



HAL
open science

De l'intralocution à l'interlocution, renaissance d'un tu sous le je du monologue intérieur ? Étude de For Whom the Bell Tolls

Florence Floquet

► To cite this version:

Florence Floquet. De l'intralocution à l'interlocution, renaissance d'un tu sous le je du monologue intérieur ? Étude de For Whom the Bell Tolls. Études de stylistique anglaise, 2021, Renaissance(s)/Rebirth(s), 16, 10.4000/esa.4573 . halshs-03588547

HAL Id: halshs-03588547

<https://shs.hal.science/halshs-03588547>

Submitted on 2 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De l'intralocution à l'interlocution, renaissance d'un *tu* sous le *je* du monologue intérieur ? Étude de *For Whom the Bell Tolls*, *The Old Man and the Sea* et *The Garden of Eden* de Hemingway

Florence Floquet



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/esa/4573>

DOI : [10.4000/esa.4573](https://doi.org/10.4000/esa.4573)

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Référence électronique

Florence Floquet, « De l'intralocution à l'interlocution, renaissance d'un *tu* sous le *je* du monologue intérieur ? Étude de *For Whom the Bell Tolls*, *The Old Man and the Sea* et *The Garden of Eden* de Hemingway », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 16 | 2021, mis en ligne le 10 février 2022, consulté le 24 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/esa/4573> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/esa.4573>

Ce document a été généré automatiquement le 24 février 2022.

Études de Stylistique Anglaise

De l'intralocution à l'interlocution, renaissance d'un *tu* sous le *je* du monologue intérieur ? Étude de *For Whom the Bell Tolls*, *The Old Man and the Sea* et *The Garden of Eden* de Hemingway

Florence Floquet

Introduction

- 1 Quand il est question du discours intérieur, un constat s'impose : sous sa forme monologuée ou dialoguée, il relève du monodiscours. Il émane d'un seul et unique locuteur : la personne qui émet psychiquement le discours. Cependant, un discours n'est-il pas toujours adressé ? Que ce soit à autrui, à soi, à une entité non physique, qu'importe, la mise en mots semble participer d'un projet de mise en forme d'idées dans le but de les communiquer.
- 2 Je parle de mise en forme car le monologue intérieur (MI) de fiction, dont il est question ici, se comprend comme une mise en discours effective de pensées dans l'univers référentiel créé par le roman. Ce phénomène est bien sûr avant tout un phénomène réel auquel nous sommes tous confrontés quotidiennement mais il est aussi exploré par la littérature. En effet, cette dernière en propose une stylisation, qui, si elle ne se veut pas nécessairement fidèle à la réalité qu'elle entend représenter, donne néanmoins des indications sur la façon dont le MI est appréhendé, et peut-être laisse entrevoir en partie le fonctionnement originel de ce discours.
- 3 Si le monodiscours qu'est le MI est intérieur, c'est qu'il n'est pas destiné à être entendu par quiconque d'autre que le locuteur lui-même. Il s'agit donc d'analyser le rapport qui

s'établit entre destinataire et destinataire dans le MI littéraire. L'intralocution est-elle simplement un cas particulier de l'interlocution ? Le *I/je* premier dans tout discours peut-il laisser place à un *you/tu* ? Et si tel est le cas, de quoi ce *you* est-il le (pro)nom ? Je me place ici à un niveau intratextuel. Je laisserai donc de côté l'auteur, qui est en dernière instance le destinataire de toute parole prononcée ou pensée dans le roman, et le lecteur, qui, pour sa part, est le destinataire du roman.

- 4 Je me propose donc d'explorer l'utilisation que Hemingway fait du MI à travers l'étude des pronoms personnels auxquels les personnages ont recours dans trois de ses romans : *For Whom the Bell Tolls*, *The Old Man and the Sea* et *The Garden of Eden* (roman posthume). Ces trois romans ont été sélectionnés sur la base des critères suivants : ce sont des œuvres de fiction, toutes les trois à la troisième personne, et qui mettent en scène du discours intérieur de façon extensive et intensive, avec des passages particulièrement intéressants pour ce qui concerne le traitement du dédoublement qui s'opère au sein du personnage.

De l'unicité à la multiplicité du sujet

- 5 Avant d'aller plus loin, il est important de s'arrêter quelques instants sur le type de deuxième personne dont il va être question ici. En effet, *you* peut avoir différents référents. Le *you* qui m'intéresse est bien entendu celui qui émane du monologue et qu'il s'adresse à lui-même. Je laisserai donc de côté les *you* génériques. Par ailleurs, je ne traiterai pas non plus les cas où *you* renvoie à un interlocuteur autre (cas où le personnage s'adresse à un autre personnage mais où ses mots s'arrêtent au seuil des lèvres). Enfin, dans les cas de discours intérieur, il faut souligner que *you* ne peut être compris que comme intradiégétique et intrapersonnel. Le contexte et les conventions font que le lecteur ne se sent pas destinataire du message, et qu'il déduit du contexte que le destinataire est le personnage lui-même. Une fois ces bases posées, prenons un premier exemple :

(1) They stood in the mouth of the cave and watched them. The bombers were high now in fast, ugly arrow-heads beating the sky apart with the noise of their motors. They are shaped like sharks, Robert Jordan thought, the wide-finned, sharp-nosed sharks of the Gulf Stream. But these, wide-finned in silver, roaring, the light mist of their propellers in the sun, these do not move like sharks. They move like no thing there has ever been. They move like mechanized doom.

You ought to write, he told himself. Maybe you will again some time. He felt Maria holding to his arm. (*For Whom the Bell Tolls*, 92 les italiques sont de l'auteur¹)

- 6 Après une première prise de parole intérieure, le personnage se parle de nouveau mais cette fois en faisant usage du pronom *you*, qui renvoie ici au monologue lui-même, sans doute possible. Alors pourquoi utiliser un autre pronom que le *I* ? Pourquoi créer cet « autre(-)moi » alors que la 1^{ère} personne est tout à fait possible, comme le montre la manipulation suivante :

(1') [...] I ought to write, he told himself. Maybe I will again some time. He felt Maria holding to his arm. (*For Whom the Bell Tolls*)

- 7 Et quel est le statut de ce pronom ?
- 8 Avant de regarder de plus près le traitement de la relation locuteur/allocutaire que Hemingway propose dans les trois romans sélectionnés, je souhaiterais faire quelques remarques sur les pronoms *you* et *I*. Le choix des pronoms personnels en discours repose normalement sur le rôle attribué à chacun dans un échange conversationnel.

Trask, dans *A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics*, donne la définition suivante de la notion de « personne » :

A deictic grammatical category which primarily distinguishes among entities in terms of their role, if any, in a conversational exchange. The three-way distinction among first person (the speaker), second person (the addressee) and third person (everyone and everything else) appears to be universally expressed in languages. (1993, 206).

- 9 La 1^{ère} personne renvoie donc au locuteur, la 2^{ème} au destinataire/allocutaire et la 3^{ème} au reste. Néanmoins, ces rôles semblent être mis à mal par le fait qu'au sein du discours intérieur, lorsque les 1^{ère} et 2^{ème} personnes sont utilisées, locuteur et allocutaire sont en réalité physiquement une seule et même personne. On assiste à une non-congruence entre la personne grammaticale (*you*, l'allocutaire, l'Autre) et la personne notionnelle (le locuteur) alors que dans la plupart des cas, comme Jespersen l'avance, ces deux personnes coïncident : « In the vast majority of cases there is complete agreement between notional and grammatical person, i.e. the pronoun 'I' and the corresponding verbal forms are used where the speaker really speaks of himself, and so with the other persons. » (1924, 217) Le recours à *you* relève donc d'une fausse altérité. L'on pourrait rapprocher l'utilisation de ce pronom de ce que Collins et Postal appellent des « imposters »² (2012). Les linguistes donnent de ce concept la définition suivante : « forms whose actual analysis is distinct from that suggested by their appearance » (2). C'est en effet à un phénomène similaire que nous avons affaire : *you* se comporte de la même façon qu'une véritable 2^{ème} personne mais, au niveau notionnel, il renvoie à la même personne que le locuteur ; il ne semble être en réalité qu'un *I* déguisé. Cependant, Jespersen note aussi : « When a person in a soliloquy addresses himself as *you* [...] it is really an instance of (notional) second person. » (217) Qu'en est-il réellement alors ? Pourquoi ce *you* serait-il différent ?
- 10 Il est important ici de mettre en avant un élément indispensable : les personnes grammaticales de 1^{ère} et 2^{ème} personnes ne font pas référence directement aux personnes du locuteur et du destinataire mais aux rôles qu'ils instancient. C'est en effet ce que souligne Siewierska : « In the case of the first and second persons, the grammatical category of person does not simply express the speaker and addressee respectively, but rather *the participant or discourse roles of speaker and addressee*. » (2004, 1) En effet, il y a une distinction à faire entre ce que le pronom représente et ce à quoi il fait référence : *you* est un allocutaire mais il ne renvoie à personne de concret dans l'extralinguistique.
- 11 Le choix du locuteur de faire usage du pronom de 2^{ème} personne est donc motivé. Il se dédouble, il crée un *alter ego*, un « autre(-)moi » (Floquet 2019b). Mais pourquoi introduire cette fausse altérité dans un tel discours ? La création d'un Autre va à l'encontre de l'idée d'unicité du sujet véhiculée par le « *monologue* intérieur » : cette appellation-même la met en avant. En effet, ce dédoublement questionne l'aspect monolithique du locuteur, qui est souvent ce qui nous vient en tête quand il est question de MI, mais qui est remis en cause par de nombreux chercheurs en sciences cognitives (Hofstadter 1986 ; Puchalska-Wasył 2010 ; Fernyhough 2016).
- 12 Ce pronom « imposteur » (*you*) n'en est donc peut-être pas tout à fait un puisque le dédoublement qu'il met en scène n'est que la manifestation d'un phénomène mis en avant par la « théorie du soi dialogique » (« *dialogical self theory* ») développée par Hermans, qui se fonde sur l'hypothèse suivante : « the dialogical self can be described as a *dynamic multiplicity of I-positions* in the landscape of the mind, intertwined as this

mind is with the minds of other people. In a sense the dialogical self is a 'society of mind' [...]. » (2002, 147)

- 13 Le recours au pronom *you* en MI littéraire illustre donc ce phénomène extralittéraire et lève le voile sur le fait que l'unicité de la voix censément fondamentale du MI est un leurre. En réalité, le MI est non seulement souvent polyphonique (au sens où il peut faire entendre plusieurs voix, parfois extérieures au sujet) mais aussi et surtout dialogique (ces voix peuvent converser) : l'identité d'un individu est vue comme le lieu de la multiplicité et de la diversité. Riccioni et Zuczkowski rattachent d'ailleurs cela au concept de « disidentité », qu'ils empruntent à Lai (1988) et dont ils donnent la définition suivante : « a personality structure in which different parts co-exist, parts which, at times, may be conflictual among them. » (2012, 268) Au sein d'une même personne coexistent différentes parties ou *I-positions* (d'une manière non pathologique), qui vont parfois entrer en conflit ou dialoguer dans l'intériorité de chaque individu.
- 14 Une fois ces remarques préliminaires faites, je propose d'étudier comment les romans de Hemingway sélectionnés mettent en scène le MI et surtout à la dialogicité qui lui est afférente, au moyen des pronoms personnels *I* et *you*.

Le monologue intérieur : un *you* implicite sous le *I*

- 15 Si le MI, comme tout *monodiscours*, est une prise de parole par un locuteur³ unique, il n'en demeure pas moins adressé.

(2) When he had worked for a time, he looked at Catherine, still sleeping, her lips smiling now and the rectangle of sunlight from the open window falling across the brown of her body and lighting her dark face and tawny head against the rumpled white of the sheet and the unused pillow. It's too late to get breakfast now, he thought. I'll leave a note and go down to the cafe and get a café crème and something. (*The Garden of Eden*, 42-43)

(3) He wrote two pages in the notebook and read them over carefully.

I think that is all, he said to himself. It is perfectly clear and I do not think there are any holes in it. The two posts will be destroyed and the bridge will be blown according to Golz's orders and that is all of my responsibility. All of this business of Pablo is something with which I should never have been saddled and it will be solved one way or another. There will be Pablo or there will be no Pablo. I care nothing about it either way. But I am not going to get on that wheel again. Twice I have been on that wheel and twice it has gone around and come back to where it started and I am taking no more rides on it.

He shut the notebook and looked up at Maria. (*For Whom the Bell Tolls*, 234)

- 16 L'altérité et la dialogicité sont présentes puisque le locuteur se prend comme allocutaire. Si le dédoublement n'est pas ici explicite, la situation d'énonciation crée néanmoins de fait un destinataire du discours. Le monologuiste assume donc les deux rôles sans procéder à un dédoublement marqué linguistiquement autre que par son acte d'énonciation intérieure.
- 17 Sous le *I* conventionnel du MI, il y a donc toujours un *you* qui est (re)créé. Implicitement, le destinataire ne peut être envisagé comme complètement identique au monologuiste. Une telle conception serait difficilement envisageable pragmatiquement car elle n'aurait pas de sens en termes d'informativité : pourquoi se dire quelque chose que l'on sait déjà, en sachant qu'on le sait déjà ? Néanmoins, le dédoublement n'a pas besoin d'aller plus loin car l'enjeu ne réside pas là : en (2) comme en (3), la prise de

parole intérieure ne sert pas à mettre en scène plusieurs *I-positions* en conflit mais il s'agit de fournir un support à la pensée dans un but de réflexion et de prise de décision.

- 18 C'est donc à un « autre(-)moi » que le discours est adressé. Cet allocutaire est particulier en ceci qu'il fait preuve d'une coopération maximale. C'est le destinataire parfait : le locuteur sait ce qu'il pense et ne peut se méprendre sur lui ; en échange, l'allocutaire écoute sans prendre part, il est d'accord avec le locuteur.
- 19 Il s'agit donc pour le locuteur de mettre en forme une réflexion, une pensée, de lui donner corps, en créant un allocutaire, pour la rendre totalement intelligible pour lui-même (dans des moments de doute, de réflexion intense ou de prise de décision, etc., dans tous ces moments où la pensée a besoin du support du langage), au niveau intradiégétique, ce qui permet à l'auteur de la rendre accessible pour le lecteur, au niveau extradiégétique. Le recours à la technique du discours direct (DD) permet à l'auteur de montrer au lieu de dire. Le lecteur incarne intérieurement la voix intime du personnage, et en fait l'expérience de façon plus directe et paradoxalement moins artificielle.
- 20 Notons (j'y reviendrai) que, si ce n'est pas le cas le plus fréquent, en (3), le verbe utilisé dans l'incise de discours rapporté (DR) met en avant le fait que le personnage se dédouble pour prendre à la fois le rôle du locuteur et celui du destinataire. Ainsi, le pronom réfléchi est la trace d'une deuxième personne, silencieuse mais bien présente.
- 21 Il y a par ailleurs dans le corpus retenu de nombreux énoncés où ce destinataire se dessine de façon plus explicite derrière l'utilisation de signaux pragmatiques tels que le recours aux questions directes et à l'impératif :

(4) This is the second day now that I do not know the result of the *juegos*, he thought. But I must have confidence and I must be worthy of the great DiMaggio who does all things perfectly even with the pain of the bone spur in his heel. What is a bone spur? he asked himself. *Un espuela de hueso.* We do not have them. Can it be as painful as the spur of a fighting cock in one's heel? I do not think I could endure that or the loss of the eye and of both eyes and continue to fight as the fighting cocks do. Man is not much beside the great birds and beasts. (*The Old Man and the Sea*, 68, les italiques sont de l'auteur)

(5) Look at her, he said to himself. Look at her. (*For Whom the Bell Tolls*, 143)

- 22 Il n'y a toujours qu'un seul locuteur mais l'interrogation et l'impératif impliquent plus clairement un *you*.
- 23 Une relation asymétrique se met donc en place entre les deux *I-positions*. L'Autre créé apparaît en creux, il est le résultat de la prise de parole mais son agentivité est limitée : il est passif. Cependant, les trois romans mettent en scène de nombreux énoncés (qui sont d'ailleurs le cas le plus fréquent) où le pronom *you* apparaît.

La deuxième personne : entre intra- et interlocution

- 24 Le pronom *you* souligne de manière très explicite le dédoublement et la dialogicité. Son utilisation crée de fait un allocutaire (*you*) et un locuteur (celui qui dit *you*). Il est le signe d'une altérité intérieure. Cette dernière peut prendre plusieurs formes liées aux voix qui s'expriment.

Le monologue à la deuxième personne : mise en place d'une relation asymétrique entre deux *I-positions*

- 25 En premier lieu, comme dans les cas de MI mentionnés plus haut, l'on rencontre des occurrences où une seule *I-position* s'exprime et interpelle un *you* sans que ce dernier ait réellement la parole. C'est le cas de l'énoncé (1), donné plus haut, et des extraits suivants :

(6) She was gone for about ten minutes and he felt of the girl's drink and decided to drink it before it got warm. He took it in his hand and raised it to his lips and he found as it touched his lips that it gave him pleasure because it was hers. It was clear and undeniable. That's all you need, he thought. That's all you need to make things perfect. Be in love with both of them. What's happened to you since last May? What are you anymore anyway? But he touched the glass to his lips again and there was the same reaction as before. All right, he said, remember to do the work. The work is what you have left. You better fork up with the work.

The girl came back and when he saw her come in, her face happy, he knew how he felt about her. (*The Garden of Eden*, 127)⁴

(7) What Catherine had said about the stories when she was trying to hurt him had started him thinking about his father and all the things he had tried to do whatever he could about. Now, he told himself, you must try to grow up again and face what you have to face without being irritable or hurt that someone did not understand and appreciate what you wrote. She understands it less and less. But you've worked well and nothing can touch you as long as you can work. Try to help her now and forget about yourself. Tomorrow you have the story to go over and to make perfect.

But David did not want to think about the story. (*The Garden of Eden*, 211)

- 26 Le recours au *you* montre une distance du sujet par rapport à lui-même. Cela se fait selon des modalités différentes : en (1), la réflexion vient après la reprise d'une métaphore, déjà énoncée plus tôt par le locuteur. L'idée de coucher sur le papier son expérience revient d'ailleurs ensuite dans le roman, mais au moment où (1) est placé, c'est la façon dont le protagoniste décrit intérieurement pour lui-même ce qu'il voit qui déclenche une métaréflexion sur la forme que la description prend. Le dédoublement permet donc un processus de mise à distance afin de dépasser le fond, pour s'intéresser à la forme.
- 27 Dans les extraits (6) et (7), le locuteur s'adressant à *you* le fait pour des raisons différentes. En (6), il se place en tant que personne ayant une vision claire de la situation. Il occupe donc une position surplombante. La formule « *that's all you need* » se pose comme une conclusion après une prise de recul sur la situation (qui est déjà annoncée dans le co-texte avant : « *he found* », « *it was clear and undeniable* ») : le locuteur propose une solution pour régler tous les problèmes en se fondant sur la compréhension nette qu'il a des sentiments de l'allocutaire (« *Be in love with both of them* »). De façon quelque peu différente, (7) propose aussi un locuteur qui se place au-dessus de son allocutaire mais cette fois-ci il y a un rapport de domination encore plus grand : il impose son point de vue (recours au modal à valeur déontique *must* et à l'impératif) et procède à une démonstration (emploi de la conjonction de coordination *but*) pour sortir le personnage de l'état dans lequel les remarques de son épouse l'ont laissé.
- 28 Dans ces extraits, le dédoublement conduit à une distanciation vis-à-vis de soi : le personnage devient l'objet de son propre discours et ce n'est plus à proprement parler

lui qui se parle mais un autre lui qui lui parle. La relation entre les deux *I-positions* est donc ici aussi asymétrique mais l'allocutaire n'apparaît plus seulement en creux, il a une certaine matérialité (due à l'utilisation du pronom *you*), même s'il ne prend pas la parole. Par ailleurs, s'il demeure silencieux, il n'est pourtant pas passif et diligent. On le voit dans le retour au récit qui a lieu entre les deux prises de parole intérieure. Dans les deux extraits, David est récalcitrant (*but...*) : en (6), sa réaction va à l'encontre de ce qui est préconisé par le locuteur ; en (7), il ne veut pas se conformer à ce qui lui est imposé. Tout ceci amène le locuteur en (6) à abandonner et se concentrer sur autre chose. Dans *The Garden of Eden*, l'apparition du *you* est d'ailleurs corrélée de façon assez systématique à un reproche ou à des ordres/conseils :

(8) It had gone so simply and easily that he thought it was probably worthless. **Be careful**, he said to himself, it is all very well for you to write simply and the simpler the better. But do not start to think so damned simply. **Know** how complicated it is and then **state it** simply. Do you suppose the *Grau du Roi* time was all simple because you could write a little of it simply? (*The Garden of Eden*, 37)

(9) Sitting in the sun on the rock looking down into the sea, he knew it was wrong to want them both but he did. **Nothing** with either of those two can end well and **neither can you now**, he told himself. **But do not start blaming** who you love nor apportioning blame. It will all be apportioned in due time and not by you. (*The Garden of Eden*, 132)

(10) You **better get** to work, he told himself. You can't change any of it back. Only one person can change it back and she can't know how she will wake nor if she'll be there when she wakes. It doesn't matter how you feel. You **better get** to work. You **have to** make sense there. **You don't make any in this other**. Nothing will help you. Nor would have ever since it started. (*The Garden of Eden*, 146)

(11) You **must not** worry about it before you start nor when you stop he told himself. You're lucky to have it and **don't start fumbling** with it now. If you cannot respect the way you handle your life then certainly **respect** your trade. You know about your trade at least. But it was a rather awful story really. By God it was. (*The Garden of Eden*, 148)

- 29 Notons enfin que, dans tous les cas évoqués ici, la situation de communication relève du monologue (au sens étroit) puisqu'un seul locuteur a la parole. Il n'est d'ailleurs pas attendu de l'allocutaire qu'il réponde : les questions se muent en questions rhétoriques, et le locuteur enchaîne sans attendre de réponse. Le locuteur se place en surplomb et impose son discours à l'autre. Néanmoins, l'impression qui est créée est que contrairement au monologue en *I*, c'est l'Autre qui parle ici, qui s'adresse au *I* premier, puisqu'il est dans un processus de réaction. Ainsi, même si la deuxième personne surgit sur la page, on reste dans du monodiscours : une *I-position* prend l'autre comme objet de discours mais il n'y a pas à proprement parler échange entre les deux. On arrive à l'orée de l'interlocution mais il ne demeure qu'un seul locuteur.

Le *duologue*⁵ intérieur : un pas de plus vers l'interlocution

- 30 L'on trouve aussi des passages où la mise en scène des deux *I-positions* ressemble à s'y méprendre à une situation d'interlocution. Un véritable *duologue* se met en place entre deux *I-positions*⁶ ayant des points de vue différents, et s'affrontant :

(12) In the story he had tried to make the elephant come alive again as he and Kibo had seen him in the night when the moon had risen. **Maybe I can**, David thought, **maybe I can**. But as he locked up the day's work and went out of the room and shut the door he told himself, **No, you can't do it. The elephant was old and if it had not been your father it would have been someone else. There is nothing you**

can do except try to write it the way that it was. So you must write each day better than you possibly can and use the sorrow that you have now to make you know how the early sorrow came. And you must always remember the things you believed because if you know them they will be there in the writing and you won't betray them. The writing is the only progress you make. (*The Garden of Eden*, 166)

31 L'échange ici se limite à une prise de parole pour chaque locuteur. Le second locuteur réagit à ce que dit le premier et reprend la relation prédicative (<I-can>) pour la nier (en adaptant le pronom). Cependant, les deux prises de parole sont espacées, comme le souligne le segment de récit séparant les deux énoncés de discours intérieur.

32 Dans *The Old Man and the Sea*⁷, en revanche, elles s'enchaînent, donnant véritablement l'impression d'assister à une conversation entre deux personnages différents :

(13) "Fish," the old man said. "Fish, you are going to have to die anyway. Do you have to kill me too?"

That way nothing is accomplished, he thought. His mouth was too dry to speak but he could not reach for the water now. I must get him alongside this time, he thought. I am not good for many more turns. **Yes you are**, he told himself. **You're good for ever**. (*The Old Man and the Sea*, 92)

(14) Now, he said to himself. Look to the lashing on the knife and see if it has been cut. Then get your hand in order because there still is more to come.

"I wish I had a stone for the knife," the old man said after he had checked the lashing on the oar butt. **"I should have brought a stone."** You should have brought many things, he thought. But you did not bring them, old man. Now is no time to think of what you do not have. Think of what you can do with what there is.

"You give me much good counsel," he said aloud. **"I'm tired of it."** (*The Old Man and the Sea*, 110)

33 L'on voit que les deux locuteurs ne s'expriment pas seulement l'un après l'autre, leurs prises de parole ne sont pas simplement juxtaposées mais elles se répondent. Ils sont tour à tour locuteur et allocutaire. Les deux voix, les deux *I-positions* entrent en relation et en réelle communication. Néanmoins, il y a une différence entre les deux extraits.

34 En (13), le dialogue entre le locuteur et lui-même reste physiquement intérieur. Le recours aux guillemets est réservé aux paroles proférées à l'intention du poisson avec lequel le vieil homme se débat. L'extrait (14), lui, est particulier, et me permet d'illustrer une autre configuration, que l'on retrouve souvent dans ce roman. On voit que la mise en scène de la dialogicité transcende la frontière entre intériorité et extériorité. Cette dernière, si elle n'est pas abolie, est en tout cas très facilement franchie, dans les deux sens. Une conversation s'établit donc ponctuellement entre une *I-position* qui s'exprime intérieurement et une autre qui extériorise sa parole, chaque locuteur ayant une zone d'énonciation délimitée (l'on remarque l'apparition et la disparition des guillemets selon que les propos sont proférés extérieurement ou intérieurement). Cette configuration renforce le dédoublement, qui devient une réelle scission, donnant lieu à deux entités bien distinctes. Ainsi, le pêcheur combat sa solitude en se parlant mais surtout en créant un véritable Autre. Chacun prend la parole à son tour (d'où l'utilisation de verbes de report différents à chaque nouveau tour de parole et le retour à la ligne), et s'adresse à l'autre dans un espace qui lui est propre. Cependant, l'on comprend que l'on a affaire à un seul et même sujet car le sujet grammatical des verbes de report demeure le même (*the old man = he*).

35 On trouve un duologue dans *For Whom the Bell Tolls* qui pousse encore plus loin la ressemblance avec l'interlocution :

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

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

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

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

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

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

Yes, himself said.

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

Since when did you ever have any such conception? himself asked. Never. And you never could have. (*For Whom the Bell Tolls*, 314-315)

- 36 L'on voit en premier lieu que la prise de parole de chaque co-locuteur entraîne un retour à la ligne quasi-systématique. Par ailleurs, l'échange est particulièrement long (il est ici tronqué mais le roman met en scène de nombreuses longues conversations intérieures, s'étirant parfois sur plusieurs pages), ce qui lui donne un statut de réelle discussion. Cependant, l'élément le plus intéressant me semble se trouver dans les incises de DR (encadrées). La séparation entre les deux *I-positions* semble être définitivement consommée. Le premier locuteur *he/him* s'adresse à un second locuteur *himself*, et chacun est tour à tour sujet grammatical du verbe de DR (quand il est locuteur) et COD/I de celui-ci (quand il est destinataire) : *he told himself* vs. *Himself said* et *himself said back to him*. Alors que dans tous les exemples précédents, même lorsqu'il y avait dédoublement, *he* (ou un GN ayant le même référent) était toujours le sujet du verbe de report, peu importe quelle *I-position* prenait la parole, ici l'utilisation de *himself* en position sujet crée un Autre, si ce n'est complètement étranger, en tout cas réellement différent. Cette forme de *foregrounding* (Leech 2008) (ou défamiliarisation)⁸, qui ne manque pas d'interpeler le lecteur, rend plus présent encore le dédoublement à l'œuvre, aboutissant à une séparation d'autant plus claire entre les deux co-locuteurs.
- 37 Il est d'ailleurs intéressant d'étudier le choix de traduction qui a été effectué en français (en particulier pour les trois incises soulignées) :

(16) Écoute, **se dit-il à lui-même**. Tu ferais mieux de ne pas penser à ça. C'est très mauvais pour toi et pour ton travail. Puis **il se répondit** : Écoute-moi, toi ! Tu es en train de faire quelque chose de très important, et il faut que je sois sûr que tu comprends. Il faut que je te fasse comprendre cela clairement. Parce que, si ce n'est pas clair dans ton esprit, tu n'as pas le droit de faire les choses que tu fais, puisque toutes sont criminelles, et qu'aucun homme n'a le droit de retirer la vie à un autre, à moins que ce ne soit pour empêcher que quelque chose de pire n'arrive à d'autres gens. Alors, tâche de bien piger, et ne te mens pas à toi-même.

Mais je ne vais pas garder le compte des gens que j'ai tués, comme on fait collection de trophées, ou comme on découpe d'ignobles encoches sur son fusil, **se dit-il**. J'ai le droit de ne pas garder le compte et j'ai le droit de les oublier.

Non, **répliqua-t-il**. Tu n'as pas le droit d'oublier quoi que ce soit. Tu n'as pas le droit de fermer les yeux devant quoi que ce soit, ni d'oublier quoi que ce soit ni de l'édulcorer, ni de changer.

Tais-toi, **se dit-il**. Tu deviens horriblement pompeux.

Ni même de te duper toi-même là-dessus, **reprit l'autre lui-même**.

Entendu, **se dit-il**. Merci pour tous ces bons conseils ; et aimer Maria, est-ce bien ?

Oui, **répondit l'autre lui-même**.

Même s'il n'y a pas place pour ce qu'on appelle l'amour dans une conception purement matérialiste de la société ?

Depuis quand as-tu une telle conception ? **demanda l'autre lui-même**. Tu ne l'as jamais eue. Et tu n'as jamais pu l'avoir. [...] (*Pour qui sonne le glas*, 328-329)

- 38 L'expression « l'autre lui-même⁹ » rejoint le concept paradoxal d'« autre(-)moi », que j'ai mentionné plus haut sans plus l'expliquer : dans les instances de duologue, il y a création d'un « autre-moi » (de l'ordre du même), mais aussi d'un « moi autre » (de l'ordre du différent). Le discours intérieur se fait alors pleinement interlocution. Il ne s'agit plus pour le personnage de se parler mais de parler à un autre soi. Ce point ultime du dédoublement se manifeste dans les incises de DR, auxquelles je consacre la dernière partie de cet article.

La dialogicité du discours intérieur à l'aune des verbes de report

- 39 Si la diversité des verbes de DR intérieur est en général plus limitée qu'en discours extériorisé, l'on remarque que Hemingway est peu enclin à varier les verbes de report, que l'origine de la parole soit intérieure ou extérieure. Il utilise principalement trois verbes de DR intérieur : *think*, *tell oneself*, et *say (to oneself)*. À cela il faut ajouter quelques occurrences de *ask oneself*, fonctionnant sur le même schéma (extrait (4)).
- 40 Le verbe *think* n'est pas un verbe de communication et ne dit rien sur la verbalité des propos représentés, mais, quand il est couplé à une construction en discours direct (DD) (extraits (1), (2) ou encore (6)), il est interprété comme un verbe de discours intérieur. Cependant, la verbalité n'est pas mise en avant, l'intralocution reste donc implicite, et la création d'un allocutaire découle seulement de l'acte énonciatif lui-même, mis en avant par la forme DD.
- 41 En revanche, les verbes d'interlocution intérieure (*say to oneself*, *tell oneself* ou *ask oneself*) mettent en avant l'aspect auto-adressé de la parole, en reprenant le schéma classique des verbes de communication utilisés dans les cas d'interlocution extériorisée entre deux personnages différents (*say to someone*, *tell someone*, *ask someone*). Ainsi, ils miment et renforcent la mise en scène de l'altérité et donc de la dialogicité, quelle que soit la configuration de la citation qu'ils accompagnent. Ils sont d'ailleurs le plus souvent utilisés quand *you* est présent ou lorsqu'un allocutaire potentiellement interlocuteur est créé grâce à des questions (extraits (4), (15)), à l'usage de l'impératif (extraits (5), (8), (14)), ou à des tours de parole (extraits (12), (13), (14), (15)). Si c'est une tendance très largement majoritaire dans le corpus, il y a néanmoins des occurrences où le discours en lui-même ne semble pas mentionner explicitement un interlocuteur mais dont l'incise de DR inclut un verbe d'interlocution intérieure. C'est le cas en (3) :

(3) He wrote two pages in the notebook and read them over carefully.

I think that is all, he said to himself. It is perfectly clear and I do not think there are any holes in it. The two posts will be destroyed and the bridge will be blown

according to Golz's orders and that is all of my responsibility. All of this business of Pablo is something with which I should never have been saddled and it will be solved one way or another. There will be Pablo or there will be no Pablo. I care nothing about it either way. But I am not going to get on that wheel again. Twice I have been on that wheel and twice it has gone around and come back to where it started and I am taking no more rides on it.

He shut the notebook and looked up at Maria. (*For Whom the Bell Tolls*, 234)

- 42 Le verbe utilisé dans l'incise de DR met en avant le fait que le personnage se dédouble pour prendre à la fois le rôle du locuteur et celui du destinataire. Ainsi, le pronom réfléchi *himself* est la trace implicite d'une deuxième personne, silencieuse mais bien présente. Cela constitue un argument supplémentaire en faveur de l'hypothèse avancée plus haut selon laquelle la prise de parole intérieure crée toujours, même si c'est seulement en creux, un destinataire allocutaire, qui parfois devient interlocuteur.
- 43 Enfin, *think to oneself* semble faire figure d'exception puisque la citation qu'il rapporte ne construit jamais d'interlocuteur explicite (malgré la présence du pronom réfléchi) :

(17) "We have worked against that same railroad in much more dangerous country in Estremadura," Robert Jordan said.

"Who is we?"

"The *guerrilleros* group of Estremadura."

"You are many?"

"About forty."

"Was the one with the bad nerves and the strange name from there?" asked Pilar.

"Yes."

"Where is he now?"

"Dead, as I told you."

"You are from there, too?"

"Yes."

"You see what I mean?" Pilar said to him.

And I have made a mistake, **Robert Jordan thought to himself**. I have told Spaniards we can do something better than they can when the rule is never to speak of your own exploits or abilities. When I should have flattered them I have told them what I think they should do and now they are furious. Well, they will either get over it or they will not. They are certainly much more useful in the Gredos than here. The proof is that here they have done nothing since the train that Kashkin organized. It was not much of a show. It cost the fascists one engine and killed a few troops but they all talk as though it were the high point of the war. Maybe they will shame into going to the Gredos. Yes and maybe I will get thrown out of here too. Well, it is not a very rosy-looking dish anyway that you look into it.

(*For Whom the Bell Tolls*, 154-155)

- 44 Cela pourrait sembler provenir du fait que, si l'incise semble mimer la construction verbale d'un verbe d'interlocution extérieure, le sémantisme du verbe *think* (contrairement à *say* ou *tell*) le rend plus difficilement compatible avec un réel échange entre deux locuteurs (puisque la pensée, en général, n'est pas exclusivement verbale). C'est pourquoi il n'y a pas de questions ou d'impératifs, et encore moins de dédoublement explicite *via* un *you*. Cela n'empêche pourtant pas le personnage de réfléchir et de s'adresser d'une certaine façon à lui-même. Cependant, il faut aller chercher ailleurs : en effet, la préposition *to* (qui rappelle celle présente dans la construction du verbe *say to oneself/somone*) n'indique ici pas tant le destinataire/l'allocutaire que le lieu de production/réception de l'acte énonciatif. La traduction française nous éclaire ici encore :

(18) Voilà, j'ai fait une gaffe, **songea** Robert Jordan **par-devers lui**. J'ai dit à des Espagnols que nous pouvions faire quelque chose de mieux qu'eux, quand la règle est de ne jamais parler de ses propres exploits ou talents. (*Pour qui sonne le glas*, 169)

- 45 Alors que dans le co-texte avant Robert Jordan échange avec Pilar, il s'agit ici d'une réflexion qu'il garde pour lui. *Think to oneself* est donc une façon de mettre en avant l'intériorité et de contraster propos intérieurs et propos extériorisés, alors que *say to oneself*, *tell oneself* et *ask oneself* servent à mettre explicitement en avant le dédoublement à l'œuvre dans le discours intérieur. Les verbes d'incise sont donc aussi un moyen pour Hemingway d'explorer la mise en scène de l'intériorité et de la décliner.

Conclusion

- 46 Hemingway, dans le corpus retenu pour cet article, explore donc l'intériorité à l'aide de différentes configurations du MI en DD. J'ai essayé de montrer que, si le destinataire est toujours présent (c'est là le fondement-même du discours intérieur), son statut change selon les besoins et selon que le locuteur parle simplement intérieurement ou qu'il fait usage de signaux faisant implicitement ou explicitement référence à un allocutaire. On passe d'un simple destinataire, produit dérivé de l'expression intérieure, de la profération mentale du discours, à un allocutaire qui a tous les atours d'un interlocuteur (on s'adresse à lui mais il prend aussi la parole). Les exemples les plus intéressants stylistiquement sont ceux où la multiplicité est mise en scène à l'aide du *you*, et où l'incise de DR vient renforcer la dichotomie ainsi créée. Les tours de parole réintroduisent non seulement de l'altérité, qui a la même qualité qu'une altérité réelle, mais donnent aussi au monodiscours une véritable dimension conversationnelle, qui montre au lieu de dire ce qui se passe à l'intérieur du personnage. Combattre la solitude et le désespoir, essayer de donner du sens à une situation qui nous dépasse, prendre une décision, conduire une réflexion intense, etc. sont autant de moments où il est besoin de se dissocier en quelque sorte de soi-même.
- 47 Hemingway utilise ainsi toute la palette des possibilités qu'offre la représentation du discours intérieur grâce à la technique du DD et ses différentes configurations afin de révéler la complexité de ses personnages et de la psyché humaine. Cette exploration de l'intérieur, à travers diverses voix qui se côtoient, s'écoulent, se succèdent parfois, se répondent ou s'affrontent souvent, permet au personnage de se dire dans sa multiplicité, de se poser en s'opposant. Sans totalement mettre le narrateur sur la touche (puisque'il est toujours perçu comme celui qui donne accès à l'intériorité), l'écrivain permet au lecteur de saisir au plus près ce qui se joue à l'intérieur du personnage, les combats qu'il mène, ceux qu'il perd, ceux qu'il gagne contre lui-même et contre les autres. Puisque le lecteur incarne intérieurement les voix intimes d'un autre, il en fait aussi l'expérience de façon plus directe.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire

HEMINGWAY, Ernest. 2004 [1940]. *For Whom the Bell Tolls*. Londres : Arrow Books.

HEMINGWAY, Ernest. 2003 [1952]. *The Old Man and the Sea*. New York : Scribner.

HEMINGWAY, Ernest. 2003 [1986]. *The Garden of Eden*. New York : Scribner.

HEMINGWAY, Ernest. 1961 [1940]. *Pour qui sonne le glas*. Trad. Denise Van Moppès. Paris : Gallimard.

Article et ouvrages de références

COLLINS, Chris & POSTAL, Paul Martin. 2012. *Imposters: A Study of Pronominal Agreement*. Cambridge, Mass. : MIT Press.

FERNYHOUGH, Charles. 2016. *The Voices Within: The History and Science of How We Talk to Ourselves*. Londres : Profile Books.

FLOQUET, Florence. 2019a. *La Grammaire du monologue intérieur*. Aix Marseille Université, thèse de doctorat.

FLOQUET, Florence. 2019b. « *The Shining* ou les « voix » intérieures ». *Études de stylistique anglaise* 15. URL : <http://journals.openedition.org/esa/4181>.

GUILLAUME, Gustave. 1987 [1947-48]. *Leçons de linguistique 1947-1948. Grammaire particulière du français et grammaire générale III*. Roch Vallin, Walter Hirtle & André Joly (eds). 109-120. Québec : Presses de l'Université Laval & Lille : Presses Universitaires de Lille.

HERMANS, Hubert J.M. 2002. « The Dialogical self as a society of mind: Introduction ». *Theory & Psychology*. 12 (2) : 147-160.

HOFSTADTER, Douglas. 1986. *Metamagical Themas: Questing for the Essence of Mind and Pattern*. New York : Bantam.

JESPERSEN, Otto. [1924] 1951. *The Philosophy of Grammar*. Londres : Allen & Unwin.

LAI, Giampaolo. 1988. *Disidentità*. Milan : Feltrinelli.

LEECH, Geoffrey. 2008. *Language in Literature: Style and Foregrounding*. Harlow : Pearson-Longman.

PUCHALSKA-WASYL, Małgorzata. 2010. « Dialogue, monologue and change of perspective – three forms of dialogicality ». *International Journal for Dialogical Science*. 4, 67-79.

RICCIONI, Ilaria & ZUCZKOWSKI, Andrzej. 2009. « Dis-identity as living identity ». *Analecta Husserliana*. 104 : 273-298.

RICCIONI, Ilaria & ZUCZKOWSKI, Andrzej. 2012. « Polyphony in interior monologues. » In LORDA, Clara-Ubalina & ZABALBEASCOA, Patrick (eds), *Spaces of Polyphony*. 265-278. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company.

SIEWIERSKA, Anna. 2004. *Person*. Cambridge : CUP.

TRASK, Ralph, L. 1993. *A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics*. Londres : Routledge.

NOTES

1. Sauf mention particulière, les caractères gras, soulignés ou en italiques apparaissant dans les citations et dans les extraits étudiés sont de moi.
2. Je remercie Laure Gardelle pour cette piste de recherche.
3. Le terme « locuteur » est ici motivé puisqu'il est bien question d'un discours énoncé intérieurement et donc d'un acte énonciatif et non pas de simple pensée (pour plus de détails sur la différence entre les deux, voir Floquet (2019a)).
4. Dans ce roman, le personnage principal, David, et son épouse, Catherine, tombent tous les deux amoureux de la jeune Marita.
5. Comme je l'ai expliqué ailleurs (Floquet 2019a), le terme « duologue » convient mieux à mon propos car il met en avant le dédoublement et le rôle attribué à chacun : celui de locuteur et celui de l'interlocuteur, les exemples que j'ai relevés ne mettant pas en scène plus de deux *I-positions* au sein d'un même échange. Comme il y a seulement deux locuteurs et que le terme *dialogue* ne met pas en avant cet aspect, je lui préfère le terme *duologue*.
6. Afin de les distinguer, je souligne la prise de la parole de l'une et utilise les caractères gras pour l'autre.
7. Dans ce roman, un vieux pêcheur cubain part en mer et pêche un marlin aux dimensions *a priori* hors normes qui se débat (extrait 13). À l'issue d'une lutte qui dure plusieurs jours, le poisson capitule mais le vieil homme ne parvient pas à le hisser à bord et doit se résoudre à le laisser dans l'eau en l'attachant à sa barque. Le sang du marlin finit par attirer des requins, qui font un festin de ce dernier au grand dam du pêcheur, qui tente de les en empêcher (extrait 14).
8. Je remercie les membres de l'atelier de stylistique du Congrès de la SAES 2021 pour cette suggestion.
9. L'on remarque, cependant, le choix de la traductrice, Denise Van Moppès, de ne pas faire apparaître cet « autre lui-même » dans les incises précédentes.

RÉSUMÉS

Cet article se propose d'étudier la situation de communication représentée dans des occurrences de monologue intérieur rapporté issues de trois œuvres de Hemingway. Il explore les différentes configurations de discours auxquelles les personnages ont recours dans leur intériorité et s'intéresse plus particulièrement aux rôles auxquels renvoient les pronoms (*I* et *you*). En quoi le recours à la deuxième personne est-il significatif ? Que dit-il de la relation entre locuteur et allocutaire qui s'établit dans ce discours particulier qu'est le monologue intérieur ? Si la prise de parole implique toujours la création (même en creux) d'un allocutaire, l'émergence du *you*, souvent couplée à un verbe de report se construisant avec un pronom réfléchi, rend d'autant plus explicites le dédoublement et la multiplicité à l'œuvre dans le personnage, en créant dans les cas les plus extrêmes une situation très proche de l'interlocution, où l'altérité prend le pas sur l'unicité du sujet.

This article focuses on the communication situation represented in reported interior monologues from three novels by Hemingway. It studies the different discourse configurations the character makes use of in their inner discourse, with extra attention paid to personal pronouns *I* and *you*, and their communicative implications. I contend that every time we speak to ourselves, an

addressee emerges, and using the second person pronoun, particularly when in conjunction with reporting clauses containing verbs with reflexive pronouns, makes the duality and multiplicity at work in the character even more explicit. In the more extreme examples, the communication situation uncannily resembles interlocution, alterity surpassing unicity in the character.

INDEX

Keywords : dialogical self theory, thought representation, reported speech, interior monologue, Hemingway (Ernest), *For Whom the Bell Tolls*, *The Garden of Eden*, *The Old Man and the Sea*, disidentity, pronouns

Mots-clés : théorie du soi dialogique, représentation de la pensée, discours rapporté, monologue intérieur, Hemingway (Ernest), *Pour qui sonne le glas*, *Le Jardin d'Eden*, *Le Vieil homme et la mer*, disidentité, pronoms

AUTEUR

FLORENCE FLOQUET

Aix Marseille Univ, LERMA, Aix-en-Provence, France

Florence Floquet est docteure en linguistique anglaise. Sa thèse, effectuée sous la direction de Mme le Professeur Monique De Mattia-Viviès, porte sur « la grammaire du monologue intérieur ». Elle y étudie les techniques linguistiques utilisées pour représenter le monologue intérieur dans des œuvres de fiction anglophones. Elle est professeure en Classes Préparatoires aux Grandes Écoles au Lycée Militaire d'Aix-en-Provence.

Florence Floquet is a doctor in English linguistics, and teaches in Classes Préparatoires aux Grandes Écoles at the Lycée Militaire d'Aix-en-Provence. Her dissertation, supervised by Professor Monique De Mattia-Viviès, is about “the grammar of interior monologue” and aims to study the various linguistic techniques used to represent the literary phenomenon called “interior monologue” in anglophone novels.