

Paradoxe

JEAN-LOUIS CHRÉTIEN

**CONSCIENCE
ET ROMAN, II
LA CONSCIENCE
À MI-VOIX**



Les Éditions de Minuit

CONSCIENCE
ET ROMAN, II

DU MÊME AUTEUR



LA VOIX NUE. PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA PROMESSE, 1990
L'APPEL ET LA RÉPONSE, 1992 (trad. espagnole, américaine)
DE LA FATIGUE, 1996
CORPS À CORPS. À L'ÉCOUTE DE L'ŒUVRE D'ART, 1997 (trad. américaine)
PROMESSES FURTIVES, 2004
LA JOIE SPACIEUSE. ESSAI SUR LA DILATATION, 2007
CONSCIENCE ET ROMAN, I. LA CONSCIENCE AU GRAND JOUR, 2009

Chez d'autres éditeurs

LUEUR DU SECRET, L'Herne, 1985
L'EFFROI DU BEAU, Le Cerf, 1987, 3^e éd., 2008 (trad. italienne)
L'ANTIPHONAIRE DE LA NUIT, L'Herne, 1989
TRAVERSÉES DE L'IMMINENCE, L'Herne, 1989
LOIN DES PREMIERS FLEUVES, La Différence, 1990
L'INOUBLIABLE ET L'INESPÉRÉ, Desclée de Brouwer, 1991, 2^e éd. augmentée, 2000 (trad. espagnole, américaine, italienne, hongroise)
PARMI LES EAUX VIOLENTES, Mercure de France, 1993
EFFRACTIONS BRÈVES, Obsidiane, 1995
ENTRE FLÈCHE ET CRI, Obsidiane, 1998
L'ARCHE DE LA PAROLE, P.U.F., 1998, 2^e éd. 1999 (trad. anglaise)
LE REGARD DE L'AMOUR, Desclée de Brouwer, 2000
JOIES ESCARPÉES, Obsidiane, 2001
MARTHE ET MARIE (en collaboration), Desclée de Brouwer, 2002
SAINT AUGUSTIN ET LES ACTES DE PAROLE, P.U.F., 2002, 3^e éd. 2008
L'INTELLIGENCE DU FEU. RÉPONSES HUMAINES À UNE PAROLE DE JÉSUS, Bayard, 2003
SYMBOLIQUE DU CORPS. LA TRADITION CHRÉTIENNE DU CANTIQUE DES CANTIQUES, P.U.F., 2005 (trad. italienne)
RÉPONDRE. FIGURES DE LA RÉPONSE ET DE LA RESPONSABILITÉ, P.U.F., 2007
SOUS LE REGARD DE LA BIBLE, Bayard, 2008
POUR PRENDRE ET PERDRE HALEINE. DIX BRÈVES MÉDITATIONS, Bayard, 2009
RECONNAISSANCES PHILOSOPHIQUES, Le Cerf, 2010

JEAN-LOUIS CHRÉTIEN

CONSCIENCE
ET ROMAN, II

LA CONSCIENCE
À MI-VOIX



LES ÉDITIONS DE MINUIT

AVERTISSEMENT

Cet ouvrage forme le second volet d'un diptyque dont le premier, *La Conscience au grand jour*, est paru en 2009 dans la même collection. Il est parfaitement intelligible à qui n'aurait pas lu le volume précédent, même si l'on y trouvera un certain nombre de renvois à celui-ci. Mais le lecteur doit être averti que la problématique générale a été exposée en détail dans le premier chapitre du t. I, tout comme les conclusions ici présentées sont celles de l'ensemble. Il s'agit de méditer la caractéristique du roman des deux derniers siècles, celle de nous montrer de l'intérieur, avec une finesse croissante, la vie de consciences étrangères. Le néologisme de « cardiognosie » a été formé pour nommer avec précision cette faculté que se donne le romancier de sonder les reins et les cœurs, radicalement impossible dans la vie réelle et qui forme dans l'histoire de la pensée un attribut exclusif de Dieu. Le chapitre qui suit sert de transition entre les deux tomes et d'introduction à celui-ci. Le chemin suivi, évitant des généralités arbitraires sur un domaine aussi vaste, est d'analyser avec précision la présentation de la conscience par des romanciers unanimement reconnus comme majeurs et décisifs dans l'histoire du genre.

LA CONSCIENCE À MI-VOIX
*Du monologue intérieur
au style indirect libre*

Par quelle lumière la conscience intime des personnages de roman nous est-elle donnée à voir ? Ce peut être la lumière à la fois propre et indirecte de leurs actes et de leurs paroles prononcées devant autrui, celle dont V. Woolf se plaignait que Walter Scott se contentât (*cf.* t. I, p. 14) – *propre*, puisqu’il s’agit bien, si le récit est posé comme digne de foi, de *leurs* actes et de *leurs* paroles, *indirecte*, puisqu’elle nous laisse à inférer ce qu’ils révèlent de leur conscience. Cette lumière modèle la fiction sur la pure chronique historique, suscitant les mêmes questions que cette dernière. Comme réalisation de cette possibilité, on peut citer deux nouvelles célèbres, pour ce motif même, d’Ernest Hemingway, dans son recueil *Hommes sans femmes* de 1927, « Collines comme des éléphants blancs » et « Les tueurs ¹ ». La première met en scène une discussion entre une femme et un homme qui la pousse, avec un air faussement libéral, à avorter de l’enfant qu’elle porte de lui (sans que jamais

1. E. HEMINGWAY, *Nouvelles complètes*, Paris, 1999, p. 374-388. Un beau film de R. Siodmak fut inspiré par la seconde (1949), mais qui en renverse le sens, en infusant massivement de la psychologie dans ce qui n’en présentait pas.

le nom de l'acte ne soit prononcé), la seconde l'arrivée de deux tueurs à gages dans une petite bourgade, envoyés pour assassiner un homme qui ne les a jamais vus, et, les attendant, ne cherche plus à se soustraire au sort qui le menace. À trois brèves et discrètes exceptions près, dans « Les tueurs », il n'y a pas une seule évocation, ni même une allusion, au « vécu » des personnages, vu de l'intérieur. Cette neutralité même, puisqu'il s'agit de situations hautement tragiques, donne leur force à ces récits de quelques pages. Mais ils sont pour la plus grande part dialogués, et ont le caractère d'une scène théâtrale : le moment critique d'une situation a été choisi, et délimite le récit. Ce dernier réagit, délibérément et méthodiquement, contre le psychologisme du roman moderne. Mais il ne se délivre pas du « vécu », puisqu'il nous le laisse à imaginer.

Cette possibilité forme plutôt un type idéal (qu'on peut juger intrinsèquement contradictoire) qu'une possibilité effective, du fait qu'elle suppose une description pure, menée en quelque sorte de nulle part, par un témoin doué d'attention flottante, laquelle n'obéirait pas à la finalité de nous révéler telle dimension ou telle caractéristique de leur conscience, pensée comme plus importante ou plus signifiante que d'autres. La validité de cette description devrait en effet mettre en jeu une neutralité plus qu'humaine, tout comme une irréalisable exhaustivité, de ne pas décider d'avance quel acte ou quelle parole vaut plus qu'un autre. Ce qui s'en approche le plus dans les conditions de la finitude est la description conduite selon les normes dominantes dans un milieu social et historique donné, permettant de repérer les écarts signifiants et d'omettre ce qui va de soi. Comme ces normes se transforment, voire se renversent, la description qui paraissait sur le moment la plus objective, et donnant un véritable compte rendu, peut au fil du temps sembler biaisée et déformante, et conduire le lecteur à reconstituer la scène autrement. Mais ce glissement peut avoir lieu au sein de l'œuvre elle-même : c'est ainsi que George Eliot, dans son admirable *Middlemarch* (1872), nous fait, dans les toutes premières pages, essentiellement découvrir la personnalité de son héroïne Dorothea Brooke à travers le regard que son milieu social porte sur elle, point de vue choral qui revient à l'avant-dernière page

du livre, et que le lecteur n'est pas invité à faire sien, loin de là : son existence même manifeste le caractère fallacieux et mutilant de ces normes. L'ambiguïté du jeu avec les normes dans le roman du XIX^e siècle en est du reste un trait majeur : sans normes implicites, le comportement des personnages ne ferait pas sens, mais il y a conflit et débat entre des normes traditionnelles déclinantes, des normes neuves en croissance, et des normes inchoatives, minoritaires, « révolutionnaires ».

Une autre lumière possible sur la conscience des personnages est celle, étrangère et directe, d'un narrateur ou d'un auteur qui surplombe et enveloppe l'être et la conscience des personnages, et peut en quelques lignes nous en brosser un portrait définitif, nous livrant d'emblée leur caractère et leurs mœurs sans que nous ayons à les inférer peu à peu. Le récit sera la mise en œuvre et en action d'un être personnel que nous connaissons déjà, et que nous pouvons donc interpréter avec sûreté dans ses manifestations, sans jamais risquer d'en être abusé comme ses partenaires fictifs. Le plaisir n'est pas de découvrir un inconnu, mais de voir se déployer un type. La littérature médiévale, et la littérature populaire, ont souvent un tel abord. Au début de *Tom Jones* (1749) de H. Fielding (I, 2), nous est livrée une « brève description » de M. Allworthy qui relève de cet ordre (et confirme son nom qui signifie « tout de dignité »), en faisant la somme de ce qu'il doit à la Nature et à la Fortune. De la première, il tient « un physique agréable, une constitution saine, une intelligence solide, et un cœur bienveillant ». Mais du jeu s'introduit déjà dans ce type de sommaire : Fielding feint d'ignorer s'il vit encore à l'époque de la rédaction du récit, ce qui nous sera précisé à la fin (XVIII, 13), en même temps qu'elle nous livrera des conduites présentes de sa part contradictoires à ce premier portrait (il s'apprête à acheter son élection au Parlement, et s'est converti au méthodisme pour épouser une « très riche veuve de cette secte », lui qui était dépeint comme inconsolable de sa première épouse), et on ne pourra pas trouver d'homme et de femme *worthier*, plus dignes ni plus estimables, que Tom Jones et sa conjointe.

Le monologue intérieur, qui sert de fil conducteur au t. I de cet ouvrage, nous donne sur la conscience une lumière à

la fois propre et directe : son murmure même, dans l'espace de la fiction, nous est donné à entendre distinctement, et dans ses propres termes (les critiques anglo-saxons parlent souvent de « citation », ce qui souligne le problème). Mais l'extraordinaire intensité qu'il peut atteindre fait corps avec ses limitations de principe, aussi nombreuses qu'inévitables. Transposition romanesque et intime du monologue théâtral proféré, et du soliloque, dont il emprunta souvent jusqu'aux formes mêmes, il se prête admirablement à la peinture des débats, des perplexités, des hésitations, des calculs, des affects, des tourments et des troubles, mais demeure inapproprié, comme le sens commun le montre et comme de nombreux critiques l'ont relevé, à la description des actes, même les plus simples, que ce soient les miens ou ceux d'autrui, que je ne commente pas intérieurement à mesure qu'ils se produisent, sauf s'il s'agit d'une conduite neuve et difficile dont je me rappelle les étapes (pour moi), ou énigmatique et troublante (pour autrui). Un autre problème est celui des dialogues : quand j'écoute la parole d'autrui, je ne me répète pas intérieurement ses paroles, sauf si je me mets à les analyser et à scruter leur sens. Arthur Schnitzler, dans son brillant monologue *Mademoiselle Else* (1924)² reproduit les paroles des autres en italiques, mais cela ne résout pas la difficulté, tout comme il écrit la partition de la musique qu'elle entend (mais à moins d'avoir l'oreille absolue, on ne se dit pas les notes intérieurement). Ce qui n'a pas de gravité lorsque le monologue n'est qu'un aparté intermittent au sein d'un récit, en prend une lorsque le monologue intérieur devient autonome et constitue le seul mode de présentation des événements. Il est significatif que l'œuvre considérée comme fondatrice de cette autonomie, *Les Lauriers sont coupés* d'E. Dujardin (1888), outre sa médiocrité artistique, ait le format d'une nouvelle plus que d'un roman, tout comme les deux monologues d'A. Schnitzler, dont le premier fut le *Lieutenant Gustel* (1900)³. Ce qui convient à une crise brève, où tout est

2. M. KUNDERA, dans son roman *L'Immortalité*, trad. Bloch, Paris, 1993, p. 436-437, y voit un « moment important » dans l'histoire de l'érotisme.

3. Contrairement à ce qu'affirme M. RAIMOND dans *La Crise du roman*, Paris, 1966, p. 263, Schnitzler reconnaît sa dette envers Dujardin, cf.

concentré en quelques heures, devient impossible ou inopérant lorsqu'il s'agit d'une durée plus longue, dimension privilégiée du roman et qui le sépare du théâtre classique. Le présent perpétuel du monologue intérieur laisse en dehors de lui la plus grande partie du tissu du monde et de notre vie.

Mais une limite plus contraignante encore est celle de l'articulation du langage en lui. Le t. I a montré que c'est cette parfaite articulation intérieure, au demeurant splendide, qui donnait son caractère théâtral aux *Vagues* de V. Woolf (d'un théâtre symboliste et poétique). Cette sage correction et cette claire construction de la parole intérieure tendent parfois à faire de celle-ci une conversation mondaine, voire un exposé ou une conférence, et à produire une puissante irréalité, non seulement au regard de l'intelligence de certains personnages, mais surtout à celui des conditions de la vie de la conscience, qu'on entend pourtant dépeindre. Un exemple frappant en est l'ouvrage de J.K. Huysmans, *En route* (1895), dont l'appartenance même au genre romanesque montre le caractère poreux, et presque indécidable, de ce dernier, voire met en question sa définition comme genre au sens traditionnel du terme⁴. Il s'agit de la conversion de son héros Durtal, qui passe du satanisme décrit dans *Là-bas* (les fins de siècle se ressemblent décidément) au catholicisme le plus strict. La plus grande partie du roman est constituée des monologues intérieurs de Durtal, avec de nombreux passages aussi au style indirect libre, et la part du récit, comme celle des événements extérieurs, est fort mince (après de longs débats intérieurs, il part faire une retraite de dix jours dans un monastère, qui sera décisive).

Dans la première partie, Durtal, par son monologue perpétuel, nous propose une sorte de Guide Michelin avant la lettre de la liturgie et de la musique des diverses paroisses de la rive gauche de Paris (celles de la rive droite ne valant pas, selon lui,

G. BRANDES und A. SCHNITZLER, *Briefwechsel*, éd. Bergel, Berne, 1956, p. 88. Mais Raimond est excusable, car en 1926, comme l'explique l'éditeur allemand, p. 193, Schnitzler a déclaré le contraire, ce qu'il attribue gentiment à l'oubli.

4. *En route* est cité ici d'après l'excellente éd. de Mme Dominique Millet, Paris, 1996.

le déplacement), leur mettant des notes, avant de se livrer à la même opération pour les ouvrages mystiques de sa bibliothèque. Son ton de conférencier érudit autant qu'acariâtre, détaillant les tenants et les aboutissants de ses jugements, et expliquant l'histoire de la liturgie, dans le fameux « style artiste » parsemé de transgressions lexicales raffinées, donne puissamment l'impression, n'en déplaît à un Valéry peut-être insincère⁵, de lire un essai polémique et savant, et non pas d'entendre le murmure d'une conscience (du reste il a tendance à vociférer – « se cria Durtal », « s'écria Durtal » – le plus souvent dans des cris intérieurs). Mais la faille majeure se manifeste à nu dans une expression récurrente : « Il ne faut pas cependant que je pense trop de mal des crevés opulents, fit Durtal, *après un silence de réflexions* (...) » ou « Il est certain, reprit-il, *après un silence de pensée*, que c'est la Vierge qui agit dans ces cas-là sur nous (...) »⁶. Un roman qui se veut intégralement celui de la vie intérieure laisse de côté le silence qui en est une dimension essentielle, et le considère seulement comme une pause dans la ratiocination. Mais pendant qu'elle cesse de discourir, la conscience ne cesse pas de vivre, et de poser des actes que d'autres pourront décrire. Cette faille est du reste aperçue dans le roman lui-même puisque, devant le silence des moines, Durtal « se dit » : « Ah ! pouvoir se taire, se taire à soi-même, en voilà une grâce ! »⁷ Les grands romans ont de grands silencieux (cf. t. I, p. 171). Au demeurant, les plus belles pages d'*En route*, et les plus convaincantes eu égard à son dessein, sont plutôt au style indirect libre, et de l'ordre de la rêverie.

Car l'actualité du monologue intérieur qui, par son emploi du présent, nous rend imaginairement contemporains du mouvement de la conscience du personnage, et nous enferme dans le

5. Huysmans doit constamment nous rappeler qu'il s'agit d'un monologue intérieur en ponctuant ses pages par des « poursuivit Durtal », « continua Durtal », « conclut Durtal ». – Le commentaire de P. VALÉRY (*Œuvres*, éd. Hytier, Paris, 1957, t. I, p. 744 sq.) est extraordinairement élogieux (« La voix sans repos et sans bruit, celle qui se tait lorsqu'on parle », etc.), mais Valéry qualifiait lui-même son étude de « mélasse », de « chose sans nom » dans une lettre, p. 1783.

6. Respectivement, I, 1, p. 74 et I, 2, p. 77. C'est moi qui souligne.

7. II, 4, p. 374, cf. t. I, p. 59-60, sur Stendhal.

langage supposé être le sien, manifeste aussitôt, dans sa vive immédiateté, deux limites qui l'obèrent et l'entravent. La première est l'impossibilité de la condensation et de la synthèse, sinon sous la forme biaisée et strictement intellectuelle de la conclusion d'un raisonnement, ou au prix de sa brève intermitence, fréquente dans Balzac, consistant à ne donner la parole à la conscience qu'à l'instant de la décision. La seconde limite, moins remarquée, est l'objectivation pétrifiante des possibles : ceux-ci ne se présentent que clairement articulés, comme des miniatures que la conscience se peint avec distinction à elle-même, et le mouvement du phrasé ne rend pas pour autant mobile le possible même (*cf.* t. I, p. 64). Son vertige, sa puissance de fascination, son tremblement se perdent avec cette netteté de l'articulation. C'est ainsi, pour revenir un instant à *En route*, que le chapitre qui met en scène la tentation diabolique de Durtal au monastère commence avec force par un récit symbolique :

« Ainsi qu'une bête qui flaire un ennemi caché, il regarda avec précaution en lui, finit par apercevoir un point noir à l'horizon de son âme et, brusquement, sans qu'il eût le temps de se reconnaître, de se rendre compte du danger qu'il voyait surgir, ce point s'étendit, le couvrit d'ombre ; il ne fit plus jour en lui⁸. »

Ce n'est pas la tempête sous un crâne, c'est l'ouragan qui s'approche de l'âme. Le passage de l'odorat (sens, entre autres, du danger) à la vision, l'analogie avec l'animal alerté, montrant le caractère vital de la menace, sont, avec la rapidité de l'invasion plus rapide que sa conscience, d'une grande pertinence descriptive. Cela se poursuit par de beaux passages au style indirect libre, puis l'on passe au dialogue argumentatif entre deux voix en lui, sous forme de monologue intérieur, où la force s'étiôle et l'ennui croît, par l'aspect didactique. On n'est plus troublé par ce démon qui discute point par point, comme en un débat public, et l'objectivation fait perdre de vue l'ouragan, et que cette autre voix *hante* la sienne, au lieu d'être devant lui. Les exemples de l'effritement produit par cette objectivation parfaitement claire pourraient être multipliés, en

8. *En route*, II, 5, p. 407.

faisant appel à bien des romanciers. Énoncer clairement l'objet d'une peur ou d'un désir n'équivaut certes pas à nous en faire partager l'angoisse ni ressentir le trouble.

Le monologue intérieur de Joyce ou de Faulkner brisera certaines de ces limites, assurément, en laissant place à la discontinuité, aux ruptures, à des visions fugitives, à l'incohérence, il échappera à la ratiocination et à la conversation intérieure, il rendra possible un flottement, un « bougé » auparavant inconnus en cet ordre, mais, d'être encore monologue, il en laissera d'autres intactes. On demeure dans l'actualité du présent, et l'objectivation opérée par un langage en partie désarticulé et déconstruit syntaxiquement, pour être plus fine, n'en est pas moins une objectivation que celle d'un langage parfaitement construit. Au demeurant, cette dislocation n'est pas sans précédent dans le roman du XIX^e siècle, car A. Burgess a noté avec une parfaite justesse⁹ que le langage déconstruit de certains personnages de Dickens dans des dialogues effectifs ressemble formellement à celui du monologue de Joyce. Il n'y a pas en stylistique de commencement absolu (*cf.* t. I, p. 49), mais la fréquence et la fonction d'une forme changent – car, dans Dickens, cette syntaxe en perdition a un effet exclusivement comique, et traduit le trouble affectif ou le dérangement intellectuel. Si, à défaut de lire le russe, l'on se fie aux traductions saisissantes d'A. Marcowicz, certaines répliques dans les dialogues de Dostoïevski approcheraient, mais avec des effets différents, cette même déconstruction de la parole (comme dans bien des dialogues réels).

L'usage croissant du style indirect libre dans le roman à partir du milieu du XIX^e siècle, et les modifications qu'il apporte au récit du « vécu » de la conscience vont ouvrir de nouvelles possibilités au regard de ce qui vient d'être évoqué. Quelques mises au point sont requises, pour la clarté de l'exposé, même si elles sont superflues pour le lecteur averti. (Le constat troublant que certains universitaires ignorent ce qu'est le style indirect libre m'a décidé à les faire.) La distinc-

9. A. BURGESS, *Joysprick, An Introduction to the language of James Joyce*, New York, 1975, p. 58-61.

tion entre parole directe et parole indirecte se trouve déjà dans la grammaire latine (*oratio recta, oratio obliqua*) ; nous pouvons rapporter les paroles de quelqu'un en les citant expressément : *Il a dit* : « *Je vais quitter la France* », ou bien en les transposant et les transformant : *Il a dit qu'il allait quitter la France*. Le style indirect libre supprime le verbe introductif, et se nomme libre de ce fait : *Il allait quitter la France*. Ce simple constat appelle déjà deux remarques lourdes de conséquences : la transposition au style indirect, tout d'abord, garantit la teneur de sens des propos rapportés, ou prétend le faire, mais non pas leur formulation, et il y a un nombre indéfini de manières diverses de transposer un énoncé même simple : *Il a dit qu'il s'apprêtait à quitter le pays*, ou *Il a dit qu'il avait décidé de s'expatrier*, etc. Comme toute traduction, celle-ci est irréversible, et nous ne pouvons pas remonter avec certitude à son original. Rien n'indique en outre si l'on transpose une phrase en une autre phrase, ou si l'on résume l'ensemble d'un propos.

Par ailleurs, l'identification d'un énoncé comme relevant du style indirect libre suppose toujours un contexte et son interprétation, comme on peut le voir par les deux exemples suivants : *Il allait quitter la France. Il en avait plus qu'assez de ce pays*, qui en relève, et *Il allait quitter la France. Les événements l'en empêchèrent*, qui peut simplement signifier qu'il se trouve à la gare ou à l'aéroport, et non pas décrire un de ses propos ou une de ses pensées. Car, et c'est l'autre trait décisif, le style indirect libre peut indifféremment transposer des paroles prononcées ou des pensées secrètement formulées, avec les mêmes formes langagières, et seul le contexte peut permettre de trancher, non sans hésitation parfois. Cette transposition obéit à des règles définies, qui varient évidemment d'une langue à l'autre, s'agissant des temps, des pronoms, des modes, etc.¹⁰. L'expression même fut forgée par le linguiste français Charles Bally au début du siècle dernier ; comme il le faisait à partir de la littérature française contemporaine, des débats européens se menèrent aussitôt pour savoir si c'était un trait propre du

10. Cf. les remarques importantes d'O. JESPERSEN, *La Philosophie de la grammaire* (1924), trad. Léonard, Paris, 1971, p. 413 sq.

français (ce qui n'est pas le cas) ou une forme linguistique récente (ce qui n'est pas le cas non plus, beaucoup d'études cherchent toujours des exemples plus anciens que ceux indiqués par les précédentes). Les travaux récents des linguistes à son sujet ne cessent de croître et de devenir plus complexes, et il ne s'agit pas ici de les exposer, ni de trancher dans leurs vives controverses, mais seulement d'en retenir ce qui importe pour le présent propos.

D'un aveu général, et en deçà de toute controverse, le style indirect libre forme l'un des modes essentiels de la présentation par le roman moderne de la vie de la conscience, et c'est précisément du fait de cette importance centrale qu'il suscite des discussions sur la manière précise dont il le fait, et sur le sens exact de ses procédures. K. Hamburger, dans son très beau livre *Logique des genres littéraires* écrit ainsi : « D'un point de vue linguistique comme d'un point de vue cognitif, la fiction épique (NB : c'est sa désignation du récit en troisième personne) est le seul lieu où l'on parle des tiers non comme d'objets, ou pas seulement comme d'objets, mais aussi comme de sujets : c'est le seul lieu où la subjectivité d'une tierce personne peut être présentée comme telle », et : « Même si aujourd'hui on y recourt dans n'importe quel roman de gare, le discours indirect libre est devenu progressivement le procédé le plus élaboré de fictionnalisation »¹¹. A. Banfield fait le même constat : son apparition « correspond à l'émergence du genre romanesque lui-même. Au milieu du XIX^e siècle, la forme s'est étendue à toute la fiction romanesque en Europe (...). Et l'on peut aller jusqu'à dire qu'il est difficile de trouver (*sc.* aujourd'hui) un roman – et *a fortiori* un roman à la troisième personne – qui n'emploierait pas cette forme »¹². La cardioscopie que suppose la possibilité d'énoncer les pensées, les affects, et leur mouvement dans la conscience d'autrui, vus de l'intérieur, est coextensive au roman moderne, et le définit comme tel.

11. K. HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, trad. Cadiot, Paris, 1986, p. 128 et p. 90.

12. A. BANFIELD, *Phrases sans parole*, trad. Veken, Paris, 1995, p. 340-341.

Une contre-épreuve aussi simple que distrayante consiste à relever dans un ouvrage qui se prétend d'histoire l'emploi du style indirect libre pour les pensées, et l'effet, certes vivant, de basculement par là du récit historique dans l'imaginaire et la fiction¹³. On a vu (t. I, p. 44) l'étonnement d'un historien de métier devant le monologue que Stendhal prête à Rossini. Un historien à succès, Ph. Erlanger, ne recule pas devant la répétition du style indirect libre dans son ouvrage sur Richelieu. Qu'on en juge : « Qu'importaient les détours, les palinodies, les faux serments, les intrigues d'alcôve, qu'importaient les trahisons temporaires, si ces mauvais chemins le menaient au pouvoir ? Conquérir le pouvoir ! Rien ne prévalait contre cela. » Ou encore : « Ah ! que son fardeau lui semblerait léger s'il n'y avait la Cour, la famille royale et les favorites ! » Et enfin : « Ses yeux se dessillaient. N'était-ce pas une faute grave d'avoir créé un favori ambitieux et indocile ? Marie de Hauteport, au fond, présentait moins de danger : le Roi la savait acquise au parti espagnol, il se méfiait des femmes (...) »¹⁴. » On entre ici de plain-pied dans la conscience même de Richelieu, et l'on participe au mouvement de ses pensées et de ses décisions, avec les marques canoniques du style indirect libre, où l'on peut conserver la forme interrogative, à la différence du style indirect subordonné (où il faudrait dire : « il se demandait si ce n'était pas une faute grave », etc.), garder les exclamations (le « Ah ! », avec d'autres exclamations, est une marque extrêmement fréquente qu'on entre dans la parole intérieure du personnage¹⁵). Une phrase introductive (« Ses yeux se dessil-

13. Noté par A. BANFIELD, *op. cit.*, p. 379, et développé par D. COHN, *Le Propre de la fiction*, trad. Hary-Schaeffer, Paris, 2001, p. 49 sq. L'entrée plénière dans une conscience étrangère est une signature de la fiction.

14. PH. ERLANGER, *Richelieu*, Paris, 2006 (rééd.), p. 116, p. 600 et p. 737-738. Il adopte à propos des rumeurs l'alibi des diffamateurs, « pas de fumée sans feu » p. 311, sur quoi on peut voir R. MOUSNIER, *L'Homme rouge*, Paris, 1992, p. XIII : « Le lecteur se dira : il n'y a pas de fumée sans feu. C'est très juste : le tout est de savoir ce qu'est le feu. Très souvent, c'est la malveillance ; plus souvent encore, la légèreté. »

15. Cf. A. BANFIELD, *op. cit.*, à l'index s.v. « exclamation », et M. VUILLAUME, « La signalisation du style indirect libre », in (Coll.) *Le Style indirect et ses contextes*, Amsterdam, 2000, p. 114, sur les « signaux d'ouverture ».

laient ») nous indique aussi qu'on entre dans la conscience, comme les marques d'oralité (« au fond ») qu'il y va bien d'une traduction de sa parole intime. Nous sortons de l'histoire pour entrer dans la fiction, et le livre est promis au succès. Cette imprégnation du style indirect par le sentiment de la subjectivité varie d'une langue à l'autre, comme on le voit par la différence d'accent et de tonalité entre certains écrits latins et leur traduction française, ce qu'il n'est pas question de développer ici.

Mais ce n'est pas la seule formalité du style indirect libre qui fait sa modernité, c'est son usage, et son lien avec la cardiognosie. Comme le dit avec justesse M. Vuillaume : « L'innovation majeure de la littérature narrative du XIX^e siècle, ce n'est pas tant l'usage massif du style indirect libre que son emploi pour rapporter des pensées, donc pour nous donner directement accès à la conscience des personnages ¹⁶ », ce qui est du reste le motif pour lequel il revient à la désignation donnée par Bally, au lieu de parler de discours indirect libre comme beaucoup de linguistes contemporains. On cite à juste titre, depuis Thibaudet, qui le citait à Proust, La Fontaine comme l'un des princes de ce style en français ¹⁷, ainsi dans la vente de la peau de l'ours avant sa capture : « C'était le Roi des Ours au compte de ces gens./ Le Marchand à sa peau devait faire fortune./ Elle garantirait des froids les plus cuisants, / On en pourrait fourrer deux robes plutôt qu'une. » (*Fables*, V, 20). Mais, dans l'immense majorité des cas, il en use pour paraphraser des paroles prononcées, et non pas des pensées secrètes, leur donnant par là plus de grâce et de relief.

Le paradoxe est que ce style, puissamment littéraire et hautement travaillé bien souvent, et qui, sans être « imprononçable » comme le soutient A. Banfield, ne se présente que fort rarement dans la langue orale, donne, par son imprégnation subjective, une impression d'immédiateté. C'est le cas d'évoquer l'adage célèbre selon lequel l'art cache l'art ! Le lecteur

16. M. VUILLAUME, *ibid.*, p. 115.

17. A. THIBAUDET, *Gustave Flaubert*, Paris, 1963 (1935), p. 247-248. Pour A. BANFIELD, *op. cit.*, p. 339, c'en est le véritable introducteur.

verra plus loin, dans la partie consacrée à Flaubert, l'étonnement des critiques contemporains devant l'usage qu'il en fait, qu'ils n'identifiaient pas comme tel, et qui leur donnait le sentiment que les choses et les pensées se montraient directement d'elles-mêmes, apparaissaient directement à nos yeux. La distinction critique, inspirée par James, entre *telling* et *showing*, raconter et montrer, se référera, en pratique, largement à lui. Un exemple lumineux, même s'il n'est pas littérairement le plus admirable, en est fourni par Zola au début du premier volume de sa trilogie des villes, *Lourdes*, dont l'anticléricalisme foncier rassérénera l'espace d'un instant ceux que les citations de Huysmans eussent pu indisposer. Le héros en est l'abbé Pierre Froment, prêtre rapidement devenu athée, et auquel il faudra trois épais volumes avant de revenir à l'état laïc (le premier volet date de 1894). Il accompagne au début du livre des pèlerins dans un train pour Lourdes. Le deuxième chapitre du livre I (intitulé « Première journée ») fait alterner de brèves notations sur les paysages qu'il aperçoit par la fenêtre et les lieux qu'il traverse, emporté par le mouvement de la machine, et des visions de sa vie tout entière, où le style indirect libre est largement présent. Un voyage intérieur dans le temps est parallèle au voyage extérieur dans l'espace. Mais le premier est aussi ordonné que l'autre, avec son itinéraire et ses étapes prévisibles. Il a d'abord trois ou quatre ans, puis cinq, puis seize. Les petits incidents du voyage justifient le caractère discontinu de sa remémoration : « Un cahot plus violent l'éveilla de sa songerie » ou « À la station de Sainte-Maure, il y eut un brouhaha qui ramena un instant l'attention de Pierre dans le wagon ¹⁸ ». La dimension de rêverie, bercée par le mouvement, et d'abandon à ce qui se présente à l'esprit, comme s'il ne dirigeait pas plus le cours de sa pensée que celui du train, est supposée fonder le caractère sélectif des paysages de sa vie passée : ce sont eux en effet qu'il envisage par la fenêtre de sa mémoire quand il cesse de regarder le monde par la fenêtre du train. Ce procédé va jusqu'à nous

18. Cité d'après l'édition Cabanès et Noiray, É. ZOLA, *Œuvres complètes*, t. XVI, Paris, 2007, p. 34-45.

présenter l'apparence physique de Pierre, petite difficulté narrative aisément résolue :

« C'était le dur voyage qui continuait, avec le rayon de divin espoir, là-bas. Puis, peu à peu, tout se confondit sous un nouveau flot lointain, venu du passé ; et il ne resta encore que le cantique berceur, des voix indistinctes de songe qui sortaient de l'invisible. (Alinéa) Désormais, Pierre était au séminaire. Nettement, les classes, le préau avec ses arbres, s'évoquaient. Mais, soudain, il ne vit plus, comme dans une glace, que la figure du jeune homme qu'il était alors ; et il la considérait, il la détaillait, ainsi que la figure d'un étranger. Grand et mince, il avait un visage long, avec un front très développé (...) » (suit une description de ses traits et de ses expressions).

Le chant des pèlerins dans le train perd donc sa réalité pour devenir l'enchantement qui ressuscite une nouvelle scène de son passé. On notera, outre l'alternance des temps, l'emploi réfléchi d'*évoquer*, lequel est certes fin de siècle, mais rappelle le *s'apparaître* (pour « se manifester soi-même ») du français médiéval. Et, peu à peu, on rejoint le proche passé, et l'enchaînement de circonstances qui l'a conduit dans ce train avec la jeune femme malade dont il fut chastement épris adolescent. « Ah ! ces derniers jours de Paris, dans quelle bousculade il les avait vécus ! » : on retrouve l'exclamation comme marque d'intériorité, comme plus loin l'interrogation : « À la station de Châtellerault, un éclat brusque des voix secoua Pierre, chassa l'engourdissement de sa rêverie. Quoi donc ? Est-ce qu'on arrivait à Poitiers ? »

Même si le caractère systématique du procédé dans ce chapitre a quelque chose de pesant, et dissout l'adhésion au caractère spontané de la rêverie de Pierre Froment, la force de sa fonction est claire : au lieu que l'histoire antérieure du personnage, nécessaire à l'intelligence des événements, dans lesquels on est directement entré au premier chapitre, nous soit exposée par la voix d'un narrateur ou d'un auteur s'adressant à nous et nous prenant expressément à témoin, comme Fielding dans le début de *Tom Jones*, nous découvrons Pierre depuis sa conscience même, et c'est lui-même qui sans le savoir nous

donne un résumé scénique de sa vie, de ses convictions, de ses principales décisions et de ses crises : en quelques pages, nous le connaissons aussi intimement qu'il se connaît lui-même. C'est bien la marque d'un changement d'économie dans le rapport du roman à la conscience : on part du plus intérieur au lieu d'aller vers lui. L'usage presque mécanique du style indirect libre montre que ce dernier a pris sa vitesse de croisière dans l'océan du roman. Un roman du siècle dernier eût fait éclater cette présentation de soi en divers lieux et chapitres, et n'eût pas respecté l'ordre d'une notice biographique. Mais quoi qu'il en soit de cette pesanteur, on eût atteint le ridicule si le même contenu eût été présenté en monologue intérieur. Pierre semble lui-même « s'évoquer », sa conscience apparaître d'elle-même devant nous.

Mais, si cet exemple montre un usage capital du style indirect libre, il est encore loin de le caractériser comme tel dans sa plénitude. La force de ce style et le fondement de sa prégnance croissante dans le roman moderne tiennent à sa souplesse et à sa fluidité, lesquelles lui rendent possible de mener à bien des fins apparemment exclusives ou contradictoires, et d'échapper aux limites du monologue intérieur. Étant la traduction dans une autre langue et par une autre voix des pensées d'un personnage, il se soustrait par principe aux restrictions de ce dernier. La règle du récit (si l'on peut faire crédit au conteur) est que ce sont bien les pensées et les actes de conscience du personnage qui nous sont présentés, mais non pas, de manière générale, ses mots eux-mêmes, encore qu'y paraissent certaines inflexions de sa voix. Le roman traduit dans une langue plus forte et plus riche : l'exemple des rêveries d'Emma Bovary est éclatant à cet égard. Ce ne saurait être une objection contre le style indirect libre, puisque c'en est le principe même, dans son usage littéraire. Il met en forme et en splendeur le balbutiement intérieur, et porte dans son mouvement même un gain d'intelligibilité et de beauté. Il est cardiognosie en œuvre et en acte – *acte d'explicitation et d'exégèse, comme toute traduction*. Il possède donc aussi une vive dimension de compression et de synthèse : nous ne pouvons pas savoir, sauf précision explicite, combien de temps une pensée a pris pour se former et se dire

intérieurement, à la différence du monologue intérieur. Il se prête par là même aussi, avec un parfait naturel, à l'itératif, aux pensées récurrentes. Plus encore, il ne présume pas le degré précis d'articulation qu'ont atteint les pensées qu'il transpose : l'obscur, le pressenti, le flou viennent au jour en lui comme tels, avec la netteté d'une langue littéraire. Comme l'écrit fort bien D. Cohn : « Le rapport entre les mots et la pensée reste implicite, ce qui permet au monologue narrativisé de maintenir les mouvements de conscience du personnage dans une semi-obscurité très caractéristique, à la limite même de la verbalisation, ce que ne saurait accomplir la citation directe ¹⁹. »

Ce style est donc libre en un autre sens que l'absence de verbe recteur, celui où l'on parle de « traduction libre », comme les « belles infidèles » d'autrefois. Mais c'est une traduction *sui generis*, puisqu'elle est une traduction *sans original*. Qu'est-ce à dire ? Il existe des traductions dont l'original a été perdu ou détruit, comme pour les traductions par Rufin de certains écrits du grand Origène ; on peut parfois tenter une rétroversion partielle, tantôt très conjecturale, tantôt sûre, comme pour certaines tournures hébraïques transparentes sous le grec biblique des Évangiles. Dans les propos rapportés au style indirect, il n'y a pas de rétroversion possible, car, comme le dit M. de Mattia : « Il n'y a pas de correspondance grammaticale entre un énoncé au discours direct et au discours indirect. Il y a simplement un lien entre deux énoncés dont l'un rapporte l'autre », et par ailleurs, « ni l'interlocuteur ni le linguiste n'ont accès aux paroles citées ²⁰ ». L'original est donc

19. D. COHN, *La Transparence intérieure*, trad. Bony, Paris, 1981, p. 125, envers lequel j'ai dit ma dette dans le t. I. On ne comprend pas pourquoi le *narrated monologue*, monologue narré ou raconté, a été traduit par « narrativisé », participe passé d'un verbe « narrativiser », qui n'existe pas. Ce mot est devenu usuel sous la plume des critiques littéraires français, préférant le barbarisme à l'imputation infamante de parler le langage commun. La formation par suffixation de mots nouveaux, le plus souvent superflus (p. ex. « diabolisation » pour « opprobre », sans parler de « rocardisation » ou « chiraquisation » !) est un trait commun de la langue universitaire et journalistique, sans doute sous l'influence de la télévision, croyant donner une allure avertie à ce qui n'est qu'irréfléchi et que hâtif.

20. M. DE MATTIA, *Le Discours indirect libre en anglais contemporain*, Aix-en-Provence, 2000, p. 45.

perdu, et impossible à reconstituer. S'il s'agit de paroles prononcées, cela est vrai en fait, et non en droit, puisqu'il pourrait y avoir eu un autre auditeur. Mais lorsqu'il s'agit de la parole intérieure, l'original est *en droit* inaccessible, sauf cardiognosie. Le style indirect libre rapportant des pensées est donc une *traduction originnaire*, puisqu'elle n'a pas d'original : ce n'est pas qu'il soit perdu, mais qu'il ne puisse de toute façon surgir dans sa traduction même que comme le mirage d'une subjectivité étrangère à laquelle le récit nous donne magiquement accès, en nous faisant voir dans la conscience comme le démon serviable du *Diable boiteux* de Lesage (*cf.* t. I, p. 10-13) soulevait pour son disciple le toit des demeures et lui expliquait le sens de ce qu'il y voyait. Il n'y a pas de sens à se demander ce qu'Emma Bovary s'est vraiment dit en elle-même, quels sont les mots qu'elle a employés. C'est pourquoi le débat grammatical pour savoir si le style indirect est correctement décrit comme une transposition d'un énoncé antérieur (c'est la thèse classique) ou s'il faut le poser comme une forme première, sur le même plan, est sans effet pour le présent propos, puisqu'ici, de toute manière, il est premier.

La distance stylistique avec les paroles intérieures supposées donne à cette forme la force de conviction, de vraisemblance, d'insinuation, qui lui est propre, où le comble de la médiation apparaît comme l'immédiateté d'une exploration avertie des âmes. En lisant, nous faisons avec l'auteur ce que Dieu seul peut faire, tout en ayant l'impression de demeurer des hommes face à des hommes. Ses particularités grammaticales déjà mentionnées maintiennent toujours présente la conviction que le traducteur a un accès à l'original des pensées, et serait en mesure de nous en citer la lettre même. Par ailleurs il est difficile d'imaginer un récit autre que bref qui serait *exclusivement* au style indirect libre : il y a nécessairement, la plupart du temps, une articulation avec d'autres formes narratives. Mais la ponctuation d'un récit par des phrases intermittentes, éventuellement brèves, de style indirect libre exprimant des pensées (comme aussi bien par de brefs monologues intérieurs) a *un effet qui se diffuse sur l'ensemble* : il donne au roman son *autorité* d'accès direct à l'inaccessibilité de la conscience d'autrui.

Toutefois, si le monologue intérieur se détache nettement, par sa forme même, de ce qui n'est pas lui, et si l'on peut clairement dire où il finit et où il commence en règle générale, une autre force du style indirect libre, sur laquelle insistent bien des linguistes actuels, est sa *porosité*. Plusieurs parlent à son propos de « *continuum* », comme Laurence Rosier, dans ce qui est l'un des meilleurs bilans des recherches actuelles, évoquant les cas « où les frontières entre discours cité et discours citant sont de plus en plus ténues²¹ », ou comme Mireille de Mattia, affirmant : « Le discours indirect s'analyse comme un *continuum*, car il ne correspond pas à une réalité stable ». Il y a « des degrés de discours indirect, du plus strict à ce qui n'en est pas, en passant par des cas frontières », mais il ne s'agit pas de « paliers stables²² ». On glisse imperceptiblement d'un plan à un autre, de ce qui est une vue synthétique et surplombante du conteur sur l'être du personnage, au récit de ses pensées, qui suppose un accès plus fin et plus différencié, puis au style indirect qui se donne comme une traduction de ses paroles intérieures, jusqu'à ce que l'entrelacs des voix devienne parfois impossible à démêler. Pour le style indirect libre, Flaubert l'apprit à ses dépens avec le procès de *Madame Bovary* !

Mais le plus essentiel, qui va s'approfondissant avec le temps, est que le style indirect libre forme *une parole à mi-voix*. Ce terme est pris dans son double sens. Cette parole indirecte est à mi-voix tout d'abord comme un murmure, par sa discrétion, par son caractère assourdi, amorti, au regard de la claire et nette articulation du monologue intérieur, où le personnage déploie, dans le silence de sa conscience, des qualités oratoires, de la conversation à la déclamation, et même à la vocifération. Cet effet stylistique, au lieu de nous poser face à la parole du personnage comme face à un bloc aux contours tranchés, nous donne l'impression d'entrer progressivement et subrepticement en sa conscience même, sans qu'il y ait, au moins en apparence, la même objectivation. Il y a un caractère *insinuant*

21. L. ROSIER, *Le Discours rapporté*, Bruxelles, 1999, p. 125, p. 132 sq.

22. M. DE MATTIA, *op. cit.*, p. 349.

du style indirect libre au sens large (comme plus généralement des procédés de ce que Genette appelle « focalisation interne ») qui nous fait accompagner le mouvement de la conscience au lieu de l'entendre discourir ou de la surplomber. La transposition ou la traduction, par la filtration, la sélection et l'exégèse qu'elle accomplit déjà, conjoint, d'une manière improbable mais sûre, intimité et distance. Intimité de l'insinuation et de la complicité, distance de la transposition des temps, de la synthèse, de la présentation réfléchie par l'auteur.

Mais il y va aussi d'une parole à mi-voix en un autre sens, celui, moins usuel, où il y a partage, mélange, entrelacs de deux voix (au moins), la voix du récitant et la voix du personnage, ce qu'on appelle parfois « bi-vocalité ». Cette question a suscité bien des controverses, où les positions les plus extrêmes ont été soutenues, de l'unicité pure du sujet d'énonciation à sa disparition pure : il n'est pas question dans les limites de ce livre de les exposer²³. Un critique par ailleurs très fin dans son analyse des écrits littéraires est même allé jusqu'à une hypothèse aventureuse, pour ne pas dire absurde, fondée sur le fait que les principaux ouvrages sur le style indirect libre ont été écrits par des femmes, alors que ce sont des romanciers de sexe masculin qui l'ont surtout développé selon lui²⁴ !

Partons de ce qui ne fait pas de doute : les actes mentaux, les affects, les paroles intérieures d'un être de fiction ne tiennent leur existence que de l'imagination et de l'écriture de l'auteur. Il nous les présente par des procédés linguistiques et stylistiques variés grâce auxquels ils prennent une plus ou moins grande consistance pour nous. Quelle que soit leur intensité ou leur vivacité pour le lecteur, nous ne pouvons pas les hypostasier de telle façon que la question de la fidélité ou de l'infidélité de cette présentation à la réalité de leur conscience pourrait se

23. On peut se reporter aux livres déjà cités, et, pour la critique de la thèse de Banfield, cf. G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, 1983, p. 66-69.

24. M. COUTURIER, *La Figure de l'auteur*, Paris, 1995, p. 193. Les femmes essaient de « savoir ce qu'il en est du désir masculin ainsi crypté » ! Là aussi, comme pour Erlanger, pas de fumée sans feu : « L'insistance des chercheurs à analyser ce style a d'ailleurs quelque chose de suspect », etc.

poser. (Il y a certes par ailleurs des récitants sûrs ou douteux, *reliable* ou *unreliable* selon les distinctions de W. Booth²⁵, mais dans ce cas, la question est suggérée par des signaux à l'intérieur même du récit.) Le récit de pensées (c'est le terme de K. Stanzel, préférable à mon sens à celui de monologue raconté), dont le style indirect libre est l'une des formes les plus riches, est une traduction originaire, sans original antérieur, même s'il en fait surgir pour nous le mirage. La « voix » intérieure du personnage ne peut être posée comme une réalité cachée derrière lui, ayant son existence et son autonomie. La présence de ce traducteur singulier peut prendre des formes très différentes : il peut en quelque sorte s'effacer le plus possible, n'apparaître que comme un « interprète » au sens du traducteur dans les conférences internationales, nous donner l'impression de restituer le plus possible les tournures, les mots, et comme la voix du personnage, ou au contraire marquer avec insistance sa présence, sa distance, ses jugements (il y a un style indirect libre ironique, voire carrément assassin, vis-à-vis des pensées qu'il transpose par supposition).

La haute figure de M. Bakhtine, dont nous connaissons sur ce point la pensée... indirectement, par le livre de V. Volochinov²⁶ fait, par exemple, une distinction entre un discours indirect qui thématise le contenu du sens, et un autre qui met l'accent sur l'expression, et sur ce qu'elle révèle de la personnalité de celui dont on rapporte les paroles ou les pensées. Mais il y va toujours d'une traduction, et donc d'une exégèse implicite ou explicite. Comme le dit Bakhtine, ou son porte-parole : « Le discours rapporté, c'est le *discours dans le discours*, l'*énonciation dans l'énonciation*, mais c'est, en même temps, un *discours sur le discours*, une *énonciation sur l'énonciation*²⁷. » Il est donc toujours responsif : nous répondons toujours à la parole que nous rapportons, de façon discrète ou patente. Le monologue intérieur, dans sa forme, efface ou dissimule sa nature de traduction, alors que le récit de pensées

25. W. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961.

26. M. BAKHTINE, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, trad. Yaguello, Paris, 1977, p. 179-184.

27. *Ibid.*, p. 161.

et le style indirect libre ne cessent, par leur forme encore, pour le lecteur attentif, de nous rappeler ce qu'ils sont. Mais cette dimension responsive, comme exégétique, ne peut être justement aperçue que lorsque l'on prend en vue l'ensemble de l'œuvre, et qu'on ne se contente pas d'étudier un échantillon de quelques lignes en style indirect libre comme le font les travaux linguistiques²⁸.

Car c'est seulement en examinant un roman tout entier qu'on peut discerner les normes morales explicites ou implicites qu'il pose comme justes. Il y en a toujours dès lors qu'on décrit la conduite des hommes : même l'absence de jugement peut avoir diverses racines qui en changent la portée et le sens, que ce soit la pitié douloureuse pour l'humaine fragilité, l'indifférence pour les agissements des insectes humains, l'amoralisme qui est tout autant une thèse morale que le scepticisme est une thèse sur la vérité, la posant inconnaissable, etc. Et il n'y va pas seulement d'elles, mais également des écarts linguistiques et stylistiques signifiants, des divers niveaux de langage mis en jeu : seul ce différentiel tiré de l'ensemble d'un livre permet de saisir l'ironie, l'humour, l'apologétique, la complicité, etc., éventuellement inhérents à la présentation des pensées d'un personnage en style indirect libre, et qui forment une couche de sens essentielle de ce dernier. Bakhtine souligne l'importance décisive de l'intonation, « la modalité appréciative contenue dans toute parole vivante, l'accentuation et l'intonation expressives de l'énonciation²⁹ ». Pour ne prendre brièvement que deux exemples, la hauteur et parfois la magnificence de la langue que Flaubert utilise pour évoquer les rêveries d'Emma Bovary sont telles que, si on les tirait de leur contexte et les découvrirait pour la première fois, on pourrait les imaginer tirées d'une œuvre romantique où cette fuite au-delà de la prose du monde appellerait l'approbation et l'adhé-

28. Sur ce point, on ne peut qu'approuver M. COUTURIER, *op. cit.*, p. 193, affirmant que pour l'étudier, il faut mettre en jeu une approche à la fois linguistique, psychologique et poétique, faute de quoi on en manque la complexité. Il insiste aussi p. 195 sur le dévoilement progressif au fil des relectures.

29. M. BAKHTINE, *op. cit.*, p. 214.

sion. Mais, au-delà des jugements explicites prononcés par Flaubert (comme lorsqu'il qualifie d'« amulettes » les objets de piété qu'Emma porte sur elle dans le moment d'exaltation religieuse qu'elle connaît lors d'une maladie, et parle des « illusions de son espoir », *Madame Bovary*, II, 14), il y a des traits précis de leur style même qui vaut réponse ironique à la fausse conscience sur laquelle ces évasions imaginaires se fondent. L'écart stylistique est évidemment décisif.

En revanche, un romancier au style aussi journalistique et rustre que Theodor Dreiser, lequel écrit toujours de la même façon sommaire, est impuissant à jouer de tels écarts. Nous ne pouvons savoir qu'il désapprouve vivement, dans son roman *Le Financier* (1912) le culte égocentrique de la force par son personnage Franck Cowperwood, petit poisson en voie de devenir un requin géant, tel qu'il s'exprime en plusieurs pages en style indirect libre³⁰, que par les normes posées par le roman, qui se veut de critique sociale. Le style ne nous indique rien. Car, par ailleurs, ce mélange de darwinisme social et de nietzschéisme frelaté peut se trouver favorablement présenté à la même époque, comme dans le roman autobiographique de Jack London, *Martin Eden* (1909), notamment aux chapitres 37 et 38, dont le caractère pré-fasciste semble avoir échappé à ses admirateurs soviétiques.

Mais répondre, ce n'est jamais seulement répondre à..., mais aussi et même d'abord répondre de..., non pas seulement réplique, mais responsabilité. Nous ne répondons pas à une parole indigne ou infâme, précisément parce qu'il n'y a rien en elle dont nous voulions répondre, et que lui répliquer serait déjà lui accorder une considération. Le style indirect libre est une parole où l'on parle *pour* un autre, en son lieu et place. Et cela est inscrit dans sa forme, à la différence du monologue intérieur. Dans la fiction, elle est par essence insubstituable, puisqu'elle seule nous donne accès à cet autre. Il y va donc bien d'une *vicariance* de la parole, expressément posée comme telle. Le récitant se subroge au personnage, faisant de sa voix

30. T. DREISER, *The Financier*, éd. Ziff, New York, 1995, chap. 19, p. 120-121.

le lieu de résonance de celle de l'autre. Si dans cette vicariance et cette subrogation, dans cette hospitalité de la voix à la présence et à la pensée des autres, la forme rappelle toujours qu'il y va bien de cela, il n'en demeure pas moins que la discrétion croissante de ses signaux peut le faire oublier au lecteur qui ne fait que s'abandonner au mouvement du récit. La « liberté » de cette forme lui vient en effet de la suppression d'un verbe introductif comme « il disait que... » ou « il pensait que... ». L'acte de répondre de... tend à se faire de plus en plus discret, à s'effacer presque lui-même, à donner une impression d'immédiateté, cela a été souligné. Ce que les critiques décrivaient au départ comme une forme littéraire raffinée a envahi tous les romans, et bien des romans policiers contemporains présentent par son biais les événements sanglants depuis la conscience de la victime comme du meurtrier. S'il faut, selon leur adage, s'identifier au meurtrier pour l'identifier, c'est une chose que le romancier a d'abord faite, et le lecteur avec lui.

Les manières dont cette responsabilité s'exerce dans le roman posent des questions complexes quant à sa nature et à sa finalité, car il est patent que, d'une manière générale et tendancielle, l'importance croissante dans le roman du récit de pensées, du monologue intérieur, du style indirect libre et de la « focalisation interne », par lesquels nous voyons avec une précision toujours plus grande les motivations, les affects, les flottements du personnage depuis l'intimité de sa conscience, va de pair avec la diminution des discours moralisateurs et des jugements explicites énonçant ce qu'il faut penser de lui. À première vue, il peut sembler que le psychologisme du roman moderne accomplisse sa démoralisation, ou du moins transmette au seul lecteur la charge de ses éventuels jugements, en lui donnant les informations à partir desquels ils sont possibles. Mais ce n'est là que semblant, lequel oublie la subrogation du récitant au personnage.

Car cette dénudation fictive de la conscience, sous la responsabilité du récitant, a bien des sens et des modalités. Elle comporte tous les degrés et toutes les nuances possibles entre les deux extrémités indiquées par la maxime célèbre attribuée à Mme de Staël (sans qu'on ait pu l'y trouver en toutes lettres),

« Tout comprendre, c'est tout pardonner ³¹ », et son renversement par le dernier Nietzsche (qui l'accomplit en français) : « *Tout* comprendre, c'est tout mépriser ³². » Voir de l'intérieur la genèse d'un acte mauvais, avec toutes les pressions extérieures et intérieures qui pèsent sur la conscience, dans la fragilité et l'aveuglement, peut conduire à l'indulgence ou à l'abstention. Qu'eussions-nous fait si nous avions été dans les mêmes conditions ? Pouvons-nous être sûrs que nous aurions interrompu le mouvement vers l'abjection ? Mais, par ailleurs, une accusation peut être d'autant plus implacable et irréfutable qu'elle met en avant les propos même de l'accusé, qui sont dans la fiction des propos intimes et spontanés, selon l'adage juridique qui déclare non recevable l'allégation de sa propre turpitude (aimer l'argent par-dessus tout n'est pas une justification de la trahison, ni trouver le charme des enfants irrésistible une excuse de la pédophilie, car c'en est simplement l'énoncé). Il est du reste piquant de noter que la phrase de Mme de Staël à laquelle on fait remonter la maxime citée (ou plutôt la phrase de son personnage, Corinne) est une parole d'auto-justification : « On a tort cependant de craindre la supériorité de l'esprit et de l'âme : elle est très-morale cette supériorité ; car tout comprendre rend très indulgent, et sentir profondément inspire une grande bonté ³³ » (il s'agit de sa propre supériorité et de sa propre sensibilité).

Quoi qu'il en soit, la subrogation du récitant au personnage, par sa forme, par son ton, par l'ordre de la présentation, par le choix des mots, par ses synthèses, ellipses et anacoluthes, comme aussi bien par le contexte de l'ensemble de l'œuvre,

31. Cette phrase est le titre d'une étude magistrale de H.R. JAUSS, *Wege des Verstehens*, Munich, 1994, p. 49-83, qui, curieusement, ne cite pas Nietzsche.

32. NIETZSCHE, *Nietzsche contre Wagner*, trad. Hémerly, Paris, 1974, p. 372. Et, pour la critique de la maxime, cf. *Fragments posthumes 1885-1887*, I (42), trad. Hervier, p. 29 : « C'est une formule favorite des mous et des gens sans conscience (...) : c'est également une sottise. Oh, si seulement on voulait toujours attendre de "comprendre" d'abord : il me semble qu'on en viendrait très rarement à pardonner ! Et en fin de compte, pourquoi faudrait-il justement pardonner lorsqu'on a compris ? »

33. Mme DE STAËL, *Corinne ou l'Italie*, éd. Balayé, Paris, 1985, p. 520 (XVIII, 5).

nous oriente avec une force discrète, mais sûre, vers l'une ou l'autre de ces possibilités, ou de leur hybridation. L'expérience même de la conversation, lorsque nous rapportons les paroles ou les intentions supposées d'un autre, le montre avec évidence : il n'est certes pas besoin de formuler des jugements pour orienter notre interlocuteur, et il est même notoirement plus efficace de ne pas le faire. Mais cela ne met assurément pas en jeu la seule grammaire du discours rapporté ! C'est un des motifs pour lesquels le style indirect libre est insinuant : l'effacement apparent du récitant peut inviter à la sympathie comme au mépris. Le choix même d'approfondir la conscience d'un personnage plutôt que d'un autre oriente aussi le jugement. James en usera avec sûreté.

Les récits à mi-voix de la conscience ne sont en rien irresponsables, ni les modes du récit une question relevant seulement de la linguistique ou de la narratologie. Car cette responsabilité interne au récit, celle du récitant, est elle-même prise dans la responsabilité du romancier, et de son projet de scrutation des cœurs, de cardiognosie. La même Mme de Staël écrivait, retrouvant un thème ancien (cf. t. I, p. 25-27) : « (...) les âmes capables de réflexion se plongent sans cesse dans l'abîme d'elles-mêmes, et n'en trouvent jamais la fin ! », et, plus loin, à propos des montagnes : « L'homme cependant s'est familiarisé par-tout avec la nature, et les chemins qu'il s'est frayés gravissent les monts et descendent dans les abîmes. Il n'y a plus pour lui rien d'inaccessible, que le grand mystère de lui-même³⁴. » Raison de plus pour que le roman l'explore, ce qu'il fit et fait. Une page célèbre de *La Nouvelle Héloïse* de J.-J. Rousseau présente les croyances de Julie sur la vie de l'âme après la mort : une fois « libre d'un corps qui jadis habita la terre », elle peut y revenir et se tenir « autour de ce qui lui fut cher », mais

« non pas pour nous avertir de sa présence ; elle n'a nul moyen pour cela ; non pas pour nous communiquer ses pensées ; (...) non pas pour apercevoir non plus ce que nous faisons, car il faudroit qu'elle eut des sens ; mais pour connoître elle-

34. *Op. cit.*, XV, 5, p. 415 et XIX, 5, p. 548-549.

même ce que nous pensons et ce que nous sentons, par une communication immédiate, semblable à celle par laquelle Dieu lit nos pensées dès cette vie, et par laquelle nous lirons réciproquement les siennes dans l'autre, puisque nous le verrons face-à-face³⁵. »

Le pur roman de la conscience, ou les pages de monologue intérieur et de style indirect libre rapportant des pensées, réalisent dans cette vie même le rêve de Julie, et transforment le lecteur en une âme douée d'un tel pouvoir, spectatrice des consciences, mais aussi de leurs actions, car la conscience que nous voyons les projette et les perçoit. Rousseau fait explicitement le lien avec la cardiognosie divine, qui nous est en quelque sorte communiquée. Mais cette communication n'est pas immédiate, même si elle peut en susciter l'illusion : c'est le récit qui nous transfère cette possibilité et nous sert à chaque instant de guide.

C'est ce qu'il s'agit à présent de voir à l'œuvre dans ces deux grands maîtres du roman de la conscience que sont Gustave Flaubert et Henry James. Dans les deux cas, l'étude se concentrera sur deux œuvres majeures, *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale* pour le premier, *Les Ailes de la colombe* et *La Coupe d'or* pour le second.

35. J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, éd. Gagnebin et Raymond, Paris, 1964, t. II, p. 728 (VI, 11).

TABLE DES MATIÈRES

Avertissement	7
La conscience à mi-voix. Du monologue intérieur au style indirect libre	9
PREMIÈRE PARTIE.	
GUSTAVE FLAUBERT ET L'ORDINAIRE DE LA FAUSSE CONSCIENCE	35
Chapitre 1 – L'apparition de l'apparition : la conscience comme centre du roman	37
Chapitre 2 – Deux caractéristiques de la conscience : la puissance du faux et la primauté du sentir	48
Chapitre 3 – Le comment de l'apparition de la conscience et l'usage du style indirect libre	55
Chapitre 4 – Transformations de la parole : monologue intérieur et dialogues	65
Chapitre 5 – Plaidoyer pour le lieu commun. Les faux départs	76
Chapitre 6 – Limite et illimité I : le proche et le lointain	82
Chapitre 7 – Limite et illimité II : le vague et le précis. Stylistique de l'indéfinition et de l'atmosphérique	96
Chapitre 8 – Limite et illimité III : l'intérieur et l'extérieur. Porosité, acoustique	111

Chapitre 9 – La séparation des consciences : abîme et contiguïté	116
Chapitre 10 – Y a-t-il rencontre? L'ambiguïté. Le vide ultime	123

DEUXIÈME PARTIE.

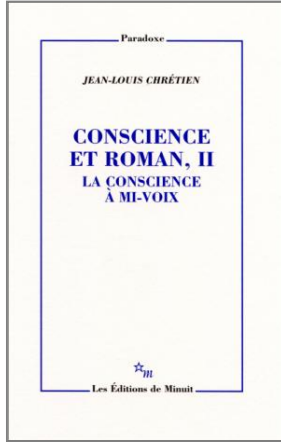
HENRY JAMES ET LA DRAMATIQUE DE LA CONSCIENCE	133
---	-----

Chapitre 1 – Conscience du roman et drame de la conscience	135
Chapitre 2 – Marcher selon l'appel des choses : le dedans et le dehors	145
Chapitre 3 – Passivité active. La limite et l'illimité	150
Chapitre 4 – Ce qui n'aura tenu qu'à un fil : le possible comme dimension du drame	156
Chapitre 5 – L'exténuation du monologue intérieur ...	165
Chapitre 6 – Le style indirect libre et la présentation de la conscience. Commencer par un point de non-retour : l'incipit des <i>Ailes de la colombe</i> et de <i>La Coupe d'or</i>	175
Chapitre 7 – La dramatique des allégories I : pagode, maison, débarras (topiques de la conscience)	187
Chapitre 8 – La dramatique des allégories II : portes et fenêtres ; visions fugitives	196
Chapitre 9 – Dramatique des relations : le bestiaire humain	206
Chapitre 10 – L'espace de la vie : l'ampleur et la hauteur	216
Chapitre 11 – Le lieu : où est-on ? où en est-on ?	225
Chapitre 12 – La communication des consciences et les formes du virtuel	230
Chapitre 13 – Le non-dit et ses diverses formes	240
Chapitre 14 – Situations fausses et contrats infâmes. Le non-dit jusqu'au bout	252
Chapitre 15 – Clair-obscur : renversements ; mensonges de la sincérité ; serments incertains ; entrelacs du savoir et du non-savoir	261

Chapitre 16 – L’abîme du mal et le suspens du jugement	270
Chapitre 17 – La caractéristique de la cardiognosie de James et la tâche du lecteur	280
CONCLUSIONS	291
1 – L’exploration par le roman du nouveau monde de la subjectivité	291
2 – La dignité du quotidien et la profondeur du banal	295
3 – La réflexivité historique du roman	299
4 – La déchirure de l’universel et la démesure de la conscience finie	304
5 – La descente aux enfers intérieurs	307
6 – Peut-on juger la conscience nue ?	311
7 – Où est la pensée du roman ?	316
8 – L’expérience vicairie	319
9 – L’herméneutique de la finitude	326

CET OUVRAGE A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER LE
DIX-NEUF AOÛT DEUX MILLE ONZE DANS LES
ATELIERS DE NORMANDIE ROTO IMPRESSION S.A.S.
À LONRAI (61250) (FRANCE)
N° D'ÉDITEUR : 4973
N° D'IMPRIMEUR : 103889

Dépôt légal : octobre 2011



Cette édition électronique du livre
Conscience et roman, II. La conscience à mi-voix
de Jean-Louis Chrétien
a été réalisée le 03 octobre 2011
par les Éditions de Minuit
à partir de l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782707321572).

© 2011 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
pour la présente édition électronique.

www.leseditionsdeminuit.fr

ISBN : 9782707322289