



HAL
open science

Quelle est la place du lecteur dans le monologue intérieur ? Le cas de deux nouvelles de Schnitzler

Emmanuelle Prak-Derrington

► To cite this version:

Emmanuelle Prak-Derrington. Quelle est la place du lecteur dans le monologue intérieur ? Le cas de deux nouvelles de Schnitzler. Françoise Dubor, Stéphanie Smadja,. Pratiques monologiques, Hermann, pp.207-233, 2022, Monologuer. hal-03619350

HAL Id: hal-03619350

<https://hal.science/hal-03619350v1>

Submitted on 6 Oct 2023

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.

Quelle est la place du lecteur dans le monologue intérieur ? Le cas de deux nouvelles de Schnitzler

INTRODUCTION

Quand on parle de monologue intérieur on peut désigner par là aussi bien un phénomène psychologique que les spécialistes préfèrent souvent nommer « endophasie » qu'une technique littéraire, plus précisément narrative, qui est apparue à la même époque, à la fin du XIX^e siècle en s'appuyant sur les travaux des psychologues. C'est cette technique littéraire qui m'intéresse ici, et plus précisément, la relation entre cette technique et le contenu de deux nouvelles d'Arthur Schnitzler, *Le Sous-Lieutenant Gustl*¹, et *Mademoiselle Else*².

Le sous-lieutenant Gustl paraît en 1900, la même année que *L'Interprétation des rêves* de Freud, *Mademoiselle Else* en 1924 : un quart de siècle sépare ces deux œuvres, la première guerre mondiale, la chute de l'empire austro-hongrois, l'essor de la psychanalyse. Deux époques, deux usages. Ce n'est cependant pas l'étude contrastive de deux réalisations que je vais traiter ici : le MI en tant que forme émergente (en 1900, *Gustl* est le premier monologue de langue allemande et le deuxième roman à utiliser cette technique après *Les Lauriers sont coupés* de E. Dujardin) ou bien au contraire en tant que forme déjà éprouvée (les années 1920 marquent le plein essor du MI). Il se trouve que, sur le plan formel, les deux nouvelles de Schnitzler sont loin des innovations linguistiques que l'on peut trouver par exemple chez Dujardin ou plus tard chez Joyce, et elles ne se distinguent pas vraiment de monologues théâtraux :

« A quelques éléments près, ses monologues n'offrent aucune recherche sur la spécificité linguistique de l'endophasie. [...] D'où des textes qui [...] ne diffèrent guère des répliques parlées des personnages » (Philippe 1997 : 413)

Je souhaite ici montrer que, loin d'être contingente, l'utilisation que fait l'auteur autrichien de technique est une mise en évidence de tensions qui sont constitutives du MI, et que ces œuvres « aurai[en]t nécessairement beaucoup perdu de [leur] force et de [leur] unité » si elles avaient été exprimées sous une autre forme³. En quoi la forme du MI est-elle ici directement liée à son sujet ?

Je me concentrerai pour cela non pas sur l'aspect de la représentation (le MI n'est plus alors qu'une technique parmi d'autres de verbalisation ou de mise en langue de pensées non

¹ Édition utilisée : *Le Sous-Lieutenant Gustel*, Trad. de Maël Renouart, Sillages, 2009. (Je ne maintiendrai pas l'ajout du « e » qui francise le nom de Gustl dans mon texte).

² Édition utilisée : *Mademoiselle Else*, Trad. de Henri Christophe, Le livre de Poche, 1993.

³ « Die Form ist so überaus gut gewählt, oder eben vielmehr an den Stoff gebunden, der von einer anderen Seite, d. h. von mehreren Außenpunkten her gesehen, an *Gewalt und Einheitlichkeit notwendig verloren hätte.* » Lettre de Rainer Maria Rilke à Schnitzler, 14 juin 1901 (citée dans Polt-Heinzel 2009, je souligne).

prononcées, au même titre que le discours indirect, indirect libre, direct, direct libre etc.) mais déplacera la perspective sur la question de la réception et du destinataire du MI, et donc de sa singularité, parmi toutes les autres techniques de représentation : sachant que le MI se donne à lire comme une « narration sans narrateur », je m'interrogerai sur cette autre tension constitutive du MI : qu'advient-il du lecteur dans une technique narrative qui le met à la porte, puisqu'elle est constitutivement non adressée ? Quelle est sa place dans ce discours qui se veut « sans auditeur et non prononcé »⁴ ?

Dans une première partie théorique, je montrerai en quoi le MI doit être distingué des autres techniques de représentation de la parole intérieure, et je reviendrai sur le paradoxe de la « disparition » du narrateur, et de celle, symétrique, du lecteur dans le MI. Il s'agit de mettre en évidence l'apparition d'un nouveau statut pour le lecteur, duel et contradictoire, qui ne peut être expliqué que si l'on en prend en compte la pluralité des niveaux de l'énonciation narrative, qui est, fondamentalement, une « triple énonciation ».

Dans un deuxième temps, je montrerai comment ce nouveau statut pour le lecteur m'a amenée à préciser la notion de « lecteur coopératif » héritée de U. Eco, et à proposer celle de « lecteur complice ».

Enfin, il s'agira de rendre compte de l'adéquation entre la technique du MI et le contenu de *Gustl* et *Elsa*. Dans les deux nouvelles, tout se trame à partir d'un événement qui doit rester secret. J'éclairerai alors les deux aspects qui fondent la notion mise en place de « complicité » : l'aspect de la culpabilité partagée, qui fait du lecteur un voyeur. Et l'aspect du partage, par lequel le lecteur devient acteur.

1. DEFINITIONS ET PROBLEMATIQUE

1. 1 LE MI AU SEIN DES AUTRES TECHNIQUES DE REPRESENTATION DE LA PAROLE INTÉRIEURE

Le terme de « monologue intérieur » est ambigu : il peut être compris, au sens large, comme synonyme de « parole intérieure » ou de « discours intérieur » (quelqu'un parle en lui-même et fait ainsi coïncider en une seule unité les deux instances du locuteur et de l'allocutaire⁵), et, au-delà, comme désignation générique de *toutes* les formes littéraires de représentation du discours endophasique : « Le discours intérieur n'est en rien circonscrit dans un mode de représentation fixé une fois pour toutes [...] il emprunte toutes les modalités qu'offre la gamme de représentations du discours rapporté [...] » (Philippe 1997 : 196).

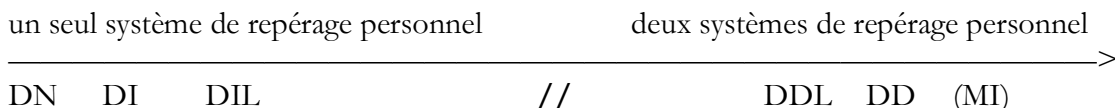
Ce n'est pas dans cette acception large qu'il est utilisé ici. Le MI est ici restreint à une seule technique narrative, une seule forme de discours représenté, celle où la parole intérieure du personnage est censée être restituée de manière immédiate et mimétique, en JE et au présent. Le MI est l'héritier du soliloque théâtral, prononcé à haute voix, le parent du discours direct libre, la radicalisation du monologue « intermittent » dans le roman, autant de techniques qui comme lui mettent en scène des pensées d'un personnage en JE à l'intérieur d'un récit. Mais alors que ces techniques restent occasionnelles, alternant toujours avec d'autres modalités de représentation, permettant donc une orchestration des consciences, un MI est un texte qui applique de bout en bout cette technique. Il constitue

⁴ (Dujardin 1931 : 58-59).

⁵ (Philippe 1997 : 19).

donc une technique *en même temps* qu'une sous-catégorie du récit en JE : c'est le monologue dit *autonome* dans la terminologie de D. Cohn.

On a coutume de schématiser les diverses formes du discours rapporté (représenté) sous la forme d'un continuum, qui va du DI au DD (voir Pérennec 1992, repris dans Rosier 1999 : 135). Je reprends ici l'idée d'un continuum pour le discours littéraire, qui irait de la médiation la plus grande de la part du narrateur (le discours narrativisé, ou DN) à l'apparente parole autonome du personnage (le MI). Le passage au mode autonymique du DD instaure une coupure radicale, avec la coexistence de deux systèmes de repérage personnel.



Le MI ne garde que la parole du personnage, que la dimension du cité, et efface le narrateur, le citant. Les exemples suivants illustrent cet affranchissement progressif de la tutelle de la voix narrative.

(1) En face, au-delà des toits, le grand ciel pur s'étendait, avec le soleil rouge se couchant. *Qu'il devait faire bon là-bas ! Quelle fraîcheur sous la bêtraie ! Et il ouvrait les narines pour aspirer les bonnes odeurs de la campagne, qui ne venaient pas jusqu'à lui.* (Flaubert, *Madame Bovary*, 42 2002)

En (1), avec le DIL, le narrateur est omniprésent, on a un seul système de repérage personnel et temporel (IL + imparfait), mais la voix ou le PDV du personnage est attestée par la présence de discordanciers (exclamations), le passage de la focalisation externe à interne, de la description à la représentation de la parole (orale ou pensée), avec clôture du discours du personnage et retour au niveau de la narration marqués par le connecteur ET.

(2) Puis une fatigue le gagne. *Je ne vais tout de même pas m'endormir, et celui-là qui va arriver d'un moment à l'autre ?* Il se secoue, passe dans la salle de bains, revient en versant dans ses mains un peu d'eau de Cologne. (Danièle Sallenave, *Un printemps froid* ; cité par Rosier 1999, 290)

En (2), avec le DDL, on observe une autonomisation de la parole du personnage ; le temps est celui du présent, mais le passage de la focalisation externe à interne, et du registre de l'écrit à celui de l'oralité est linguistiquement marqué par une rupture énonciative personnelle (passage du IL au JE).

En revanche, on voit en (3) et (4), deux exemples de MI tirés de nos deux nouvelles, que toute trace du narrateur a disparu. Le lecteur n'est plus dès lors confronté qu'à une seule conscience, celle du JE-personnage. Par le jeu des énonciations personnelles, ce personnage peut-lui même parler autrement que par JE (comme c'est le cas en (4), où le JE s'apostrophe par TU, au sein d'un même énoncé⁶), mais la pluralité énonciative reste circonscrite strictement aux frontières d'une seule conscience.

⁶ Le TU pour le JE est fréquent avec les verbes de pensée dans *Le sous-Lieutenant Gustel* et *Mademoiselle Else*, deux nouvelles qui relatent un moment de crise de conscience, le dédoublement énonciatif dit alors la casuistique dans laquelle se débattent les personnages.

(3) Mais *je* vais bien *me* garder d'aller dans le sens de Paul. C'est un timide, au fond. Médecin de son état, médecin-gynécologue ! Ceci explique cela, sans doute. Avant-hier, en forêt, lorsque *nous* étions loin devant les autres, il aurait pu se montrer un peu plus entreprenant. Mais il se serait retrouvé dans de sales draps. À vrai dire, personne ne s'est jamais montré véritablement entreprenant avec *moi*. (Mademoiselle Else, Trad. Pollet, 55)

(4) *Je* ne suis plus de ce monde... plus du tout... c'en est fini de *moi*... Quand l'honneur est perdu, tout est perdu !... *Je* n'ai plus qu'à charger *mon* revolver et... Gustl, Gustl, j'ai l'impression que *tu* n'y crois plus vraiment ? Rends-*toi* pourtant à l'évidence, il n'y a rien d'autre à faire... *Tu* peux toujours *te* creuser la cervelle, il n'y a rien d'autre à faire ! (G., Trad. M. Renouard : 31)

« Le personnage reste seul en scène [...]. Ainsi est aboli le dialogue qui jusqu'ici se trouvait à la source de toute narration, celui que le narrateur entretenait avec le narrataire. »⁷ Pourtant, nous ne sommes pas en présence d'un monologue théâtral, mais bien d'un monologue narratif. Quels sont les effets de l'effacement de la pluralité énonciative pour le récepteur ?

1. 2. LA TRIPLE ÉNONCIATION ROMANESQUE ET LA SCÈNE D'ÉNONCIATION : JE E(S)T SES AUTRES

La littérature, comme bien d'autres communications médiates et différées, se caractérise en effet par la non-unicité constitutive des instances énonciatives. On a ainsi coutume de parler, pour le théâtre, de « double énonciation ». Dans le roman, la situation se complique. Le roman se distingue du théâtre par la dimension de la médiation par un narrateur. Il n'y a dès lors, non plus seulement deux, mais bien trois niveaux constitutifs de l'énonciation romanesque : derrière le personnage, il y a le narrateur, mais derrière le narrateur, il y a l'auteur. Il serait dès lors légitime d'instituer, pour le discours romanesque, le concept de « triple énonciation ».

Le triple échelonnement énonciatif décline, du côté de la production, la triade polyphonique de Ducrot (1984) : le sujet parlant ou producteur physique de l'énoncé (c'est l'auteur), le locuteur, être de discours (c'est le narrateur), et les voix des énonciateurs (ce sont les personnages). Du côté de la réception, la terminologie est plus flottante, et l'absence de désignations stables reflète la difficulté à décrire le rôle du lecteur : en dehors de la division connue entre être de chair (le lecteur réel) et être de discours (le narrataire ou lecteur invoqué)⁸, qui recoupe le premier type de polyphonie, mais qui ne concerne qu'un type particulier de récits, dans lesquels le lecteur réel reçoit une incarnation fictive (cf. infra, fiction marginale), quelle est la relation du lecteur avec le narrateur et avec le(s) personnage(s) ? Cette question reste l'aspect le moins étudié du dispositif. L'énonciation romanesque est donc, constitutivement, à triple fond. Pourtant, ce n'est pas cette division qui fonde sa complexité, ce qui fait qu'elle fait couler tant d'encre, qu'elle résiste à tant de descriptions : le langage est, dans son entier, traversé par le dialogisme, et on trouverait sans peine dans une communication différée ordinaire d'autres exemples de superpositions à trois niveaux. Ce qui fonde sa complexité, c'est que cette pluralité énonciative est redoublée par la division entre réel (auteur et lecteur) et fiction (d'une part, le niveau narrateur et narrataire, qu'ils soient ou non représentés, et d'autre part, le niveau des personnages). Les théories s'appliquent à distinguer entre réel et fiction, passé et présent, entre auteur et narrateur, entre auteur et personnages. Et on peut aussi vouloir distinguer entre narrataire représenté, lecteur implicite et

⁷ (Cannone 2001 : 41)

⁸ Je réserve le terme de narrataire aux emplois où le lecteur n'est pas implicite, mais linguistiquement représenté, et associé à l'auteur (c'est le lecteur invoqué), m'éloignant en cela de l'acception extrêmement large qu'en donnait par exemple Gerald Prince (1973), qui correspond plutôt à celle d'un lecteur implicite.

lecteur réel. Mais de fait, aucune de ces instances n'est isolable et n'existe indépendamment l'une de l'autre. On peut en ce sens, c'est ce que fait D. Maingueneau pour l'auteur, comparer la triple énonciation narrative au nœud borroméen :

On est toujours tenté de réduire le nœud à un de ses anneaux [...] Mais aucune de ces instances n'est isolable ou réductrice aux autres, leur écart est la condition de la mise en mouvement du processus de création. [...] Si on les dénoue, chaque anneau se révèle celui par lequel les autres tenaient. (Maingueneau 2004: 108)

Je vois dans le JE fictionnel l'incarnation linguistique du nœud borroméen. JE a le pouvoir d'unir en un seul et même indice personnel toutes ces instances. En fiction, JE est toujours un Autre, et même, plusieurs Autres.

On connaît le JE narrant et le JE narré ; mais les Autres du JE génèrent d'autres brouillages : par exemple, lorsque le JE-Auteur coïncide non pas avec le JE-narrateur mais avec le JE-personnage (Prak-Derrington 1999, 2004). Cet article explore un autre type de brouillage : celui du lecteur avec le personnage dans le MI, étant entendu que le lecteur est double, à la fois instance fictive produite par le texte, et individu concret, réel qui lit effectivement le texte. Que se passe-t-il lorsque le texte introduit une tension irréductible entre ces deux facettes de la réception ?

Le concept de scène d'énonciation que propose D. Maingueneau (1998)⁹, parce qu'il propose un étagement triple, va me permettre de rendre compte des brouillages générés par la triple énonciation narrative.

Selon D. Maingueneau, toute situation de communication ou « scène d'énonciation » requiert trois niveaux :

- La *scène englobante* qui assigne un *statut pragmatique* au type de discours (religieux philosophique etc...). Ici, le discours littéraire.
- La *scène générique* qui définit les *genres de discours* particuliers. Ici le genre de la nouvelle (par rapport au vaudeville ou au poème etc.)
- La *scénographie*, qui n'est pas imposée par le type ou le genre de discours, mais instituée par le discours même : la technique du MI.

Les théories narratologiques dites « non-communicationnelles »¹⁰, qui posent l'existence, pour un certain type de récits de fiction, d'une parole sans énonciateur et donc sans énonciataire, choisissent d'étudier le niveau de la scénographie. Dès lors qu'on inclut la scène générique et englobante, il y a toujours, et ce quel que soit le type de récit, un narrateur et un lecteur. Si l'on considère la scène d'énonciation dans sa pluralité, les théories communicationnelles et non-communicationnelles cessent d'être mutuellement exclusives, mais attestent seulement d'un positionnement différent au sein de l'édifice de la « triple énonciation », selon qu'elles considèrent le seul niveau de la scénographie ou bien intègrent les autres niveaux.

Les différents types de narrateurs et de lecteurs sont institués par le rapport que construit la scénographie avec la scène générique. La scénographie peut choisir de représenter sa scène générique et sa scène englobante : c'est le cas, par exemple des fameuses digressions dites très pertinemment « intrusions d'auteur » dans les romans du XIX^e siècle. L'auteur-narrateur, prenant le lecteur fictif-réel à témoin, instaure une fiction marginale, secondaire (Vuillaume 1990), dans laquelle tous deux deviennent des spectateurs, contemporains des

⁹ Pour une présentation systématique voir Maingueneau 1998, chap. 7.

¹⁰ En France, dans la mouvance d'Ann Banfield (1981), il s'agit principalement des travaux de Gilles Philippe (1997, 2001) et de Sylvie Patron (2009). Dans le paradigme communicationnel, on peut se reporter à l'article de synthèse d'Alain Rabatel (2011).

événements narrés, comme s'ils appartenaient au même temps et au même espace que les personnages.

*Transportons de plein saut, sans préface, sans préambule, ceux de nos lecteurs qui ne craindront pas de faire une enjambée de trois siècles dans le passé, en présence des hommes que nous avons à leur faire connaître, et au milieu des événements auxquels nous allons les faire assister. Nous sommes au 5 mai de l'année 1555. Henri II règne sur la France [...] (Dumas, A., *Le page du duc de Savoie*, cité par Vuillaume 1993 : 94)*

La scénographie peut aussi choisir de faire passer scène générique et englobante au second plan. Certains romans en JE vont ainsi jusqu'à les faire disparaître, le JE fictionnel se donnant alors à lire comme un JE authentique¹¹. On a ainsi cru pendant près de trois siècles que *Les lettres d'une religieuse portugaise* (1669) étaient de vraies lettres, et les poèmes d'*Ossian* ont été attribués à un barde écossais du III^e siècle, alors qu'ils avaient été écrits entre 1760 et 1763 par un poète anglais, James Macpherson.

La particularité du JE dans le MI est d'aller encore plus loin. Il ne se contente pas d'effacer la scène générique, il fait *se contredire, s'exclure mutuellement* les niveaux de la scène générique et de la scénographie.

2. LA DUALITÉ DU LECTEUR DU MI

2.1 Du lecteur coopératif au lecteur complice du MI

Dans le MI, le lecteur est tout simplement mis à la porte. Jusqu'alors, il avait toujours eu une place autorisée dans le récit : de manière explicite et représentée dans l'adresse au lecteur, les intrusions d'auteurs, de manière implicite par l'existence même d'un cadre narratif, par la dimension de la médiation. Là, il est purement et simplement évincé. Exit le narrateur, signifie donc aussi : exit le lecteur ! Seul le personnage, ou plutôt ses pensées, doivent rester en scène.

Mais ce même lecteur, rejeté par le dispositif de la scénographie du MI, se retrouve hissé sur la scène générique à un statut réévalué, puisqu'il passe du statut de destinataire second, additionnel, je dirai de destinataire ultime¹² (explicite ou implicite, adressé ou pas) à celui de l'unique destinataire. Le MI enlève un niveau au dispositif de la double énonciation. En l'absence de TU inséré dans la scénographie, en l'absence d'adresse représentée, il n'y a plus d'autre destinataire que le lecteur¹³. Privation de légitimité d'un côté, amplification de son rôle de l'autre. C'est ce double mouvement (de négation autant que de puissance amplifiée) que je veux essayer de décrire. Je me concentrerai ici principalement sur l'aspect de « non-légitimité » du lecteur.

La théorie des « cadres participatifs » de Goffman¹⁴ (« *participation framework* ») prévoit, parmi les récepteurs, deux types de participants-auditeurs : les ratifiés (adressés ou pas) et les non-ratifiés. Et, parmi ces derniers, les *overhearers* (ceux qui entendent une conversation sans le vouloir) et les *eavesdroppers* (les indiscrets qui écoutent aux portes).

11 Le JE comme récit hybride. J'ai traité de la particularité des récits en JE dans ma thèse, Prak-Derrington 1997.

12 (Siess et Valency éd., 2002).

13 Sur l'usage des déictiques personnels dans le récit, voir (Prak-Derrington 2006).

14 (Goffman, 1981).

Le lecteur exclu de la scénographie du MI est comparable à ces *eavesdroppers*, ces épieurs indiscrets, qui interceptent un discours qui ne leur est en rien destiné. S'agissant du MI cependant, qui est une parole non prononcée, peut-être faudrait-il mieux parler de lecteur-voyeur, voyeur malgré lui, faut-il ajouter. La non-ratification n'implique pas forcément la perversité, mais elle place celui qui n'a pas d'autre choix, pour lire, que de passer outre la frontière de l'intime, dans une position d'inconfort et d'ambiguïté. Dans le bouleversement apporté par le MI à l'art du roman, il faut donc inclure la « contrainte d'effraction » à laquelle est soumis le lecteur dans le MI. Le lecteur de la scène générique *doit* passer outre l'éviction hors de la scénographie, pour s'introduire par effraction, dans les pensées du personnage. Et prendre en compte également le fait que sa sphère d'influence se retrouve ainsi décuplée : il est seul face au personnage. Seul pour l'interpréter, seul aussi pour lui résister.

L'écrivain Michel Butor a pu décrire le MI comme le viol d'une conscience fermée, qui escamoterait complètement toute la problématique de l'accession à la conscience et au langage : « La lecture se présente comme le rêve d'un « viol » à quoi la réalité se refuserait constamment »¹⁵. Mais on peut se demander : qui fait violence à qui ? Le lecteur au personnage ? Ou le personnage au lecteur ?

2.2 L'inscription du lecteur dans le MI

Parmi les diverses théories développées autour du rôle du lecteur promu co-énonciateur, je m'appuierai sur celle d'Umberto Eco dans *Lector in Fabula*¹⁶ : le texte comme « machine paresseuse » qui exige un travail coopératif de la part du lecteur¹⁷ pour remplir les « blancs ». C'est le terme de coopération qui m'intéresse ici. La notion de coopération me semble en effet ne plus convenir au type de lecteur institué par le MI. Toute coopération exige en effet une participation orientée vers un but commun. Elle doit se faire à ciel ouvert, avec un contrat qui définit ou « légifère » sur les rôles des participants. Œuvre ouverte ou œuvre fermée, le lecteur est présupposé, c'est seulement sa part et sa quantité de travail interprétatif qui varie. Avec le MI, tout bascule. Comment établir une coopération alors qu'elle n'est pas censée exister ? Comment parler de contrat de lecture quand les deux parties doivent l'une à l'autre demeurer cachées ? Dans le dictionnaire en ligne du *Trésor de la Langue Française Informatisé*, la notion de complicité est définie comme : 1. Participation à un délit ou à un crime et 2. Entente secrète (ou tacite) entre deux ou plusieurs personnes. Le terme de complicité paraît alors bien mieux convenir pour le lecteur du MI, qui dit l'entente secrète, la coopération sous le manteau, cachée. Dans le MI, le lecteur assiste (comme voyeur malgré lui) *et* participe aux pensées du personnage (comme instance chargée de lui donner sa propre voix). Le mot complicité rend alors compte de cette double dimension, de participation secrète autant que de délit (en allemand : *Mitschuld*) et semble pouvoir dire la profonde ambiguïté qui fait son statut.

Pour maintenir la vraisemblance d'une pensée non adressée, il s'agit d'informer le lecteur sans qu'il y paraisse. Le MI ne peut se déployer qu'au sein de frontières très strictes : une conscience et une seule, celle du personnage. La contrainte de l'intériorité impose non

15 (Butor, 1992 [1964]).

16 (Eco 1985).

17 Le « lecteur » renvoie non à un être empirique, mais à un type de déchiffrement interprétatif prévu par et dans la structure du texte même.

seulement des limites existentielles (il est difficile au JE d'un récit de raconter sa propre naissance ou sa propre mort!¹⁸), mais, plus subrepticement, des limites d'impossibilité pragmatique, qui concernent, au premier chef, tout action physique.

L'énoncé descriptif suivant, tout à fait commun dans un récit en IL : « Elle se dirigea vers la fenêtre et se pencha pour regarder au-dehors » se charge d'incongruité dès qu'elle est mise à la première personne du présent, dans un MI par ailleurs censé restituer le caractère elliptique et le tout venant des pensées : « Je me dirige vers la fenêtre et me penche pour regarder au-dehors ». L'énoncé ne peut plus être simplement constatif¹⁹ mais devient un énoncé auquel il faut attribuer du sens : pourquoi cette simultanéité entre le mouvement et sa verbalisation?

Quand le monologue se met à être plus actif, il devient aussi moins convaincant : contraint de décrire ses gestes en même temps qu'il les accomplit, il se met à un ressembler à un professeur de gymnastique qui commente ses mouvements en même temps qu'il en fait la démonstration. (Cohn 1981 : 251)

Alors que dans la vie, quand nous n'avons pas nécessairement besoin de verbaliser nos gestes pour les effectuer, dans le MI, il n'est pas possible de décrire une seule action physique sans *justifier* la mention de cette action. « Le texte doit donc exprimer (verbaliser) des éléments qui ne le seraient pas dans le discours premier : [...] [il] se situe donc au point de tension entre deux exigences contradictoires : une exigence de clarté, une exigence d'incomplétude » (Philippe 1997 : 33). Si les exemples suivants paraissent incongrus et déplacés dans un MI, c'est que la mise en mots des gestes, telle quelle, ne se justifie que par la présence et l'existence du lecteur.

(1) Ça y est maintenant, ils [le cousin Paul et Cissy] m'ont vue. *Je leur fais un signe de tête. Ça l'énerve de me voir si belle. Comme elle est embarrassée !* (E., Trad. J.-J. Poulet : 19)

(2) « Mademoiselle, une lettre pour vous »... Le portier ! Elle est donc arrivée !... *Je me retourne d'un air dégagé.* (E., Trad. H. Christophe : 20)

(3) La marchesa. Elle a l'air si jeune dans la pénombre. Au moins quarante-cinq ans. Où en serai-je à quarante-cinq ans ? Morte, peut-être. Espérons-le. Elle me sourit si gentiment, comme toujours. *Je la laisse passer, j'incline la tête, légèrement...* (E., Trad. H. Christophe : 20)

(4) Il s'en va, le faux jeton. Prendre ses dispositions sans doute avec Cissy, pour la nuit. Je vous souhaite bien du plaisir. *Je serre le châle sur mes épaules, je me lève et sors de l'hôtel.* Il doit faire un peu frais. Dommage que je n'ai pas mon manteau. (E., Trad. H. Christophe : 36)

(5) « Eh bien au revoir Else. »... *Je ne réponds pas. Je reste immobile. Il me regarde dans les yeux. Mon visage est impénétrable.* (Trad. H. Christophe : 47)

(6) [Else, au moment de prendre le véronal pour se suicider]
Je bouge la main, j'écarte les doigts, je tends le bras, j'écarquille les yeux. Je vois, je vois. Mon verre. Vite, avant qu'ils ne reviennent. (Trad. H. Christophe : 89)

On sait depuis Käte Hamburger que l'utilisation à la 3^e personne de verbes décrivant des processus intérieurs constitue un critère de fictionnalité du récit²⁰. Dans le MI, c'est un peu

18 Dorrit Cohn a pu qualifier ces limites existentielles d'« infranchissables » (1981 : 169).

19 Ce même énoncé est tout à fait possible dans un récit en JE classique.

20 (Hamburger 1986).

le contraire qui se produit. C'est la verbalisation des gestes et des mouvements extérieurs qui en révèle le caractère fictionnel, ou du moins en rompt la fiction d'immédiateté.

3. LA PUISSANCE DE TRANSGRESSION DU MI. LE LECTEUR « COMPLICE »

Les deux nouvelles mettent en scène deux personnages en proie à un conflit de conscience, dans un mouvement de miroir : Gustl, homme qui se débat dans le code d'honneur militaire de son époque, Else, jeune fille prise en étau entre deux menaces de déshonneur également insupportables. Et dans les deux nouvelles, la conscience est le seul lieu possible où doit se résoudre le conflit qui déchire les deux personnages.

3. 1 De l'inaccessible à l'inavouable

Penser, c'est aussi se dire à soi tout bas ce qui ne peut être dit à haute voix. On sait que dans la langue, le « non-dit », ce qui est soustrait au dire, c'est ce qui doit rester caché.

Dans *Mademoiselle Else*, quelques dialogues rapportés au discours direct enfreignent la loi d'« une seule conscience » et ils se détachent du reste du texte par l'emploi des guillemets (paroles de Else) ou de guillemets associés à l'italique (paroles des autres personnages). Les paroles prononcées sont ainsi opposées aux paroles tues, et mettent en relief, par ce détachement (simple ou double), le contraste entre la superficialité d'une parole sociale et convenue et la profondeur des pensées que le personnage garde pour soi.

« *Bonsoir, mademoiselle Else* » — « Bonsoir chère Madame. » — « *Vous rentrez du tennis ?* »... Elle le voit bien, pourquoi le demander ? — « Oui, chère Madame. Nous avons joué presque trois heures ». (E., Trad. H. Christophe : 18, en italique dans le texte)

[Dorsday] « *Dieu merci, je n'ai pas soixante-cinq ans ; hélas, je ne suis pas Suédois non plus* » ... Pourquoi hélas ? Il doit se croire spirituel. Le mieux, c'est de sourire poliment et de m'en aller. (ibid., en italique dans le texte)

Le procédé permet de souligner la profonde antinomie entre ces deux modes: le dit à voix haute est du côté des mensonges, la vérité psychologique est du côté de la parole intérieure. L'emploi du MI permet d'accéder aux pensées refoulées et censurées par le Moi social. Il peut accueillir non seulement ce qui est inaccessible ou in-montrable, mais aussi ce qui être proprement inavouable. Je ne reviendrai pas ici sur l'omniprésence de la sexualité dans les deux nouvelles : c'est une des caractéristiques du MI, pas seulement chez Schnitzler. Je souhaite au contraire insister sur ce qui fait leur spécificité. Dans les deux nouvelles, un événement se produit qui bouleverse et menace l'existence entière des deux personnages. Cet événement est une humiliation (ou une menace d'humiliation). Le dilemme auquel est confronté le personnage ne peut être avoué sans qu'il perde la face. Dans les deux cas, dire, c'est, déjà, perdre l'honneur.

Gustl s'est fait humilier par un civil après l'avoir bousculé à l'opéra, un boulanger qui l'a insulté puis immobilisé en le maintenant par son sabre (donc rendu symboliquement impuissant). En 1900, dans l'empire austro-hongrois encore tout-puissant, pas encore démantelé par la guerre, le code d'honneur des militaires exigeait qu'ils se battent en duel pour venger tout affront subi. Gustl a d'ailleurs un duel prévu le lendemain à quatre heures de l'après-midi. Mais là, il a subi l'humiliation sans broncher. S'il le dit, il est déshonoré aux yeux des autres, s'il ne le dit pas, il est déshonoré à ses propres yeux.

La jeune aristocrate Else est sommée par sa propre mère de mendier trente mille (puis cinquante mille) florins auprès d'un vieux et riche marchand d'art, Dorsday, pour sauver sa

famille de la ruine. Bourgeois parvenu, qui a sans doute dû lui-même subir pas mal d'humiliations, Dorsday n'accepte qu'à la condition de contempler Else nue. Else se retrouve donc prise entre deux contraintes également insupportables : si elle refuse le marché, c'est la faillite et le déshonneur pour sa famille et son père n'a plus d'autre alternative que la prison ou le suicide ; si elle l'accepte, c'est elle qui perd son honneur de jeune fille par un acte qui pour elle s'apparente à la prostitution.

Dans les deux cas, le monologue suit le bouleversement et l'égarement de leurs pensées — l'idée du suicide s'imposant peu à peu aux deux personnages comme la seule issue possible.

Je ne suis plus de ce monde... plus du tout... c'en est fini de moi... Quand l'honneur est perdu, tout est perdu !... Je n'ai plus qu'à charger mon revolver et... Gustel, Gustel, j'ai l'impression que tu n'y crois plus vraiment ? Rends-toi pourtant à l'évidence, il n'y a rien d'autre à faire... Tu peux toujours te creuser la cervelle, il n'y a rien d'autre à faire ! (G., Trad. M. Renouard : 31)

C'est la fin qui détermine l'interprétation. Si le personnage de Gustl apparaît grotesque et ridicule, c'est que la survenue d'un coup de théâtre le sauve in extremis (le boulanger meurt d'une attaque). La certitude de ne pouvoir être découvert le lave de toute infamie, non seulement il n'a rien appris, mais le dénouement lui rend une agressivité décuplée. Rétroactivement, toutes ses belles déclarations sur l'honneur sont donc déclassées comme autant de mensonges.

Petit crétin – petit crétin... et je suis resté là – Dieu du ciel ça m'est complètement égal que quelqu'un d'autre soit au courant !... Moi je le sais, et c'est tout ce qui compte ! Je sens que je ne suis plus le même homme qu'il y a une heure – je sais que je n'ai plus d'honneur à défendre et c'est pour ça que je dois me faire sauter la cervelle... (G. Trad. M. Renouard : 26)

Je suis si heureux, si heureux ! ... Qu'est-ce que je vais faire ? Qu'est-ce que je vais faire ? Il faut que je fasse quelque chose, sinon moi aussi je vais faire une attaque, tellement je suis heureux ! [...] Et cet après-midi, à quatre heures... attends un peu, mon cher, attends un peu ! Je me sens vraiment en pleine forme ! Je vais te hacher menu ! [Dernière phrase de G.] (G. Trad. M. Renouard : 64)

A l'opposé, *Mademoiselle Else* se clôt de manière tragique. Elle accomplit un acte insensé, qui demeurerait pour le lecteur incompréhensible, s'il n'avait suivi pas à pas l'égarement de ses pensées : elle choisit de se montrer nue dans la salle de réception de l'hôtel, puis elle se donne la mort en prenant du véronal. Son acte de désespoir est aussi un acte d'accusation :

Papa n'a qu'à se suicider. Je me suiciderai aussi. Infâme, la vie. Le mieux serait de me jeter du haut de ce rocher, et ce serait terminé. *Vous l'aurez cherché, vous autres !* (E., Trad. H. Christophe : 43)

Ils se parlent à nouveau tous les trois devant la porte, *les assassins !... Tous des assassins*, Dorsday, Cissy, Paul, Fred aussi est un assassin, et Maman aussi. Ils m'ont tous assassinée, et feignent de l'ignorer. Elle s'est tuée, diront-ils. *C'est vous qui m'avez tuée, vous tous, vous tous !* (E., Trad. H. Christophe : 90)

3.2. Le lecteur complice : le délit du lecteur voyeur

L'éviction du lecteur hors de la scénographie du MI prend une résonance d'autant plus grande que son intrusion par effraction dans les pensées contredit violemment la nécessité pour les deux personnages de maintenir leur secret caché.

Dès lors qu'il apprend la nouvelle de la mort du boulanger, Gustl se moque bien d'avoir ou non été humilié, il a sauvé la face, puisqu'il ne peut plus être démasqué. Ses dernières paroles « je vais te hacher menu », par lesquelles il défie en pensée son adversaire de duel de l'après-midi, le montrent inchangé, obéissant à un code d'honneur militaire dont tout son

monologue vient de montrer à quel point il est problématique. Else quant à elle effectue la démarche inverse : son exhibitionnisme fait pendant au voyeurisme, son acte hystérique d'exhibition publique lui permet d'échapper à l'humiliation que lui imposait le marché de Dorsday. Elle refuse de se soumettre au secret d'une complicité partagée.

On sait que dans la théorie des faces de Goffman, la règle fondamentale que doit respecter tout individu est de préserver sa face et celle de ses partenaires. L'éviction du lecteur hors de la scénographie du MI le rend coupable du délit d'effraction d'intimité : ni le secret de Gustl ni le secret d'Else ne sont des secrets pour lui. Il s'apparente, sur le plan des pensées, au Dorsday qui veut contempler la nudité d'Else ... Dans *Eloge du secret*, Pierre Levy-Soussan écrit :

« S'il est vendeur, c'est que le secret a un fort potentiel d'excitation. Non seulement il a quelque chose de l'ordre de la transgression, mais il donne aussi un pouvoir à celui qui le détient. »²¹

On sait que « Dieu seul lit dans les pensées et dans les cœurs des hommes », le lecteur du MI se rend coupable d'un sacrilège. Il est contraint de s'arroger un droit qui ne devrait appartenir « qu'à la toute-puissance éternelle qui peut lire dans le cœur de l'être humain parce qu'elle règne sur lui »²². Le voyeurisme contraint du lecteur du MI le rend coupable d'un délit, et sa culpabilité fait écho à celle des deux personnages de Schnitzler.

La complicité du lecteur recèle une part de délit qui ne peut être occultée. Le voyeur est une sous-espèce du complice. Mais être voyeur, cela signifie rester sur le seuil, à l'extérieur... Or c'est exactement le contraire qui se passe, *aussi*, avec le lecteur du MI. C'est aussi et surtout dans la complicité positive, d'entente secrète et de partage, que se déploie la particularité du MI. Le lecteur-*voyeur* doit, aussi, devenir lecteur-*acteur*, il est celui par qui les pensées silencieuses du personnage s'élèvent et trouvent une voix.

C'est sur ce deuxième aspect du lecteur que je vais clore cette analyse.

3.3. Le lecteur complice : le lecteur-acteur

Cet aspect du lecteur du MI a été déjà abondamment commenté. Je me contenterai donc de quelques rappels. Nathalie Sarraute comparait romancier, lecteurs et personnages d'un récit traditionnel à la 3^e personne du roman à un match de tennis : le romancier juché sur son siège d'arbitre, le lecteur spectateur dans les gradins, le personnage sur le court. « Ni le romancier ni les lecteurs ne descendent de leur place pour jouer eux-mêmes le jeu comme s'ils étaient l'un ou l'autre des joueurs »²³. Le lecteur du récit en JE étant celui qui est descendu des gradins pour devenir lui-même joueur.

Mais dans le récit en JE « classique », la présence d'une voix narrative représentée permettait au lecteur de n'être que « joueur » à temps partiel. Le MI quant à lui ne laisse aucun répit à son lecteur : la parole du MI est une parole sans voix, une parole tue, et le lecteur est le seul qui puisse lui donner vie

Belinda Cannone²⁴, reprenant une expression de Sarraute, décrit le lecteur du MI comme un lecteur sur le qui-vive. Et, de fait, il est impossible pour lui d'être à aucun moment spectateur : voyeur, le lecteur du MI est aussi joueur (interprète), le texte n'a pas d'autre voix que la sienne, et s'il fait le choix de lire, il ne peut jamais la lui dérober.

21 (Levy-Soussan, 2012: 192).

22 (Hoffmann, 1958 : 211) [1821] (trad. Madeleine Laval).

23 (Sarraute, 1983 : 108).

24 (Cannone 1998).

CONCLUSION

On le sait, le MI a été salué après la fin de la seconde guerre mondiale comme un procédé révolutionnaire, il a pu être revendiqué comme « une pièce maîtresse de la remise en cause du romanesque traditionnel »²⁵. L'éviction du lecteur hors de la scénographie est aussi un des aspects « révolutionnaires » du JE du MI, aspect qui jusqu'ici n'a pas été assez commenté. Par l'effacement de la constitutive pluralité énonciative du discours romanesque, par l'enfermement dans une seule conscience, le JE du MI instaure un rapport frontal entre le lecteur et le personnage : c'est parce qu'il n'a plus de place autorisée que le lecteur est sollicité comme il ne l'a jamais été.

Face au JE du MI, la notion de lecteur coopératif d'Eco me semble devoir être remplacée par celle de lecteur complice. Le lecteur complice unit délit et partage, lecteur-voyeur et lecteur-acteur. Ce sont ces deux rôles, antagonistes et indissolubles, qui fondent le statut du lecteur dans le monologue intérieur.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BANFIELD A. (1995), *Phrases sans parole : théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil [*Unspeakable sentences: narration and representation in the language of fiction*, 1982].
- BERGOUNIOUX G. éd. (2001), « La parole intérieure », *Langue française*, n°132, Paris, Larousse.
- BUTOR M. (1992), *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard [1964].
- CANNONE B. (1998), *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Klincksieck.
- COHN D. (1981), *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. par Alain BONY, Paris, Seuil.
- DUJARDIN E. (1931), *Le monologue intérieur*, Paris, Messein.
- DUCTOT O. (1984), *Le dire et le dit*, Minuit.
- DUJARDIN E. (2001), *Les lauriers sont coupés*, Paris, Flammarion [1888].
- ECO U. (1985), *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. par M. BOUZAHER, Paris, Grasset.
- GOFFMAN E. (1987), *Façons de parler*, Traduit par Alain Kihm, Paris, Minuit. [*Forms of talk*, 1981].
- HAMBURGER K. (1986), *Logique des genres littéraires*, trad. par Pierre CADIOT, Paris, Seuil. [*Logik der Dichtung*, 1957].
- HOFFMANN, E.T.A. (1958), *Romans courts. Petit Zacharie ; Princesse Brambilla ; Maître Puce*, Paris, Club des Libraires de France. [1821].
- LEVY-SOUSSAN P. (2010), *Éloge du secret*, Paris, Fayard.
- MAINGUENEAU, D. (2004), *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MAINGUENEAU, D. (2009²), *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin.
- PATRON S. (2009), *Le narrateur: introduction à la théorie narrative*, Armand Colin.
- PERENNEC, M.-H. (1992). « Les formes du discours rapporté dans la nouvelle 'Simultan' d'Ingeborg Bachmann », in *Systèmes interactifs. Mélanges pour J. David*, Klincksieck, 323-333.
- PHILIPPE, G. (1996). « Archéologie et contexte d'un modèle textuel : la représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre et les approches théoriques de l'endophasie », in *Textes et sens*, Rastier, F. (éd.), Paris, Didier Érudition, 109-146.
- PHILIPPE, G. (1997). *Le discours en soi: la représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*. Paris, H. Champion, 1997.
- PHILIPPE, G. (2001), « Le paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles », *Langue française*, n°132, 96-105.
- PRAK-DERRINGTON, E. (1997), *Les Jeux du JE avec le temps. Une étude des rapports entre première personne et temps verbaux dans le roman*, Thèse de doctorat, sous la direction de M.-H. Pérennec, Université Lumière Lyon 2.
- PRAK-DERRINGTON, E. (1999). « 'Wer spricht ?' Über Tempora, Pronomina und Grenzverwischungen in Christa Wolfs *Kein Ort. Nirgends* ». *Cahiers d'études germaniques*. N° 37, 173-184. Version disponible sur Internet : [http://cle.ens-lsh.fr/21861719/0/fiche___pagelibre/]

25

(Rabatel, 2001 : 77).

- PRAK-DERRINGTON, E. (2004). « La fausse simplicité du discours direct dans le dialogue romanesque : fonctions de la parole alternée ». *Cahiers d'études germaniques*. N° 47-2. 19-32. Version disponible sur Internet : [<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00425291>]
- PRAK-DERRINGTON, E. (2006), « Wie redet der Autor seinen Leser an? Personaldeixis und Mehrfachadressierung in der Fiktion ». In: I. BEHR *et al* (éd.), *Der Ausdruck der Person im Deutschen*. Tübingen, Stauffenburg, 203-218.
- POLT-HEINZEL, E. (2009), *Arthur Schnitzler. Lieutenant Gustl*, Stuttgart, Reclam.
- PRINCE, G. (1973), « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique* 14, 178–96.
- RABATEL A. (2001), « Les représentations de la vie intérieure », *Langue française*, n° 132, Paris, Larousse, 72-95.
- RABATEL A. (2011), « Sur les concepts de narrateur et de narratologie non communicationnelle », *Littérature*, n° 163, 108-138.
- ROSIER, L. (1999), *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris, Bruxelles, Duculot.
- SARRAUTE Nathalie (1983), *L'ère du soupçon: essais sur le roman*, Paris, Gallimard [1950-1956].
- SCHMID, Wolf (2013), « Implied Reader », in *The living Handbook of narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/implied-reader>.
- SIESS J. et VALENCY G. (2002), *La double adresse*, Paris, L'Harmattan.
- VUILLAUME, M. (1990), *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit.
- VUILLAUME, M. (1993), « Le repérage temporel dans les textes narratifs », *Langages* n° 112, 92-105.