

Le paradoxe du monologue

La paradoja del monólogo

Michèle PERRET

Université de Paris X-Nanterre
micheleperretoo@noos.fr

RESUMEN

El monólogo es un procedimiento literario floreciente, que no es observable en el mundo real. Nacido en francés al mismo tiempo que la novela, no apareció hasta más tarde en el teatro, con funciones diferentes en ambos géneros: la novela desconoce los monólogos narrativos y los «morceaux de bravoure», que son frecuentes en el teatro. Con una sintaxis muy expresiva, al haber conservado de sus orígenes fuertes elementos dialógicos, el monólogo puede definirse por oposición a los pensamientos reproducidos, al discurso indirecto o indirecto libre, a los fragmentos de pensamientos oralizados, al aparte y a la representación del flujo interior basado en *je* o *tu*.

RÉSUMÉ

Le monologue est un procédé littéraire florissant, inobservable dans le monde réel. Né, en langue française, en même temps que le roman, il n'est apparu que plus tardivement dans le théâtre, avec des fonctions différentes dans les deux genres : le roman ne connaissant ni les monologues narratifs ni les «morceaux de bravoure» qu'affectionne le théâtre. D'une syntaxe très expressive, ayant gardé de ses origines de forts éléments dialogiques, le monologue peut se définir par opposition aux pensées rapportées, aux discours indirects ou indirects libres, aux fragments de pensées oralisés, à l'*a parte* et à la représentation du flux intérieur sous la forme *je* ou *tu*.

ABSTRACT

The monologue is an extremely common literary phenomenon, which cannot be observed in the real world. It is born, in the French language, at the same time as the novel. It appears at a later date in theatre, with different functions in both languages: the novel knew neither the narrative monologues, nor the so called "morceaux de bravoure" which are so favoured by the theatre. The monologue has a very expressive syntax, having retained strong interactional elements from its origins. It can be defined by establishing a contrast with reported thoughts in direct and free indirect speech, with fragments of oralised thoughts, with the *a parte*, and the representation of the inner voice based on *je* or *tu*.

PALABRAS CLAVE

Discurso reproducido
Monólogo
Diálogo
Diacronía

MOTS CLÉS

Discours rapporté
Monologue
Dialoguiste
Diachronie

KEY WORDS

Reported speech
Monologue
Dialogue
Diachrony

Il est certain que l'on se parle à soi-même, il n'est pas un être pensant qui ne l'ait éprouvé. On peut dire même que le verbe n'est jamais un plus magnifique mystère que lorsqu'il va, dans l'intérieur d'un homme, de la pensée à la conscience et qu'il retourne de la conscience à la pensée. C'est dans ce sens seulement qu'il faut entendre les mots souvent employés dans ce chapitre, *il dit, il s'écria*. On se dit, on se parle, on s'écrie à soi-même, sans que le silence extérieur soit rompu. Il y a un grand tumulte; tout parle en nous, excepté la bouche - Les réalités de l'âme, pour n'être point visibles et palpables, n'en sont pas moins des réalités.

(V. Hugo, *Les Misérables*, éd. poche : I - 231)

Il est certain qu'on se parle à soi-même, mais le monologue, tel que nous le connaissons, existe-t-il hors du monde fictionnel ? De ce qu'affirme le poète, le linguiste peut douter.

Le monologue est, en tous cas, un discours paradoxal, puisqu'il est (ou semble être) sans allocutaire, et un discours rapporté paradoxal, de plus, parce qu'il est doublement inobservable : au premier chef par le locuteur lui-même, car il faut bien admettre que le monologue est un processus discursif difficile à observer dans ses réalisations naturelles, même par les linguistes les plus doués pour l'introspection, mais aussi, en tant que procédé littéraire, par un supposé narrateur qui se met en position de le rapporter.

Je tenterai ici de broser à grands traits son évolution, d'en cerner le genre et de définir quelques éléments de sa syntaxe.

Bien que, pour nous, le prototype du monologue soit le monologue théâtral¹, ce n'est pas dans le théâtre qu'est né le monologue, mais dans le roman. J'ai montré ailleurs (Perret 2001) comment ses « inventeurs », les premiers auteurs de « romans » des XII^e et XIII^e siècles, placés devant la nécessité de décrire des processus psychologiques complexes, ont donné vie à ces grandes délibérations muettes et ont élaboré tant bien que mal ce genre de discours rapporté en utilisant les « ficelles » du dialogue rapporté au style direct, type de discours plus facilement observable et procédé littéraire ayant déjà fait ses preuves. En effet, le roman (mise en langue romane de textes anciens, et genre qui en résulte)², dont l'apparition est légèrement antérieure à celle du théâtre, donne très vite aux sentiments amoureux un rôle essentiel dans l'action, et a donc très vite besoin d'inventer un procédé d'exposition du tumulte des pensées dans les moments de crise : c'est dès le second « roman » en langue vernaculaire, *Enéas* (milieu du XII^e siècle), qu'apparaissent les premiers vrais grands monologues lyriques ou délibératifs (Petit 1985). Le monologue apparaît donc en tant que procédé privilégié d'intériorisation du récit -

¹ Un rapide sondage donne à la question « Citez-moi un monologue » pour un peu plus de 50% des réponses le monologue de *l'Avare* et les monologues du *Cid* (don Diègue et Rodrigue). Quelques autres monologues du théâtre classique sont aussi cités, non sans quelques erreurs. Moi-même, avant de commencer cette étude, je croyais que le monologue avait disparu du roman moderne.

² Le mot « roman » s'est d'abord appliqué à la reprise en langue vernaculaire de textes latins. Voir M. Perret, *Introduction à l'histoire de la langue française*, Paris, SEDES-Armand Colin, 1998 : 44.

d'accès à l'intériorité des personnages. Voici, par exemple, dans *Cligès*, le monologue très sophistiqué par lequel s'exprime la naissance de l'amour chez Soredamor :

1 - Ses euz de traïson acuse
 Et dit : « Oeil, vos m'avez traïe !
 Par vos m'a mes cuers enhaïe
 Qui me soloit estre de foi.
 Or me grieve ce que je voi.
 Griève ? non fait, einçois me plest.
 Et se je voi rien qui me griet,
 Dont n'ai-je mes eulz en baillie
 (...)
 Il ne me prie ni me requiert,
 S'il m'amast, il m'eüst requise,
 Des qu'il ne m'aime ne me prise,
 Aimerai le je s'il ne m'aime ?
 Se sa beautez mes eulz reclaime
 Et mi oelz traient au reclaim,
 Dirai-je por ce que je l'aim ?
 nenil, car ce serait mensonge.
 (...)
 Cuide m'amors mestre a la voie
 Qui les autres siaut desvoier ?
 Autre li convient envoyer
 Car je ne sui de rien a lui,
 Ja n'y serai, n'onques n'i fui
 Ne ja n'amerai s'acointance »³
 (Chrétien de Troyes, *Cligès*, Poche, 473-523)

Le théâtre, lui, était resté à ses débuts très extériorisé, plus farce que drame, aussi le monologue n'y apparaît-il que tardivement. Au milieu du XIII^e siècle, l'amour de Marion pour Robin ne s'exprime que par une chanson⁴ et jusqu'au XV^e siècle, les segments auto-adressés (M) relèvent davantage de l'*a parte* que du monologue en particulier en ceci que, très brefs, ils sont toujours suivis et/ou précédés d'une allocution (A):

³ Elle accuse ses yeux de trahison et dit : « Mes yeux, vous m'avez trahie. Mon cœur par vous m'a prise en haine, lui que m'avait toujours été fidèle. Ce que je vois maintenant me blesse. Me blesse ? Non, plutôt me plaît. Et si je vois une chose qui me blesse, n'ai-je donc tout pouvoir sur mes yeux ! (...). Il ne m'adresse ni prière ni requête : s'il m'aimait, il m'aurait requise. Puisqu'il ne m'aime pas, me méprise, l'aimerai-je, si lui ne m'aime ? Si sa beauté appelle mes yeux et que mes yeux lui obéissent, dirai-je pour autant que je l'aime ? Non, ce serait un mensonge (...). Amour croit-il guider mon chemin, lui qui égare les autres en route ? Qu'il y envoie quelqu'un d'autre, moi, je ne suis ni ne serai ni ne fus jamais en rien à lui ! Jamais je n'aimerai le fréquenter. »

⁴ « A Robichon / Leure leure va / Viens près de moi / Leure leure va / Nous irons jouer / Leure leure va / Leure leure va. »

2 — MARION

M Sainte Marie ! J'oi Robin !

Je crois que il soit entrepris :

Anchois predroie mes brebis

que je ne li alasse aider.

Lasse, je voi le chevalier !

Je crois que pour moi l'ait batu.

A Robins, dous ami, que fais tu ? 5

(Adam le Bossu, *Le jeu de Robin et Marion*, Champion, 334-340)

3 — LE DRAPPIER (*à part*)

M Vrayment cest homme m'assotist

(*à Pathelin*)

A Allez devant ! Sus ! j'yray doncques

et le porteray.⁶

(*Maistre Pierre Pathelin*, Champion : 302-304)

Au XV^e siècle, cependant, dans la farce de maître Pathelin, deux *a parte* d'une dizaine de vers chacun, évoluent déjà vers le monologue : Pathelin, puis le drapier, au moment de se séparer, explicitent chacun leurs intentions à l'égard de l'autre. Le second surtout, celui du drapier, qui n'est ni précédé ni suivi d'une allocution, et est prononcé par un personnage resté seul en scène semble bien être un monologue :

4 — LE DRAPPIER, *seul*

Ilz ne verront soleil ne lune,

les escus qu'il me baillera,

de l'an, qui ne les m'emblera.

Or n'est il si fort entendeur

Qui ne trouve plus fort vendeur !

Ce trompeur ja est bien becjaune,

quant, pour vingt et quatre solz l'aulne,

a prins drap qui n'en vault pas vingt !

(*Maistre Pierre Pathelin*, Champion : 344-351)⁷

5 Sainte Marie ! J'entends Robin ! Je crois qu'il est attaqué. Je perdrais plutôt mes brebis que de ne pas aller l'aider ! Hélas, je vois le chevalier ! C'est pour moi sans doute qu'il l'a battu. (*Accourant vers le chevalier et Robin*) Robin doux ami, que fais-tu ?

6 (*à part*) Vraiment, cet homme me saoule. (*à Pathelin*) Allez devant, en avant ! j'irai donc et le porterai.

7 « Ils ne verront ni soleil ni lune, les écus qu'il me donnera, si on ne me les vole. Il n'est donc si fort entendeur qui ne trouve plus fort vendeur ! Ce trompeur est bien sot puisque, pour vingt-quatre sous l'aune il a pris du drap qui n'en vaut pas vingt. »

mais on remarquera la brièveté du discours, sa pauvreté psychologique (ni débats, ni émotions), et le fait que rien ne permet de le considérer comme un discours auto-adressé.

Plus tardivement, le monologue de théâtre s'intériorise et se donne alors, en effet, pour fonction de mettre au jour les mouvements contradictoires qui précèdent une décision. On peut citer en exemple le grand monologue délibératif d'Hermione (37 vers) :

5 — Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Que dois-je faire encore ?
 Quel transport me saisit ? Quel chagrin me dévore ?
 Errante, et sans dessein, je cours dans ce palais.
 Ah! ne puis-je savoir si j'aime, ou si je hais ?
 Le cruel! de quel oeil il m'a congédiée !
 (...)
 Et je le plains encore ? Et pour comble d'ennui,
 Mon cœur, mon lâche coeur s'intéresse pour lui ?
 (...)
 Triomphant dans le temple, il ne s'informe pas
 Si l'on souhaite ailleurs sa vie ou son trépas.
 Il me laisse, l'ingrat! cet embarras funeste.
 Non, non, encore un coup : laissons agir Oreste.
 Qu'il meure, puisqu'enfin il a dû le prévoir,
 Et puisqu'il m'a forcée enfin à le vouloir.
 À le vouloir ? Hé quoi ? c'est donc moi qui l'ordonne ?
 Sa mort sera l'effet de l'amour d'Hermione ?
 (...)
 Je n'ai donc traversé tant de mers, tant d'États,
 Que pour venir si loin préparer son trépas ?
 L'assassiner, le perdre ? Ah! devant qu'il expire...
 (Racine, *Andromaque*, V,1)

Le monologue théâtral sert aussi à expliciter les réactions d'un personnage par rapport à l'interlocution qui précède et indique dans quelles dispositions il aborde l'interlocution suivante :

6 — SYLVIA : Je frissonne encore de ce que je lui ai entendu dire ; avec quelle impudence les domestiques ne nous traitent-ils pas dans leur esprit ? Comme ces gens vous dégradent ! Je ne saurais m'en remettre, je n'oserais songer aux termes dont elle s'est servie, ils me font toujours peur. Il s'agit d'un valet : ah l'étrange chose ! Ecartons l'idée dont cette insolente est venue me noircir l'imagination. Voilà Bourguignon, voilà cet objet en question pour lequel je m'emporte ; mais ce n'est pas sa faute, le pauvre garçon, et je ne dois pas m'en prendre à lui.
 (Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, II, 8)

Mais le monologue théâtral prend aussi deux fonctions qu'il n'a jamais dans le roman (qui dispose d'autres moyens). La première est celle de rétrospection. Les événements antérieurs

sont repris dans un récit (autobiographique) énoncé par un personnage seul en scène, procédé toujours bien peu naturel :

7 — Enfin... dans une heure, je serai marié... je n'entendrai plus mon beau-père me crier à chaque instant: « Mon gendre, tout est rompu ! » Vous êtes-vous trouvé quelquefois en relations avec un porc-épic ? Tel est mon beau-père !... J'ai fait sa connaissance dans un omnibus... Son premier mot fut un coup de pied... J'allais lui répondre un coup de poing, quand un regard de sa fille me fit ouvrir la main... et je passai ses six gros sous au conducteur... Après ce service il ne tarda pas à m'avouer qu'il était pépiniériste à Charentonneau... Voyez comme l'amour rend ingénieux... Je lui dis: « Monsieur, vendez-vous de la graine de carottes ? » — Il me répondit: « Non, mais j'ai de bien beaux géraniums. » Cette réponse fut un éclair. « Combien le pot ? — Quatre francs. — Marchons ! » — Arrivés chez lui, je choisis quatre pots (c'était justement la fête de mon portier), et je lui demande la main de sa fille. — « Qui êtes-vous ? — J'ai vingt-deux francs de rente... — Sortez ! — Par jour ! — Asseyez-vous donc ! » Admirez-vous la laideur de son caractère ! A partir de ce moment, je fus admis à partager sa soupe aux choux en compagnie du cousin Bobin, un grand dadais qui a la manie d'embrasser tout le monde... surtout ma femme... (...)

(Labiche, *Un chapeau de paille d'Italie*, I - 4)

8 — « Est-il rien de plus bizarre que ma destinée ! fils de je ne sais pas qui; volé par des bandits, élevé dans leurs murs, je m'en dégoûte et veux courir une carrière honnête; et partout je suis repoussé ! J'apprends la Chimie, la Pharmacie, la Chirurgie, et tout le crédit d'un grand Seigneur peut à peine me mettre à la main une lancette vétérinaire — Las d'attrister des bêtes malades, et pour faire un métier contraire, je me jette à corps perdu dans le Théâtre (...)

Le désespoir m'allait saisir; on pense à moi pour une place, mais par malheur j'y étais propre: il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint. Il ne me restait plus qu'à voler; je me fais banquier de pharaon (...)

Je reprends ma trousse et mon cuir anglais; puis (...) je vais rasant de ville en ville, et je vis enfin sans souci. Un grand Seigneur passe à Séville; il me reconnaît, je le marie; et pour prix d'avoir eu par mes soins son épouse, il veut intercepter la mienne ! (...)

O bizarre suite d'événements! Comment cela m'est-il arrivé ? Pourquoi ces choses et non pas d'autres ? Qui les a fixées sur ma tête ? (...)

(Beaumarchais, *Les noces de Figaro*, V - 3)

Ces monologues sont proches du récit autobiographique et comme seuls quelques « *on vient... c'est elle* » fort convenus renvoient au temps réel, ils constituent une sorte d'*arrêt sur image*, hors de la temporalité de l'action. Ils n'appartiennent qu'au théâtre, où ils ont pour fonction principale de convoquer le passé dans le *hic et nunc* de la séquence dramatique.

Mais surtout, le monologue théâtral est le lieu privilégié de ce qu'on appelle familièrement le « morceau de bravoure », où l'auteur fait passer ce qui ferait l'objet d'une digression dans le roman. Les deux fonctions ne sont pas incompatibles. Le monologue de Figaro cité précédemment (8), par exemple, comprend aussi les phrases parmi les plus incisives des *Noces* dont (entre autres) :

9 — Parce que vous êtes un grand Seigneur, vous vous croyez un grand génie ! (...) vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus. (...)

Ne pouvant avilir l'esprit, on se venge en le maltraitant.

il n'est pas nécessaire de tenir les choses pour en raisonner (...)

sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur; (...)

il n'y a que les petits hommes qui redoutent les petits écrits.

pourvu que je ne parle en mes écrits, ni de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place, ni des corps en crédit, ni de l'Opéra, ni des autres spectacles, ni de personne qui tienne à quelque chose, je puis tout imprimer librement, sous l'inspection de deux ou trois Censeurs. (...)

on pense à moi pour une place, mais par malheur j'y étais propre (...)

Pour les gens de bien, le savoir-faire vaut mieux que le savoir.

chacun pillait autour de moi, en exigeant que je fusse honnête (...)

laissant la fumée aux sots qui s'en nourrissent, (...)

(Beaumarchais, *Les noces de Figaro*, V-3, même tirade que 8)

Mais dans ce domaine, le plus étonnant des monologues digressifs est peut-être celui de don Carlos, dans le caveau de Charlemagne :

10 — DON CARLOS, seul.

(...)

— Charlemagne est ici! -Comment, sépulcre sombre,

Peux-tu sans éclater contenir si grande ombre ?

Es-tu bien là, géant d'un monde créateur,

Et t'y peux-tu coucher de toute ta hauteur ?

— Ah! c'est un beau spectacle à ravir la pensée

Que l'Europe ainsi faite et comme il l'a laissée !

Un édifice, avec deux hommes au sommet,

Deux chefs élus auxquels tout roi né se soumet.

(...)

Le pape et l'empereur sont tout. Rien n'est sur terre.

Que pour eux et par eux.

(...)

Seuls, assis à la table où Dieu leur sert le monde.

Tête-à-tête ils sont là, réglant et retranchant,

Arrangeant l'univers comme un faucheur son champ.

Tout se passe entre eux deux. Les rois sont à la porte, 1470

Respirant la vapeur des mets que l'on apporte,

(...)

Ils font et défont. L'un délie et l'autre coupe. 1475

L'un est la vérité, l'autre est la force. Ils ont

Leur raison en eux-mêmes, et sont parce qu'ils sont.

Quand ils sortent, tous deux égaux, du sanctuaire,
 L'un dans sa pourpre, et l'autre avec son blanc suaire,
 L'univers ébloui contemple avec terreur 1480
 Ces deux moitiés de Dieu, le pape et l'empereur.
 (...)

Quoi donc! avoir été prince, empereur et roi !
 Avoir été l'épée! avoir été la loi !
 Géant, pour piédestal avoir eu l'Allemagne !
 Quoi! pour titre César et pour nom Charlemagne !
 Avoir été plus grand qu'Annibal, qu'Attila, 1500
 Aussi grand que le monde! et que tout tienne là ! (...)
 (Hugo, *Hernani*, IV-2)

On constatera que le monologue digressif fait une large place au présent gnomique.

On s'éloigne ainsi de plus en plus du grand discours auto-adressé, délibératif ou lyrique, apparu au Moyen Age, alors que dans le roman comme au début de la littérature narrative, aux XIe-XIIIe siècles, l'accès aux processus psychologiques se fait encore souvent par le truchement du monologue, malgré la maîtrise de procédés plus complexes, et même si certains auteurs (Mme de La Fayette, Maupassant, Zola), pour des raisons diverses, ne l'utilisent jamais. On est même surpris de voir la place qu'il tient encore dans les romans « grand public » actuels, puisque, dans certains genres, le monologue non attribué est utilisé à effet de suspense (qui a parlé ? la révélation du locuteur sera la solution de l'énigme).

Dans le roman moderne, la plupart des monologues sont encore délibératifs, comme dans les débuts de la littérature vernaculaire (1) :

11 — Voilà une femme d'un génie supérieur réduite au comble du malheur, parce qu'elle m'a connu, se dit-il.

Les heures avancent rapidement. Que puis-je pour elle ? Il faut se décider. Il ne s'agit plus de moi ici. Que qu'importent les hommes et leurs plates simagrées ? Que puis-je pour elle ?.. la quitter ? Mais je la laisse seule en proie à la plus affreuse douleur. Cet automate de mari lui nuit plus qu'il ne lui sert. Il lui dira quelque mot dur, à force d'être grossier; elle peut devenir folle, se jeter par la fenêtre.

Si je la laisse, si je cesse de veiller sur elle, elle lui avouera tout. Et que sait-on, peut-être, malgré l'héritage qu'elle doit lui apporter, il fera un esclandre.

(Stendhal, *Le rouge et le noir*, Pléiade, 323)

mais on rencontre aussi de simples considérants aboutissant à une décision :

12 — « Quand Bonaparte fit parler de lui, la France avait peur d'être envahie; le mérite militaire était nécessaire et à la mode. Aujourd'hui, on voit des prêtres de quarante ans avoir cent mille francs d'appointements, c'est-à-dire trois fois autant que les fameux généraux de division de Napoléon. Il leur faut des gens qui les secondent. Voilà ce juge de paix, si bonne tête, si honnê-

te homme , jusqu'ici, si vieux, qui se déshonore par crainte de déplaire à un jeune vicaire de trente ans. Il faut être prêtre. »

(Stendhal, *Le rouge et le noir*, Pléiade, 232)

l'évaluation d'actions passées :

13 — « Je n'aurais jamais dû lui permettre de me faire regarder en arrière, se dit-elle au désespoir. J'avais raison de ne plus vouloir regarder derrière moi. On souffre trop, ça déchire le cœur et c'est fini, on n'a plus que la force de regarder derrière soi. C'est en cela qu'Ashley a tort (...) Oh ! Ashley, mon chéri, vous ne devriez pas vous retourner ainsi. A quoi cela vous sert-il ? Je n'aurais pas dû céder à la tentation. Je n'aurais pas dû vous laisser évoquer le bon vieux temps (...). On souffre, on a le cœur déchiré, on est mécontent de soi »

(M. Mitchell, *Autant en emporte le vent*,⁸ Poche : III, 305)

ou même de simples jugements :

14 — « Te voilà ici depuis des mois, pensa Scarlett les yeux fixés sur sa belle sœur, et il ne t'est jamais venu à l'esprit que tu vivais à nos crochets. Du reste, je parie que ça ne te viendra jamais à l'idée. Tu es une personne que la guerre n'a pas changée et tu poursuis ton petit bonhomme de chemin comme si de rien n'était... comme si nous étions encore riches comme Crésus (...) »

(M. Mitchell, *Autant en emporte le vent*, Poche : II, 210)

On voit donc se dessiner une différence entre le monologue théâtral et le monologue du roman puisque le roman ne connaît ni le monologue «autobiographique», ni le monologue «digressif» et que, si le monologue délibératif appartient aux deux genres, la fiction romanesque élargit ses emplois vers toutes sortes d'autres fonctionnements d'une pensée évaluatrice.

Enfin, nous ne traiterons que brièvement d'une autre différence, pour remarquer que, si le monologue théâtral est (forcément) effectivement prononcé, le monologue du roman moderne, contrairement à ce qui se passait au Moyen Age, est toujours donné comme silencieux : *se dit-elle au désespoir* (13), *pensa Scarlett* (14), *pensa Mama* (31), *se dit-il* (11), *me disais-je* (39), *se disait la conscience de Julien* (67) ou encore :

15 — Je ne me suis jamais aperçu, **pensait-il**, que cette petite Marie est la plus jolie fille du pays !
(Sand, *La mare au diable*, Folio : 101)

16 — Mais qu'ai-je à m'occuper de tout cela? **reprenait Germain, en tâchant de regarder d'un autre côté**

(Sand, *La mare au Diable*, Folio : 102)

mais les expressions les plus explicites reviennent à Hugo, notre grand théoricien du discours intérieur, pour qui «*c'est dans ce sens seulement qu'il faut entendre les mots (...) il dit, il s'écria. On*

⁸ Traduction J.-F. Caillé.

se dit, on se parle, on s'écrie à soi-même, sans que le silence extérieur soit rompu. Il y a un grand tumulte; tout parle en nous, excepté la bouche» :

17 — Il posa ses coudes sur la table, appuya sa tête sur sa main et **se mit à songer** dans les ténèbres. «...» (...) son cerveau avait perdu la force de recevoir ses idées, elles passaient comme des ondes et il prenait son front dans ses deux mains pour les arrêter.

(Hugo, *Les Misérables*, I, Poche : 288)

18 — Il se parlait ainsi dans les profondeurs de sa conscience, penché sur ce que l'on pourrait appeler son propre abîme.

(Hugo, *Les Misérables*, I, Poche, : 230)⁹

Mais, après cette mise en perspective du monologue, de son apparition à ses manifestations dans la littérature moderne, il nous faut définir plus exactement le genre, en le comparant avec d'autres moyens, assez voisins, de rapporter les pensées.

Ainsi, la caractéristique essentielle du monologue est qu'il rapporte des pensées au style direct. Il faut donc exclure de la définition de ce processus discursif toutes les expositions au discours indirect ou à l'indirect libre. Cette expression directe peut d'ailleurs être mise en rapport avec les origines du monologue. En effet, dans les premiers textes fictionnels en français, la description des processus psychologiques était rare, et pauvre l'expression des pensées et des sentiments. Dès qu'est apparu l'intérêt pour la description psychologique, c'est le long discours au style direct qui s'est imposé, et ceci est sans doute à mettre en rapport avec le fait que la pensée silencieuse, comme la lecture silencieuse sont difficiles à se représenter à l'époque. Mais il existe aussi une autre raison : les premiers utilisateurs du français n'usent pas de la phrase complexe très construite, sur le modèle latin. La parataxe et les phrases courtes dominent. Aussi, si l'indirect libre était rare, mais non totalement absent¹⁰, les pensées rapportées au style indirect se rencontraient assez fréquemment, mais sous forme de fragments fort brefs,

19 — « Si dolans est plus ne poet estre.

Toute la nuit pense grant merveille,

C'a soi meïsmes se conselle

De quel mort et de quel ahan

Vaura faire morir Jehan. »¹¹

(Philippe de Beaumanoir, *Jehan et Blonde*, Champion : 3398-3402)

et même, souvent, simplement de constructions obliques, après un verbe de sentiment :

⁹ Ce point distingue aussi le monologue du fragment de pensée oralisé (voir infra).

¹⁰ Voir Bruña Cuevas (1998) et (1999), Cerquiglini (1984), Marnette (1998), Perret (1997).

¹¹ Il est terriblement malheureux. Toute la nuit il réfléchit beaucoup et se raconte à lui-même de quelle mort et dans quelles souffrances il voudrait faire mourir Jehan.

20 — ly contes ot grant paour **que ly porcs n'affoulast son nepveu**¹²
 (Jean d'Arras, *Mélusine*, Slatkine : 19)

alors que les pensées exprimées directement pouvaient se développer sur plus d'une centaine de vers (l'exemple 1, monologue de Soredamor couvre 49 vers, et ce n'est pas le plus long des romans du moyen Age¹³).

En revanche, dans les textes que j'ai dépouillés, il faut attendre le XIXe siècle pour que soient rapportés au style indirect de longs débats intérieurs :

21 — Il n'avait qu'à laisser faire. La clarté devint complète, et il s'avoua ceci : — **Que** sa place était vide aux galères, **qu'il** avait beau faire, **qu'**elle l'y attendait toujours, **que** le vol de Petit-Gervais l'y ramenait, **que** cette place vide l'attendrait et l'attirerait jusqu'à ce qu'il y fût, **que** cela était inévitable et fatal. - Et puis il se dit : — **Qu'en** ce moment il avait un remplaçant, **qu'il** paraissait qu'un nommé Champmathieu avait cette mauvaise chance, et **que**, quant à lui, présent désormais au baignoire dans la personne de ce Champmathieu, présent dans la société sous le nom de M. Madeleine, il n'avait plus rien à redouter, pourvu qu'il n'empêchât pas les hommes de sceller sur la tête de ce Champmathieu cette pierre de l'infamie qui, comme la pierre du sépulcre, tombe une fois et ne se relève jamais .

(Hugo, *Les Misérables*, I, Poche : 92-93)

ou encore, dans le même chapitre du même ouvrage, cet autre exemple dont nous ne gardons ici que la structure :

22 — Il reconnut qu'il n'était pas un innocent injustement condamné. Il s'avoua qu'il avait commis une action extrême et peu banale, qu'... ; que... ; que d'abord... ; que... donc... ; que..., dans tous les cas... ; enfin, qu'il avait eu tort.

Puis il se demanda :

S'il était le seul qui avait eu tort dans sa fatale histoire ? Si d'abord... Si, ensuite... ? Si... si... si...

Il se demanda si la société humaine pouvait avoir le droit... Si...

Ces questions faites et résolues, il jugea la société et la condamna.

(Hugo, *Les Misérables*, I, Poche : 92-93)

Curieusement, ces débats intérieurs rapportés au DI nous paraissent plus artificiels que les monologues en DD. Question d'habitude, sans doute.

En fait, c'est le discours indirect libre qui est devenu pour nous le plus acceptable, parce que la position du narrateur y paraît plus vraisemblable.

¹² Le comte eut grand peur que le porc ne piétine son neveu.

¹³ Voir, par exemple, dans *Cligès* aussi, le monologue d'Alexandre, vv. 626 - 868

C'est, en effet, que le critère de longueur est fondamental, dans la définition de ce discours artificiel. Si le monologue est inobservable et si l'on peut même se demander s'il existe réellement, il n'en va pas de même de ces petits fragments d'encouragements ou d'imprécations que l'on peut s'adresser à soi-même, souvent à voix haute, dans des moments choisis et que j'appellerai des « fragments de pensée oralisés » (abrégé en « fragment oralisé »). Le fragment n'a rien d'irréaliste et, directement observable, on le rencontre même chez des auteurs « naturalistes » qui, comme Zola, bannissent le monologue :

23 — Une telle émotion la soulevait, qu'elle rentra dans sa chambre, en parlant tout haut.
« Va, va, ma fille, ne compte que sur toi... Ton corps t'appartient, et il vaut mieux t'en servir que de subir un affront. »
(E. Zola, *Nana*, Pléiade : II, 1441)

Le véritable fragment de pensée oralisée est de forme injonctive (23, 24, 25),

24 — Allons, dit-il, n'y **pensons** plus. Voilà une résolution prise ! - Mais il ne sentit aucune joie.
(Hugo, *Les Misérables*, I, Poche : 232)

25 — Eh bien, dit-il, **prenons** ce parti ! **faisons** notre devoir ! **sauvons** cet homme !
Il prononça ces paroles à haute voix, sans s'apercevoir qu'il parlait tout haut.
(Hugo, *Les Misérables*, I, Poche : 232)

interrogative :

26 — Ce fut comme une commotion galvanique. — Qu'est-ce que c'est que ça ? dit-il entre ses dents.
(Hugo, *Les Misérables*, I, Poche : 114)

ou exclamative

27 — Moi, héron, que je fasse une si triste chère !
(La Fontaine, *Fables*)

On peut même poser que les fragments d'apparence constatifs (« *C'est un fou* », « *Mais elle va tomber* », « *Il fait un froid de gueux* ») que l'on peut observer dans la réalité, ou dans la littérature :

28 — Quant Urien le voit, si fu moult doulent, et dist a soy mesmes : Par foy, c'est grant dommage que ce Turc ne croit en Dieu, car il est moult preux. (M.112)¹⁴
(Jean d'Arras, *Mélusine*, éd. Slatkine : 112)

¹⁴ Quand Urien le vit, il fut très chagriné et se dit à lui-même : « Ma foi, c'est bien dommage que ce Turc ne croie pas en Dieu, car il est très vaillant. »

appartiennent toujours, de fait, à la modalité exclamative, dans la mesure où c'est toujours une bulle émotive qui se fraie un chemin jusqu'à l'oralisation.

Le fragment oralisé devrait aussi toujours avoir été prononcé, à voix haute (*en parlant tout haut* 23, *il prononça ces paroles à haute voix, sans s'apercevoir qu'il parlait tout haut* 25) ou basse (*dit-il entre ses dents* 26). Ce n'est que par extension, qu'on l'utilise pour représenter de simples pensées :

30 — Fantine pensa : — Mon enfant n'a plus froid. Je l'ai habillée de mes cheveux.
(Hugo, *Les Misérables*, Poche, V, 10, p. 118)

31 — «Seigneur', pensa Mama, c'est d'ôle comme ma'ame Scarlett en vieillissant elle 'essemble de plus en plus à missié Gé'ald et de moins en moins à ma'ame Ellen»
(M. Mitchell, *Autant en emporte le vent*, Folio, II, 272)

ce dernier exemple (30), nettement exclamatif («Seigneur',» «c'est d'ôle») et très oralisé (l'imitation d'un pseudo accent créole du personnage est-elle vraiment de mise pour des pensées rapportées ?) ressemblant beaucoup, malgré sa relative longueur, à un fragment de pensée exprimé à voix haute. En effet, dès qu'un fragment est composé de plusieurs phrases, il commence alors à devenir artificiel. Ainsi, dans les exemples 23 et 29, le second élément est assez improbable ; et si «*Voilà une résolution de prise!*» (29), exclamatif et bref, est à la rigueur acceptable «*Ton corps t'appartient, et il vaut mieux t'en servir que de subir un affront*» (23) semble déjà bien loin de la réalité¹⁵.

On peut rapprocher du fragment oralisé l'*a parte* théâtral, qui répond au même critère de brièveté et se présente parfois, lui aussi sous une forme injonctive :

32 — BARTHOLO *le regarde aller*. — Il est enfin parti. (*A part*) **Dissimulons**.
(Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, II, 15)

Mais contrairement au fragment oralisé, qui surgit plutôt dans la solitude, l'*a parte* relève du commentaire d'une situation discursive : il se caractérise par le fait qu'il vient interrompre une

¹⁵ Le critère de longueur n'est cependant pas suffisant. Si l'énoncé n'est pas marqué émotionnellement, s'il n'est pas donné comme prononcé à haute voix, il se rapproche davantage du monologue que du fragment monologique, comme cette série de pensées rapportées, pourtant de forme interrogative où que le locuteur est le rapporteur de son propre discours : «*Comment fait-elle pour se faire comprendre si bien, si vite, si complètement ? Ajoute-t-elle à son regard un signe de tête ou un mouvement de la main ?*» (...) *Et je me demandais : «Est-ce que je pourrais le faire aussi bien, ce petit coup de bas en haut, hardi et gentil ?» Car il était gentil, son geste. (...) Je me disais : «Si je leur faisais le signe, est-ce qu'ils comprendraient, moi qui suis une honnête femme ?»* (...)

Je me dis donc : «Voyons, je vais essayer sur un, sur un seul, pour voir; qu'est-ce qui peut m'arriver ? rien ! Nous échangerons un sourire et voilà tout, et je ne le reverrai jamais ; et si je le vois, il ne me reconnaîtra pas. Et s'il me reconnaît, je nierai, parbleu.» (Maupassant, *Le signe*, in *le Horla et autres nouvelles*, Folio : 130-132). Le dernier paragraphe présente, d'ailleurs, toutes les caractéristiques d'un bref monologue délibératif.

séquence dialogique puisque ce sont le plus souvent les paroles (parfois les actes) de l'interlocuteur qui déclenchent cette réaction.

Il est toujours marqué par une mimique, de détournement de tête et de corps, main devant la bouche, etc., souvent accompagné de didascalies (*à part*, 32, 34, 36, *haut* 36) encadrant le texte. Cependant, les didascalies ne sont pas obligatoires :

33 — SYLVIA. **Elle a des façons de parler qui me mettent hors de moi.**; retirez-vous, vous m'êtes insupportable, laissez-moi, je prendrai d'autres mesures.

(Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, II,7)

C'est que, quand l'*a parte* ne constitue pas à lui tout seul la réplique, il est marqué linguistiquement par un changement de personne¹⁶. Parfois de la forme *il* à la première personne (32), ou de *vous* à *je* :

33 — FIGARO : Soyez tranquille. (*à part*). **Voici qui vaut mieux que mes observations.**

(Beaumarchais, *Le barbier de Séville*, II-2)

ou de *tu/vous* à *il* :

34 — MONSIEUR ORGON : **Son idée est plaisante.** Laisse-moi rêver un peu à ce que tu me dis-là. **Si je la laisse faire, il doit arriver quelque chose bien singulière, elle ne s'y attend pas elle-même** ...Soit, ma fille, je te permets le déguisement. Es-tu bien sûre de soutenir le tien, Lisette ?

(Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, I-2)

35 — ROSINE : (*à part*) **Cet homme a un instinct de jalousie.** (*Haut*) Elle m'a servi à retracer une fleur sur la veste que je vous brode au tambour.

(Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, II-11)

Quand il ne constitue pas à lui tout seul la réplique, l'*a parte* transforme une réplique unique en deux (ou plus quand il y a reprise du dialogue) énoncés avec changement d'interlocuteur (Banfield, 1982). Il relève aussi du trope communicationnel, puisque, sous ses apparences monologiques, il a pour véritable destinataire le public.

Il faut encore distinguer le véritable monologue non seulement, cela va de soi, du roman autobiographique à la première personne, qui suppose un décalage de temps, même minime («*Aujourd'hui maman est morte*») entre la narration et le narré, mais aussi d'une forme d'écriture fictionnelle moderne, la représentation du flux intérieur sous la forme *je* ou *tu*. En voici un exemple, tiré d'un roman récent, *La seiche* qui se réduit au déroulement de la pensée d'une jeu-

¹⁶ Voir déjà, dans *La farce de maître Pathelin* (XVe siècle) : LE JUGE : «*Vous dittes bien. - Il le converse ; il ne peut qu'il ne le congnoisse. - /Vien ça ! Dy !* » (Pathelin 1299-1301).

ne femme préparant une seiche farcie. Chaque chapitre correspond à un moment de la préparation culinaire et est introduit par un fragment de phrase, en italiques parce que c'est une citation de la recette, mais prétendant correspondre au temps de la lecture silencieuse de la cuisinière. Ainsi, le chapitre VI commence ainsi : *6. et à l'aide du fil cousez l'ouverture*, consigne de la recette, et se poursuit par :

37 — Je n'ai jamais cousu en cuisinant et je trouve, cependant, dans un tiroir, du fil de cuisine acheté sans doute il y a longtemps pour un plat que je n'ai finalement pas fait. L'idée de coudre est ce qui m'amuse le plus dans la recette que m'a donnée la marraine de Cendrillon. La couture, cependant, me sort facilement des yeux. Dès que je la **connus**, au collège, je la **trouvai** éminemment injuste. En effet, les travaux manuels (...). Je dis cela car, dans la semaine, j'avais fait un rêve où je tentais d'amarrer le brouillard (...)

Une grosse aiguille avec un gros chas, du fil comme de la ficelle fine. J'imagine si bien qu'il est impossible que cela marche que j'envisage déjà une solution de repli. Une demi-seconde de panique. C'est foutu, rien ne marchera. (...)

(M. Desbiolles, *La seiche*, Le seuil, 1998 : 62 69)

La représentation du flux intérieur se caractériserait par le mélange de temps¹⁷ (avec, en outre, ici, de surprenants passés simples qui historicisent le passé de l'énonciatrice). De plus, le flux est censé se dérouler en temps réel, c'est à dire que le présent de l'énonciation y correspond au présent de l'action qu'il accompagne : « *je trouve, cependant, dans un tiroir, du fil de cuisine acheté sans doute il y a longtemps pour un plat que je n'ai finalement pas fait* », « *Une grosse aiguille avec un gros chas, du fil comme de la ficelle fine. J'imagine si bien qu'il est impossible que cela marche que j'envisage déjà une solution de repli* » tandis que la longue digression au passé est censée, en temps réel, ne durer que quelques secondes. Enfin, contrairement au monologue (voir infra), ce type de discours se caractérise par l'absence d'auto-allocation et le fait que les modalités injonctives, exclamative et interrogatives n'y sont qu'occasionnelles ; dans le passage cité (37), par exemple, seule la dernière phrase « *C'est foutu, rien ne marchera* » s'apparente à du monologue (ou à un fragment oralisé) : la représentation du flux de pensée appartient davantage au récit (de pensées, en temps réel) qu'au discours.

Ainsi définirons nous le monologue comme **un discours de plusieurs phrases, auto-adressé, rapportant les pensées du locuteur au style direct**. De plus le monologue n'appartient qu'au monde de l'écriture fictionnelle (ce qui le différencie, par exemple, du fragment oralisé).

Pourtant, comme le fragment oralisé, le monologue relève le plus souvent de l'émotionnel¹⁸, d'où une syntaxe expressive où prédominent les interrogatives et les interrogatives.

¹⁷ On connaît certains monologues comportant aussi de larges références au passé. Voir les exemples 7 et 8.

¹⁸ Bien que nous ayons relevé l'existence de quelques monologues constatifs. Voir l'exemple 14.

La modalité exclamative porte des phrases complètes :

38 — Quoi, me disais-je, j'ai pu penser que c'est moi qui l'avais frappée ! J'ai osé croire que cet inconnu si dangereux pour son cœur n'était autre que moi ! Quelle erreur ! Avec quelle indifférence, quel odieux mépris ne suis-je pas reçu d'elle ! Ah ! cet inconnu, quel qu'il soit, n'ignore plus son bonheur ; il dit qu'il aime, il s'entend dire qu'il est aimé. Leurs cœurs, unis par les plus tendres plaisirs, les goûtent sans contrainte, et moi, je nourris dans la douleur une funeste passion privée à jamais de la douceur de l'espérance ! Par quelle cruelle bizarrerie faut-il que ce moment où elle m'inspire le plus violent amour soit aussi celui où naisse sa haine !

(Crébillon fils, *Les égarements du coeur et de l'esprit*, Bouquins : 80)

39 — Quand je pense qu'hier j'étais si tranquille et si loin de me douter de rien !

(Hugo, *Les Misérables* I, Poche : 228)

ou sur un ou un syntagme en interjection (« *Quelle erreur!* », 38 « *Le cruel !* », 5) ou bien encore :

40 — O Femme ! femme ! femme ! créature faible et décevante !... (...) Désabusé !... Désabusé !...
(Beaumarchais, *Les noces de Figaro*, V, 3 cité partiellement en 8 et 9)

41 — Au voleur ! au voleur ! à l'assassin ! au meurtrier ! Justice, juste Ciel ! je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent.

(Molière, *L'avare*, IV - 7)

et truffé d'interjections (« *Ah!* », « *Quoi* » 38, « *Eh bien* » 25) ou encore « *morbleu !* » et « *Pou-ou !* » :

42 — (...) tandis que moi, **morbleu** ! perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes; (...) **Pou-ou** ! je vois s'élever contre moi mille pauvres diables à la feuille; on me supprime; et me voilà derechef sans emploi !

(Beaumarchais, *Les noces de Figaro*, V - 3 cita partiellement en 8 et 9)

Si bien que, comme pour le fragment oralisé, même des constructions d'apparence constative sont présentées comme relevant de l'exclamation et donc ponctuées comme telles :

43 — Je ne me suis jamais aperçu, pensait-il, que cette petite Marie est la plus jolie fille du pays ! ... Elle n'a pas beaucoup de couleur, mais elle a un petit visage frais comme une rose de buissons ! (...) Elle n'est pas grande pour son âge, mais elle est faite comme une petite caille et légère comme un petit pinson ! (...) Celle-ci est toute délicate, mais elle ne s'en porte pas plus mal, et elle est jolie à voir comme un chevreau blanc !

(Sand, *La mare au Diable*, Folio : 101-102)

De même, on peut considérer que l'accumulation des interrogatives, réelles ou rhétoriques¹⁹ (en particulier 5, 11, 38, 43,) participe aussi de cette syntaxe émotionnelle :

44 — Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Que dois-je faire encore ?

Quel transport me saisit ? Quel chagrin me dévore ?

(Racine, *Andromaque*, V,1, monologue partiellement cité en 5)

45 — Je n'ai donc traversé tant de mers, tant d'États,

Que pour venir si loin préparer son trépas ?

(Racine, *Andromaque*, V,1, monologue partiellement cité en 5)

46 — Que m'importent leurs plaisirs, pour vouloir les troubler ? Je n'aime pas, pourquoi serais-je jaloux ?

(Crébillon fils, *Les égarements...*, Bouquins : 147, monologue cité en 39)

47 — Mais qu'ai-je à m'occuper de tout cela ? reprenait Germain, en tâchant de regarder d'un autre côté.

(Sand, *La mare au Diable*, Folio : 102)

mais on peut considérer que ces interrogations faites à soi-même relèvent aussi de l'autodialogisme.

La caractéristique essentielle du monologue est en effet le fait qu'il est avant tout dialogique, en ce sens qu'il implique toujours un interlocuteur.

Il faut d'abord souligner que le monologue n'est pas forcément toujours un débat avec soi-même : il est, bien plus souvent qu'on ne le croit, discours dirigé vers autrui. Termes d'adresse («*Oh ! Ashley, mon chéri*», 13 ; «*Suzon, Suzon, Suzon*», 48 ; «*Charlemagne*», 51 ; «*Monsieur le Comte*» 49) et pronoms de seconde personne sont, de ce point de vue, tout à fait explicites :

48 — **O Femme ! femme ! femme !** créature faible et décevante !... nul animal créé ne peut manquer à son instinct; le **tien** est-il donc de tromper ?..

(...)

Suzon, Suzon, Suzon ! que **tu** me donnes de tourments !...

(Beaumarchais, *Les noces de Figaro*, V-3, monologue cité en 8 et 9)

49 — Non, **Monsieur le Comte, vous** ne l'aurez pas... **vous** ne l'aurez pas. Parce que **vous** êtes un grand Seigneur, **vous vous** croyez un grand génie !... noblesse, fortune, un rang, des places ; tout cela rend si fier ! Qu'avez-**vous** fait pour tant de biens ? **vous vous** êtes donné la peine de naître, et rien de plus.

(Beaumarchais, *Les noces de Figaro*, V-3, monologue cité en 8 et 9)

¹⁹ Une question rhétorique est une question qui n'appelle pas de réponse et qui équivaut à une assertive (positive ou négative) : valeur affirmative du tour négatif, négative du tour affirmatif (Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, 1968).

50 — Oui, de **ta** suite, **ô roi** ! de **ta** suite ! — j' en suis.

Nuit et jour, en effet, pas à pas, je **te** suis !

(...)

Mais puisque **tu** le veux, puisque c'est **toi** qui viens

Me faire souvenir, c'est bon, je me souviens !

(...)

Oui, je suis de **ta** suite, et c'est **toi** qui l'as dit !

Va, jamais courtisan de **ton** lever maudit,

Jamais seigneur baisant **ton** ombre, ou majordome

Ayant à te servir abjuré son coeur d'homme

Jamais chiens de palais dressés à suivre un roi

Ne seront sur **tes** pas plus assidus que moi !

(...)

Ce que je veux de **toi**, ce n'est point faveurs vaines,

C'est l'âme de **ton corps**, c'est le sang de **tes veines**. (...)

(Hugo, *Hernani*, I-4, monologue d'Hernani)

51 — **Charlemagne, pardon** ! - Ces voûtes solitaires

Ne devraient répéter que paroles austères ;

Tu t'indignes sans doute à ce bourdonnement (...)

(Hugo, *Hernani*, IV - 2, monologue de don Carlos, cité en 10)

Bien entendu, dans ces cas là, l'interlocuteur est intériorisé, puisque l'interlocuteur supposé est dans l'incapacité d'entendre (Ashley, 14), absent (Suzanne, 40) ou mort (Charlemagne, 51)²⁰. On rencontre encore, mais plus rarement qu'au Moyen Age, où ils étaient fréquents de discours adressés à des partenaires personnifiés, concrets (« *Oeilgras, vos m'avez traïe* !, 1) ou abstraits :

52 — **Mort** ! or vien tost et si **te** haste !

(Philippe de Beaumanoir, *Jehan et Blonde*, Champion, 935)

53 — « Hee, **faulx Fortune**, comment es tu si perverse que **tu** m'as fait occire celui qui tant m'a-moit, celui qui tant de bien m'avoit fait ! (...)

Terre, que ne **te** ouvres **tu** ! Si m'engloutiz et me met avec le plus obscur et le plus hydeux des angels (...)

(Jean d'Arras, *Mélusine*, Slatkine : 22)

²⁰ Dans un certain type de théâtre, on rencontre aussi des adresses explicites au public : « *Euh ? Que dites-vous ? Ce n'est personne. (...) Eh ! de quoi est-ce qu'on parle là ? De celui qui m'a dérobé ? Quel bruit fait-on là-haut ? Est-ce mon voleur qui y est ? De grâce, si r'on sait. des nouvelles de mon voleur !. je supplie que l'on m'en dise. N'est-il point caché parmi vous ? Ils me regardent tous, et se mettent à rire. Vous verrez qu'ils ont part sans doute au vol que l'on m'a fait.* » (Molière, *L'avare*, IV-7)

Les exemples modernes que l'on rencontre appartiennent à des monologues très caricaturaux :

54 — Hélas , **mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami** ! on m'a privé de **toi** ; et puisque **tu** m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie ; tout est fini pour moi, et je n'ai plus que faire au monde : sans **toi**, il m'est impossible de vivre.

(Molière, *L'avare*, IV, 7)

ou grandiloquents (10 : « *Comment, **sépulcre sombre**, /Peux-tu sans éclater contenir si grande ombre ?* »)

Mais le caractère essentiel du monologue, c'est l'autodialogisme, parce que le monologue est le plus souvent délibératif, qu'il est utilisé très massivement, depuis les origines, pour montrer quelle dialectique des contradictions se met en oeuvre pour arriver à une décision.

Certes, on ne trouve plus dans mon corpus moderne de qualificatifs référant au locuteur, en position de terme d'adresse :

55 — **Lasse, dolente**, que ferai ?

Doulereuse, que deviendrai ?

.....

Pecheresse, pour quoi vesquis ...?

(*Thèbes*, Poche : 57-60)

Tout au plus, le théâtre classique propose-t-il des auto-désignations à la troisième personne, qui n'ont plus grand chose à voir avec des adresses, comme dans le monologue d'Hermione cite en 5:

56 — Sa mort sera l'effet de l'amour d'Hermione ?

(Racine, *Andromaque*, V,2)

On ne trouve pas non plus de réponse par *oui* ou par *non* à des questions qu'on se pose à soi-même, comme dans les monologues de l'ancienne langue (*Dirai-je por ce que je l'aim ? **Nenil**, car ce serait mensonge*, 1) ou encore :

57 — Retourne s'en ? **Par foi oïl**²¹

(*Enéas*, Poche :8344)

et les *oui* ou *non* qui s'y trouvent (*Il me laisse, l'ingrat! cet embarras funeste. / **Non, non**, encore un coup: laissons agir Oreste*, 5 ou ***Oui**, de ta suite, ô roi! de ta suite! —j'en suis./ Nuit et jour, en effet, pas à pas, je te suis ! (...)/ **Oui**, je suis de ta suite, et c'est toi qui l'as dit ! 9*) ne répondent plus à des questions auto-adressées.

Sans doute aussi ne trouve-t-on plus qu'un exemple, dans le théâtre classique :

²¹ «S'en va-t-il ? Ma foi, oui.»

58 — E' Qu'il meure, puisqu'enfin il a dû le prévoir,
 Et puisqu'il m'a forcée enfin à le vouloir.
 E'' À le vouloir ? Hé quoi ? c'est donc moi qui l'ordonne ?
 (Racine, *Andromaque*, V,2, monologue cité partiellement en 5)

de ces curieuses « ratures intégrées », si fréquentes dans les premiers monologues, que les *Arts Poétiques* de l'époque ont répertorié le procédé sous le non de *correctio* :

59 — E' « Or me grieve ce que je voi.
 E'' Grieve ? E' Non fait einçois me siet.²²
 (*Cligès*, Poche : 478-79, monologue partiellement cité en 1)

et dans lesquels le linguiste moderne voit des commentaires méta-énonciatifs où le locuteur (un seul *je*) revient sur son propre dire et le corrige (Authier-Revuz, 1995), se dédoublant ainsi en deux énonciateurs, E' et E'' et qui sont en fait des formes archaïques de la boucle réflexive à connotation autonymique (Perret, 2002a).

Mais on continue à se poser des questions à soi-même :

60 — Où en suis-je ? — Est-ce que je ne rêve pas ? — Que m'a-t-on dit ? — Est-il vrai bien que j'aie vu ce Javert et qu'il m'ait parlé ainsi ? — Que peut être ce Champmathieu ? — Il me ressemble donc ? — Est-ce possible ? (...)
 (Hugo, *Les Misérables*, I, Poche : 228)

question auxquelles un dédoublement énonciatif permet aussi d'apporter soi-même les réponses

61 — (...) E' On vient ! E'' - Qui donc ose à cette heure,
 Hors moi, d'un pareil mort éveiller la demeure ? Qui donc ?
Le bruit s'approche. E' Ah ! j'oubliais ! ce sont mes assassins !
 (Hugo, *Hernani*, IV-2 monologue cité partiellement en 10)

On continue aussi à se donner de nombreux ordres : à l'impératif ou autrement (« *Qu'il périsse !* », 3 ; « *Il faut être prêtre* », 12), et ces conclusions jussives correspondent aussi à un dédoublement énonciatif :

63 — E' Si j'allais ressortir avec des cheveux blancs !
 E'' **Entrons** toujours ! —
 (Hugo, *Hernani*, IV -2 monologue cité partiellement en 10)

Enfin, le dédoublement énonciatif peut aller jusqu'au changement de personne en cours de discours : le dialogisme étant alors marqué du passage du *je* au *tu*. Le monologue des débuts du roman en vernaculaire était même si naïvement et si artificiellement dialogique (Perret 2002), qu'il arrive d'y rencontrer des délibérations construites de telle façon qu'il est impossible, à

²² « Maintenant, ce que je vois me déplaît ! Me déplaît ? Mais non, bien plutôt me plaît. »

première vue, de ne pas croire qu'il s'agit d'un dialogue, deux parties de l'individu prenant l'une après l'autre la parole, pour soutenir chacune un point de vue différent, comme dans ces *disputatio* courtoises dont on a raffolé, où l'un défendait que c'est que c'est celui qui aime qui souffre le plus, et l'autre, celui qui n'aime pas. Et c'était en effet un véritable dialogue, puisqu'on n'a plus là un dédoublement entre deux énonciateurs, mais un dialogue entre deux locuteurs :

64 — L' Mais trop me bat, ce m'en esmaie.

L''— Ja n'i pert il ne cop ni plaie.

Et si te pleinz ? dont as tu tort;

L'— Naie, qu'il m'a navré a mort

Que jusqu'au cuer m'a son dart trait

N'encor ne l'a a lui retret.

L''— Coment le t'a donc tret el cors

Quant la plaie n'en pert defors ?

Ce me diras, savoir le vueil

Par ou le t'a il tret ? L' — Par l'ueil.

L''— Par l'ueil ? si ne le t'a crevé !

L' — En l'ueil ne m'a il rien grevé,

mais el cuer me grieve forment. (...)

(Chrétien de Troyes, *Cligès*, Poche : 685-697)²³

65 L' — Ens maurai je de male mort,

Que ja n'en averai confort.

L''— Tais ! Mar le di ! Va li rover

Merchi et va a li parler ;

Ne te lai mie martirer (...) ²⁴

(Renaud de Beaujeu, Champion, *Le Bel Inconnu*, 3727-3736)

Les dernières traces caricaturales, se trouvent dans le théâtre classique :

²³ « Mais il me traite trop mal, j'en ai peur. - Il n'y paraît ni coup ni plaie et tu te plains ? N'as-tu donc pas tort ? - Non, car il m'a si grièvement blessé qu'il m'a tiré sa flèche en plein coeur, et il ne l'a toujours pas retirée. - Comment t'a-t-il percé le corps quand nulle plaie n'est visible au dehors ? Dis-le moi, je veux le savoir. Par où te l'as-t-il envoyée ? - Par l'œil. - Par l'œil ? Et il ne te l'as pas crevé ? » - A rapprocher du monologue d'*Enéas*, 8963-8974 cité par Petit(1885) qui le traduit ainsi : « «- Cesse, Enéas, tu as tort. - Comment, je suis blessé à mort ! comment me taire, comment empêcher celui qui est battu d'oser se plaindre ? La flèche qui a été décochée m'a cruellement atteint au coeur. - Tu mens, elle tomba bien loin de toi ! - Elle était porteuse de ma mort et me blessa grièvement. - Tu ne sais pas ce que tu dis, elle ne t'a pas touché. - Non c'est vrai, ni coup ni plaie n'y apparaît, mais la lettre qui l'entourait m'a profondément blessé. - La surface de ta peau est intacte... »

²⁴ « Je mourrai de male mort avant d'en recevoir du réconfort. - Tais-toi, tu as eu tort de le dire. Va lui demander grâce et va lui parler. Ne te laisses pas torturer... »

66 — N'est-il point là ? N'est-il point ici ? Qui est-ce ? Arrête. — Rends-moi mon argent, **coquin**. ... (Il se prend lui-même par le bras.) Ah ! c'est moi. Mon esprit est troublé, et j'ignore où je suis, qui je suis, et ce que je fais.

(Molière, *L'avare*, IV-7)

mais cette forme d'autodialogisme existe toujours. Simplement, les paroles de l'autre moi-même ne sont pas dites comme dans l'exemple suivant (66) où certaines phrases semblent répondre aux objections d'un second locuteur muet :

67 — (...) Et tout cela s'est fait sans moi ! Et je n'y suis pour rien. **Ah çà, mais ! qu'est-ce qu'il y a de malheureux dans ceci ?** Des gens qui me verraient, parole d'honneur ! croiraient qu'il m'est arrivé une catastrophe ! Après tout, s'il y a du mal pour quelqu'un, ce n'est aucunement de ma faute. C'est la providence qui a tout fait. C'est qu'elle veut cela apparemment ! Ai-je le droit de déranger ce qu'elle arrange ? Qu'est-ce que je demande à présent ? De quoi est-ce que je vais me mêler ? Cela ne me regarde pas. **Comment ! je ne suis pas content !** Mais qu'est-ce qu'il me faut donc ? Le but auquel j'aspire depuis tant d'années, le songe de mes nuits, l'objet de mes prières au ciel, la sécurité, je l'atteins !

(Hugo, *Les misérables*, I, Poche : 230)

Mais surtout, le dédoublement en deux locuteurs ne peut plus se permettre d'être aussi naïf qu'au XIII^e siècle, d'où l'attribution explicite de l'une des répliques (*la conscience de Julien* 68, *quelque chose me dit* 69) :

68 — Voilà donc, **se disait la conscience de Julien**, la sale fortune à laquelle tu parviendras, et tu n'en jouiras qu'à cette condition et en pareille compagnie ! Tu auras peut-être une place de vingt mille francs, mais il faudra que, pendant que tu te gorges de viandes, tu empêches de chanter le pauvre prisonnier; tu donneras à dîner avec l'argent que tu auras volé sur sa misérable pitance, et pendant ton dîner il sera encore plus malheureux !

(Stendhal, *Pléiade*, *Le rouge et le noir* : 348)

69 — Voilà le dernier terme !... Oh ! l'empire ! l'empire !

Que m'importe ! j'y touche, et le trouve à mon gré.

Quelque chose me dit: Tu l'auras ! — Je l'aurai.

(Hugo, *Hernani*, IV -2 monologue cité partiellement en 5)

C'est cette intervention de la conscience, expressément nommée, qui remplace le dialogue entre soi et soi des textes du XIII^e siècle.

Et c'est ainsi que le verbe va « à l'intérieur d'un homme, de la pensée à la conscience et qu'il retourne de la conscience à la pensée. » On du moins, c'est ainsi qu'on se le représente. Car non seulement le grand monologue au style direct n'appartient qu'au monde de l'écriture fictionnelle, mais il est aussi, comme tentative de mise en mots d'un « magnifique mystère », un discours purement fictif.

Références bibliographiques

AUTHIER-REVUZ J.

1995 *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Paris: Larousse.

BANFIELD, A.

1982 *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*. Routledge & Kegan Paul. Boston. [Trad. Française, *Phrases sans paroles, théorie du récit et du discours indirect libre*, Le seuil, Paris 1982]

BRUÑA CUEVAS, M.

1988 « Le style indirect libre chez Marie de France ». *Revue de Linguistique Romane* 52, 421-446.

BRUÑA CUEVAS, M.

1989 « Changer l'appellation «Style Indirect Libre»? ». *Romania* 110, 1-39.

BRUÑA CUEVAS, M.

1996 « Le discours direct introduit par *que* ». *Le français moderne* 54.1, 28-59.

CERQUIGLINI, B.

1984 « Le style indirect libre et la modernité ». *Langages* 73, 7-16.

KERBRAT-ORRECHIONI C.

1990 *Les Interactions verbales*. Paris: Armand Colin.

MARNETTE S.

1998 *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique*. Berne: Peter Lang.

MARNETTE, S.

2001 « The French Théories de l'Énonciation and the Study of Speech and Thought Presentation ». *Language and Literature* 10.3, 261-80.

PERRET M.

2001, à paraître « Aux origines du roman, le monologue ». *Le discours rapporté dans tous ses états: questions de frontières*, Actes du colloque de Bruxelles, 8 - 11 novembre 2001.

PERRET M.

1997 « Le discours rapporté dans *Le Bel Inconnu* ». *L'Information grammaticale* 72, 13-18.

PETIT A.

1985 *Naissance du Roman, les techniques littéraires dans les romans antiques du XIIe siècle*. Genève: Champion-Slatkine.