriture du nouveau courant romanesque en France et dans le monde. Avec *Ouvrez* l'auteur est allée encore plus loin dans son *aventure sémiologique*. C'est qu'après la contestation diégétique dont nous avons essayé de vérifier les marques, essentiellement dans *Les Fruits d'or* et dans *Vous les entendez ?*, nous découvrons un texte qui illustre ce qu'on pourrait appeler la "contestation énonciative". Aucune instance n'est définie selon les marqueurs narratifs et discursifs que l'on a adoptés pour traiter les textes proustiens et simoniens. Le texte tout entier est construit autour d'une conversation. C'est un macro dialogue qui passe outre le médiateur de l'échange. Dans ce récit de paroles, l'interlocution est animée par des mots, des mots qui "s'expriment" au gré d'un échange spontané. Sarraute les définit en ce sens dans le texte liminaire : « *Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes, sont les protagonistes de chacun de ces drames* »[900]. On se trouve de fait amené à s'interroger sur l'identité générique d'un texte qui a invalidé le statut de l'instance narratrice. Le mot est à la fois sujet et objet d'échange ; sujet parce qu'il parle ou se parle, objet dans la mesure où il exprime le souci de trouver l'expression adéquate. De cette configuration, pour le moins déconcertante, procède la pluralité des points de vue, autour de l'identité morphologique et sémantique des vocables situés au confluant des deux mondes, celui du "dedans" et celui du "dehors".

Le titre du livre *Ouvrez* est révélateur, car qu'il donne à voir, dans ses traits sémiques et syntaxiques, une certaine construction scénographique dont on pourrait examiner la portée, en prenant appui sur la notion du PDV.

[899] *L'ère du soupçon* est écrit en 1956, *Ouvrez* en 1997.
[900] Nathalie Sarraute, *Ouvrez*, Paris 1997, éditions Gallimard, p 9.

3.1- PDV et inscription scénographique

La nécessité d'une reconstruction scénographique du texte sarrautien est née d'un souci pragmatique de caractérisation énonciative. Il n'y a pas d'instances déclarées. Les points de vue des acteurs de l'échange se confondent. Dans la terminologie de Dominique Maingueneau : « *l'énonciation en se développant s'efforce de mettre progressivement en place son propre dispositif de parole* »[901]. L'on essaie, en s'appuyant sur les strates proposées par Maingueneau, d'établir une échelle d'énonciation susceptible d'identifier les acteurs de l'échange, dans une macro conversation où la réversibilité et la confusion des rôles deviennent un principe de construction discursive.

- *La scène englobante* : cette phase est un préalable à toutes constructions scénographiques en contexte littéraire. Elle ferait de *Ouvrez* un texte qui s'assigne le statut nouveau-romanesque écrit par un auteur qui appartient à cette école, et qui s'adresse au lecteur qui l'appréhende comme tel.
- *La scène générique* : ce niveau vise le contenu de *Ouvrez,* c'est le programme narratif de Nathalie Sarraute. C'est la portée métatextuelle d'un "roman" qui se donne à lire comme forme déconcertante sur le plan énonciatif, forme parlant d'elle-même comme construction atypique.
- *La scénographie.* Elle est validée essentiellement par la macro conversation, mais aussi par la sous-conversation, qui construit sa propre mise en scène[902].

Pour autant cette stratification demeure peu valide en l'absence d'un support linguistique qui soit de nature à permettre la vérification de la scénographie comme intégrative du PDV et des visées esthétiques et idéologiques de l'instance auctoriale. C'est ainsi que l'on se propose d'examiner le titre *Ouvrez*, afin de voir les implications énonciatives et pragmatiques qui en découlent.

Ouvrez est un titre qui interpelle, tant par son intonation injonctive que sa portée dialogale et dialogique. Son mode d'énonciation permet de percevoir une certaine construction scénographique qui s'avère sinon informative d'un certain contenu narratif, du moins intégrative d'une forme de discours à la base de tout le dialogue dans l'œuvre de Sarraute. Dans l'approche bakhtinienne : « *le discours comme objet du discours est un objet*

[901] Dominique Maingueneau, *Scénographie épistolaire et débat public*, *Op. Cit.*, p.57
[902] Cette même stratification développée par Maingueneau est adoptée dans le travail de mémoire de master. Voir à ce propos notre mémoire : *Jeux et enjeux de la polyphonie dans "Vous les entendez ?"* de Nathalie Sarraute, p 11.

sui generis »[903], *Sui référentiel* dans la terminologie de Benveniste. L'intitulé que l'on choisit pour un livre fait par ailleurs l'objet de l'approche ducrotienne dans la perspective de la théorie de l'énonciation, polyphonique essentiellement : « *Cette sui-référence n'est pas plus inintelligible que celle que tout livre fait à lui-même, dans la mesure où son titre, partie intégrante du livre (comme l'énoncé est un élément de l'énonciation) qualifie le livre tout entier* »[904]. L'analogie établie par l'auteur du *Dire et le dit* vise à édifier l'idée du miroir ou de l'autoréférence, de l'énoncé comme foyer qui fait jouer l'énonciation. Ici, le titre permet au livre dont il parle de s'autoréférer.

Ouvre est à la fois un titre dialogique et polyphonique :

- Dialogique, dans la mesure où il ne pourrait pas être formulé en tant qu'énoncé frontal en l'absence d'un tiers. C'est un acte de requête à valeur illocutoire, qui vise à modifier la posture psychologique et mentale de l'interlocuteur. Le verbe construit une scénographie qui n'est identifiable que partiellement ; la source et la cible de la requête ne sont pas explicitement définies.
- Polyphonique, parce que l'énoncé est formulé, tout à la fois, comme titre, par l'auteur, et comme contenu de répliques, par les acteurs de l'échanges, dans un dialogue qui se déploie dans la totalité du texte[905].

Le verbe ainsi construit implique un pronom *je* sujet du locuteur qui infère : «*je dis : ouvrez* ». Cette construction implique un autre pronom *vous* régime indirect. Le tout équivaut à dire : «*je vous dis : ouvrez* ». Barthes a traité ce type de configuration énonciative en analysant l'infinitif *aimer* dans *Fragments d'un discours amoureux*. Il soutient : « *il y aurait "moi" d'un côté, "toi" de l'autre, et au milieu un joint d'affection,* raisonnable*, (puisque lexical)* »[906]. L'infinitif, tout comme l'impératif, construit une scénographie interlocutive, avec la différence que sur le plan énonciatif et pragmatique les deux formes, au sens morphosyntaxique du terme, s'expriment, le premier sur le mode du déclaratif, le deuxième sur celui de l'injonctif. Les deux procès ne définissent pas les mêmes rapports de forces. Le statut du locuteur dans *aimer* n'est pas celui de l'énoncé : *Ouvrez*. Barthes développe son approche scénographique, en insistant sur le fait que le verbe « "*Aimer*" *n'existe pas à l'infinitif (sauf par artifice métalinguistique : le sujet et l'objet viennent au mot en même temps qu'il est proféré… comme si le français reniant sa belle vertu analytique, était une*

[903] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, Op. Cit*., p 157.
[904] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *Op. Cit*., p 182.
[905] Le mot *ouvrez* revient comme un leitmotiv dans ce qu'on pourrait appeler le récit dialogué, on le trouve ne serait-ce que pour l'illustration dans les pages 40, 41, 44, 47, 58, 82, 88, 94, 96, 98, 127, 143.
[906] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Tunis 2005, éditions Cérès, p165.

langue agglutinante »[907]. De cette approche, nous retenons l'idée que l'énonciation vaut plus que l'énoncé, d'autant que dans notre cas il s'agit d'un injonctif équivalant à un acte de requête conditionnée par la manière dont il est proféré. A partir de l'analyse barthienne, on pourrait apporter quelques nuances à la thèse du français langue analytique, dans la mesure où sa flexion verbale, pour s'en tenir à ce cas d'illustration, permet de faire usage de ce que les grammairiens appellent le *morphème discontinu* : on emploie le pronom mais aussi la désinence verbale qui à son tour implique la personne verbale. Ce type d'emploi est jugé redondant par les linguistes. Pour Barthes le verbe *aimer*, abstraction faite de ses différents emplois, est un cas qui permet de démontrer que le français pourrait aussi être saisi comme une langue agglutinante, du moins dans certaines flexions verbales. L'agglutination est encore plus perceptible dans le titre *Ouvrez*. Ce verbe appartient à la deixis indicielle, Il est caractéristique de ce que Benveniste appelle *les instances du discours*[908].

Le verbe *Ouvrez* est générateur de quatre implications discursives ; la première est désinentielle, la deuxième temporelle, la troisième concerne le mode verbal, la dernière est syntaxique, elle est relative à l'emploi absolu du verbe.

- Ici la désinence verbale *–ez* du verbe *ouvrir* fonctionne de façon corrélative avec le pronom *vous*, deuxième personne du pluriel qui, comme nous l'avons montré, renvoie à l'environnement discursif immédiat et qui est inféré dans la conjugaison verbale.

- Le temps exprimé par la morphologie verbale est le présent. Cependant, le présent employé ici n'est pas un repère chronologique, c'est un marqueur énonciatif qui renvoie plutôt à la scène d'énonciation que nous sommes appelés à reconstituer. C'est la forme simple (présent) qui correspond à la forme composée (passé) avec auxiliaire. Pour *La Grammaire méthodique* : « *ces appellations sont trompeuses : comme l'impératif exprime principalement l'ordre, la réalisation du procès ne peut être envisagée que dans l'avenir, à partir du moment de l'énonciation* »[909].
- Le locuteur recourt au mode impératif pour formuler son énoncé injonctif. Il y a dans cette énonciation une valeur illocutoire, une *force illocutoire*[910] qui dans le titre ne permet pas de définir l'identité des instances de la scénographie qui se construit au fur et à mesure que l'énonciation a lieu.

[907] *Ibid*., p165.
[908] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I, Op. Cit*., chapitre XX : *La nature des pronoms*, p 251.
[909] *Grammaire méthodique du français*, *Op. Cit*., p 330.
[910] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *Op. Cit*., p. 183.

- Syntaxiquement parlant, *ouvrir* est employé de manière absolu. Initialement c'est un verbe transitif direct, mais dans le titre, il est énoncé dans un emploi intransitif. L'absence de l'objet visée par la requête du locuteur entretient l'ambigüité sur l'élément caractérisé par la fermeture.

Sur la plan lexical, le verbe *ouvrir* a une valeur inférentielle. *Le Robert* propose une définition qui sied assez particulièrement à la thématique de l'œuvre sarrautienne : « *Disposer (une ouverture) en déplaçant ses éléments mobiles, de manière à mettre en communication l'extérieur et l'intérieur* »[911]. Il est justement question d'obstacle, de *paroi*, dans *Ouvrez*. On ne cesse tout au long du "récit" d'entendre cette voix anonyme qui sollicite son vis-à-vis d'ouvrir ce qui est clos, ne serait-ce que pour permettre le passage, ou même l'interpénétration entre les deux univers qui seraient séparés par un obstacle empêchant toutes sortes de communication entre le dedans et le dehors : « *dès que viennent des mots du dehors, une paroi est dressée* »[912].

Dans ce contexte, le besoin de référer par le discours présuppose l'existence d'un objet de référence qui, dans le titre, n'est pas explicité. L'objet du monde est supposé être un complément d'objet direct. Mais dans le contenu textuel plusieurs séquences reprennent cet injonctif qui ponctue en permanence les répliques des acteurs de l'échange. La séquence suivante pourrait en donner quelques éclaircissements.

« *- Alors… mais venez plus près, on n'entend pas bien…*
- Ah oui, juste ça… vous l'entendez ?
- Mais laissez donc écouter… Oui… on le perçoit nettement… c'est un léger sifflement…
- Oui, juste un petit sifflement…
- il faut qu'on aille à leur aide… Ouvrez… Ouvrez…
- Mais attendez… vous voulez les aider comment ?
- eh bien, faire sortir : "Pourquoi ?" »[913].

La séquence est exprimée sur le mode du jussif ; la plupart des verbes sont conjugués à l'impératif et au subjonctif, outre qu'ils appartiennent à des interrogations à valeur injonctive. Cependant, indépendamment des sources de l'interlocution, dont l'identité demeure peu certaine, nous repérons deux occurrence du verbe *ouvrir* conjugué à l'impératif : « *Ouvrez…*

[911] Le Petit Robert, éditions juin 2000.
[912] Nathalie Sarraute, *Ouvrez*, *Op. Cit.*, p 9.
[913] *Ibid.*, p 40.

Ouvrez… ». Il s'agit d'un appel, une sollicitation qui est à l'origine de cette énonciation. L'environnement discursif immédiat laisse entendre que les mots veulent sortir, voir le jour, s'exprimer. L'adverbe interrogatif *"Pourquoi ?"* cité entre guillemets suggère l'idée que ce vœu ne sera pas exaucé dans l'immédiat. Les mots existent en puissance, ils veulent avoir une vie réelle, en se faisant prononcer. Ils veulent passer du dedans au dehors. Or ils se trouvent séparés du monde de la réalisation effective par une paroi[914].

Comme nous l'avons signalé précédemment, concernant la scénographie, les *mots* de *Ouvrez* sont autoréférentiels ; ils sont en usage, dans la mesure où ils réfèrent à un objet du monde, mais aussi en mention, à partir du moment où ils se réfèrent à eux-mêmes. Plus que l'autonymie, il s'agit des entités vivantes qui s'efforcent d'avoir une vie propre. Elles veulent forcer le passage afin de franchir le stade de pré-verbalisation et s'ériger en signes se nourrissant, comme dans un processus en boucle, de l'événement de leur propre énonciation. L'adverbe interrogatif *"Pourquoi ?"* n'est pas seulement un mot exprimant une interrogation, c'est sa portée métalinguistique qui fait de lui un morphème porteur d'un PDV. Le PDV de *"Pourquoi ?"* ne porte pas sur un quelconque objet d'échange, il se fait objet d'échange ; c'est son énonciation même qui est en question. L'enjeu pour les mots, que Sarraute appréhende comme de véritables entités autonomes, est de passer de l'ordre du possible à l'ordre du tangible, en faisant disparaitre le locuteur, au lieu d'exprimer son point de vue. L'enjeu est de donner au langage la possibilité de s'exprimer, de juger et de se prononcer sur son propre devenir.

3.2- PDV et "scène judiciaire[915]"

Chez Nathalie Sarraute la "scène judiciaire" n'est pas une métaphore ou une allégorie. C'est un épisode qui traverse certain de ses romans. *Vous les entendez ?* en donne l'illustration[916]. Dans le roman le tribunal est l'instance réelle à laquelle tout le monde, père et enfants, a recours, pour régler un différend familial. Dans *Ouvrez* le discours, l'échange tout particulièrement, s'organise tout autrement. Entre les mots, qui se font répliques autogérées, le dialogue se développe au gré des pulsions aussi différentes que contradictoires des acteurs de l'échange. Par moment les répliques se font frontales et c'est ainsi que certaines scènes aux accents procéduriers font surface.

---

[914] Le mot *paroi* figure à la page 25 de cette édition.
[915] Le titre est inspiré de l'ouvrage expérimental de Gisèle Mathieu-Castellani : *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris 1996, PUF écriture.
[916] Nathalie Sarraute, *Vous les entendez ?*, *Op. Cit.*, p 107.

A la question : « *Pourquoi écrivez-vous ?* »[917], posée aux écrivains de l'autobiographie, Gisèle Mathieu-Castellani entreprend une démarche d'exploration, allant de Saint Augustin à Louis Althusser. Le but est de démonter le mécanisme de l'imaginaire occidental. Elle cherche par là même une association entre la culpabilité et l'autobiographie. S'agissant du texte sarrautien, il serait plutôt judicieux de poser la question : « *comment écrivez-vous ?* ». Nathalie Sarraute a ceci de commun avec Gisèle Mathieu-Castellani qu'elle fait de *Ouvrez* un foyer dans lequel se cristallisent le démonstratif et le délibératif. Mais sur quel plan doit-on percevoir le code, dans le cas du texte nouveau-romanesque ? Il y a décidément conflit entre l'ordre syntaxique et l'ordre juridique, et le texte suivant pourrait en donner l'illustration.

« *- imaginez comment, à l'arrivée de "pourquoi ?", les kidnappeurs affolés, voyant qu'ils allaient être démasqués, se seraient mis à chercher parmi eux d'autres mots pour l'entourer… des mots qui auraient montré qu'il n'était pas seul, que dans leur groupe il y en avait d'autres pareils et ils auraient fouillé, affolés, désespérés…*
- en effet, "Parce que"… c'est tout ce qu'ils auraient trouvé.
- Parce que… c'est tout… "Parce que" qu'ils auraient exhalé comme un soupir… "Parce que"… comme leur dernier souffle…
- Alors, irrésistiblement, "Quoi ?" se serait précipité… un coup de matraque qui les aurait achevé… "Quoi ?" Parce que… quoi ? "Quoi ?" se serait abattu… Parce que quoi ? "Quoi ?" "Quoi ?".
- Et le terrain de jeux où vous aviez voulu ébattre avec de joyeux compagnons se serait transformé en un lieu sinistre où l'on exécute les coupables, où l'on achève les mourants… »[918].

En contexte conversationnel, il a été signalé que l'adverbe "*Pourquoi ?*", associé au point d'interrogation, fait peur. Mais le morphème interrogatif ne franchit pas la paroi ; en termes phonétiques, il ne sera pas permis de se transformer en une entité sonore. Il s'agit justement d'une question et la question fait peur. Et c'est un interlocuteur, non identifié et s'exprimant à la première personne du pluriel, qui l'annonce : « *- "Pourquoi ?" nous faisait*

[917] Gisèle Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, *Op. Cit.*, p 229.
[918] *Ouvrez*, *Op. Cit.*, pp 58-59.

peur… ». Ce même interlocuteur va prononcer plus loin un discours démonstratif, justifiant les raisons qui empêchent la verbalisation[919] de l'interrogatif.

Dès l'ouverture du passage dialogué, la démonstration du sujet parlant en appelle à l'imagination des autres acteurs de l'échange : « *- imaginez comment, à l'arrivée de* "*Pourquoi ?*"… ». Dans la suite du discours le locuteur emploie un lexique qui s'apparente plutôt au registre judiciaire ; « *kidnappeurs… démasqués… chercher… fouillé* ». Ce réseau de convergence a pour fin de mettre la lumière sur un certain délit de connivence. Il est question de *kidnappeurs*. Mais qui sont ces disgraciés qui ont peur d'être *démasqués* ? Ils sont des mots qui seraient de la même famille sémantique que "*Pourquoi ?*", des mots qui, ayant peur de la question redoutable, vont élire, par cooptation, des termes qui soient de nature à contenir l'adverbe, pour assurer, sinon une modalisation, du moins une certaine "neutralisation" de l'interrogation.

L'usage du non d'agent *kidnappeurs*, associé à l'adjectif *affolés* (employé deux fois dans la réplique) est un anthropomorphisme qui fait des mots de la langue des créatures, qui ne sont pas seulement douées de la faculté de parole, mais aussi susceptibles d'incarner le bien et le mal. La connotation axiologique du substantif, employé dans un sens dépréciatif, serait porteuse d'un certain point de vue du sujet, lequel appréhende le concours des mots, pour endiguer l'interrogation, comme un délit d'accointance entre termes portés vers la perversion du sens du langage. Un travail de fouille, au sens judiciaire du terme, serait engagé par les mots à la recherche d'autres mots. Nous sommes en fait en face d'un procès syntaxique qui ne dit pas son nom, et qui plus est, se trouve en quête des expressions correspondantes pour produire le sens selon un certain point de vue que nous découvrons vraisemblablement au terme de cette investigation.

Ce discours de portée métalinguistique est d'un intérêt tel qu'il reproduit la vie du *Langage cet inconnu*[920] dans l'espace mental du sujet. Le défilement mental, que nous avons essentiellement examiné en première partie, ne saurait passer outre la conversion sémiologique. Chez Proust ou Simon, le sujet du MI demeure le sujet de perception. Sarraute quant à elle conduit l'expérience de la représentation intérieur encore plus loin, en faisant disparaitre le sujet de perception, afin de le remplacer par le signe, celui qui soit doté de la possibilité de s'organiser par lui-même afin de produire le sens. Mais le sens ne pourrait avoir lieu en l'absence de l'échange. Sarraute appartient à un courant de créateurs qui donnent au dialogue, quels qu'en soient les acteurs, une fonction heuristique : « *Henry Green… fait*

[919] Aux deux sens du mot, linguistique et judiciaire.
[920] Julia Kristeva, *Le langage cet inconnu*, *Op. Cit.*, Paris 1981, éditions Points.

observer que le centre de gravité du roman se déplace : le dialogue y occupe une place chaque jour plus grande »[921].

Dans la scène judiciaire, le dialogue, c'est aussi l'interrogation, la question qui contraint juridiquement la formulation d'une réponse, ne serait-ce que pour donner suite à l'échange, dont la réversibilité des rôles s'impose comme un préalable. C'est ainsi qu'une voix donne la réplique dans cette conversation animée par les mots de la langue : «- *en effet,* "*Parce que*"*… c'est tout ce qu'ils auraient trouvé* ». "*Parce que*" est une conjonction de subordination qui est née d'un consensus linguistique des mots. Pragmatiquement parlant, il y a une corrélation juridique entre le morphème interrogatif "*Pourquoi ?*" et la conjonction de subordination "*Parce que*". Remarquons que ces mots sont employés entre guillemets ; ils ont une valeur autonymique. Le signe diacritique est la preuve que ce sont des entités autonomes, "indépendantes" de l'usage. Elles se commentent elles-mêmes et s'offrent comme le miroir de leurs propres êtres. Malgré ce privilège, "*Parce que*" est une expression introduite par dépit : « *c'est tout ce qu'ils auraient trouvé* ». C'est faute de pouvoir mieux trouver que le mot surgit comme le résultat d'une activité de fouille *désespérés*. En vertu de sa valeur explicative, causale, la conjonction est appréhendée par les acteurs de la scène comme une trouvaille du dernier moment, après des démarches sans espoir : « - "*Parce que*"*… c'est tout…* "*Parce que*" *qu'ils auraient exhalé comme un soupir…* "*Parce que*"*… comme leur dernier souffle…* ». La réplique ainsi construite permet de rendre compte que le sujet recourt à l'aposiopèse comme principe d'expression. A cet endroit, cette figure est d'autant plus importance qu'elle « *se manifeste comme un instant de rupture et de relance rythmique, sémantique, énonciative, argumentative. Plus proche de la litote ou de l'ellipse que de la répétition ou de l'hyperbole, elle fait porter sa saillance*[922] *sur un effacement, qui attire l'attention et déclenche des mécanismes inférentiels* »[923]. La rupture qui est à la base de l'aposiopèse suggère l'idée que dans cet échange nous avons un discours en cours de construction et qui se soucie du mot juste. Par ailleurs, cette figure de rupture de construction a une portée argumentative ; il est des cas où la suspension est employée pour produire le sens, elle s'affiche comme une incitation à l'adresse de l'interlocuteur, afin qu'il puisse s'investir dans la construction d'une certaine idée, laquelle se trouve inférée dans les propos elliptiques.

[921] Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, *Op. Cit*., p 92.
[922] Sur ce concept, voir en particulier les travaux de Marc Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours,* Paris 2005, éditions Champion.
[923] Frédéric Calas, Dominique Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris 2000, éditions Nathan, p 34.

Tout aussi elliptique et inférentiel est le discours contenu dans la réplique axée sur le morphème "*Quoi ?*". Le pronom interrogatif serait intervenu pour la raison que l'interlocuteur qui dit "*Pourquoi ?*" n'a pas obtenu gain de cause. Le morphème "*Parce que*", employé seul, vaut réponse dans l'échange familier ; il marque une volonté de rupture, où qu'un interlocuteur ne veut pas donner suite à l'échange : « - *Alors, irrésistiblement,* "*Quoi ?*" *se serait précipité… un coup de matraque qui les aurait achevé…* ». Le même principe de rupture de construction s'applique à ce mot qui nait d'un discours en cours de construction.

Selon les principes de la scène judiciaire, l'organisation des répliques se doit d'obéir aux contraintes d'un contexte doublement codé ; il y a un code de la langue à respecter, dans la mesure où l'on ne pourrait arranger ensemble que les mots qui rendent distinct le sens, mais il est aussi question de contexte juridique[924] auquel les acteurs de l'échange doivent se conformer pour instruire le procès. Si l'on observe la fin du passage sélectionné l'on se rend compte qu'il est en corrélation avec l'injonction *imaginez*. Tout a été raconté dans l'échange sur le mode du prospectif. Et ce prospectif a une valeur épidictique. L'interrogation et ses modalités syntaxiques sont interdites de franchir le voile et de se faire parole, en prévision d'un drame qui serait fatal : « - *Et le terrain de jeux où vous aviez voulu ébattre avec de joyeux compagnons se serait transformé en un lieu sinistre où l'on exécute les coupables, où l'on achève les mourants…* ». L'interrogation pourrait porter sur un interdit qui, au lieu d'instaurer un *consensus pragmatique* au sens de Benveniste[925], induit un procès dont la sentence serait sans appel. Toujours est-il que l'exécution et la mise à mort serait symbolique, puisque de toute façon *les kidnappeurs* et *les coupables* ne sont autres que des mots ; des morphèmes et des lexèmes qui ne sauraient franchir la paroi ou le voile qui puisse leur donner sens et vie dans le monde physique.

C'est ainsi que l'on pourrait se rendre au constat que dans cette scène à la fois juridique et judiciaire, l'interlocution et la démonstration sont effectuées dans une optique prospective qui n'est pas sans dévoiler les postures des sujets faisant obstacle aux mots qui sont de nature à faire surgir l'interrogation, celle qui est à la base de toutes pensées philosophiques. S'interroger, c'est prendre conscience, et prendre conscience, c'est contester l'ordre établi. Les gardiens du statu quo doivent faire œuvre de vigilance, afin d'empêcher qu'une interrogation ait lieu. Le dialogue sarrautien a ceci de remarquable qu'il instruit un procès dont le réquisitoire et la sentence sont joués par les mots de la langue. L'auteur de

[924] Nous n'employons le mot juridique que dans une optique pragmatique, qui concerne l'obligation de donner suite à l'échange par le langage.
[925] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *Op. Cit.*, chapitre : *L'appareil formel de l'énonciation*, p 79.

Ouvrez tente de réaliser un projet qui puisse lui permettre d'aller encore plus loin que Proust dans l'exploration de *l'innommable*. L'idée est de sonder le tréfonds de l'âme du sujet (humain) qui souvent opte pour le monologue intérieur pour donner libre cours au désir refoulé[926] :

« *Ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur : un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme* »[927].

L'objet de cette affirmation à valeur allégorique résume tout le projet de Nathalie Sarraute, lequel projet se trouve entamé en 1956 avec *L'Ere du soupçon* et achevé en 1997 avec *Ouvrez*. Il en ressort que le PDV est impliqué, au-delà du procès et de la scène judicaire, dans l'approche idéologique et épistémologique de l'auteur, par personnages anonymes interposés. Les orientations de Sarraute concernant le langage et son usage sont perceptibles dans le traitement qu'elle accorde à certains mots de la langue. *Ouvrez* est aussi le foyer de confrontation de certaines théories linguistiques et pragmatiques qui, à un certain moment de l'histoire des sciences du langage, ont révolutionné l'examen accordé aux représentations cognitives des signes.

3.3- PDV : la quête de l'expression juste

La sémiologie de Sarraute trouve son écho dans la macro conversation animée par des signes, des mots et des règles que le sujet parlant apprend de manière infuse : « *La linguistique reste considérée comme une science infuse que chacun sait sans l'avoir jamais apprise, puisqu'il parle et réfléchit sur son langage*[928]. Les mots de la théoricienne du courant nouveau-romanesque bénéficient, essentiellement dans *Ouvrez*, d'un statut qui leur accorde le droit de s'assumer et de s'organiser selon des orientations esthétiques et pragmatiques révélatrices d'un point de vue qui vaut débat.

La conversation, qui se trouve être le pilier du développement narratif, prend pour matière des questions qui font de la langue, et de ses composantes *discrètes*, à la fois le sujet et l'objet de la théorie du signe. Saussure prédit dans ses conférences articulées autour de la théorie du signe qu'« *Il y aurait un jour un livre spécial et très intéressant à écrire sur le rôle*

[926] Voir aussi *Introduction* p 25.
[927] Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, *Op. Cit.*, p 98.
[928] Georges Mounin, *Introduction à la sémiologie*, *Op. Cit.*, p 127.

du "mot" comme principal perturbateur de la science des mots »[929]. L'approche du fondateur de la linguiste moderne s'accorde avec les représentations de la romancière, dans la mesure où il n'y a de statut sémiologique que réfractaire. C'est dire qu'il y a là tout le débat entre description et prescription qui oppose deux courants de la linguistique postsaussurienne. Le mot *prescription* figure dans un échange qui n'est pas sans rappeler l'usage qui est toujours en avance par rapport au langage :

« *- C'est "délit" qui veut déloger son voisin "crime"… Il le bouscule, il le pousse pour prendre sa place… "délit" l'emporte…*
- "Crime" est chassé, il se fond dans la masse, il disparait… "délit" reste…
- Et toujours ce bruit monotone…
- Engourdissant… pas une interruption…
- Oh, mais que se passe-t-il ?
- Cette masse appuie de tout son poids sur la paroi…
- Haa, sous son énorme poussée la paroi tombe…
- Et tous ceux qui étaient de l'autre côté, qui ne pouvaient pas entrer…
- Oui, ils accourent…
- Ils vont mettre de l'ordre dans tout ça…
- Saisir, interroger ceux qui étaient là…
- On ne savait pas qui ils étaient, ce qu'ils pouvaient bien être venus faire…
- Ils vont les forcer à révéler leur identité…
- Les voilà déjà qui s'affairent…
- Ils observent cette masse uniforme, obscure, et ils y distinguent d'abord : "Prescription".
- Oui, "Prescription" méritait qu'on l'examine… "Prescription"… pourquoi diable est-ce là ?
- "Prescription" ne peut être seul. Il doit y avoir tout près "médecin" ou "malade"…
- Ils cherchent …" maladie" ? "Médecin" ? Où sont-ils ? Rien ne bouge. Ils ne sont pas là…
- Mais ce qui est là, tout près, c'est "trente ans"… Ah, c'est donc ça…
- On aurait pu s'y attendre… "prescription de trente ans"… alors il doit y avoir tout près "crime"…
- Eh oui, "crime" est là, mais précédé de "même"… "Même pour un crime"…
- Les voici tous réunis : "Prescription de trente ans même pour un crime"… »[930].

[929] Ferdinand de Saussure, *Ecrits de linguistique générale*, *Op. Cit.*, p166.
[930] Nathalie Sarraute, *Ouvrez*, *Op. Cit.*, pp 64-65.

Cet échange, relativement long, engagé entre les mots, autour de l'emploi "judicieux" des mots, raconte la genèse d'un énoncé linguistique. La conversation tout entière prend pour objet le mécanisme selon lequel s'organisent non seulement les répliques, mais les signes qui s'associent pour produire le sens. L'examen de ce dialogue permet de rendre compte de trois niveaux de perception et qui se développent en parallèle.

- *Le niveau référentiel*. Il concerne la structure de surface de l'échange. Les marqueurs typographiques indiquent que le dialogue est établi entre des interlocuteurs anonymes. Outre cette particularité, les acteurs de l'échange, n'étant signalés par aucun signe nominal ou pronominal, sont réversibles ; *je* locuteur s'dressant à un *tu* interlocuteur sont commutables. Cette confusion délibérée donne la preuve que l'essentiel se joue ailleurs.
- *Le niveau autoréférentiel*. Les acteurs de l'échange se font eux-mêmes, tout à la fois, sujet et objet du contenu des répliques. Cette dimension de la conversation inscrit le passage, sinon tout le texte sarrautien, dans une optique métalinguistique. Nous avons à faire à un contenu textuel qui se commente lui-même. Et la langue, comme Sarraute tente de le démontrer dans son univers fictionnel, a ceci de particulier qu'elle réfère et se réfère à elle-même, n'ayant pour moyen que les mots qui la composent.
- *Le niveau inférentiel*. Dans la terminologie de Nathalie Sarraute cette strate d'assimilation correspond la notion de contexte d'échange. Au-delà du surgissement des termes de la langue, qui selon l'auteur forcent le passage pour franchir le voile et pour s'exprimer, selon un mouvement de *souterrain,* le mot permet d'établir une rencontre heureuse entre Saussure et Sarraute, dans la mesure où le linguiste et la romancière ont axé la réflexion autour de la notion de conversation. Pour le fondateur du structuralisme en linguistique : « *Nous ne doutons pas de la distance où est déjà parvenue la langue* "*vraie*" *(j'entends même la langue de la conversation cultivée) par le travail de souterrain qui ne cesse de s'accomplir dans la langue vivante par-dessous la surface pour ainsi dire figé du français classique* »[931]. Sarraute fait un sort à cet aspect de la langue qui fait d'elle un phénomène (un système pour Saussure) qui a la capacité de s'inventer lui-même par un usage qui est toujours en quête de l'expression "juste".

Le passage sélectionné est inauguré par un échange qui exprime justement le souci du mot juste. Il est question des nuances entre "*crime*" et "*délit*". Cette analogie n'est pas

[931] Ferdinand de Saussure, *Ecrits de linguistique générale*, *Op. Cit.*, p158.

explicitement énoncée, elle est plutôt suggérée par le voisinage sémantique de ces termes dont l'identité et la différence ne sont perceptibles que dans le contexte de l'énonciation. L'on apprend dans l'échange que c'est "*délit*" qui l'emporte : « *Il le bouscule, il le pousse pour prendre sa place… "délit" l'emporte…* ». La loi de la sélection[932] confère au plus efficace la possibilité de bénéficier d'une certaine "viabilité linguistique". Dans la construction progressive de l'énoncé, dont on apprend à la fin tous les constituants, le locuteur serait tenté d'opter pour l'atténuation ; "*crime*" signifie infraction très grave, "*délit*" infraction tout court. Dans tous les cas de figure, il y a entorse à un ordre établi. Ce traitement analogique laisse entendre, selon une lecture inférentielle, que cette même entorse concerne également les lois de la langue. Mais ce niveau de décryptage ne sera perceptible qu'au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture de *Ouvrez*.

Une fois de plus, nous avons à faire à une séquence dialoguée où les signes sont soumis à l'ordre de l'anthropomorphisme. "*crime*", pour ne citer que lui, n'obtient pas gain de cause. Le locuteur de la réplique se plaît à le traiter comme un être humain qui tombe sous le coup de la disgrâce : « - "*Crime*" *est chassé, il se fond dans la masse, il disparait…* ». S'ensuit une dizaine de répliques qui décrivent anonymement un mouvement convergent, telle une pensée intérieure qui prend forme dans la conscience d'un sujet de monologue intérieur, et qui tente de franchir la frontière, afin de passer de l'autre côté de la paroi : « - *Cette masse appuie de tout son poids sur la paroi…*

- *Haa, sous son énorme poussée la paroi tombe…* »

Ce mouvement bruyant décrit allégoriquement le processus de conversion sémiologique qui fait de l'idée, ou des mots en puissance[933], une réalité sonore. Mais avant de saisir le flux sonore, les acteurs de l'échange s'aperçoivent d'une *masse uniforme*. Progressivement ils commencent à en saisir le profil. Il s'agit de mots dont ils distinguent "*Prescription*". Ce mot mérite examen, en vertu de sa portée polysémique. Le PDV est en l'occurrence impliqué dans le sens pluriel du mot. Remarquons que "*Prescription*" est une expression douée d'un double sens, avant même qu'on puisse parler de signification en contexte. Elle s'apparente tout à la fois au registre juridique et au registre médical. Dans le premier, le mot signifie : « *mode d'acquisition de la propriété et des autres droits réels, par une possession non interrompue (30 ans)* »[934]. Dans le deuxième, nous saisissons : « *Action*

[932] Le mot "sélection" pourrait être saisi au sens biologique comme au sens linguistique du terme.
[933] Il n'y a pas lieu, dans l'approche de Jerry Fodor, de distinguer le langage de la pensée, *in La Modularité de l'esprit*, Paris 1986, éditions de Minuit, p 15.
[934] Le Petit Robert, éditions juin 2000.

de recommander un produit en vente »[935]. Un des acteurs de l'échange était tenté par l'interprétation médicale : «- "*Prescription*" *ne peut être seul. Il doit y avoir tout près* "*médecin*" *ou* "*malade*"*...* ».

C'est à partir de ce moment que la notion saussurienne de *valeur* pourrait avoir droit de cité. Que vaut le mot en dehors de son environnement *oppositif* ? : « *Admettre la forme hors de son emploi c'est tomber dans la figure vocale qui relève de la physiologie et de l'acoustique* »[936]. "*Prescription*" n'est associé ni à "*médecin*" ni à "*malade*". C'est le sens juridique qui prévaut. Curieusement le mot est corrélé à "*trente ans*", comme dans la définition du Robert. Cette association oppositive et différentielle n'est pas paradigmatique, la valeur juridique est saisie sur l'axe de la combinaison. Le mot ainsi appréhendé se constitue un réseau de convergence, dans une sphère sémantique déterminée : « *alors il doit y avoir tout près* "*crime*"*...* ». La combinaison a ceci de significatif qu'elle restreint l'extension de la polysémie du mot qui est employé pour signifier plutôt par synonymie, car la « "*valeur*" *est éminemment synonyme à chaque instant de terme situé dans un système de termes similaires, de même qu'il est éminemment synonyme à chaque instant de chose échangeable* »[937]. De la *valeur* procède la loi saussurienne de *commutation* qu'on pourrait définir comme activité linguistique de substitution phonique, syntaxique ou sémantique de la chaîne parlée, par des segments de la même classe, afin d'obtenir des distinctions pertinentes. C'est dans cet ordre de perception que le mot "*crime*", occulté au départ, se trouve être réhabilité pour se substituer à l'expression "*Délit*". Mais, sur le plan énonciatif "*crime*" se trouve sous l'effet de la modalisation ; il est précédé de l'adverbe "*même*". L'événement énonciatif de cet adverbe nous met *de facto* dans la perspective de Ducrot, lequel désigne ce genre de morphèmes de *variables argumentatives*[938]. Le linguiste s'interroge : « *Qu'est-ce qui, dans la valeur sémantique ce cet énoncé, est imputable à l'adverbe* "*même*" *?* »[939]. Il y a, au-delà, la justification d'une certaine conclusion. Pour Ducrot, la pertinence de la conclusion dépend de la situation du discours. "*Même*" de Sarraute est une *variable argumentative* à valeur inférentielle qui permet d'introduire une conclusion non prévisible. Son emploi vise à modifier la vision du monde de l'interlocuteur dont le calcul mental ne prévoit pas de prescription pour un crime. Et l'on obtient, au terme de cet échange animé par les mots, l'énoncé : « "*Prescription de trente ans même pour un crime*"*...* ».

---

[935] Le Petit Robert, *Op. Cit*.
[936] Ferdinand de Saussure, *Ecrits de linguistique générale*, *Op. Cit*., p 31
[937] *Ibid*., p 335.
[938] Oswald Ducrot, *Les Mots du discours*, *Op. Cit*., p 12.
[939] *Ibid*., p 12.

On en conclut que le PDV est impliqué de manière inférentielle dans une conversation ludique, laquelle fait usage des mots communs, issus de l'échange quotidien, dans le but de s'interroger sur certaines théories linguistiques qui raisonnent la langue naturelle en tant que système codé. Mais la linguistique codique n'a pas toujours résisté à l'épreuve des approches inférentielles. L'inférence pragmatique a démontré que ce n'est pas dans les mots de la langue que se joue la signification. L'essentiel se joue dans l'énonciation qui génère, en vertu d'une certaine modalisation rhétorique, syntaxique ou prosodique, la valeur dérivée de l'énoncé qui souvent échappe à la prévisibilité de l'allocutaire.

Tout le théâtre de l'absurde[940] et certains textes d'obédience nouveau-romanesque ont joué sur l'imprévisibilité, pour ne pas dire l'illisibilité, de l'énoncé, qu'il s'agisse de discours ou de narration. Dans l'ordre de l'énonciation scripturale, Nathalie Sarraute s'inscrit en faut contre un ordre d'écriture qui ménage l'horizon d'attente de la réception. Ses romans pourraient être appréhendés comme le foyer de défilement mental qui souvent passe outre les principes de cohérence narrative. Par là même, le point de vue de ses personnages ou de ses narrateurs ne sont perceptible que dans la valeur dérivé de l'énoncé. Son esthétique se veut le plus souvent une énonciation pure, laquelle tente d'établir un lien iconique, sonore, avec le monde extralinguistique : « *Dire qu'il y a des terres bénies où dès qu'un Tac est venu un Tac identique surgit…* »[941]. Le vocal est le truchement de la pensée, le sonore est l'émanation du corps en émoi. Les mots qui se font corps se soucient peu de la communication, leur "conciliabule" les mets dans la perspective de l'expression de soi. Parce que la langue est rebelle. Le point de vue des nouveaux-romanciers essaie de promouvoir l'esthétique de la contestation, la mise en scène des mots réfractaires à toutes tentatives de codification dans un monde où tout est codé fiché et chiffré. Aussi pourrait-on redéfinir le Nouveau-Roman comme un courant qui, moyennant une énonciation qui échappe dans une certaine mesure aux règles de l'"écrire à propos", s'efforce de s'affranchir d'un système qui n'est que le produit d'une rationalité « *au service du contraire de la raison* »[942].

[940] *En attendant Godot* (1953), *Fin de partie* (1956) de Samuel Beckett, *Capitaine Bada* (1950) de Jean Vauthier, *La Parodie* (1949) d'Arthur Adamov, *Les Bonnes* (1947) de Jean Genet en sont l'illustration
[941] Nathalie Sarraute, *Ouvrez*, *Op. Cit.*, p 149.
[942] Edgar Morin, *Le Rationnel et l'irrationnel*, Carthage 1997, Actes de colloque organisé par Beït Al-Hikma..

Conclusion

Les représentations de la parole intérieure, dans toutes les modalités énonciatives (MI, DIL et PDV) traitées dans les neuf romans qui constituent le corpus de la thèse, ne sont pas uniquement un choix narratif et discursif, dicté par des orientations esthétiques et épistémologiques, car ce que nous avons convenu d'appeler "triangle de la subjectivité intériorisée" s'inscrit dans le domaine de la création verbale comme une nécessité ontologique. Proust, Simon et Sarraute ont ceci de commun qu'ils donnent le primat au sujet qui se parle, plutôt qu'à celui qui parle à l'adresse d'un tiers. L'interlocuteur n'est souvent qu'un faire-valoir, une commodité discursive qui, plutôt que de favoriser l'échange, édifie le discours réflexif. Cette posture du *moi* scindé en deux entités est née paradoxalement d'un souci obsessionnel, celui d'échapper au statut de *l'homme unidimensionnel*[943]. Les sujets romanesques traités par les trois auteurs examinés dans cette recherche ne réagissent pas avec la même intensité face à leurs environnements sociopolitiques respectifs, pour autant, ils ont tous la conscience, l'énergie, sinon la passion que la société environnante ne saurait apprécier leur vocation à sa juste valeur. Leurs enjeux sont autres. Ils refusent l'uniformité d'une société qui produit la "surcommunication" matérielle et intellectuelle stérilisante. Le sujet de perception qui prend conscience de son être au monde s'efforce de lutter contre la tentation permanente de l'uniformisation sociale, car : « *si l'individu renouvelle spontanément des besoins imposés, cela ne veut pas dire qu'il soit autonome, cela prouve seulement que les contrôles sont efficaces* »[944].

Les narrateurs locuteurs de Proust, de Simon ou de Sarraute sont, à quelques différences près, des sujets de conscience qui optent pour un mode d'expression plutôt endophasique afin de garder intacte l'énergie nécessaire à la quête du sens, celle qui leur donne une raison d'être[945]. Ces sujets tentent de percevoir et de concevoir le réel différemment, ne serait-ce que pour se constituer des schèmes et des représentations qui échappent aux bien-fondés de la société bourgeoise[946]. La plupart des personnages, des romans cités au paravent, ne s'expriment pas de manière extravertie. Leur expression inaugure un certain retour sur soi qui est une forme d'introspection "salutaire". Mais peut-on

[943] C'est le titre de l'ouvrage d'Herbert Marcuse qui traite du conditionnement des aspirations et des besoins de l'être par le *système* détenu par une élite invisible.
[944] Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel,* Paris1968, éditions de Minuit, p 33.
[945] Toujours est-il que les nuances entre les personnages des neufs romans est à établir avec soin.
[946] Cela concerne particulièrement le narrateur homodiégétique de Simon et de Sarraute. Le sujet proustien est plutôt intéressé par la déchéance de l'aristocratie parisienne.

se connaitre en l'absence de l'altérité ? C'est à cette interrogation que le sujet de la parole intérieure se constitue une pluralité dans l'unité[947]. Il se constitue une altérité née, sur le plan narratif, d'un besoin ontologique de nommer les choses pour *exister* ou *ex sistere*, pour « *avoir une réalité* »[948]. Le sujet du discours réflexif vit désormais d'une vie à soi et s'applique à négocier un nouveau mode cognitif qui perçoit le monde sans *a priori*. Ce constat participe d'une certaine *phénoménologie de la perception*. C'est une phénoménologie qui vise à en finir avec l'idée d'un monde expliqué et subjugué. Expliquer, serait desservir la cause de l'œuvre d'art qui demeure foncièrement énigmatique : « *L'explication n'est bonne qu'à domestiquer ce qui nous entoure. Le sens ne saurait être le complice de cette appropriation généralisée qui transforme la réalité en nomenclature* »[949]. Dans le roman moderne, et notamment dans le Nouveau-Roman, l'objet de perception est aussi un objet de désir, il est le catalyseur d'une certaine représentation qui passe outre l'idée de compréhension, au profit d'une certaine possession. L'objet est mystère ; la femme qui aime d'un amour ambigu (*La Route des Flandres*), la cathédrale qui nait d'une sensation inexpliquée (*Un Amour de Swann*), la statuette de l'art primitif suscitant l'interrogation sur ses origines (*Vous les entendez ?*), le cadavre d'un cheval devenant une image obsédante au cours de la guerre (*Le Jardin des Plantes*), le mot qui surgit pour cultiver l'équivoque (*Ouvrez*) sont autant de motifs, au sens narratologique du terme, générant une narration qui interroge, au-delà de l'objet de mystère, le statut de l'instance qui parle et se parle pour mettre en scène une posture, qui, plutôt que de démystifier l'objet du désir, devient elle-même la projection d'un mystère dont l'examinateur des piliers du pôle de la parole intérieure tente de percevoir le sens profond .

Dans le traitement que nous avons accordé au triangle de la subjectivité intériorisée, notamment à la théorie du PDV, nous nous sommes confrontés à la difficulté d'accéder au sens profond d'une sensation, d'une impression, d'une idée ou d'une image. Cette difficulté a pour origine un certain nombre de causes que l'on essaie de présenter dans l'ordre suivant :

- Comme son nom l'indique, la parole intérieure est réflexive ; elle est destinée à soi sous forme de monologue, l'aspect dialogique intervient après coup, selon un processus d'interprétation assuré par l'examinateur du discours endophasique.
- Le flux mental coïncide avec la perception d'un objet. Mais ce flux axé sur l'objet se développe par accumulation progressive de séquences syntaxiques qui naissent de la

[947] Voir 2.2- *MI et marquage dialogique.*
[948] Le Petit Robert, édition juin 2000.
[949] Lucien Dällenbach, *Le tissu de mémoire*, *Op. Cit.*, p 365.

matrice perceptuelle. Il s'agit d'un cumul de prédicats qui, au fur et à mesure qu'il s'élabore, dessine un ou des points de vue qui toujours visent le sens, et qui souvent demeurent en deçà de l'objet conçu.

- le flux ininterrompu des idées repose sur un paradoxe ; le sujet du courant de conscience s'adonne au défilement mental en exprimant une suite ininterrompue d'identifications qui, au lieu de caractériser l'objet, créent un embrouillement sémantique de portée dilatoire, s'agissant de la précision du sens.
- Le PDV est un outil métalinguistique qui porte sur un contenu linguistique, couramment appelé "point de vue". Pour décrypter une parole, qui est déjà une activité complexe, s'ajoute à cela une difficulté supplémentaire ; elle concerne le PDV sur le point de vue. Cela revient à dire qu'il y a une posture sur une posture ; la première concerne l'examinateur qui, moyennant le PDV réfléchit sur le point de vue d'un sujet de perception, la deuxième se rapporte à l'attitude mentale du sujet dont la posture endophasique se trouve à son tour objet d'examen.
- La posture d'un sujet d'énonciation intérieure pourrait porter sur *tout* et *rien*, comme dans l'*Ulysse* de Joyce. Cependant cette posture portée sur quelque chose devient, selon un processus analytique progressif, objet d'examen. A partir de ce moment on dépasse l'acception phénoménologique de l'objet. La conscience, la perception et la conception sont à leur tour objet d'examen d'une autre conscience, la nôtre, lecteur que nous sommes.

De là nait l'idée que le mystère n'est pas dans l'objet, car il n'est finalement qu'un élément subjectivé. Mais si dans l'optique de la psychologie cognitive tout objet du monde est déterminée par la subjectivité du sujet percevant, lequel s'exprime par un langage soumis à la loi de la perception, comment pourrait-on traiter de l'ordre conceptuel dans cette représentation de l'esprit ?

C'est pour traiter de cette question que nous avons soumis à l'examen l'écriture romanesque de Proust, de Simon et de Sarraute.

- Après que nous avons examiné *Un Amour de Swann*, *A L'ombre des jeunes filles en fleurs* et *Le Temps retrouvé*, nous saisissons l'œuvre proustienne comme le foyer d'un mode d'écriture se situant à la charnière entre l'esthétique flaubertienne qui marque la fin d'un cycle romanesque[950] et l'esthétique tardive nouveau-romanesque, dont la

[950] Nous visons en particulier le roman classique qui a dominé la deuxième moitié du dix-neuvième siècle français.

première théoricienne est Nathalie Sarraute[951]. Sur le plan de la représentation énonciative du sujet parlant, Proust pourrait être perçu comme le plus proche de Flaubert et de Dostoïevski. Cependant, l'apport majeur de l'auteur de *La Recherche* n'est pas seulement dans le rapport organique entre *le temps* et *la mémoire*, il est également, voire même essentiellement, dans le lien établi entre le perceptuel et le conceptuel. Lorsque nous soutenons que Proust raconte marcel, s'impose de fait une nouvelle configuration cognitive à deux niveaux, par narrateur interposé. Le premier niveau concerne le personnage qui perçoit et qui s'exprime assez lucidement dans le monologue intérieur. Mais à partir du moment où la sensation se convertit en réflexion, en concept, on se trouve dans la perspective de l'auteur. Ce genre de décrochage est souvent assuré par le MI, par le langage intérieur, dans lequel se joue une pluralité de points de vue. Le roman proustien édifie l'esthétique de la transcendance ; l'auteur part de la sensation pour s'acheminer vers l'idée. C'est la quête de la permanence du concept - opposée à la sensation fugace - qui est engagée pour contrer le *temps perdu*.

- Les textes de Claude Simon posent la problématique de l'inscription générique. Nous nous sommes interrogés sur l'identité des "romans" simoniens : s'agit-il de romans, de mémoires, d'épopées individuelles ? Mais cette interrogation, en soi, vaut réponse, dans la mesure où l'auteur cultive l'esthétique de l'indécidable. L'indécidable s'avère le principe qui détermine le statut du sujet parlant dans les trois œuvres intégrées dans le corpus de cette recherche, à savoir *Le Jardin des Planes*, *La Route des Flandres* et *La Corde raide*. L'écriture de Simon semble se développer sous le signe de l'éclatement et de l'enchevêtrement. L'ordre énonciatif et l'ordre actanciel, tout comme l'inscription générique, sont déterminés par la fragmentation ; auteur, narrateur et personnage se confondent souvent dans le même énoncé. Et c'est essentiellement au moyen du DIL que nous avons pu constater la pluralité des instances narratives et discursives en l'espace du même foyer énonciatif. Le continuum du récit n'est pas soustrait à la configuration éclatée. Il y a à la base de ces options esthétiques une orientation épistémologique et idéologique. Simon semble vouloir réinventer la notion d'écriture romanesque en suggérant un nouveau découpage du réel, un découpage qui passe outre l'unité de l'objet perçu, afin de dessiner une configuration qui ressemble au réel, fragmenté, morcelé et désuni, tel

[951] Les fondements de l'écriture nouveau-romanesque se trouvent développés dans *L'Ere du soupçon* que Nathalie Sarraute a publié en 1956.

qu'il se présente dans la perception du sujet. Les images obsédantes de la guerre, à laquelle le narrateur avait fait part, avec tous ces corps déchiquetés, ces carcasses d'animaux putréfiées et ces engins militaires calcinés, redessinent et reconfigurent par les mots un tableau digne de Pablo Picasso.

- Avec Nathalie Sarraute, nous avons pu vérifier que le statut du sujet parlant n'est pas seulement mis en cause, il est aussi contesté, au profit d'une instance parlante ou pensante au profil indéterminé. Nous avons examiné *Les Fruits d'or*, *Vous les entendez* et *Ouvrez* dans un ordre de traitement progressif. Si *Les Fruits d'or* est considéré comme une œuvre qui s'interroge sur ces propres lois romanesques et énonciatives, les deux autres romans traitent de manière plus ou moins explicite les deux notions clés de l'écriture sarrautienne, à savoir la *sous-conversation* et *l'innommable*. Telles qu'elles sont développées dans les textes de Sarraute, ces notions ont fourni la possibilité de convoquer des outils comme Le MI, le DIL et le PDV afin d'identifier le profil du sujet de l'énonciation, et au-delà, les enjeux idéologiques de son discours verbalisé ou endophasique. Le dernier roman de Sarraute inaugure la disparition du sujet comme source de la parole. Désormais, les mots de la langue s'expriment et s'interrogent sur leur être et sur leur devenir, indépendamment de l'instance qui est habituellement la source de l'expression verbale. Nathalie Sarraute a le mérite d'interroger certaines problématiques de la linguistique de l'énonciation, telles que la référence et l'inférence de l'énoncé, de manière ludique, en simulant un procès dont les acteurs ne sont autres que les mots de la langue.

MI, DIL et PDV sont autant d'instruments linguistiques et narratologiques adoptés dans le processus d'identification du signe - et de la source du signe - pour pénétrer le sens ou le non-sens, d'un fait, d'une image, d'une idée ou d'une sensation. Or, du moment qu'on croit avoir obtenu gain de cause, dans cette démarche heuristique, adoptée dans le traitement des romans constituant le corpus de notre recherche, d'autres pliures énonciatives surgissent en cours de chemin afin de rendre l'activité exploratrice encore plus complexe. C'est dans cette optique que les approches cognitives doivent se relayer aux théories de l'énonciation qui affichent certaines limites. La question n'est pas seulement de savoir comment, ou par quels moyens linguistiques un sujet se constitue une perception portée sur un objet du monde. La perception devient elle-même objet d'examen cognitif et anthropologique, à partir du moment où l'on s'interroge sur le pourquoi des représentations et des perceptions du sujet.

Bibliographie[952]

Corpus

PROUST Marcel

Du Côté de chez Swann, Paris 2009, éditions Garnier Flammarion.

A L'ombre des jeunes filles en fleurs, Paris 1954, éditions Le Livre de Poche, d'après les éditions Gallimard.

Le Temps retrouvé, Saint-Armand 1987, éditions Gallimard.

SARRAUTE Nathalie

Vous les entendez ?, Paris 1972, éditions Gallimard, collection Le chemin.

Les Fruits d'or, Paris 1963, éditions Gallimard.

Ouvrez, Paris 1997, éditions Gallimard.

SIMON Claude

La Corde raide, Paris 1947, éditions Le Sagittaire.

Le Jardin des Plantes, Paris 1997, éditions de minuit.

La Route des Flandres, Paris 1982, éditions de Minuit.

Linguistique

Ouvrages de linguistique

BANFIELD Anne, *Phrase sans parole, théorie du récit et du style indirect libre*, Paris 1997, éditions du Seuil.

BAKHTINE Mikhaïl, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, traduit du russe et présenté par Marina Yaguello, préface de Roman Jakobson, Paris 1977, éditions de Minuit, collection Le sens commun.

BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale I,* Tunis 1995 édition Cérès.

BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale II,* Tunis 1995 édition Cérès.

COHN Dorrit, *La Transparence Intérieure,* Paris1981, éditions du Seuil, coll. Poétique.

DUCROT Oswald, *Les Mots du discours*, Paris 1980, éditions de Minuit.

DUCROT Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris 1984, éditions de Minuit.

DUCROT Oswald, *Logique, structure, énonciation,* Paris 1989, éditions de Minuit.

KAEMPFER Jean et MICHELI Raphaël , *La Temporalité narrative*, Lausanne 2005, publication de l'université de Lausanne, édition en ligne :

https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html.

[952] La bibliographie est classée par ordre alphabétique.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Enonciation,* Paris 2006, éditions Armand Colin (4ème éd.).

KLEIBER Georges et RIEGEL Martin, *Les Formes du sens, étude de linguistique française, médiévale et générale*, Paris 1997, éditions Duculot.

KRISTEVA Julia, *Le Langage cet inconnu, une initiation à la linguistique*, Paris 1981, éditions Point.

MAINGUENEAU Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris 1987, édition Hachette, collection *Langue, linguistique, communication*.

MAINGUENEAU Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris 1993, éditions Bordas.

MOESCHLER Jacques et REBOUL Anne, *La Pragmatique aujourd'hui*, Paris 1998, éditions du Seuil.

RABATEL Alain, *Homo Narrans*, Limoges 2008, éditions Lambert-Lucas.

ROSIER Laurence, *Le Discours rapporté en français*, Paris 2008, édition Ophrys.

SAUSSURE Ferdinand, *Ecrits de linguistique générale*, Paris 2002, éditions Gallimard.

SPERBER Dan et WILSON Deirdre, *La pertinence*, Paris 1989, éditions de minuit.

TISSET Carole, *Analyse linguistique de la narration*, Paris 2000, éditions Armand Colin, collection Campus.

Articles de linguistique

AUTHIER Jacqueline, *Repères dans le champ du discours rapporté*, *in* L'Information Grammaticale, Louvain 1992, volume 55, numéro 1.

BRES Jacques, *Temps verbal, aspect et point de vue : de la langue au discours*, *in* Cahiers de Praxématique*,* Montpellier 2003, numéro 41.

CERQUIGLINI Bernard, *Le style indirect libre et la modernité, in* Langages, Paris 1984, numéro 73.

CHARAUDEAU Patrick, *La situation de communication comme lieu de conditionnement du surgissement interdiscursif*, *in* Tranel, Neuchâtel 2006, numéro 44.

CHISS Jean-Louis*, La stylistique de Charles Bally : de la notion de " sujet parlant" à la théorie de l'énonciation*, *in* Langages, Paris 1985, volume 19, Numéro 77.

COMBETTES Bernard, *Discours rapporté et énonciation : trois approches différentes, in* Pratiques, Metz 1989, numéro 64.

DENDALE Patrick et COLTIER Danielle, *Point de vue et évidentialité*, *in* Cahiers de Praxématique, Montpellier 2003, numéro 41.

FOREST Robert, *Empathie linguistique et point de vue*, *in* Cahiers de Praxématique, Montpelier 2003, numéro 41.

KLINKENBERG Jean-Marie, *L'argumentation dans la figure*, *in* Cahiers de Praxématique, Montpellier 2001 numéro 35.

MAINGUENEAU Dominique, *Scénographie épistolaire et débat public*, *in La lettre entre réel et fiction*, Paris 1998, éditions Siess.

RABATEL Alain, *Les représentations de la parole intérieure*, *in* Langue française, Paris 2001, numéro 10.

RABATEL Alain, *L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques, in* Langages, Paris 2004, numéro 156.

RABATEL Alain, *Dialogisme du point de vue dans les comptes rendus de perception, in* Cahiers de Praxématique, Montpelier 2003, numéro 41.

RABATEL Alain, *La dialogisation du couple polyphonie/ dialogisme chez Bakhtine in* Revue romane, Manchester 2006, numéro 11.

RABATEL Alain, *Le point de vue entre langue et discours*, *in* Cahiers de Praxématique, Montpelier 2003, numéro 41.

RINCK Fanny et GROSSMANN Francis , *La surénonciation comme norme du genre : l'exemple de l'article de recherche et du dictionnaire en linguistique*, *in* Langages, Paris 2004, numéro 156.

Grammaire

ARRIVE Michel, GADET Françoise, GALMICHE Michel, *La Grammaire d'aujourd'hui,* Paris 1986, éditions Flammarion.

BAYLON Christian et FABRE Paul, *Grammaire systématique de la langue française*, Paris 1973, éditions de Fernand Nathan.

CHARAUDEAU Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris 1992, éditions Hachette.

GREVISSE Maurice, GOSSE André, *Nouvelle grammaire française*, Paris 1995, éditions De Boeck/Duculot (troisième édition).

LAPACHERIE Jean-Gérard, *L'Epreuve de grammaire et de stylistique*, Paris 1998, éditions du Temps.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *La Grammaire méthodique du français*, Paris 1994, éditions PUF.

Littérature

Roman

ARAGON Louis, *Aurélien*, Paris 1991, éditions Gallimard.

BUTOR Michel, *La Modification*, Paris 1957, éditions de Minuit.

DUJARDIN Edouard, *Les Lauriers sont coupés*, Paris 1925, éditions Messein.

DOSTOIEVSKI Fiodor , *Les Possédés,* Paris 1974, éditions Gallimard.

FLAUBERT Gustave, *L'Education sentimentale,* Paris 1983, éditions Livre de Poche.

KUNDERA Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, traduit du tchèque par François Kérel, Paris 2005, éditions Gallimard.

MALRAUX André, *La Condition humaine*, Paris 1996, éditions Gallimard.

MONTHERLANT Henry, *La Rose de Sable*, Saint-Armand 1995, éditions Gallimard.

STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, Paris 1983, éditions Le Livre de Poche.

TOURNIER Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique,* Paris 1972, éditions Gallimard.

ZOLA Emile, *La Terre*, Paris 1993, éditions Le Livre de Poche.

ZOLA Emile, *Au Bonheur des dames*, d'après l'édition de Paris 1883, éditions du group « Ebooks libre et gratuit ».

ZOLA Emile, *L'Œuvre*, Paris 1985, éditions Le Livre de Poche.

Poésie

APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Paris 1920, édition Gallimard.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris 1972, éditions Le Livre de poche.

LA FONTAINE Jean, *Les Fables*, Paris 1996, éditions Le Livre de Poche.

Théâtre

MOLIERE, *Le Tartuffe*, Paris 1990, éditions Classiques Larousse.

Critique littéraire

Ouvrages de critique littéraire

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris 1978 (pour la traduction française), édition Gallimard, collection Tel.

BARTHES Roland, *Essais critique,* Paris 1964, éditions du Seuil.

DUJARDIN Edouard, *Le Monologue intérieur,* Paris 1931, édition Albert Messein.

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte,* traduit de l'italien par ROUX DE BEZIEUX Chantal avec le concours de BOUCOURECHLIEV André, Paris 1965, éditions du Seuil.

LUKACS Georg, *La Théorie du roman*, Paris 1920, éditions Gallimard.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle: *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris 1996, PUF écriture.

PIERROT Jean, *Nathalie Sarraute*, Paris 1990, édition José Corti.

PIROUE Georges, *Comment lire Proust,* Paris 1955, Petite bibliothèque Payot.

RAIMOND Michel, *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris 1985, éditions José Corti.

RAIMOND Michel et FRAISSE Luc, *Proust en toutes lettres*, Paris 1998, éditions Bordas.

SARRAUTE Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Paris 1956, éditions Gallimard, collection Folie/essais.

Articles de critique littéraire

DALLENBACH Lucien, *Le tissu de mémoire, in La Route des Flandres*, Paris 1960/1982, éditions de Minuit.

Entretien avec Claude Simon in Le Monde des livres, Paris 1997, numéro du 19 septembre.

DELEUSES Gilles, *Michel Tournier et le monde sans autrui*, postface au roman *Vendredi ou les limbes du Pacifiques*, Paris 1994, éditions Folio.

GOLDMAN Lucien, *Introduction aux premiers écrits de Georg Lukàcs, in* Georg Lukàcs, *La théorie du roman*, Paris 1920, éditions Gallimard.

Narratologie

BARTHES Roland, *Introduction à l'analyse structurale du récit*, Paris 1985, éditions du Seuil.

COURTES Joseph, *Sémiotique narrative et discursive*, Paris 1993, édition Hachette.

GENETE Gérard, *Figures III*, Paris 1972, éditions du Seuil, collection Poétique.

RICARDOU Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris 1990, éditions du Seuil, collection Point.

RICOEUR Paul, *Temps et récit*, Paris 1983, éditions du Seuil.

RIVARA René, *La Langue du récit,* Paris 2000, éditions L'Harmattan.

VALETTE Bernard, *Esthétique du roman moderne*, Paris 1993, éditions Nathan université (2ème édition).

Stylistique

BONHOMME Marc, *Pragmatique des figures du discours,* Paris 2005, éditions Honoré Champion.

CALAS Frédéric, CHARBONNEAU Dominique, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris 2000, éditions Nathan.

CALAS Frédéric et GARAGNON Anne-Marie, *L'aposiopèse ou la parole du silence, in Les figures à l'épreuve du discours – Dialogisme et polyphonie*, Paris 2012, Presses Université Paris Sorbonne.

GARDES-TAMINE Joëlle, *La Stylistique*, Paris 1992, éditions Armand Colin, Collection Cursus, série « Littérature ».

MOLINIE Georges, article : *La stylistique*, *Encyclopédiae Universalis*,

STOLZ Claire, *Initiation à la stylistique*, Paris 1999, éditions Ellipses.

Sémiologie

BARTHES Roland, *L'Aventure sémiologique*, chapitre : *L'Ancienne rhétorique*, Paris 1985, éditions du Seuil.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Tunis 2005, éditions Cérès.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde main*, Paris 1979, éditions du Seuil

ECO Umberto, *Le Signe*, Bruxelles 1988 (pour la traduction française), adapté de l'italien par KLINKEMBERG Jean Marie, éditions Labor.

MOUNIN Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris 1970, éditions de Minuit.

MONTVALON Christine, *Les Mots du cinéma*, Paris 1987, éditions Belin, p 201.

Genre littéraire et peinture, Etudes réunies et présentées par CHAREST Nelson et GOMEZ Anne-Sophie, Clermont-Ferrand 2015, Presses universitaires Blaise Pascal.

Philosophie

FOUCAULT Michel, *Archéologie du savoir*, Paris 1969 ; éditions Gallimard.

KANT Emanuel, *Critique de la faculté de juger,* Paris 1993, Librairie philosophique de Jean Vrin.

LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris 1958, librairie Plon.

MARCUSE Herbert, *L'Homme unidimensionnel,* Paris1968, éditions de Minuit.

MORIN Edgar, *Le Rationnel et l'irrationnel*, Carthage 1997, Actes de colloque organisé par Beït Al-Hikma.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception,* Paris 1945, éditions Tel Gallimard.

FODOR Jerry, *La Modularité de l'esprit*, Paris 1986, éditions de Minuit.

Dictionnaires et encyclopédies

CHARAUDEAU Patrick / MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours,* Paris 2002, éditions du Seuil.

Dictionnaire historique de la langue française. Paris 2006, Tome 2. Editions Le Robert.

DUCROT Oswald / TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Paris 1972, éditions du Seuil.

GARDES-TAMINE Joëlle et HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris 1996, éditions Armand Colin.

MOUNIN Georges, *Dictionnaire de la linguistique*, Paris 2004, éditions PUF, 4ème édition.

POUGEOISE Michel, *Dictionnaire de Poétique*, éditions Belin, Paris 2006.