



Études de stylistique anglaise

11 | 2017
(Re)construction(s)

(Re)construction pragmatique et effets de synesthésie : le cas des incises de discours rapporté

Aurélie Ceccaldi-Hamet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/689>

DOI : 10.4000/esa.689

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 175-195

ISBN : 978-2-36442-079-3

ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Aurélie Ceccaldi-Hamet, « (Re)construction pragmatique et effets de synesthésie : le cas des incises de discours rapporté », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 11 | 2017, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/689> ; DOI : 10.4000/esa.689

(Re)construction pragmatique et effets de synesthésie : le cas des incises de discours rapporté.

Aurélie CECCALDI-HAMET
Aix Marseille univ, LERMA, Aix-en-Provence, France

La présence d'incises compte parmi les critères de reconnaissance classiques du discours rapporté à l'écrit, en particulier dans la fiction littéraire. « Largement prédominant[es] dans les textes littéraires » (Rivara 2000, 102) et postposées à tout ou partie du discours qu'elles rapportent, les incises véhiculent une impression de singularité qui tient en partie à la possibilité qu'elles offrent de différer l'identification de la source des paroles ou des pensées rapportées :

‘I wanted to ask you whether you got any razor blades,’ **he said**¹.
‘Not one!’ **said Winston with a sort of guilty haste**. (Orwell, *Nineteen-Eighty-Four*, 51)

He was already dead, **he reflected**. It seemed to him that it was only now, when he had begun to be able to formulate his thoughts, that he had taken the decisive step. (*Nineteen-Eighty-Four*, 30)

Elles semblent également posséder, plus que les énoncés rapportants en position initiale², la propriété de rapporter toutes sortes de discours atypiques, qu'il s'agisse de discours ressenti(s), interprété(s) ou imaginé(s) par les personnages de fiction. Elles entretiennent également des liens particuliers avec l'oralité et donnent parfois l'impression que les voix du texte se manifestent très distinctement par leur intermédiaire.

¹ C'est nous qui soulignons.

² Ou antéposés, comme par exemple : **he said**, “X”.

Cette étude s'appuie sur un corpus d'exemples extraits de *Nineteen Eighty-Four*, de George Orwell, où le discours rapporté (DR)³ fait l'objet d'un emploi peu conventionnel : les échanges stéréotypés où rien n'est véritablement « dit » sont concurrencés par une sorte de communication parallèle où la perception et le ressenti se révèlent plus significatifs que certains discours. *Nineteen-Eighty-Four* décrit un monde fictif où la parole est réprimée et la surveillance constante, un monde où l'œil et l'oreille sont au premier plan.

C'est dans ce contexte que l'on s'interrogera plus particulièrement sur les rapprochements qui peuvent être faits entre le fonctionnement de certains énoncés de DR avec incise et le phénomène de synesthésie, que Cuddon et al. (1998, 889) décrivent comme suit :

([Greek] 'perceiving together') The mixing of sensations; the concurrent appeal to more than one sense; the response through several senses to the stimulation of one. For instance 'hearing' a 'colour', or 'seeing' a 'smell'. It is probable that the word was first used by Jules Millet in 1892 in a thesis on Audition colorée. Before that, Huysmans's character Des Esseintes and Rimbaud had consciously attempted synesthetic effects. Earlier, Baudelaire had deliberately attempted the same sort of impression in many of his poems. As he put it in his sonnet *Correspondances* :

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies.

Dans le cadre de la littérature, la synesthésie est surtout connue comme une figure de style, le phénomène neurologique décrit comme un mélange de plusieurs sens étant *a priori* moins pertinent pour décrire la fiction, même s'il donne son nom au phénomène de départ⁴. Cette distinction entre synesthésie « linguistique » et « neurologique » sera explicitée par la suite. A ce stade, il importe essentiellement de noter qu'il existe deux niveaux d'analyse permettant d'appréhender le concept de synesthésie.

Après avoir présenté le cadre théorique et défini plus avant le concept de synesthésie, ce travail s'intéressera à la position incise sous

³ La notion de discours rapporté est employée ici au sens large et ne fait pas référence à un type de discours en particulier.

⁴ « Traditionally, the term synesthesia describes a condition in which the stimulation of one sensory modality automatically evokes a perception in an unstimulated modality (e.g. the sound of a bell leads the synesthete to experience the color pink [...]) » (Johnson et al. 2013, 3).

l'angle pragmatique et stylistique : en l'absence de toute contrainte d'ordre grammatical, l'on partira du principe que la position incise est un choix dont les effets se manifestent à la lecture et peuvent être reconstruits par le lecteur.

Une première étape, d'ordre linguistique, permet de décrire la manière dont l'ordre des mots et l'ordre énonciatif s'associent pour construire une mise en scène qui « donne l'impression » qu'il y a discours rapporté même lorsqu'il ne s'agit que d'un *effet* de discours rapporté.

La seconde étape propose de reconstruire les énoncés en prenant appui sur cette mise en scène pour accéder à un autre niveau d'interprétation du sens. Il devient alors possible de voir la parole, de partager la perception ou encore d'entendre le regard.

Outils et cadre théorique

Le texte de fiction : une structure pragmatique

Définir le texte de fiction comme le fait Adams (cité ici par Marnette 2005, 3), permet de souligner la complexité de la structure communicationnelle dans laquelle s'inscrit le texte de fiction :

For Adams (1985:12), a work of fiction is a text where the writer attributes what he writes to someone else:

[...] The writer's act of attributing the text he writes to someone else,⁵ results in the formation of an embedded communicative context with a fictional speaker and hearer. The pragmatic structure of fiction is the relationship among all the language users of the text: particularly between the writer and the fictional speaker and hearer, on one hand [sic], and the reader and the fictional speaker and hearer, on the other.

He illustrates this relationship with in the following way:

WRITER [Speaker (text) Hearer] READER

⁵ La virgule surnuméraire reproduite ici apparaît bien dans la citation de Marnette, mais est absente de la citation d'origine.

Doté d'une structure fondamentalement pragmatique impliquant la mise en abyme de plusieurs niveaux de communication, le texte de fiction comporte plusieurs niveaux d'analyse.

La fiction littéraire accorde par ailleurs une place très importante au DR, quelle que soit la forme sous laquelle il se présente. Dans le cadre de ce travail, l'on considère avec Thompson (1994, V) que le type de DR employé est un *choix* visant à produire des effets sur le lecteur :

When you report what someone else has said you have a choice: you choose the way of reporting which seems most appropriate for the meaning that you want to convey which is most likely to have the effect on your listener that you want.

Les termes « *speaker* » et « *hearer* » (locuteur / interlocuteur) évoquant plutôt la communication à l'oral, il sera plutôt question de « narrateur » et de « lecteur », ce dernier ayant à la fois le statut d'un « narrataire » construit par le texte dans la fiction et celui d'un être de « chair et d'os »⁶ capable de reconstruire le sens. Kerbrat-Orecchioni (1980, 172) résume ainsi les particularités du texte de fiction : l'auteur et le lecteur sont « réels, mais linguistiquement virtuels » tandis que le narrateur et le narrataire sont « fictifs, mais linguistiquement réels ». Il importerait donc d'identifier à quel niveau on se situe dans les analyses qui suivent.

***Synesthésie « linguistique » et synesthésie « neurologique » :
deux niveaux d'analyse pour un même concept de départ***

En littérature, les effets de synesthésie sont généralement obtenus grâce à l'emploi de figures de style (comparaison, métaphore) qui associent entre eux des termes sollicitant des sens différents, comme par exemple l'« audition colorée » de Millet cité par Cuddon et al. (1998, 889) en introduction.

Strik Lievers (2015, 27) distingue deux types de synesthésie : la synesthésie « linguistique », figure de style « par laquelle des expressions linguistiques qui se rapportent à deux sens différents sont associées ; et synesthésie « neurologique », désignant « des associations 'exceptionnelles' »

⁶ Expression empruntée à Rivara (2000, 144) pour le différencier de l'énonciateur, qui est un repère abstrait.

des sens qui se vérifient dans l'expérience perceptive de certains individus qui, par exemple, peuvent avoir une perception visuelle de couleur associée aux sons ».

Elle ajoute que ces deux types de synesthésie ne semblent pas pouvoir être réconciliés à un niveau commun d'analyse et explique que l'on a affaire « à un mélange des sens, mais à des niveaux différents : expérientiel et perceptif d'un côté, conceptuel et linguistique de l'autre » (Strik Lievers 2005, 32).

Puisqu'il est ici question de fiction, une première hypothèse serait d'imaginer que le seul parallèle possible avec les synesthésies s'établisse sur des considérations linguistiques. Mais la structure pragmatique du texte de fiction prenant également en compte la situation de communication telle qu'elle s'établit dans l'extralinguistique, il n'est pas totalement exclu d'envisager un rapprochement entre le fonctionnement de la synesthésie neurologique et celui de la reconstruction interprétative au sens de Lapaire & Rotgé (2002, 37-38) :

Le discours (ou texte) que l'énonciateur produit est une construction lexicale et opérationnelle que le co-énonciateur ne se contente pas d'emmagasiner ou d'enregistrer passivement [...] le co-énonciateur doit donc à la fois décomposer le message qui lui parvient en éléments constitutifs puis le recomposer en fonction des règles partagées par la communauté linguistique et sa propre intelligence de la situation. Ce faisant, il imprime sa propre marque sur ce qu'il reçoit. [...] Comprendre un texte revient par conséquent à le démonter, pièce par pièce, pour ensuite le reconstruire "dans sa tête". Voilà pourquoi nous parlons de reconstruction interprétative en sachant que cette dernière est un processus actif à la fois analytique et synthétique, qui porte la marque du "reconstructeur" qui est en l'occurrence le co-énonciateur.

L'effet n'étant pas *contenu* dans la structure mais *reconstruit* à partir des marques linguistiques, il s'appuie nécessairement sur un processus actif. Intégrer ce paramètre à l'analyse revient à prendre en compte le lecteur réel comme le support possible d'un parallèle avec d'autres types de synesthésie.

« L'illusion de l'oral dans l'écrit »⁷

Les incises de Discours Direct (DD) et le report de paroles

Si les énoncés de DD avec incise sont très fréquents dans le discours littéraire, ils sont également typiques de l'écrit. Une étude de Salvan sur la position des incises en français met en évidence des pratiques différentes concernant la position syntaxique de l'énoncé rapportant selon qu'on se trouve à l'oral ou à l'écrit :

L'incise est une marque de discours rapporté à l'écrit et dans les textes littéraires. Dans le discours oral quotidien, on rencontre plus volontiers un énoncé introducteur (il m'a dit : « X », il lui a répondu : « Y »...) qui marque au préalable la rupture énonciative, et permet une mise en scène des différentes voix et un jeu différencié des intonations. [...] La différenciation des voix à l'oral demande une élucidation préalable (sans que cela soit pourtant une exigence absolue), également parce que l'énonciateur étant physiquement présent, la polyphonie est plus difficile à organiser et à jouer, et le rôle du rapporteur est au premier plan. (Salvan 2005, 132)

Lorsqu'il s'agit d'organiser les *voix* à l'oral, et même si ce n'est pas systématique, le segment rapportant trouve plus logiquement sa place en amont de la citation. En effet, à l'oral, la présence *physique* de l'énonciateur rapporteur est un paramètre non négociable, dont il est difficile de faire abstraction : l'énonciateur ne peut pas s'effacer ou disparaître pour donner l'illusion que l'autre dont il rapporte les propos s'exprime « seul ».

Sur le papier en revanche, avec les incises, cette illusion peut durer le temps de la lecture de l'énoncé. Si l'on tient compte du sens de lecture, la citation précède la mention de sa source, comme dans l'exemple cité en introduction :

'I wanted to ask you whether you got any razor blades,' **he said**.
'Not one!' **said Winston with a sort of guilty haste**. (*Nineteen-Eighty-Four*, 51)

Lorsque l'énoncé rapportant est placé en incise, le rôle du rapporteur n'est pas mis en avant, il se fait plus discret. Hanote et

⁷ Expression empruntée à Salvan (2005, 133).

Chuquet (2004, 25) expliquent qu'en pareil cas, « l'origine du discours ne sert alors plus que de support au contenu rapporté : les propos cités au discours direct ont une autonomie plus grande ». A l'oral, la présence physique de l'énonciateur rapporteur ne lui permet pas de passer ainsi au second plan, ce qui explique que l'énoncé rapportant, formulé par lui, intervienne de manière assez logique avant la citation. Salvan (2005, 132) n'exclut pas la présence d'incises à l'oral, mais il s'agirait alors d'un choix marqué.

Ce qui vient d'être dit au sujet de la position de l'énoncé rapportant à l'oral permet de formuler « en creux » ce qui constitue peut-être la propriété principale des incises : trop élaborées pour l'oral, tant au niveau syntaxique qu'au niveau énonciatif, elles seraient *fondamentalement destinées à être lues*. Leur présence construit donc celle du lecteur, qu'elles sollicitent davantage que ne le font les énoncés rapportants en position initiale.

« Faire entendre » avec les moyens de l'écrit : un cas de synesthésie ?

Pour autant, il serait faux de dire que les incises, en particulier au DD, n'entretiennent aucun rapport avec l'oralité. Au contraire. Selon Salvan (2005, 133), l'oral influencerait désormais davantage le mode narratif à l'écrit, conduisant par moments à une « illusion de l'oral dans l'écrit ». Représenter l'oral dans une autre modalité (l'écriture) permet d'effectuer un premier parallèle concret avec les synesthésies. Il est courant de définir les synesthésies comme « une fusion des sens ». Cependant, d'après les travaux de Cytowic et Eagleman (2011, 110), cette définition de la synesthésie peut être élargie :

Do number forms really count as a type of synesthesia? Although at first glance they may not seem to fit the definition of synesthesia as a *sensory coupling*, number forms are considered synesthetic because they unite different conceptual properties.

La question posée dans cet extrait porte sur l'appartenance aux synesthésies d'un phénomène neurologique qui se manifeste chez un individu par une association involontaire de chiffres, de dates et de formes

dans l'espace⁸. Dans ce cas, quelle que soit la manière dont ce phénomène, propre à chaque individu, se manifeste, le seul sens mobilisé est la vue. Il n'y a donc pas à proprement parler « fusion des sens » mais plutôt association de concepts *a priori* sans lien les uns avec les autres. Ici, il s'agirait d'une modalité (l'écrit) qui se construit de telle manière que l'effet produit (faire entendre) en convoque inévitablement une autre (l'oral). La synesthésie pourrait alors être décrite comme un lien pragmatique entre des concepts n'ayant pas vocation à être associés, autrement dit, un lien qui n'existe et ne se manifeste que dans l'effet.

Une autre singularité des incises, par rapport aux énoncés en position initiale, en particulier au DD, est d'admettre une grande variété de verbes lexicaux. Le constat est notamment effectué par Banfield (2002, 93-94)⁹ :

Ruppenhofer's sample includes "add, admit, agree, answer, ask, assure, bark, comment, confess, confirm, continue, counter, croak, demand, echo, explain, hiss, lie query, remark, remind, reply, retort, say, shout, shriek, sob, tap out, tell, think, whisper". The examples below of such parentheticals illustrate the novel's tendency to vary them, even though nothing in their nature requires that they not be the same formula each time. It is also apparent that this tendency was well established long before contemporary fiction, even if, as Ruppenhofer¹⁰ claims, certain kinds of communication verbs have gained in frequency particularly... Manner and noise verbs (p. 7) [...] as suggested in Banfield (1982, p. 86), by the time of Joyce's *Ulysses*, the practice was established enough to be parodied.

Banfield souligne que les verbes de communication ont tendance à se multiplier, certains plus particulièrement. Comment expliquer que les *noise verbs*, qui fournissent des indications au sujet du contenu, comme *roar* dans l'exemple suivant, semblent mieux fonctionner en position incise ?

⁸ Cytowic & Eagleman (2001, 109) en donnent la description suivante : « For most of us, February and Wednesday do not occupy any particular place in space. However, some synesthetes experience precise locations in relation to their bodies for numbers, time units and other concepts involving sequence or ordinality. They can point to the spot where the number 32 is, where December floats or where the year 1966 lies ».

⁹ Elle utilise le terme de « *parentheticals* ». Ce terme désigne des énoncés « parenthétiques » qui, comme leur nom l'indique, sont rarement premiers dans l'ordre linéaire de la phrase. A ce titre, ce terme couvre, dans l'ensemble, la description des incises telles qu'elles sont étudiées dans le cadre de ce travail.

¹⁰ Ruppenhofer, Josef. 2001. Unpublished handout. Berkeley-Stanford Language Change Workshop I, April 28.

There was a furious, deafening sound roar from the telescreen. The chinless man jumped in his tracks. The skull-faced man had quickly thrust his hands behind his back, as though demonstrating to all the world that he refused the gift.

'Bumstead!' **roared the voice.** '2713 Bumstead J! Let fall that piece of bread'.

The chinless man dropped the piece of bread on the floor. (*Nineteen-Eighty-Four*, 247)

Il importe de préciser tout de suite que ces verbes ne sont pas le propre des incises, ni même du DD. Selon l'analyse effectuée par Hanote et Chuquet (2004, 35), les verbes de ce type, qui « intègrent une dimension qualitative »¹¹, fonctionnent mieux lorsqu'ils se trouvent en position incise, où ils semblent trouver plus naturellement leur place. D'après l'analyse qui est proposée, cela tient à ce que « la construction d'un événement de parole dans le récit n'est [...] plus envisagée comme première, mais comme parenthétique et l'origine du discours ne sert plus que de support au contenu rapporté qui, lui, est davantage mis en avant ».

A ces explications d'ordre linguistique et textuel peuvent s'en ajouter d'autres, d'ordre pragmatique : « poser » la citation en premier dans l'ordre linéaire de la phrase revient à situer immédiatement l'énoncé dans son ensemble du côté du dire, du locutoire¹². Par ailleurs, cette analyse pourrait également s'appuyer sur l'influence qu'exerce l'oral sur la narration, un phénomène observé par Salvan :

L'écriture de la parole obéit à la tendance générale de mixité qui amène à mélanger les codes écrit/oral, à introduire de l'hétérogène dans le discours romanesque. Tout se passe comme si le référent oral (le discours « effectivement prononcé » à rapporter) influençait dorénavant beaucoup plus son correspondant écrit (le discours direct). L'incise est alors partie prenante d'une pratique narrative renouvelée, celle qui tend à produire l'illusion de l'oral dans l'écrit. (2005, 28)

Cette association peut alors se lire comme un mélange, si ce n'est entre les *sens*, du moins entre les codes des différentes modalités d'expression : *l'illusion d'entendre*, valable pour l'ensemble du DR dans la fiction, semble alors plus vive dans les énoncés avec incise.

¹¹ Il s'agit d'une catégorie de verbes « ajoutant une précision sur la manière dont s'effectue la prise de parole, sur l'attitude ou les sentiments du locuteur » (Hanote & Chuquet 2004, 33).

¹² La valeur locutoire d'un acte, qui correspond à l'action de *dire* quelque chose, est ce que Austin (1970, 109) appelle l'acte de dire quelque chose « dans le plein sens du terme ».

Paradoxalement, les énoncés en position incise seraient donc plus à même de « faire oral » à l'écrit tandis que l'oral lui-même privilégie la position initiale de l'énoncé rapportant. La fonction de l'incise, dans ce cas, est alors moins d'inscrire la parole dans l'écriture que d'indiquer l'oralité (Salvan 2005, 132).

A l'écrit, il existe aussi d'autres moyens de « faire entendre », ou plus exactement, d'allier l'œil et l'oreille dans le cadre de la fiction :

On each landing, opposite the lift shaft, the poster with the enormous face gazed from the wall. It was one of those pictures which are so contrived that the eyes follow you about when you move. **BIG BROTHER IS WATCHING YOU, the caption beneath it ran.** (*Nineteen-Eighty-Four*, 3)

L'énoncé en majuscules, accompagné d'une incise, correspond à ce qui est écrit sur l'affiche. Une description du portrait qu'elle représente est donnée dans la phrase précédente, qui met en évidence une situation particulière : bien que figé par définition, le portrait *observe*. La métaphore est soutenue par une mise en scène qui repose essentiellement sur l'association des majuscules et de l'incise. Les majuscules évoquent une hausse du volume sonore, et précèdent l'incise dans l'ordre linéaire de la phrase. Non annoncées, elles semblent surgir brusquement au détour du texte et produisent ainsi pleinement leur effet : l'affiche *parle*, de même que les yeux du portrait observent. La focalisation interne, en permettant au lecteur de partager la perception du personnage, participe à l'illusion : le lecteur peut « voir » un mouvement et « entendre » un discours qui n'existent pas. Ce portrait ne s'anime que s'il est lui-même regardé, de même qu'il n'y a discours rapporté que dans l'effet produit par l'emploi de ces artifices. Le lecteur ne voit et n'entend que lorsqu'il reconstruit l'énoncé. Ce décalage entre la forme et le sens a été analysé par De Mattia-Viviès (2006), qui emploie le terme de « déconnexion ».

Effets de discours, effets de synesthésie

Cas de déconnexion forme-sens et discours virtuels

Comme cela a été dit en introduction, il existe des énoncés de DR atypiques, et les cas rencontrés lors de la constitution du corpus sont des énoncés de DR avec incise qui ont en grande partie orienté ce travail. La

position incise nécessite quelquefois une attention et un décodage particuliers, dans la mesure où, selon une formule empruntée à Salvan (2005, 142), elle véhicule un sens « autre que le sens qui se donne d'emblée ». C'est précisément ce qui se passe dans l'exemple suivant, emprunté à De Mattia-Viviès (2006, 40) :

'Safe safe safe,' the pulse of the house beats softly. [...]
 'Safe safe safe,' the pulse of the house beats gladly. [...]
 'Safe safe safe,' the pulse of the house beats proudly. [...]
 'Safe safe safe,' the pulse of the house beats wildly. [...]

Ces énoncés sont analysés comme l'association d'une citation au niveau syntaxique d'une incise comprenant un énonciateur dit « métaphorique », *the pulse of the house*, et du verbe *beat* dont le sens lexical est éloigné de toute notion de dire.

Selon De Mattia-Viviès (2006, 40), il s'agit dans ce cas d'un « effet de DD au niveau sémantique » : si la forme est bien celle du DD, *the pulse of the house*, en revanche, ne peut être à l'origine d'aucun acte, même fictif. Or, c'est l'une des conditions pour que l'on puisse conclure à du DR. Ce type d'énoncé possède donc toutes les propriétés formelles du DD, mais l'acte fondamental qui conditionne l'appartenance au DR est absent, rendant toute prise en charge énonciative impossible. Du point de vue pragmatique, si l'on se place au niveau de la relation qu'entretiennent narrateur et lecteur, on peut souligner que ces effets de sens dépendent d'éléments contextuels et que l'analyse de tels exemples est en partie fondée sur la reconstruction interprétative.

Au DD, la présentation matérielle compte pour beaucoup dans le fonctionnement de ce type d'effets, qu'elle conditionne en partie. Pour Vincent-Arnaud et Salbayre (2006, 68), les guillemets constituent une « frontière typographique » immédiatement repérable par le lecteur avant même la lecture à proprement parler. D'autres repères, comme la présence d'une incise à proximité immédiate du discours entre guillemets, font que ce discours, très formel, est également très *visuel* : les guillemets créent une attente « perceptive », préparant le lecteur à « entendre » ou du moins, à reconnaître ce qui suit comme étant du discours. Il y a donc, en quelque sorte, un premier *effet* pragmatique de discours, que vient contredire le sujet métaphorique (*the pulse of the house*) en incapacité de prendre en charge l'acte.

A nouveau, l'on peut dire que la position incise constitue une manière privilégiée de mettre en scène ce décalage, grâce à une citation qui

est « seule » jusqu'à l'apparition de l'incise. L'ordre des mots est partie prenante de l'effet. Quel parallèle peut-on faire entre l'analyse de cet exemple et les synesthésies ? Si un parallèle est possible, de quel type de synesthésie ? D'un côté, la synesthésie linguistique, qui se marque dans le lexique, semble la seule à pouvoir être invoquée dans le cadre de la fiction. Mais de l'autre, l'on a bien affaire ici à des effets produits sur le lecteur, ce qui rappelle cette fois la synesthésie neurologique. Dans la mesure où il ne s'agit pas réellement d'entendre des sons articulés mais plutôt d'une manière d'en créer l'illusion, peut-être y'a-t-il ici *effet* de synesthésie comme il peut y avoir *effet* de discours.

Entendre le regard : entre discours virtuel et synesthésie énonciative

Parmi les exemples qui associent discours et perception par le biais des incises, l'on trouve ceux où les personnages n'échangent véritablement qu'en dehors de la parole. La position incise joue un rôle prépondérant :

'Did you go and see the prisoners hanged yesterday?' said Syme. 'I was working,' said Winston indifferently. 'I shall see it on the flicks, I suppose.'
'A very inadequate substitute,' said Syme.
His mocking eyes roved over Winston's face. 'I know you', **the eyes seemed to say**, 'I see through you. I know very well why you didn't go to see those prisoners hanged.' In an intellectual way, Syme was venomously orthodox. He would talk with a disagreeable gloating satisfaction of helicopter raids on enemy villages, the trials and confessions of thought-criminals, the executions and the cellars of the ministry of love. (*Nineteen Eighty-Four*, 52)

Cet extrait de *Nineteen Eighty-Four* débute par un dialogue classique rapporté au DD entre le personnage principal, Winston, et Syme l'un de ses « camarades ». Pourtant, si les répliques s'enchaînent, le véritable échange, lui, s'engage ailleurs. Après une pause qui permet à Syme de poser son regard moqueur sur Winston (*his mocking eyes rolled over Winston's face*), les guillemets s'ouvrent de nouveau et l'échange semble reprendre. Mais cette fois-ci, il ne s'agit plus d'un échange verbal. L'incise *the eyes seemed to say*, malgré la présence du verbe « dire », ne confère pas le même statut à cet énoncé qu'à ceux qui précèdent. Mais a-t-on ici affaire à une déconnexion forme-sens au sens de De Mattia-Viviès (2006) ? *A priori*, le sujet *the eyes* ne saurait constituer le support possible d'un acte de parole, tandis que la présence de *seem* fait que le verbe *say* n'est pas à mode fini comme les verbes de report dans les énoncés de DR

classiques. Cependant, le sujet *the eyes* est ici métonymique plus que métaphorique : on parle de regard, mais c'est le personnage tout entier qui est ainsi désigné. La reconstruction de cet exemple oriente l'analyse vers un discours « virtuel » plus que vers un effet de discours. La manière dont l'échange s'engage est assez complexe du point de vue narratif et énonciatif : le narrateur rapporte le discours d'un personnage (Syme) tel qu'un autre (Winston) semble le percevoir. Plus exactement, le narrateur met lui-même des mots sur ce discours qu'il prétend rapporter. On « entend » donc ici deux choses distinctes : à la fois le discours de Syme et sa mise en discours de la part du narrateur, ce qui correspond à la description que Salvan (2005, 129) fait du discours virtuel, qui « actualise discursivement une pensée d'autrui inférée d'un comportement ». L'acte énonciatif, non réalisé, « reste à l'état préverbal ». Ici, l'incise *the eyes seemed to say* n'est pas classique et le verbe *say* n'est pas à mode fini. A première vue, tous les paramètres qui conditionnent l'interprétation « DR » ne sont pas réunis, mais il ne s'agit pourtant pas d'un effet de DD au niveau sémantique : l'on pourrait plutôt parler d'un discours fictif présenté comme effectif, un discours construit par un personnage (Winston) à partir du regard d'un autre (Syme).

Peut-on rapprocher cet exemple d'une synesthésie linguistique ? Peut-être, si l'on considère qu'il y a effet de DD *au niveau pragmatique*. Si la présence de guillemets est considérée comme un signal visuel qui prépare le lecteur à entendre, l'illusion de discours fonctionne de la même manière que dans des cas plus classiques. Le lien parole/regard fonctionne ici sur le mode métaphorique, un peu à la manière des associations linguistiques que l'on rencontre dans la synesthésie du même nom.

Dans l'exemple analysé, l'ordre des mots permet au discours virtuel de se faire « entendre » par le biais de la citation *avant-même* d'être « pris en charge » par le regard et de continuer par son intermédiaire : c'est donc cet ordre des mots qui mêle véritablement les deux perceptions, la position incise jouant un rôle prépondérant. Un énoncé antéposé, en construisant *d'avance* la parole comme fictive et rapportée, n'aurait pas permis que l'effet se réalise de la même manière :

The eyes seemed to say, 'I know you, I see through you. I know very well why you didn't go to see those prisoners hanged.'

Si l'incise avait été positionnée en toute fin de citation, la mention du regard aurait, cette fois, été trop « tardive » pour produire un effet similaire :

'I know you, I see through you. I know very well why you didn't go to see those prisoners hanged,' **the eyes seemed to say.**

Le lecteur, intégrant « après coup » la présence de ce regard moqueur ne pourrait alors plus *l'entendre*.

Les incises peuvent prétendre à la comparaison avec les synesthésies lorsqu'il s'agit d'associer à la fois des sens différents mais également des modes d'expression différents. Sans doute n'est-ce pas exclusif de ces segments, mais jusqu'ici, cet ordre des mots semble se prêter de manière avantageuse à la construction de toutes sortes d'effets : une fois la citation posée comme telle, il se crée une certaine forme de stabilité pragmatique autour de la valeur locutoire de l'énoncé, qui permet d'associer à ce discours non seulement des verbes inhabituels mais également des sources inhabituelles.

Les incises en contexte de discours indirect : donner à voir le temps

Après avoir mis en évidence certaines similitudes entre synesthésies et reconstruction pragmatique des énoncés de DD, est-il possible de faire la même chose avec les incises en contexte de discours indirect¹³ ? Lorsque le verbe « de report » est en fait un verbe de perception, il est difficile d'invoquer la nécessité d'avoir un *acte* de discours. Il s'agit de rapporter les pensées des personnages et non plus leurs paroles :

At one moment he felt certain that it was broad daylight outside, and at the next equally certain that it was pitch darkness. In this place, **he knew instinctively**, the lights would never be turned out. It was the place with no darkness: he saw now how O'Brien had seemed to recognise the allusion. In the Ministry of Love there were no windows. (*Nineteen-Eighty-Four*, 241)

¹³ Bon nombre de descriptions grammaticales classiques ne prévoient pas la présence d'incises en contexte de discours indirect. Seule une analyse minutieuse des exemples en contexte permet de différencier entre plusieurs options possibles, notamment discours indirect libre (DIL) ou discours indirect « classique » (DIC). S'il s'agit d'une question d'importance du point de vue énonciatif, il est uniquement question dans le cadre de ce travail de reconstruire des énoncés en mettant en évidence les effets produits par l'ordre des mots. L'appartenance à un type particulier ne sera donc pas évoquée car elle n'est pas au premier plan.

A première vue, le seul point commun du segment souligné avec les incises telles qu'elles ont été étudiées jusqu'à présent est la position syntaxique. Mais en dépit des incertitudes grammaticales autour du statut des incises en contexte de discours indirect¹⁴, les exemples dont il est question dans ce qui suit ont spontanément été retenus au moment de la sélection du corpus. S'il ne va pas de soi de parler « d'incise de DR » dans ce cas, des verbes de perception tels que *know*, *see* ou encore *perceive* peuvent toutefois être considérés comme appartenant à la catégorie des verbes de report (De Mattia 2000, 375-377) : il y a donc bien une forme de DR. Mais contrairement à ce qui se passe au DD, aucun marquage visuel ne permet d'indiquer en amont qu'il y a discours rapporté :

The thing that now suddenly struck Winston, was that his mother's death, nearly thirty years ago, had been tragic and sorrowful in a way that was no longer possible. Tragedy, he perceived, belonged to the ancient time, to a time when there was still privacy, love and friendship, and when the members of a family stood by one another without needing to know the reason. [...] Such things, he saw, could not happen today. Today there were fear and hatred and pain but no dignity of emotion, no deep or complex sorrows. All this he seemed to see in the large eyes of his mother and his sister, looking up at him in the green water, hundreds of fathoms down and still sinking. (*Nineteen Eighty-Four*, 32)

L'on a affaire ici à une mise en discours de la pensée d'autrui, en même temps qu'à une impression assez forte « d'entendre » penser le personnage, l'impression « qu'il y a discours ». Cela s'explique en partie par la présence de plusieurs éléments déictiques tels que *now*, *today* ou encore le démonstratif *this*, caractéristiques du discours¹⁵. Le contenu est donc à prendre en compte, mais la manière dont se construit l'énoncé joue aussi un rôle : on constate que les incises sont précédées de groupes nominaux : « *tragedy* » et « *such things* ». Ces termes, identifiés par le contexte qui précède (*tragedy : his mother death / such things : Privacy, love and friendship...*), sont suffisamment stables du point de vue référentiel pour servir de thème¹⁶ à l'énoncé. L'opération de thématisation est fréquente à l'oral où le besoin de surmarquage énonciatif est plus fort.

¹⁴ Voir note précédente.

¹⁵ Par opposition au récit, où ces traces sont effacées (Benveniste 1966).

¹⁶ Selon Bouscaren et Chuquet (1987, 143), « le repère constitutif (le topique ou le thème selon les linguistiques) doit être identifié, donc stable (c'est ce qu'on appelle parfois le donné ou l'information ancienne) : on aura donc soit un nom propre (au sens large du terme), soit un générique ».

En instaurant une pause à cet endroit précis, l'incise ajoute une mise en relief au niveau syntaxique, que l'on peut également interpréter d'un point de vue pragmatique comme un effet de suspens.

Comme dans le DD où il était question que les guillemets préparent « visuellement » le lecteur à « entendre », on peut également parler d'attente dans ce cas qui ne porte plus sur ce qui va être « entendu », mais sur ce qui va être « perçu ». Si l'on peut parler de synesthésie ici, elle est plus proche de la synesthésie neurologique et ce, même si elle est mise en œuvre par les moyens de la langue.

Peut-être peut-on aller un peu plus loin au sujet de ce que permet l'énoncé avec incise dans ce passage. S'agissant d'un retour dans le passé, l'incise semble le donner à *voir* comme un espace mental dans lequel il est possible pour le lecteur de se projeter et de partager l'expérience du personnage. L'incise peut alors s'interpréter comme une frontière physique entre deux mondes qui sont donnés à observer en parallèle. Tout se passe comme si la position incise invitait le lecteur à une *projection*¹⁷ sur un écran de la perception de l'autre, à un réagencement de l'espace permettant de donner à « voir » le temps.

L'incise semble également à même d'instaurer une forme de temporalité au sein-même de l'énoncé, comme si sa présence permettait de synchroniser la perception du lecteur et celle du personnage :

Winston loathed this exercise, which sent shooting pains all the way from his heels to his buttocks and often ended by bringing another coughing fit. The half-pleasant quality went out of his meditations. The past, **he reflected**, had not merely been altered, it had been actually destroyed. (*Nineteen-Eighty-Four*, 38)

Avant que l'on sache ce qui va être dit « après » l'incise, la pause instaurée par cette dernière semble laisser le temps au lecteur d'accéder à l'intériorité du personnage. Dans ce passage, qui intervient au début du roman, le personnage principal dresse un constat extrêmement morose du quotidien. La présence de l'incise médiane imprime toutefois à l'ensemble de l'énoncé une structure dynamique, *qui rappelle le discours*, et ce même

¹⁷ Citton (2007, 348) définit la projection comme une opération par laquelle le lecteur, qui ne paraît faire que « recevoir » passivement les mots inscrits dans le texte contribue en réalité à mettre en forme [...] les informations en y investissant activement ses préconceptions, le texte se présentant alors moins comme du discours que l'on voit que comme un écran sur lequel on projette sa vision du monde.

s'il n'y a aucun acte, ni même aucune parole qui ne lui soient associés. De manière tout à fait paradoxale, c'est lorsque les énoncés sont ainsi construits que les personnages donnent l'impression de s'exprimer le plus dans le roman. Le lecteur est alors invité à prendre le temps de se joindre au personnage : il ne s'agit pas tant d'écouter que d'entrer dans la sphère mentale du personnage pour partager son expérience.

Dans *Nineteen-Eighty-Four*, la présence d'incises de ce type, construites autour d'un verbe de report qui est aussi un verbe de perception, s'apparente à une expérience à la fois visuelle et spatiale de la pensée des personnages, et l'ordre des mots constitue le support principal à partir duquel s'organise la reconstruction interprétative.

Conclusion

« A peine concevable[s] dans le discours oral quotidien » (Rivara 2000, 102), les incises construisent à l'écrit un lecteur-modèle¹⁸ qu'elles invitent à (re)construire le sens qui se constitue en marge de leur apparition. C'est donc au lecteur en personne et non pas à celui qui est construit par le narrateur de se livrer à l'opération de reconstruction, par nature *pragmatique* au sens large du terme.

Dans ce travail, la lecture pragmatique (Jaubert, 1990) prend pour point de départ la position incise comme un choix d'écriture et l'observation des effets produits. Cette lecture autorise un premier rapprochement avec les synesthésies comme figures de style, qui associent dans le lexique des termes se rapportant à des sens différents. Du point de vue énonciatif, ce phénomène peut être mis en parallèle avec le DD, où sa position « *fait entendre* » : Il peut s'agir d'une plus grande compatibilité entre les verbes « sonores », plus fréquents lorsqu'ils se placent après la citation, de guillemets qui préparent à entendre avant même que l'on sache si « quelqu'un » parle ou encore de majuscules qui haussent le ton. Finale ou médiane, la position incise se fait discrète pour permettre à ces effets de prendre toute leur mesure.

Ces éléments formels peuvent également être exploités à d'autres fins, notamment pour « donner la parole » à des sources pourtant incapables de prendre en charge un acte énonciatif à proprement parler.

¹⁸ Au sens de Eco (1985, 64-69), c'est-à-dire un lecteur « prévu par le texte ».

Ces effets de discours permettent de se rapprocher des synesthésies neurologiques ou du moins, si ce n'est des synesthésies elles-mêmes, de leur *fonctionnement*. Dans l'exemple proposé par Johnson et al. (2013, 3), « The sound of a bell leads the synesthete to experience the color pink », le seul lien entre le son d'une cloche et la couleur rose est celui qui se crée dans l'esprit du sujet qui en fait l'expérience. L'on pourrait parler d'un fonctionnement « synesthésique » chaque fois que l'effet produit n'existe pas en dehors de la reconstruction qui en est faite par le lecteur.

Ce sens « supplémentaire », issu de la reconstruction faite par le lecteur, vient alors compléter ce que la forme suggère sans le montrer ou sans le dire.

Cette forme de décalage laisse entrevoir comment une certaine forme de réalité se construit, par endroits, en prenant appui sur la fiction. Dans une moindre mesure, l'on peut considérer que cela fait écho, de manière inversée, au monde décrit dans *Nineteen-Eighty-Four*, où s'affiche une « réalité » de surface, inventée de toute pièce ou reconstruite par bribes : la syntaxe des incises permet de rendre vie à ces fragments en les projetant au lecteur sous la forme d'une mise en scène discursive.

Il n'existe pas de lien *systématique* entre tel contenu et telle forme linguistique dans les cas étudiés, mais la possibilité d'un retour en arrière dans les énoncés avec incise « trop élaborés » pour l'oral, favorise l'alliance de l'oreille à l'œil.

Dépasser le cadre phrastique pour étudier cette problématique à l'échelle du texte permet d'apporter des réponses pragmatiques à des questions qui se posent sous forme linguistique. Si la position incise se situe à la fois entre écrit et oral, elle permet également de faire le lien, dans une certaine mesure, entre fiction et réalité. Le rôle des incises dans *Nineteen-Eighty-Four* est donc tout à fait singulier : en construisant le lecteur, elles insufflent un élan discursif à d'autres moyens d'expression que la parole, lorsque celle-ci ne peut librement s'exprimer.

BIBLIOGRAPHIE

- AUSTIN, John Langshaw. 1970. *Quand dire, c'est faire*. Traduction de G. LANE. Paris : Éditions du Seuil.
- BANFIELD, Ann. 1982. *Unspeakable Sentences*. Boston & Londres : Routledge & Kegan Paul.
- BANFIELD, Ann. 2002. « A grammatical definition of the genre 'novel' ». *Polyphonie linguistique et littéraire* 4 : 77-100.
- BOUSCAREN, Janine & CHUQUET, Jean. 1987. *Grammaire et textes anglais : guide pour l'analyse linguistique*. Paris : Ophrys.
- BENVENISTE, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Tomes 1 & 2. Paris : Gallimard.
- CUDDON, John Anthony et al. 1998 [1976]. *The Penguin Dictionary of Literary terms and Literary Theory*. Londres : Penguin Books.
- CITTON, Yves. 2007. *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?* Paris : Amsterdam.
- CYTOWIC, Richard & EAGLEMAN, David. 2011 [2009]. *Wednesday is Indigo Blue*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- DE MATTIA, Monique. 2000. *Le discours indirect en anglais contemporain*. Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence.
- DE MATTIA-VIVIÈS, Monique. 2006. « De la porosité des formes du discours rapporté aux cas de déconnexion forme / sens dans l'univers du récit ». In C. DELESSE (dir.), *Approche(s) linguistique(s) et/ou traductologique(s)*. Arras : Artois Presses Université, p. 29-52.

ECO, Umberto. 1985. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*. Traduction M. BOUZAHER. Paris : Grasset.

HANOTE, Sylvie & CHUQUET, Hélène. 2004. « *Who's Speaking Please?* ». *Le discours rapporté*. Paris : Ophrys.

JAUBERT, Anna. 1990. *La Lecture pragmatique*. Paris : Hachette.

JOHNSON, Donielle et al. 2013. « The prevalence of synesthesia. The consistency revolution ». In J. SIMNER and J. HUBBARD (eds), *The Oxford Handbook of synesthesia*. Oxford : Oxford University Press, p. 3-22.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1980. *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin.

LAPAIRE, Jean-Rémi & ROTGÉ, Wilfrid. 2002 [1991]. *Linguistique et Grammaire de l'anglais*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

MARNETTE, Sophie. 2005. *Speech and Thought Presentation in French*. Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins Publishing.

ORWELL, George. 1990 [1948]. *Nineteen-Eighty-Four*. Londres : Penguin Books.

RIVARA, René. 2000. *La Langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*. Paris : L'Harmattan.

SALVAN, Geneviève. 2005. « L'incise de discours rapporté dans le roman français du XVIII^e au XX^e siècle : contraintes syntaxiques et vocation textuelle ». In A. JAUBERT (dir.), *Cohésion et cohérence, Études de linguistique textuelle*. Paris : ENS Éditions, p. 113-143.

STRIK LIEVERS, Francesca. 2015. « Synesthésies : croisements des sens entre langage et perception ». *L'information grammaticale* 146 : 27-33.

THOMPSON, Geoffrey. 1994. *Collins Cobuild English Guides 5: Reporting*. Londres : Harper.

VINCENT-ARNAUD, Nathalie & SALBAYRE, Vincent. 2006. *L'analyse stylistique : textes littéraires de langue anglaise*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.