



HAL
open science

Études de stylistique anglaise *The Shining* ou les “ voix ” intérieures

Florence Floquet

► **To cite this version:**

Florence Floquet. Études de stylistique anglaise *The Shining* ou les “ voix ” intérieures. *Études de stylistique anglaise*, 2019, 15, 10.4000/esa.4181 . hal-02562599

HAL Id: hal-02562599

<https://hal.science/hal-02562599>

Submitted on 4 May 2020

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

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



Études de stylistique anglaise

15 | 2019
Exception(s)

The Shining ou les « voix » intérieures

Florence Floquet



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/esa/4181>
ISSN: 2650-2623

Publisher

Société de stylistique anglaise

Brought to you by Bibliothèque Diderot de Lyon ENS



Electronic reference

Florence Floquet, « *The Shining* ou les « voix » intérieures », *Études de stylistique anglaise* [Online], 15 | 2019, Online since 27 November 2019, connection on 10 December 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/4181>

This text was automatically generated on 10 December 2019.

Études de Stylistique Anglaise

The Shining ou les « voix » intérieures

Florence Floquet

Introduction

- 1 La représentation de la vie intérieure des personnages romanesques et l'accès à leur conscience que permet la littérature sont tellement ancrés dans notre pratique de lecture que cette exception fait aujourd'hui figure de règle. Personne ne s'émeut de pouvoir lire dans leurs pensées, si bien que quand cette intrusion est refusée, la fiction semble s'éloigner de la norme. Cependant, cette impression ne doit pas obscurcir le fait que l'accès direct à l'intériorité d'autrui n'est pas habituel, qu'il relève d'une situation exceptionnelle, rendue possible par la fiction¹ et, surtout, qu'il repose sur une assimilation, qui fait débat, entre discours proféré et pensée.
- 2 En général, donc, le narrateur omniscient permet un accès au discours intérieur des personnages car il a un don que l'on pourrait qualifier de « psychognosie » : il lit dans les esprits des personnages. Nous souhaitons ici nous intéresser aux « voix intérieures » dans le roman d'horreur de Stephen King, *The Shining*. Il sera question de « voix », avec des guillemets, car ce qui se présente comme tel n'est pas nécessairement la voix du monologuiste, et n'est parfois même pas une voix à proprement parler. Dans cette œuvre de fiction, l'intrigue repose en grande partie sur ce que les personnages ressentent et pensent. C'est aussi un roman où deux personnages sont télépathes. Nous nous proposons donc d'étudier comment les différents éléments de la vie psychique des personnages y sont mis en scène. S'il arrive que le récit soit utilisé pour dépeindre ce qui se passe à l'intérieur des personnages, le plus souvent l'on est confronté à des techniques qui semblent relever du discours rapporté (DR) mais dont le matériau origine n'a plus rien de verbal. On navigue alors entre contenu verbal et discursif et contenu autre, dont la nature est à déterminer.

Représenter la pensée verbale

Le monologue intérieur

- 3 Comme beaucoup de romans, *The Shining* semble faire la part belle à la mise en scène de ce qu'on appelle communément le monologue intérieur (MI), c'est-à-dire un discours (contenu verbal et discursif) intérieur volontairement auto-adressé, de façon explicite ou implicite. Le MI romanesque emprunte les techniques de représentation du DR à l'instar du discours proféré. Dans ce roman de Stephen King, l'esprit des personnages est mis à rude épreuve et une partie de l'intrigue se passe dans la tête de ces derniers ; il n'est donc pas étonnant que l'on y retrouve du MI.
- 4 C'est la technique du discours direct libre (DDL)² qui est utilisée pour incarner la pensée verbale délibérée, ce qui est assez conventionnel. Néanmoins, la présentation est particulière car ce discours apparaît en italiques.

(1)	<p>“Good boy. Now what do you see?”</p> <p>Danny had known what he would see even before he got to the window. Below the clutter of boot tracks, sled tracks, and snowshoe tracks that marked their usual exercise area, the snowfield that covered the Overlook's lawns sloped down to the topiary and the playground beyond. It was marred by two sets of tracks, one of them in a straight line from the porch to the playground, the other a long, looping line coming back up.</p> <p>“Only my tracks, Daddy. But—”</p> <p>“What about the hedges, Danny?”</p> <p>Danny's lips began to tremble. He was going to cry. What if he couldn't stop?</p> <p><i>(i won't cry I Won't Cry Won't Won't WON'T)</i>³ (432)</p>
-----	--

- 5 Cela permet au lecteur de le repérer facilement et de savoir à quel type de discours il est confronté. La différence avec le discours proféré est d'autant plus flagrante mais aussi et surtout, la pensée verbale est montrée et mise en relief, ce qui est particulièrement important dans le roman car les paroles extériorisées sont souvent en contradiction avec ce que les personnages pensent ou ressentent réellement, et l'intrigue repose sur les changements dans la vie psychique des personnages. Cette utilisation des italiques s'interprète également comme une façon de montrer que ce qui est livré au lecteur représente un *discours* intérieur mais qu'il y a bien une différence d'essence entre discours proféré et discours intérieur.
- 6 L'on remarque néanmoins que la représentation du discours intérieur est très proche du discours extériorisé. Ce qui est représenté ici est proche de ce que Victor Egger (1881, 187) appelait la « parole intérieure vive » (un des deux types de parole intérieure avec la « parole calme », selon lui), c'est-à-dire une véritable parole : « écho affaibli, mais non dénaturé, de la parole extérieure ; elle en conserve tous les caractères essentiels, soit intrinsèques, soit accessoires ». Le MI est ainsi le reflet assez fidèle du discours proféré, qui est son modèle en littérature. C'est l'absence de guillemets, seule, qui permet de les différencier⁴. Il n'est donc pas étonnant que, ponctuellement, la ponctuation et l'utilisation particulière de la majuscule viennent servir de transposition aux caractéristiques de la voix : l'intensité et la force de la voix sont mises en scène. Les mots dans l'énoncé (1) sont d'abord présentés sans majuscules puis avec une majuscule à chaque initiale, et enfin, chaque lettre du mot *WON'T* apparaît sous

forme capitale. Il y a donc ici un paradoxe : un discours sans son, sans phonation, peut quand même être représenté comme un cri, plein de détermination et d'insistance. Allant à l'encontre des recherches qui mettent en avant que le langage intérieur est condensé et réduit phonologiquement⁵, la représentation du MI dans ce roman donne l'impression que le discours intérieur possède les mêmes caractéristiques que le discours proféré. Du reste, c'est ce que certaines récentes études en neurosciences mettent en avant. Marcela Perrone-Bertolotti *et al.* (2016, 112) expliquent ainsi : « Mackay (1992) a proposé que, comme la parole à haute voix, la parole intérieure aurait une qualité sonore, son rythme, son tempo et sa hauteur (grave ou aiguë) pourraient varier ». Puis,

la parole intérieure et la parole à voix haute ont des corrélats physiologiques similaires chez les locuteurs typiques : tempo similaire, cycle respiratoire asymétrique et présence d'une activité EMG [électromyographique] labiale qui semble refléter l'implication du système moteur orofacial. (2016, 113)

- 7 La parole intérieure délibérée est donc entendue par le monologueur et n'est pas nécessairement réduite ; elle a une certaine matérialité sonore, qui est transposée typographiquement dans le roman.
- 8 Le MI des personnages est donc présenté en DDL entre parenthèses (et, en de rares occasions en discours direct (DD), souvent avec antéposition du verbe de report mais parfois aussi en incise) et en italiques. Il est utilisé de façon intensive et se conçoit clairement comme un discours très proche du discours proféré, un discours auquel il manquerait néanmoins l'extériorisation (mais qui conserve un rythme, une intensité, une force de profération, même si elle est intérieure, une idiosyncrasie propre au personnage...), et qui prend en compte un allocutaire (le monologueur lui-même).

Le dialogue intérieur

- 9 Si le MI est bien un discours adressé à soi seulement, du fait de ses conditions de réalisation, donc auto-adressé par défaut et *implicitement*, il arrive que le monologueur réintroduise de l'altérité en se dédoublant, créant ainsi ce que nous proposons d'appeler une situation de **dialogue⁶ intérieur** :

	Jack said, "There isn't going to be anything in the book that isn't true, you know. There's no need to dress it up."
(2)	<i>(Why are you baiting him? Do you want to be fired?)</i> "I don't care if Chapter Five is about the Pope of Rome screwing the shade of the Virgin Mary," Ullman said, his voice rising. (268)

	She looked down at her ripped fingernail. Small beads of blood were oozing up from beneath it. <i>(Jack's gotten out.)</i>
(3)	<i>(Don't talk nonsense.)</i> <i>(Yes, he's out. He's gotten a knife from the kitchen or maybe the meat cleaver. He's on his way up here right now, walking along the sides of the risers so the stairs won't creak.)</i> (581)

- 10 Le récepteur est ici dénoté par des marqueurs explicites. Le discours intérieur revêt alors tous les atours d'un discours adressé à autrui : questions, impératif, utilisation du

pronom de deuxième personne *you* et même, pour l'exemple (3), dédoublement matérialisé par un tour de parole avec retour à la ligne et deux prises de position différentes. Le personnage crée un *alter ego*, « un « autre(-)moi » (un autre qui est moi mais aussi un moi qui est autre) pour se raisonner. En (3), l'allocutaire se fait donc proprement interlocuteur.

- 11 La distinction entre MI et duologue intérieur ne nous semble cependant pas fondamentale pour la question qui nous occupe ici. Deux conceptions peuvent être convoquées pour expliquer notre prise de position. Lev Vygotski (1997) affirmait que le discours intérieur est monologique, par essence et par défaut (même si le personnage procède à un dédoublement), alors que le discours extériorisé est dialogique : émetteur et récepteur demeurent toujours une seule et même personne. De ce point de vue, le duologue intérieur n'est finalement qu'un monologue où le locuteur feint d'avoir un allocutaire et matérialise cet « autre(-)moi » grâce à des marqueurs explicites. Mais cela ne signifie en rien qu'en l'absence de ces marqueurs aucun destinataire n'est pris en compte. Une autre façon d'envisager le MI est de parler, comme René Rivara, de « dialogue tronqué » (1998, 409) où l'« allocutaire » n'a jamais la parole. Dans cette perspective, le MI est donc un cas particulier de dialogue (ou de duologue). C'est aussi le point de vue d'Émile Benveniste, qui évoque un « dialogue intériorisé » (1974, 85) ou encore de Charles S. Peirce, qui parle d'« inner dialogue » (1994). Les énoncés (1), (2) et (3) seraient donc tous des cas de MI ou de dialogue/duologue intérieur, selon le point de vue que l'on adopte. Peu importe l'interprétation privilégiée, il n'en reste pas moins que, dans les deux cas, monologue et duologue ne s'opposent pas mais se rejoignent (l'un étant envisagé comme une déclinaison de l'autre). C'est pourquoi, il nous semble que ces deux façons d'envisager le phénomène sont en fait les deux faces de la même médaille, et que les deux interprétations sont valides.
- 12 Néanmoins, il est intéressant de souligner les différences de mise en scène car elles sont signifiantes stylistiquement. Dans *The Shining*, les cas de dédoublement duologique sont l'apanage du personnage du père (2) et, dans une moindre mesure, de celui de la mère (3). L'on peut expliquer cela par le fait que, petit à petit, le père est possédé par l'hôtel, son discours intérieur d'abord monologique, se fait duologique avant de laisser totalement place à l'« autre », phase ultime de son aliénation, et par voie de conséquence de sa folie. Pour la mère, le dédoublement participe au contraire d'une volonté de rationaliser la situation et de réintroduire un peu de raison dans la folie ambiante, qui risque de la gagner. Quant à Danny, le jeune héros, ce n'est qu'à la fin du roman que l'on comprend que son ami imaginaire (Tony) n'est en fait qu'une projection de lui-même, adulte, que son don de précognition a formé pour l'aider : le dédoublement est donc poussé à son paroxysme mais passe d'abord inaperçu puisque le lecteur est amené à penser qu'il y a bel et bien deux personnages⁷.

Le duologue intériorisé tronqué

- 13 Si nous avons déjà évoqué l'idée d'un « dialogue tronqué », nous voudrions ici nous arrêter sur un type de discours intérieur qui prend une autre fonction et trouve une autre configuration : ce que nous appellerons un duologue (ou dialogue) *intériorisé* tronqué. « Intériorisé » doit ici se comprendre comme différent d'« intérieur », en ceci qu'il désigne un discours normalement tourné vers autrui, donc visant l'extériorisation,

mais ne franchissant pas le seuil des lèvres. Le roman s'ouvre d'ailleurs sur une occurrence :

(4)	<p>Jack Torrance thought: <i>Officious little prick</i>⁸. [...] Ullman whisked away the attic floor plan and put it on the bottom of the pile. “The Overlook has one hundred and ten guest quarters,” he said in a scholarly voice. “Thirty of them, all suites, are here on the third floor. Ten in the west wing (including the Presidential Suite), ten in the center, ten more in the east wing. All of them command magnificent views.” <i>Could you at least spare the salestalk?</i> (3-5)</p>
-----	---

- 14 Ce discours n'existe que parce qu'il est intérieur et parce qu'il ne peut être proféré : il est inhibé. L'insulte ne peut franchir les lèvres du personnage, pour des questions de bienséance. On reste dans le domaine du discours intérieur (même si l'on n'est peut-être plus en MI⁹). Ce cas atteint un point culminant dans la mise en scène d'un phénomène exceptionnel, dont l'extrait suivant est un exemple :

(5)	<p>He let his mind drift out, searching for his daddy, and found him standing somewhere below. In the lobby. Danny pushed a little harder, trying to get inside his father. It was not good. Because Daddy was thinking about the Bad Thing. He was thinking how <i>(good just one or two would be i don't care sun's over the yardarm somewhere in the world remember how we used to say that all gin and tonic bourbon with just a dash of bitters scotch and soda rum and coke tweedledum and tweedledee a drink for me and a drink for thee the martians have landed somewhere in the world princeton or houston or stokely on carmichael some fucking place after all tis the season and none of us are)</i> (GET OUT OF HIS MIND, YOU LITTLE SHIT!) (492)</p>
-----	--

- 15 Alors que le traitement de l'énoncé en gras est le même que pour les exemples précédents (parenthèses et italiques), l'on se rend compte que le contexte nous pousse à l'analyser différemment. Cette fois-ci, l'interlocution est *effective* : le destinataire reçoit le message. Le discours intérieur devient donc un pendant véritable au discours proféré et l'on peut parler de *profération*, au sens étymologique du terme : il y a bien là une extériorisation, mais qui ne passe pas par la vibration des cordes vocales. Cependant, on quitte la simple situation de discours intérieur, puisque ce n'est plus la voix du monologue qui résonne dans la tête de ce dernier mais celle d'un autre.

Ces voix autres qui peuplent la conscience : de la réminiscence à la télépathie

- 16 La langue est telle que l'on parle avec les mots des autres et, conséquemment, on pense avec les mots des autres. Au-delà de la portée philosophique de cette théorie, force est de constater que concrètement des bribes de discours autre peuplent notre vie intérieure ; et *The Shining* regorge de passages de réminiscence verbale.

Les mots des autres : réminiscence et discours parasite

- 17 Souvent, des paroles autres (proférées, puis intériorisées par le personnage) refont surface. Elles hantent les personnages.

(6)	<p>She did not hold with old superstition, but she had kept the caul nevertheless. She did not hold with wives' tales, but the boy had been unusual from the first. She did not believe in second sight but—</p> <p><i>Did Daddy have an accident? I dreamed Daddy had an accident.</i></p> <p>Something had changed him. She didn't believe it was just her getting ready to ask for a divorce that had done it. Something had happened before that morning. Something that had happened while she slept uneasily. Al Shockley said that nothing had happened, nothing at all, but he had averted his eyes when he said it, and if you believed faculty gossip, Al had also climbed aboard the fabled wagon.</p> <p><i>Did Daddy have an accident?</i></p> <p>Maybe a chance collision with fate, surely nothing much more concrete. She had read that day's paper and the next day's with a closer eye than usual, but she saw nothing she could connect with Jack. God help her, she had been looking for a hit-and-run accident or a barroom brawl that had resulted in serious injuries or . . . who knew? Who wanted to? But no policeman came to call, either to ask questions or with a warrant empowering him to take paint scrapings from the VW's bumpers. Nothing. Only her husband's one hundred and eighty degree change and her son's sleepy question on waking:</p> <p><i>Did Daddy have an accident? I dreamed . . . (77)</i></p>
-----	---

- 18 Dans l'exemple choisi, ce sont les deux mêmes phrases qui reviennent, tantôt tronquées tantôt entières. Les paroles qui ressurgissent dans l'esprit de la mère entrent en résonance avec les informations qu'elle possède : elle se demande pourquoi son époux a cessé de boire. Lui reviennent alors à l'esprit les propos de son fils, mentionnant un accident. C'est un souvenir involontaire (le personnage ne le rappelle pas à lui de façon délibérée), une *réminiscence*, dont il nous semble être question, qui inconsciemment refait surface dans un réseau d'associations d'idées, mettant en avant la clairvoyance dont le fils fait preuve mais pointant aussi vers la véritable raison du changement survenu chez l'époux. On a donc deux plans dans la pensée, et deux chemins, qui finissent par se retrouver : les questionnements propres du personnage (texte à la troisième personne) et le discours du fils qui refait surface.
- 19 La question du statut de ces énoncés se pose. Ils relèvent techniquement du DDL mais au sein de la conscience du personnage, ils n'apparaissent plus réellement comme du DR puisqu'ils ne sont pas convoqués mais s'imposent. Ce sont des **discours parasites**, qui semblent avoir une certaine autonomie puisqu'ils ne sont pas rappelés volontairement mais s'immiscent dans l'esprit du personnage. La seule façon de figurer cette autonomie est donc le recours à une technique linguistique qui met à distance le narrateur (ou tout rapporteur) et qui *mime* la prise de parole en direct (même si l'on reste en DR au sein de la narration).
- 20 L'extrait (5), cité plus haut, propose aussi la représentation du discours d'autrui mais le phénomène est différent. En effet, ce sont bien les mots d'un autre qui résonnent (de façon involontaire de la part du personnage récepteur) dans la tête de Danny mais cette fois-ci ce ne sont pas des réminiscences mais bel et bien un discours adressé au

garçonnet, qui ne lui parvient qu'intérieurement, un discours parasite là aussi mais forcé en lui par autrui. La violence du phénomène, non désiré, est d'autant plus grande que le message (présence de l'impératif et lexique injurieux) est représenté en majuscules, mise en scène qui indique la force et la violence du message à son émission mais également et surtout à sa réception. On bascule donc dans un phénomène différent de ce que nous avons abordé jusqu'ici : on entre dans la représentation de la télépathie.

La télépathie

- 21 Si l'on est habitué à ce que l'instance narrative soit omnisciente, le fait que des personnages aient accès à l'intériorité d'autres personnages relève d'une situation exceptionnelle. Il faut d'ailleurs souligner que dans la diégèse du roman, le don de télépathie est lui-même hors du commun. Il est tout à fait banal d'assister à des associations d'idées au sein de notre conscience, on en est le spectateur mais on les comprend. Dans les cas de télépathie (romanesque), ces éléments s'imposent à la conscience du personnage et ce dernier se rend compte qu'ils lui sont extérieurs. Il n'a alors plus les clés pour les déchiffrer ; ils se présentent eux aussi comme des éléments parasites. Dans *The Shining*, le principal personnage qui possède cette capacité étant un enfant, ce phénomène est amplifié.
- 22 Expliquons en premier lieu ce que l'on entend par « télépathie ». André Green en donne la définition suivante :
- télépathie, le terme, crée par Myers en 1882, est formé du préfixe loin, précédant une référence au sentiment. Être affectivement en contact à distance. Cela peut prendre la forme de la réalisation d'une prédiction ou d'un avertissement du destin, mais le plus frappant est qu'une même pensée habite deux êtres. (1998, 15)
- 23 De même, Whately Carington, dans son ouvrage consacré au phénomène, explique :
- [...] certaines personnes ont **du passé, de l'avenir ou d'événements lointains une connaissance impossible à expliquer par les méthodes ordinaires de perception des sens ou de la raison**. Parfois il semble que cette **connaissance leur vienne de l'esprit d'une autre personne** [...].
Littéralement parlant le mot « télépathie », dérivé du grec, signifie « sensation à distance » ; [...] Du consentement général sa signification a été étendue en pratique pour se conformer à la définition classique de Myers (38) (1), à savoir **« la transmission d'impressions quelconques d'un esprit à un autre sans passer par le canal bien connu des sens »**. (1971, 9-10)
- 24 Ainsi, la télépathie se définit comme la communication de pensées à distance sans utilisation des voies sensorielles usuelles. Il est bien ici question de *pensée*, qui ne recoupe que partiellement la pensée verbale et discursive. Cependant, dans le roman, les techniques linguistiques utilisées semblent faire de la télépathie la perception d'éléments verbaux et discursifs, reçus par les personnages télépathes comme des sons. Il y aurait alors quasi-identité entre pensée et discours proféré. Néanmoins, la télépathie n'est pas affaire seulement de discours. Dans bien des cas, sentiments et pensées sont perçus comme ayant une nature différente : Danny peut percevoir ce que les autres *ressentent*, et cela ne passe pas par des mots car notre vie psychique ne se limite pas à la production d'un discours intérieur. Reprenons l'exemple (5) et intéressons-nous à l'énoncé en gras :

(5)	<p>He let his mind drift out, searching for his daddy, and found him standing somewhere below. In the lobby. Danny pushed a little harder, trying to get inside his father. It was not good. Because Daddy was thinking about the Bad Thing. He was thinking how</p> <p><i>(good just one or two would be i don't care sun's over the yardarm somewhere in the world remember how we used to say that all gin and tonic bourbon with just a dash of bitters scotch and soda rum and coke tweedledum and tweedledee a drink for me and a drink for thee the martians have landed somewhere in the world princeton or houston or stokely on carmichael some fucking place after all tis the season and none of us are)</i></p> <p><i>(GET OUT OF HIS MIND, YOU LITTLE SHIT!)</i> (492)</p>
-----	--

- 25 Ici, nous avons affaire à de la télépathie voulue (contrairement à l'énoncé en majuscules et italiques qui le suit), puisque Danny cherche à entrer dans l'esprit de son père. La mise en scène de ce phénomène attire notre attention car l'on remarque que le psycho-récit¹⁰ qui représente l'intériorité de Danny (caractères romains) se poursuit dans le discours intérieur qu'il perçoit. Ainsi, la phrase de récit commencée se finit dans le discours intérieur du père. On pénètre *in medias res* dans l'esprit de ce dernier, tout comme Danny le fait. L'enchaînement se fait de façon fluide en jouant sur la locution *how good* dont le premier mot appartient au récit et le second au discours du père. C'est l'apparition des parenthèses et de l'italique mais aussi l'émergence du pronom de première personne qui signalent au lecteur que le centre de subjectivité a changé. Le changement est donc physiquement marqué mais aussi syntaxiquement.
- 26 Se pose alors la question du statut de ce texte. On trouve ici tous les marqueurs d'un DR intérieur en DDL (parenthèses, italiques, utilisation de la première personne pour dénoter le locuteur, et temps, lieux et personnes repérés par rapport à ce dernier) mais l'on se rend compte que ce discours se présente d'une façon singulière : il n'est pas ponctué, les majuscules ont disparu et surtout le discours est dense et décousu ; il est moins construit. Il faut alors se demander si l'on est bien toujours en MI ou si l'on a basculé dans une sorte de vagabondage mental verbal¹¹. Alors que le MI représenterait un discours intérieur délibéré (ce que Perrone-Bertolotti *et al.* nomment « wilful inner speech » (2014)), où le monologue décide de se parler, de donner un support verbal et discursif à sa pensée, le vagabondage mental verbal (« verbal mind wandering » (Perrone-Bertolotti *et al.* 2014)) demeure un discours intérieur mais plus diffus, moins construit et moins contraint car plus spontané, où le locuteur est plus passif, d'où l'absence de ponctuation et de majuscules dans sa représentation.

Travail et mise en scène des réflexions, réactions mentales et images

- 27 Le problème que posent les passages auxquels nous allons nous intéresser maintenant réside dans l'identification du type de pensée dont il est question (le mot *think* et ses dérivés sont légion dans le roman) : s'agit-il seulement de pensée verbale (auquel cas, ce qui est représenté relève du MI ou du vagabondage mental verbal) ou est-ce de la pensée en général (auquel cas, elle intègre des éléments de natures diverses et non plus nécessairement verbaux) ? Comme l'explique H. Løevenbruck (2018), la verbalité n'occupe en moyenne qu'un quart de notre intériorité, donc s'il est question de pensée en général, alors la forme donnée à sa représentation est une sorte de translittération :

il n'y a plus un matériau origine uniquement verbal mais la représentation mime un discours qui n'existe pas (même fictivement).

Entre psycho-récit et discours indirect libre : représenter la réflexion

- 28 Dans l'extrait suivant, le passage qui suit celui de télépathie (en italiques) s'avère intéressant à analyser :

(7)	<p>Mrs. Brant came out of the inner office looking vindicated. A few moments later two bellboys, struggling with eight suitcases between them, followed her as best they could as she strode triumphantly out the door. Danny watched through the window as a man in a gray uniform and a hat like a captain in the Army brought her long silver car around to the door and got out. He tipped his cap to her and ran around to open the trunk.</p> <p>And in one of those flashes that sometimes came, he got a complete thought from her, one that floated above the confused, low-pitched babble of emotions and colors that he usually got in crowded places.</p> <p><i>(i'd like to get into his pants)</i></p> <p>Danny's brow wrinkled as he watched the bellboys put her cases into the trunk. She was looking rather sharply at the man in the gray uniform, who was supervising the loading. Why would she want to get that man's pants? Was she cold, even with that long fur coat on? And if she was that cold, why hadn't she just put on some pants of her own? His mommy wore pants just about all winter. (99)</p>
-----	---

- 29 Danny est décrit comme empli d'incompréhension. En effet, l'expression *to get into someone's pants* lui échappe car le sous-entendu sexuel n'est pas à sa portée ; il a donc une interprétation littérale de ce qu'il perçoit. Cette incompréhension le conduit à des questionnements (en gras). L'on remarque que ces énoncés ne font pas usage de la technique du DD(L). En effet, on a affaire à un texte à la troisième personne. Pourtant, l'on pourrait estimer que nous sommes en présence de discours indirect libre (DIL) intérieur. Ce dernier, s'il est toujours le fruit d'une prise de parole du monologue, par son caractère plus indirect, efface certains des traits spécifiques de la prise de parole (disparition du *I* et du *you* et donc des marqueurs d'interlocution, et repérages énonciatifs qui oscillent entre situation d'énonciation du narrateur et situation d'énonciation du monologue). Nous pourrions tenter de reconstruire un discours origine :

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

- 30 Cependant, si le DIL peut dans certains cas être une des techniques linguistiques du MI (un DIL qui serait locutoire, selon la terminologie de Monique De Mattia-Viviès [2006]), s'agit-il bien ici de représenter un monologue intérieur ? Prenons d'autres exemples :

(8)	On the heels of that came an uncomfortable, even startling thought: Had she wanted to think Jack was to blame? Was she that jealous? It was the way her mother would have thought, that was the really horrible thing. She could remember a Sunday when her Dad had taken her to the park and she had toppled from the second tier of the jungle gym, cutting both knees. (359)
-----	--

(9)	She grimaced with sudden pain, took her hand away from her mouth, and saw she had torn off one of her fingernails. And her nails were one thing she'd always tried to keep nice. They weren't long enough to be called hooks, but still nicely shaped and <i>(and what are you worrying about your fingernails for?)</i> She laughed a little, but it was a shaky sound, without amusement. (579)
-----	---

- 31 Ces deux énoncés produisent une très grande impression d'oralité liée à la subjectivité qui en émane (avec en (8), des phrases interrogatives, qui miment en quelque sorte un discours proféré et adressé). On a l'impression d'entendre les personnages parler, même si c'est par le truchement de la troisième personne.
- 32 Dans le roman de S. King, chaque chapitre est vécu par le lecteur à travers la subjectivité d'un personnage, en focalisation interne (Genette 1972 ; 1983)¹². Le récit à proprement parler se fait de son point de vue ; c'est donc à travers ses yeux que l'on observe mais aussi à travers son corps que l'on perçoit le monde. Tout son monde intérieur est dépeint. Le lecteur est donc plongé dans un tourbillon de pensées, de sensations et de sentiments. C'est ici que les différentes techniques linguistiques entrent en jeu, car elles permettent de présenter au lecteur différents éléments psychiques.
- 33 Le texte nous semble donc jouer sur plusieurs tableaux : en (8) et en (9), l'on pourrait penser être en présence de DIL mais, à y regarder de plus près, il est difficile de reconstruire un discours origine fictif satisfaisant. Il nous apparaît donc que ces passages très expressifs, où l'on retrouve l'idiome du personnage et où sa subjectivité transparait à travers le lexique et les modalités de phrase (les questions ne pouvant émaner que du personnage et non de l'instance narrative), sont en fait une mise en scène de réflexions et de questionnements, qui ne sont pas nécessairement verbaux et discursifs. On est en présence de pensée, certes, mais *non verbale*. C'est une pensée qui demeure réflexive, où le personnage est actif et est placé dans un contexte où il réfléchit, mais elle ne prend pas la forme d'un discours. Cela crée l'impression pour le lecteur que le personnage se fait narrateur de sa propre vie psychique, comme s'il la racontait de l'intérieur. Ce qui semble à première vue faire entendre la voix du personnage et que l'on serait tenté d'analyser comme du DIL (l'exemple (8) exhibe d'ailleurs des traces de profération telles que l'emphase portée par « want ») ne serait qu'une mise en mots de réflexions dont le caractère verbal est discutable. On retrouve le vagabondage mental dont il a été question plus haut mais, cette fois-ci, il n'est plus verbal. On remarque d'ailleurs qu'en (9), le vagabondage est interrompu par un retour au discours intérieur (passage souligné) explicitement auto-adressé. On entre alors avec ces exemples dans le domaine de l'« effet de DIL » (De Mattia-Viviès 2006), qui n'est en fait qu'une sorte particulière de psycho-récit consonant¹³, ou ce qu'Alain Rabatel (2001) appelle du « récit à point de vue » : cette narration de la vie intérieure se limite aux pensées non verbales, qui sont exprimées comme si le personnage les mettait

en mots lui-même. Ce type de narration, qui fait usage de la technique linguistique du récit, sert donc à faire du personnage un sujet de conscience mais n'est en aucun cas une prise de parole effective de sa part. En effet, le personnage n'est plus locuteur origine (comme c'était le cas en MI), tout simplement car il n'y a plus locution de sa part. On assiste à l'« expression de perceptions représentées qui ne sont jamais seules, parce que toujours plus ou moins surchargées de pensées » (Rabatel 2001, 88).

- 34 C'est la raison pour laquelle l'on retrouve très souvent ce qu'Ann Banfield ([1982] 1995) appelle des « incises de discours » (« discourse parentheticals ») et Tanya Reinhart (1975) des « speaker-oriented parentheticals », accompagnant ce type d'énoncés :

(10)	A radiator clanked in one corner, and the rug on the floor was a hideous embroidery of western sage and cactus—Danny had already fallen in love with it, Wendy saw . (140)
------	---

(11)	They had seen caribou tracks in the snow and once the caribou themselves, a group of five standing motionlessly below the security fence. They had all taken turns with Jack's Zeiss-Ikon binoculars to see them better, and looking at them had given Wendy a weird, unreal feeling: they were standing leg-deep in the snow that covered the highway, and it came to her that between now and the spring thaw, the road belonged more to the caribou than it did to them. Now the things that men had made up here were neutralized. The caribou understood that, she believed . (313)
------	---

(12)	She had a small shining, Hallorann judged , really not more than a twinkle; a mousy-looking man and his escort, wearing a faded cloth coat, would come in for dinner and Delores would trade one of her tables for theirs. (470)
------	---

- 35 Il devient difficile d'interpréter ces segments comme des « incises de récit » (même si cela n'est pas totalement exclu) car leur sémantisme les éloigne (sans peut-être pour autant les en couper totalement) de tout acte d'énonciation, mais on demeure dans l'univers de la conscience et de la réflexion. Tous ces verbes mettent l'accent sur un processus réflexif de la part du personnage, où celui-ci est actif. S'il n'y a plus de locution intérieure, un *événement mental* (donc non nécessairement verbal) demeure. De la représentation de cet « acte de la pensée qui revient sur elle-même, qui revient sur un objet afin de l'examiner »¹⁴, comme le CNRTL définit la réflexion, à la représentation de réactions mentales, il n'y a qu'un pas que nous nous proposons de franchir.

Réactions mentales

- 36 Au-delà de la réflexion (processus mental actif), le roman vise aussi la représentation d'événements mentaux plus soudains et plus réactifs, et mis en scène différemment :

(13)	<p>“Nowhere left to run, you cunt,” it panted at her through its grin. The mallet descended again, knocking wood splinters into the tub and against the reflecting surface of the medicine cabinet—</p> <p>(!! The medicine cabinet !!)</p> <p>A desperate whining noise began to escape her as she whirled, pain temporarily forgotten, and threw the mirror door of the cabinet back. She began to paw through its contents. (606)</p>
------	---

- 37 Ce type d'énoncé pose question car il ressemble à du DDL¹⁵. Cependant, sont-ce vraiment des pensées verbales qui sont ici rapportées ? La réponse ne nous semble pas être totalement claire et dépend peut-être de la sensibilité du lecteur. Nous voyons ici deux interprétations possibles.
- 38 Une première possibilité est d'interpréter ce segment comme un sorte d'*épiphanie* ou de *révélation* soudaine et involontaire. Il y a une *prise de conscience* de la part du personnage. Ainsi, en (13), Wendy, parce qu'elle *aperçoit* l'armoire à pharmacie, se rend compte qu'elle pourrait y trouver de quoi se défendre. Ce qui est mis en scène, ce sont donc la soudaineté de la pensée et surtout la réaction mentale provoquée par l'émergence de ces pensées, qui s'imposent à la conscience du personnage. Cela est amplifié par la présence de signes de ponctuation multiples après mais également avant l'énoncé, qui le marquent comme particulier : ils semblent signaler non plus un contenu verbal mais une réaction, comme s'ils étaient là pour faire comprendre de manière graphique au lecteur que ce ne sont plus des phrases prononcées intérieurement auxquelles il a affaire mais à une mise en mots de réactions.
- 39 Dans les deux énoncés en gras de l'exemple suivant, ce sont d'autres réactions qui poignent : l'incompréhension, suivie d'un questionnement.

(14)	<p>Wendy slipped another blade out of the dispenser and waited. Movement in the other room— (?? going away ??)</p> <p>And a sound coming through the bedroom window. A motor. A high, insectile buzzing sound. A roar of anger from Jack and then—yes, yes, she was sure of it—he was leaving the caretaker's apartment, plowing through the wreckage and out into the hall. (?? Someone coming a ranger Dick Hallorann ??) (607)</p>
------	---

- 40 Les points d'interrogation sont aussi distribués de part et d'autre des énoncés. Là encore, il s'agit, selon nous, de mettre en scène la réaction du personnage face aux événements, mais cela relève d'une mise en mots qui permet de représenter le fait que le personnage est à l'affût, qu'il s'interroge. Ce sont donc des événements mentaux non verbaux, plus que des discours intérieurs, qui sont représentés.
- 41 La seconde interprétation que nous proposons prend en compte la possibilité d'une verbalité des énoncés soulignés, comme si le personnage s'adressait ces paroles. Néanmoins, du fait de la présence des signes de ponctuation doubles avant et après l'énoncé, il nous semble qu'il faut les interpréter différemment des énoncés de MI abordés plus haut. En effet, ces phrases peuvent aussi être analysées comme des occurrences d'énoncés courts proches de l'holophrase (même s'ils sont composés de plusieurs mots). Nous sommes en présence de mots ou groupes de mots constituant un tout et exprimant une idée complexe. Ils forment une phrase à eux-seuls et se

comprennent en situation. Le groupe de mots vient alors matérialiser la réaction induite par l'expérience. C'est donc dans les moments de prise de conscience ou d'incompréhension que l'on trouve ces énoncés, qui ne peuvent être rendus par aucune autre technique de DR. La forme DDL permet de faire figurer des exclamatives et des interrogatives peu construites qui mettent en scène les réactions du personnage.

- 42 Dans les deux cas, ces groupes verbaux ou nominaux traduisent et trahissent une réaction qui pousserait presque à imaginer le langage corporel du personnage et l'expression de son visage (les yeux écarquillés pour l'extrait (13) ; le front et les yeux plissés, et l'oreille tendue pour l'extrait (14)). Dès lors la ponctuation devient une alliée précieuse : dans son utilisation exceptionnelle, elle marque l'énoncé comme particulier. Et à y regarder de plus près, on se rend compte que ce qui pourrait sembler être un discours est peut-être en fait d'une autre essence, verbale ou non verbale mais non plus discursive.

Images

- 43 Il est un dernier type d'éléments qui semble faire l'objet d'un traitement spécial dans le roman, et que l'on trouve dans l'extrait suivant :

(15)	Danny discovered that he had bitten his lip hard enough to make it bleed, and he had never even felt it. As they walked on down the corridor, he fell a little bit behind the others and wiped the blood away with the back of his hand and thought about (blood) (Did Mr. Hallorann see blood or was it something worse?) (135)
------	---

- 44 L'énoncé (*Did Mr. Hallorann see blood or was it something worse?*) est-il à attribuer à Danny ? Si oui, est-ce également le cas de l'énoncé qui le précède : *(blood)* ? Il est intéressant de remarquer que ce nom entre parenthèses vient en réalité couper la phrase de récit : *he [...] thought about (blood)*. Il vient se placer à la suite de la préposition *about* et semble la compléter syntaxiquement mais aussi sur un plan différent (d'où le rejet à la ligne) : le récit laisse place à un énoncé au statut particulier. C'est un élément visuel plus que verbal qui est ici mis en scène. L'instance narrative aurait pu simplement préciser : *he [...] thought about blood*, mais en opérant un retour à la ligne et en utilisant les parenthèses, elle suggère qu'elle laisse la place au personnage non pas en lui donnant la parole et en livrant son MI mais en donnant accès à l'image qui traverse son esprit à ce moment. Cela crée une plus forte impression sur le lecteur : *Ø blood* apparaît dans toute sa nudité et sa crudité de notion, et donne à l'image un impact plus fort, comme une tache de sang qui surgirait sur la page, à l'instar de celle qui surgit dans la tête de Danny. Le traitement est très visuel et rappelle la mise en scène que propose Stanley Kubrick dans son adaptation, même si dans le film il n'est plus question d'une image mais d'une séquence :

Fig 1 : capture d'écran du film *The Shining* de Stanley Kubrick

- 45 De même dans l'extrait suivant, l'énoncé en gras s'interprète comme une mise en scène permettant de figurer une image qui émerge dans l'esprit du personnage, interprétation corroborée par le texte (éléments soulignés) :

(16)	<p>"Your daddy . . . sometimes he does things he's sorry for later. Sometimes he doesn't think the way he should. That doesn't happen very often, but sometimes it does." "Did he hurt George Haffield like the time I spilled all his papers?" <i>Sometimes—</i> (Danny with his arm in a cast) <i>—he does things he's sorry for later.</i> Wendy blinked her eyes savagely hard, driving her tears all the way back. [...] <u>The image of Danny in his cast rose up before her again.</u> (19-20)</p>
------	--

- 46 Les énoncés *Sometimes—* et *—he does things he's sorry for later* sont facilement attribuables à Wendy. L'esprit du personnage, par association d'idées, accompagne les propos d'une image, présentée comme un tableau (on remarque d'ailleurs l'absence de signe de ponctuation final, contrairement à tous les autres énoncés étudiés). Les mots que Wendy vient de prononcer résonnent dans sa tête en même temps que l'image lui apparaît. En effet, cette phrase est entrecoupée visuellement par un autre énoncé en caractères romains entre parenthèses : *(Danny with his arm in a cast)*, qui se comprend clairement comme une image surgissant en elle, mais les tirets ne sont pas présents pour représenter une coupure à proprement parler mais plutôt pour matérialiser la *simultanéité* des éléments mentaux présents à l'esprit du personnage. Avec cette présentation, on entre dans le domaine des images. On touche au non-verbal et on sort donc totalement du DR.

Conclusion

- 47 Il y a donc dans ce roman un travail sur les différents éléments qui constituent la conscience et qui pourraient apparaître de prime abord comme ayant tous une

dimension verbale. Ce qui semble relever des différentes techniques de DR (DD(L) ou DIL), une fois resitué dans son contexte, se révèle plus complexe à analyser pragmatiquement et donc linguistiquement. Différentes présentations, conjuguées aux contexte et cotexte narratifs, sont en fait utilisées pour refléter la variété des éléments qui peuplent la vie psychique, qui ne peuvent jamais vraiment être traités de la même façon. C'est seulement par défaut qu'en littérature ces éléments semblent livrés avec les mêmes techniques linguistiques que le discours proféré, car ils ne sont jamais de même essence.

- 48 Le travail singulier de mise en forme agit comme un signal pour interpréter le signifié réel des énoncés donnés à lire. La matière psychique (discours intérieur délibéré, vagabondage mental verbal ou non, ou autres éléments non verbaux) produit en apparence le même effet mais la mise en forme (italiques, parenthèses ou absence de tels signes, utilisation de la ponctuation et des majuscules...) crée une ligne de partage. Sous les yeux du lecteur apparaissent des éléments verbaux et discursifs, et des éléments d'une autre nature, avec une zone tampon où le procédé roi semble être l'effet de DIL (très proche du psycho-récit ou du point de vue mais qui souvent se caractérise par une syntaxe plus expressive : avec des phrases interrogatives et exclamatives, et une grande impression d'oralité), qui crée l'illusion d'entendre la voix intérieure du personnage mais qui la met tout de même à distance par les ajustements que l'instance narrative fait subir à ce qui se présente comme un discours. Le lecteur est alors pris dans les rets que l'auteur tisse à partir de l'exploration de la psychologie et de la vie mentale des personnages, et vit de façon très intense l'enfermement, la peur, l'effroi et la folie qui les touchent, autant d'émotions qui font que *The Shining* est très justement qualifié de « roman d'horreur » !

BIBLIOGRAPHY

Corpus littéraire

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

Film

The Shining. 1980. Stanley Kubrick. Hawk Films Peregrine.

Articles et ouvrages de référence

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

- BANFIELD, Ann. 1995 [1982]. *Phrases sans parole : théorie du récit et du style indirect libre*. Trad. Cyril Veken. Paris : Éditions du Seuil.
- BENVENISTE, Émile. 1974. *Problèmes de linguistique générale 2*. Paris : Gallimard.
- CARINGTON, Whately. 1971 [1945]. *La télépathie : faits, théorie, implications*. Trad. Maurice Planiol. Paris : Payot.
- COHN, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, N.J. : Princeton University Press.
- COHN, Dorrit. 1981 [1978]. *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Trad. Alain Bony. Paris : Éditions du Seuil. Coll. « Poétique ».
- CORSTENS, Dirk & LONGDEN, Eleanor. 2013. « The origins of voices: links between life history and voice hearing in a survey of 100 cases ». *Psychosis: Psychological, Social and Integrative Approaches* 5.3: 270-285.
- DE MATTIA, Monique. 2004. « Monologue intérieur et discours rapporté : parcours entre narratologie et linguistique ». *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*. 25 : 9-24.
- DE MATTIA-VIVIÈS, Monique. 2006. *Le Discours indirect libre au risque de la grammaire : le cas de l'anglais*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.
- EGGER, Victor. 1881. *La Parole intérieure : essai de psychologie descriptive*. Paris : G. Baillière.
- FLOQUET, Florence. 2019. *La Grammaire du monologue intérieur*. Aix Marseille Université, thèse de doctorat.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil.
- GREEN, André. 1998. « Transmission intrapsychique et auto-interprétation. Transmission interpsychique et interprétation adressé à l'autre ». In A. BARBIER & P. DECOURT (dir.), *Transmission, transfert de pensée, interprétation*. Puteaux : Editions du monde interne, p. 15-36.
- LÈVENBRUCK, Hélène. 2018. « What the neurocognitive study of inner language reveals about our inner space ». In S. SMADJA & P.-L. PATOINE (dir.), *Langage intérieur - Espaces intérieurs. Épistémocritique* [en ligne] XVIII. URL : <https://epistemocritique.org/what-the-neurocognitive-study-of-inner-language-reveals-about-our-inner-space/>, consulté le 29 octobre 2019.
- MACKAY, Donald G. 1992. « Constraints on theories of inner speech ». In D. REISBERG (ed.), *Auditory Imagery*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, p. 121-149.
- PEIRCE, Charles Sanders. 1994 [1867-71]. *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition, Vol. 2*. Bloomington : Indiana University Press.
- PERRONE-BERTOLOTI, Marcela, GRANDCHAMP Romain, RAPIN Lucile, BACIU Monica, LACHAUX Jean-Philippe, et LÈVENBRUCK Hélène. 2016. « Langage Intérieur ». In S. PINTO & M. SATO (dir.), *Traité de Neurolinguistique : du cerveau au langage*. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, p. 109-123. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01467107>, consulté le 29 octobre 2019.
- PERRONE-BERTOLOTI, Marcela, RAPIN Lucile, LACHAUX Jean-Philippe, BACIU Monica, LÈVENBRUCK Hélène. 2014. "What is that little voice inside my head? Inner speech phenomenology, its role in cognitive performance, and its relation to self-monitoring". *Behavioural Brain Research* 261: 220-239.

- RABATEL, Alain. 2001. « Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue ». *Langue Française* 132 : 72-95.
- REINHART, Tanya. 1975. "Whose main clause? Point of view in sentences with parentheticals". In S. KUNO (ed), *Harvard Studies in Syntax and Semantics*. Cambridge, Massachusetts : Department of Linguistics, Harvard University, p. 127-177.
- RIVARA, René. 1998. « Pour une approche énonciative du monologue intérieur ». In D. LEEMAN, A. BOONE et alii (eds), *Du percevoir au dire, Hommages à André Joly*, Coll. « Sémantiques ». Paris : L'Harmattan, p. 399-410.
- ROMME, Marius A., & ESCHER Alexandre D. 1989. « Hearing Voices ». *Schizophrenia Bulletin* 15.2: 209-216.
- SOOD, Amit & JONES, David T. 2013. "On mind wandering, attention, brain networks, and meditation". *Explore* 9.3: 136-141.
- SURI, Rochelle. 2010. "Hearing voices: What can we learn from them?". *Psychosis: Psychological, Social and Integrative Approaches* 2.2: 178-180.
- VYGOTSKI, Lev S. 1997 [1934]. *Pensée et langage*. Trad. Françoise Sève. Paris : La Dispute.

Vidéo

LONGDEN, Eleanor. 2013. « The voices in my head ». URL: https://www.ted.com/talks/eleanor_longden_the_voices_in_my_head, consulté le 29 octobre 2019.

Dictionnaire

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/>, consulté le 29 octobre 2019.

NOTES

1. Notons néanmoins que, philosophes et scientifiques s'intéressant depuis longtemps à cette question, des techniques d'investigation du langage intérieur ont été développées notamment depuis le XIX^{ème}, et plus récemment par les neurosciences, qui visent à étudier et donc à permettre un accès à ce phénomène. Pour un état des lieux des méthodes employées et des résultats, voir Perrone-Bertolotti *et al.* (2016).
2. Nous définissons ici le DDL comme un discours direct accompagné d'aucun verbe de report quel qu'il soit, en incise ou antéposé.
3. Les italiques dans les extraits du roman sont de l'auteur. Les caractères gras et soulignés dans tous les extraits et les citations sont de nous.
4. Il s'agit sûrement de matérialiser ainsi l'absence de sonorité, puisque les guillemets en DD(L) peuvent être perçus comme le signe d'un son. Ils apparaissent comme une caisse de résonance, qui n'a plus lieu d'être lorsque le DD(L) est utilisé pour représenter du MI.
5. Pour plus d'informations, voir Løevenbruck 2018.
6. Nous préférons le terme « duologue » (qui signifie étymologiquement « conversation entre deux personnes ») à celui de « dialogue » car il permet de mieux mettre en avant la dualité qui se met en place au sein du personnage. Ce qui nous intéresse est le fait que le personnage se

dédoublé : *mono-* s'oppose plus facilement à *duo-* dans ce contexte, que *dia-*, qui ne dit rien sur le nombre de participants.

7. Le roman mettant en scène des phénomènes paranormaux, le lecteur imagine facilement dans l'univers qu'on lui dépeint que cet ami imaginaire n'est peut-être pas si imaginaire que cela, et ne l'envisage finalement pas comme une hallucination du petit garçon. L'intrigue repose d'ailleurs en partie sur ce retournement de situation : le lecteur spécule sur la nature de Tony, ce qui participe au *suspense*, et la révélation, qui advient dans les dernières pages du roman, est savamment orchestrée par l'auteur.

Même si, dans le roman, Danny a aussi des visions, un parallèle peut ici être fait avec un phénomène extralittéraire attesté, celui des entendeurs de voix (ou *voice hearers*, en anglais). Ce phénomène, qui est généralement perçu comme un symptôme de la schizophrénie dénué de sens, est étudié sous un nouvel angle depuis les années 1980 : les « hallucinations » auditives verbales ne sont plus interprétées comme nécessairement liées à une pathologie mentale mais comme pouvant être liées à un contexte biographique. Elles sont vues comme des messagers, des signes que la psyché envoie, souvent liés à un événement traumatique et dont il faut trouver la signification plutôt que simplement les traiter comme les effets insignifiants d'une maladie mentale. Pour plus d'informations sur le sujet, le lecteur peut consulter entre autres Romme & Escher (1989), Suri (2010), Corstens & Longden (2013) et la « TED talk » d'Eleanor Longden (2013).

8. À noter que si le MI des parents n'est pas présenté entre parenthèses au début du roman, à partir du moment où la famille s'installe dans l'hôtel, les parenthèses font leur apparition et demeureront jusqu'à la fin, peut-être comme une façon de souligner l'enfermement mental, qui double l'enfermement physique.

9. Pour un début de discussion sur l'appartenance de ce type de discours intérieur au MI, voir Floquet (2019).

10. Nous empruntons l'expression (traduite) à Dorrit Cohn (1981), qui appelle ainsi le récit de pensée.

11. Nous remercions Catherine Paulin pour cette suggestion. Le vagabondage mental (*mind wandering*, en anglais) peut être défini comme suit : « thinking about something other than what one is currently intending to think about, or thoughts without a clearly identified proximate intention which initiated the thoughts. A mind typically wanders into one's own private thoughts and feelings, often without any awareness that it has wandered » (Snood & Jones 2013, 137).

Nous adjoignons ici l'adjectif « verbal » car, comme le souligne Hélène Løevenbruck (2018), « *mind wandering can also take a non-verbal form, such as visual imagery [...]* ».

12. Soulignons néanmoins que parfois les points de vue alternent au sein d'un même chapitre, et qu'en des occasions extrêmement rares, l'instance narrative offre une information qui ne peut ressortir que d'une focalisation zéro ou omnisciente dans les termes de Gérard Genette (1972 ; 1983).

13. D. Cohn ([1978] 1981) utilise cette expression (« consonant psycho-narration ») pour les cas où le narrateur épouse le point de vue du personnage.

14. <https://www.cnrtl.fr/definition/réflexion> (consulté le 29 octobre 2019).

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

ABSTRACTS

This article focuses on the representation of the fictional characters' thoughts in the novel by Stephen King, *The Shining*. The linguistic choices made by the author create the impression of an interior voice and, as a consequence, of an interior monologue but sometimes this voice, when looked into more closely, seems to be the by-product of a particular use of linguistic signs to represent mental elements that are not verbal. The formal presentation of these elements (linguistic techniques and punctuation, both in a certain context) is crucial to understand how language can be used and fashioned in certain ways in order to represent different mental phenomena.

Cet article s'intéresse à la représentation de la pensée des personnages dans le roman de Stephen King, *The Shining*. Il part du constat que les choix linguistiques effectués par l'auteur font émerger une voix intérieure, et, partant, un monologue intérieur. Cependant, il apparaît que ce qui se présente comme une voix n'est pas nécessairement la voix du monologue, et n'est parfois même pas une voix à proprement parler (il n'y a alors plus de monologue mais simplement une conscience ou un centre de subjectivité, réceptacle d'éléments disparates). Le but est donc ici d'étudier la façon dont la langue est utilisée et est mise en forme afin de représenter différents éléments peuplant la pensée des personnages.

INDEX

Keywords: thought representation, reported speech, mind wandering, interior monologue, mental image, King (Stephen), *The Shining*

Mots-clés: représentation de la pensée, discours rapporté, vagabondage mental, monologue intérieur, image mentale, King (Stephen), *The Shining*

AUTHOR

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 actuellement ATER en linguistique et phonologie anglaises à l'ENS de Lyon.

Florence Floquet is a doctor in English linguistics and teaches English linguistics and phonology to undergraduate and graduate students at the ENS Lyon. 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.