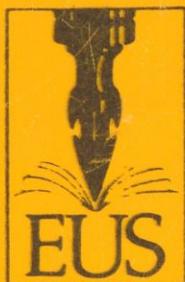


André NOT

LES DIALOGUES  
DANS L'ŒUVRE DE  
BERNANOS

Avant-propos de Jean-Loup BERNANOS  
Préface de Pierrette RENARD



EDITIONS UNIVERSITAIRES DU SUD

17505

NC 820  
18733-22781

André NOT

André NOT

LES DIALOGUES

DANS L'ŒUVRE DE

BERNANOS

BERNANOS

Avant-propos de Jean-Loup BERNANOS

Préface de Pierrette RENARD



8°Z

62066

EDITIONS UNIVERSITAIRES DU SUD

© Éditions Universitaires du Sud, Toulouse, 1990.  
ISBN - 2-7-227-0019-0

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et consitue une contrefaçon (art. 2 et suivants du Code pénal). Les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective sont interdites (loi du 11 mars 1957). Sauf en caractères braille pour les non-voyants.

André NOT

LES DIALOGUES  
DANS L'ŒUVRE DE  
**BERNANOS**

André NOT

LES DIALOGUES  
DANS L'OEUVRE DE  
BERNANOS

Pour que ce livre vive A Julie et François  
beaucoup d'enthousiasme de lire et  
de lire de soi.  
Seul, je n'en aurais jamais eu assez.  
Mon père, ma mère, en ont donné plus que  
leur part.  
Qu'ils trouvent ici le marque de ma très  
affectionnée reconnaissance.

A. Noy

A Julie et François

## AVANT-PROPOS

Mon cher André Not,

George Simonon, le  
d'instinct, marchant, telle  
père me paraît, de ma part,  
sourd que le bled d'une sem-  
nouve. Car dans je comprends  
même - qui ne suis pas lui - m  
cet avant-propos que vous m  
votre livre

Pour que ce livre voie le jour, il aura fallu beaucoup d'enthousiasme, de confiance et de don de soi.

Seul, je n'en aurais jamais eu assez.

Mon père, ma mère, en ont donné plus que leur part.

Qu'ils trouvent ici la marque de ma très affectueuse reconnaissance.

A. Not

Il ne possède ni le sens critique, ni l'esprit d'analyse qui me permet-  
tent de donner la mesure de l'énorme et méritoire travail que vous avez  
accompli - souvent la nuit, d'ailleurs, en quelques mots ? - mais ceux qui  
me connaissent savent que je n'engage jamais mon nom à la légère, et pré-  
sente ici pour deux témoignage de l'importance que je lui confère. Comme  
d'habitude à dire notre ami Jacques Chabot : "Chat de la belle ouvrage".

Vingt-cinq ans d'expérience dans l'administration de l'œuvre de Ber-  
nand m'ont enseigné qu'il y a deux catégories de "chercheurs" qui gravitent  
autour d'elle : ceux qui cherchent à la servir et ceux qui tentent de s'en ser-  
vir. Il n'est pas toujours commode de les distinguer les uns des autres,  
parfois, mon cher André, dès que le vent de scandale au Colloque d'An-  
en-Provence fut né, seulement que vous êtes un être qui on peut  
compter aussi sur que vous avez des idées plus à dire et à faire. C'est  
aujourd'hui chose faite ?

"Vigilant pour qui j'écris, mais je suis pour qui j'écris. Paris pour me  
justifier - Aux yeux de qui ? - Je vous l'ai déjà dit, je laisse le ridicule de  
vous le rabtre. Au lieu de l'enfant que je suis. Qu'il ait eu peur de me parler  
ou non, qu'importe, je ne converserai jamais de son silence, je lui répon-  
drai toujours." (Les Enfants hétéroclites)

Four que ce lieu soit le jour, il aura l'air  
de bon de son  
seul, je n'en aurais guère en avoir  
leur part, ma part, en son cœur plus que  
On le trouve ici le temps de son  
différence reconnaitre.

## AVANT - PROPOS

*Mon cher André Not,*

*Georges Simenon, le subtil et vieux compagnon de nos nuits d'insomnies, m'avouait jadis : "Ecrire une préface pour un livre de votre père me paraît, de ma part, si outrecaidant que, pour me rassurer, je n'ai trouvé que le biais d'une simple lettre". Honneur à la modestie de ce grand romancier dont je comprends mieux encore aujourd'hui le propos que moi-même -qui ne suis pas lui- m'abrite derrière cette formule pour vous donner cet avant-propos que vous m'avez si gentiment demandé en introduction à votre livre.*

*Je ne possède ni le sens critique, ni l'esprit d'analyse qui me permettraient de donner la mesure de l'énorme et minutieux travail que vous avez accompli -comment le faire, d'ailleurs, en quelques mots ?- mais ceux qui me connaissent savent que je n'engage jamais mon nom à la légère, sa présence ici porte donc témoignage de l'importance que je lui confère. Comme aime à dire notre ami Jacques Chabot : "C'est de la belle ouvrage".*

*Vingt-cinq ans d'expérience dans l'administration de l'oeuvre de Bernanos m'ont enseigné qu'il y a deux catégories de "chercheurs" qui gravitent autour d'elle : ceux qui cherchent à la servir et ceux qui tentent de s'en servir. Il n'est pas toujours commode de les distinguer les uns des autres, pourtant, mon cher André, dès que je vous ai entendu au Colloque d'Aix-en-Provence j'ai su non seulement que vous étiez de ceux sur qui on peut compter mais aussi que vous aviez des choses utiles à dire et à écrire. C'est aujourd'hui chose faite !*

*"J'ignore pour qui j'écris, mais je sais pourquoi j'écris. J'écris pour me justifier. -Aux yeux de qui ?- Je vous l'ai déjà dit, je brave le ridicule de vous le redire. Aux yeux de l'enfant que je fus. Qu'il ait cessé de me parler ou non, qu'importe, je ne conviendrai jamais de son silence, je lui répondrai toujours." (Les Enfants humiliés).*

"*Quel enfant a-t-il été ?*", cette question Bernanos se la posera chaque fois qu'il voudra saisir et comprendre la personnalité profonde d'un être, qu'il ait été réel ou qu'il soit surgi de son univers romanesque. Et toute sa vie il se tournera vers son enfance, interrogeant inlassablement le petit garçon qu'il fut.

Les Dialogues dans l'oeuvre de Bernanos, dont vous tirez le titre de votre livre, résultent tous de ce dialogue unique de toute une vie avec l'esprit d'enfance qui ne cessa jamais de l'habiter.

"... le petit garçon qu'il fut" appelle en nous, au meilleur de nous mêmes, le "petit garçon" que nous sommes. Il nous faut donc, pour "dialoguer" avec lui, nous dépouiller de l'adulte qui croit savoir, qui croit être quelque chose, qui se prend pour quelqu'un. Nous dépouiller aussi de toute littérature, dont nous disposons savamment les plis sur nos misères, pour oublier ensuite que nous sommes nus.

Comment mon père composait-il ses romans ? C'est lui qui nous l'a dit et il faut prendre cet aveu à la lettre : tous les personnages de ses romans, il les a connus dans son enfance. C'est lorsqu'il se promenait sur les chemins de l'Artois, autour de sa maison, à travers le village de Fressin et sur les routes des alentours, lorsqu'il était ce garçon qui passe sur la route, personnage que l'on retrouve dans chacun de ses romans, c'est alors qu'il avait pour compagnons de sa solitude ceux que nous connaissons bien aujourd'hui grâce à lui, les personnages de ses livres, compagnons invisibles : Mouchette, Donissan, Torcy, le curé d'Ambricourt et bien d'autres encore, créatures inoubliables de prêtres, d'enfants et d'adolescents qui habitaient et nourrissaient ses rêves.

La vocation particulière de Georges Bernanos peu à peu se dégage de son oeuvre publiée, de ses lettres, de l'histoire de sa vie. Il n'a été à l'origine -et jusqu'à la fin- ni cet homme de violence désordonnée qu'ont cru pouvoir admirer certains, ni cet égaré, ce fou sans boussole que voulait imaginer tel de ses anciens amis d'Action française. On ne dira jamais assez quelle stricte rigueur intellectuelle demeure toujours la sienne, et avec quelle minutieuse docilité, comme d'un bon écolier, il accomplissait chaque jour sa tâche d'écrivain. Homme de révolte, oui, mais parce qu'il était homme de douleur, souffrant indiciblement de l'état des choses, du monde, de la France surtout. Homme du cri, de l'appel jusqu'à en perdre la voix, mais parce qu'il avait, comme le vieux Bloy, ce regard prophétique qui lui faisait apercevoir de loin les catastrophes. Cependant, à travers toute cette peine déchirante et cette vie jetée de départ en départ à tous les horizons, à travers cette grande houle des phrases cent fois écrites et réécrites, il reste incroyablement cohérent, fidèle à quelques données simples, celles de sa foi et de son enfance.

*Bernanos a été, plus encore que son cher Péguy, le témoin de l'enfance, mieux, un enfant demeuré enfant en dépit des déceptions, de l'amertume, du dégoût. Car ses refus passionnés étaient refus enfantins d'un monde où il était tombé de trop haut, au sortir d'un immense rêve -ce rêve dont il dit quelque part, dans les Enfants humiliés, qu'il le referait, plus grand encore, s'il avait à recommencer sa vie : et cela voulait dire qu'il eût accepté de souffrir plus encore qu'il n'avait souffert, d'être plus durement déçu.*

*Il fut tourné dès ses jeunes années vers le mystère de la mort, et le plaça tôt sous la lumière de la Sainte Agonie, qui éclaire si doucement, si paisiblement sa dernière oeuvre, les Dialogues des Carmélites. Mais il ne faut pas imaginer pour autant qu'il ait été un coeur triste, un obsédé du mal et un austère contempteur des humbles joies de la terre. On ne rappellera jamais assez combien ceux qui l'ont connu, même dans ses terribles dernières années, gardent en mémoire l'accent de ses grands rires qui tout à coup interrompaient sa colère ou son angoisse, des rires généreux, libres, détendus, de petit garçon que tout peut amuser. Et qui dira jamais ce qu'il y avait en lui de tendresse, cette tendresse qui parfois, dans Mouchette ou ailleurs, transfigure son langage ? Relisez, dans Journal d'un curé de campagne, les pages sur la Sainte Vierge considérée comme la petite fille des hommes, et vous comprendrez ce qu'il y avait d'innocence intacte chez Bernanos.*

*Lorsque mon père déclarait, dans les dernières années de sa vie : "J'écris pour les enfants au berceau, ou encore à naître" c'était parce qu'il se sentait généralement incompris de ses contemporains et remettait ainsi son espérance "entre leurs petites mains". Votre âge, mon cher André Not, vous situe parmi ceux-ci et vous avez le droit de dire : "Je n'ai pas manqué le rendez-vous".*

Jean-Loup Bernanos

...the first of these is the fact that the ...  
...the second is the fact that the ...  
...the third is the fact that the ...

...the fourth is the fact that the ...  
...the fifth is the fact that the ...  
...the sixth is the fact that the ...  
...the seventh is the fact that the ...  
...the eighth is the fact that the ...

...the ninth is the fact that the ...  
...the tenth is the fact that the ...  
...the eleventh is the fact that the ...  
...the twelfth is the fact that the ...

...the thirteenth is the fact that the ...

## PREFACE

Il appartenait à André Not, à sa parole fervente, à son humour, à son ironie constructive, de saisir cet aspect de l'oeuvre bernanosienne, enraciné au plus profond d'une exigence de vie, qu'est l'expression dialoguée. Tout lecteur de Bernanos sait combien romans et écrits de combat s'ancraient, initialement dans le goût de l'affrontement verbal, puis, surtout, dans le besoin de communiquer une vérité non pas affirmée, imposée mais reçue, découverte et transmise : "J'ai compris, je tâcherai de faire comprendre" (II, 179). L'exclamation adressée de Majorque à Pierre Belperron explicite le mouvement qui a engendré les *Grands Cimetières* aussi bien que *Nouvelle Histoire de Mouchette* mais elle pourrait être mise en exergue à l'ensemble des écrits. Nécessité existentielle du dialogue que confirme le besoin d'échange, d'amitié, l'épreuve du silence, l'angoisse de la solitude, leitmotif de la correspondance : "Ayez la charité de m'écrire de temps en temps" (II, 711) et ce cri de Pirapora : "Chaque jour je me réveille et me dis : quelqu'un va venir. Un ami, un seul ami, je n'en demande pourtant pas trop" (II, 309). Or l'analyse d'André Not part de cette constatation que les textes bernanosiens, comme leur auteur donc, appellent la réplique et supposent toujours un autre, le lecteur, pour assurer les conditions de leur poursuite.

L'expression dialoguée, dans ses formes et ses significations, saisie dans la globalité du corpus romanesque et non-romanesque, va donc devenir une "voie d'accès privilégiée à une unité profonde que les apparences démentent". L'hypothèse et la démarche d'André Not s'inscrivent clairement dans le mouvement de la critique bernanosienne actuelle qui par des approches spécifiques -le style et les structures de la dynamique chrétienne (Ph. Le Touzé), la logique de la fiction (M. Gosselin), la Parole et la Loi (P. Gille), le temps (E. Lagadec)- fonde sur l'analyse du texte la mise en évidence d'une cohérence de l'oeuvre que masquent les ruptures superficielles. Mais une telle recherche est aussi confrontée inévitablement à l'homme Bernanos saisi dans son travail d'écrivain.

Cette étude des modes d'existence de la figure et du fragment dialogiques dans le texte est menée selon une méthode extrêmement rigoureuse : statistiques, établissement et vérification de modèles théoriques font apparaître des "dialogues-affrontements", "dialogues-confrontations" ou seulement "commentaires à deux voix" donc tantôt traducteurs tantôt négateurs de conflits ; repérages qui autorisent une première organisation de la matière romanesque. C'est alors que se greffe, sur cette classification, une analyse de la langue des dialogues, qui, se fondant sur la théorie de Mikhaïl Bakhtine, décèle dans les registres du langage les indices de la hiérarchie sociale des personnages. Etude qui nous vaut des pages attentives et parfois savoureuses sur "l'étrangeté" de la parole du vagabond, sur le discours du "siècle", sur le style ecclésiastique tandis que "l'esprit d'humour" que l'auteur définit comme "un oubli de soi" devient "la condition d'une irruption du verbe divin dans le langage de l'homme".

Cependant André Not refuse, à la suite de Ricoeur, d'enfermer sa recherche dans un cadre strictement formaliste. C'est ainsi qu'il fait, à son tour, dialoguer les divers éléments de la narration en situant, cette fois, l'étude du fragment dialogué dans ses rapports avec le texte dramatique, en ouvrant donc l'analyse sur le système des relations entre personnages et sur les décors bernanosiens ; l'articulation de ces derniers structurant, selon lui, une représentation du monde qui reprend celle de la civilisation médiévale. André Not dessine alors un parcours extrêmement subtil d'interaction entre les séquences dialoguées et leur environnement : "mansions" -désignation des décors sédentaires- et "chronotopes", corrélation, selon la terminologie de Bakhtine, des rapports spatio-temporels qui, eux, s'expriment essentiellement chez Bernanos dans le motif de la route, du chemin nocturne. Dialogues du "château de verre", "rencontres de l'errance", mais aussi cadrage des dialogues par une "ponctuation gestuelle", nous font relire toute l'oeuvre, romans et essais, des dérobades et reflets dans le *Journal* ou *Monsieur Ouine* au "carnaval fantomatique" de *La Grande Peur des Bien-pensants*, à la lumière de cette parole vivante, incarnée.

Enfin le dialogue permet à André Not de proposer une solution originale et convaincante au problème, sans cesse repris par les diverses approches critiques, de l'organisation des romans bernanosiens. Ruptures, lacunes, vides, suspension du récit, après avoir dérouté les lecteurs par ce qui était considéré comme faiblesse du discours narratif, retrouvent leur véritable force de signification dans l'analyse contemporaine. Or l'auteur n'hésite pas à affirmer ici : "le dialogue raconte l'oeuvre". Et nous voyons s'organiser les trois premiers romans en cercles concentriques autour d'un "coeur dialogique" alors que dans *Un Mauvais Rêve* c'est la périphérie qui est envahie par les dialogues "à la manière d'une bouffissure agressive et négatrice du sens", pour

atteindre le cas limite de *Monsieur Ouine* dont l'histoire se perd "dans un brouhaha de dialogues vides de sens" tandis que s'accomplit, dans les *Dialogues des Carmélites* précisément, "le dépassement" de cette forme dans l'assentiment à autrui, dans la présence d'autrui en soi-même. Élément régulateur de l'intrigue donc mais aussi du sens, y compris dans cette "lecture sacrificielle" finale des textes de Bernanos qui nous est proposée selon l'optique de René Girard.

Mais si André Not n'a cessé de faire parler entre eux les éléments de cette oeuvre inépuisable, il a lui-même tissé, à travers elle, et ce n'est pas le moindre de ses mérites, un dialogue fructueux avec les critiques qui l'ont précédé -échanges, confrontations, mises à distance, contestations ou convergence- pour le dépasser et conquérir enfin, dans la solitude de son écriture, ce sens que l'oeuvre de Bernanos, alors, lui a offert.

Pierrette RENARD.

Les références aux oeuvres de Bernanos publiées aux éditions Gallimard (Collection "Bibliothèque de la Pléiade") sont présentées selon les abréviations suivantes :

- Dénomination des volumes :

- OE I Oeuvres romanesques - *Dialogues des Carmélites*.
- OE II Essais et écrits de combat, Tome I.

- Références des citations, exemple :

- I/624 Oeuvres romanesques, p. 624.
- II/912 Essais et écrits de combat, Tome I, p.912.

- Références abrégées :

Elles omettront les chiffres romains (I ou II) lorsqu'il n'y aura aucune hésitation ni confusion possible quant au volume d'origine de la citation.

(I/624) deviendra alors (624).

(II/912) deviendra alors (912).

## INTRODUCTION

Quand sera venue -ce qui ne saurait tarder- l'heure d'un bilan du XX<sup>e</sup> siècle littéraire en France, les faiseurs de nomenclatures éprouveront un cruel embarras.

Il est évident en effet que les manies taxinomistes ont déjà fait subir à des écrivains encore proches d'étranges revers de "fortune". Ainsi pour Bernanos. La rage de classer les oeuvres, dès leur parution, en familles, commodes à décrire et rassurantes pour l'esprit, l'a fait ranger dès 1926 dans la cohorte des *écrivains catholiques*, malgré les mises en garde dont il avait eu soin d'entourer son entrée en littérature<sup>1</sup>. Plus tard les errements de l'Action française, les réalités de la guerre d'Espagne, puis le constat déchirant de la défaite et de l'occupation suscitèrent de sa part des positions qui allaient faire coïncider ses écrits avec une actualité fluctuante à l'urgence sans cesse remise en question. D'où une hâte à le juger en fonction de l'événement, plus qu'à le lire dans l'épaisseur de son oeuvre, erreur facilitée par les silences et les renoncements qui, semblant entrecouper sa carrière de romancier, dénonçaient chez lui du même coup une incertitude quant à l'aspect proprement littéraire de sa vocation. La tentation était donc grande de résumer Bernanos dans une formule du type *visionnaire catholique à tendances pamphlétaires*.

Mais là encore un risque subsistait : celui de *trier* dans l'oeuvre, et d'opposer les hardiesses -voulues ou crues telles- de la conception romanesque, aux conventions un peu surannées qui semblaient marquer l'oeuvre pamphlétaire et parfois aussi le style même des romans. Au fond l'étiquette infligée un peu vite débouchait sur une dichotomie dont témoigne -peut-être à cause d'un souci de clarté dans la présentation-, l'édition de la Pléiade : les oeuvres romanesques y sont séparées

---

1. Par exemple : "Ah ! le sort d'un catholique qui fait métier d'écrire des romans n'est pas si enviable qu'on le suppose !- Vous allez contrister mes dévotes. - Hé ! Qu'ont-elles besoin de lire mes livres". (OEII/1082).

des écrits de combat, au risque d'imposer l'idée de deux Bernanos.

Pourtant, chacun, parmi les témoins de sa vie, sait bien que ces facettes apparemment distinctes n'étaient que modalités complémentaires d'une même personnalité où le refus d'être "*né pour faire une carrière et non pas une vie*"<sup>2</sup> s'imposait comme exigence première. Connaît-on beaucoup d'écrivains français qui se soient embarqués pour le Paraguay avec femme et enfants, à seule fin d'être fidèle aux rêves de l'enfance ?

*"Je n'ai pas trouvé là-bas le Paradis Terrestre, mais je sens bien que je n'ai pas fini de le chercher, que je le chercherai toujours (...) Lorsque j'avais dix ans des messieurs très sages et généralement décorés éprouvaient le besoin de me souffler à la figure l'odeur de leur cigare en feignant de s'attendrir sur les charmantes illusions de l'enfance. Hé bien le temps est venu pour moi de m'attendrir sur les leurs."* (II/629)

Le quinquagénaire n'a rien oublié de son dégoût d'enfant devant les mots fétides et les fumées malsaines, et tout habitué qu'il soit maintenant à l'odeur du tabac et à la mauvaise foi des "*grandes personnes*", il éprouve encore le besoin de répondre, ou mieux de riposter. Quarante ans entre deux répliques ! Cela fait, certes, une étrange conversation mais où percevrait-on mieux la continuité de Bernanos que dans cet élargissement d'un dialogue aux dimensions d'une existence entière ?

Emanation d'une vie vouée à tous les accomplissements, l'oeuvre de Bernanos frappe ainsi par les apparences confuses qu'elle revêt. Et cette disparate attire et retient comme elle peut décevoir. Inachevés (*Un mauvais rêve*), réduits par la nécessité à des "*tronçons*" qui s'articulent tant bien que mal (*l'Imposture et la Joie*), malmenés et parfois en partie égarés (*Monsieur Ouine*), détournés de leur finalité initiale pour glisser à un autre registre (*Un crime*), mêlant, sous l'inspiration de l'actualité la plus immédiate, l'hagiographie, la politique partisane et la méditation prophétique (*Écrits de combat*), les textes bernanosiens semblent faits pour décourager la quête de l'unité et la tentation des explications synthétiques.

Une lecture superficielle et peu disposée à l'indulgence peut achopper sur cet apparent désordre. Ainsi, ne craignant pas de comparer Bernanos aux "*derviches hurlleurs d'Asie mineure*", Robert Poulet parle d'"*échecs majestueux et consternants*", d'"*amas d'informe sublimité*", et reprochant au romancier de ne savoir jamais, quand il attaque un sujet, "*où son génie intime le conduire(a)*", il note enfin :

2. La même formule vise le Darnetal d'*Une Nuit* et le Clergerie de *La Joie* (I/19 et I/537).

## Introduction

"... le meneur de jeu, qui ne s'écarte jamais de la scène, ne nous permet point de comprendre l'affaire à notre façon ; si nous passons outre, il se jette sur nous, il nous impose le combat de Daniel avec l'Ange, où nous sommes battus d'avance. A l'arrière plan se déploie quelque chose d'effrayant ou de déchirant, où nous reconnaissons avec stupeur les sereines croyances que l'Eglise a tirées de l'Évangile."<sup>3</sup>

L'ironie cache ici deux aveux involontaires : on ne saurait mieux reconnaître d'abord que l'oeuvre de Bernanos est essentiellement dialoguée, ensuite que les références religieuses auxquelles elle renvoie ne sont que le signe d'un enracinement primordial dans l'épaisseur d'un sacré où se construit la condition humaine. Inaugurer au coeur de l'"effrayant" et du "déchirant" les chances d'un texte qui "se jette sur nous" et affirme ainsi la rencontre de *Je* et de *Tu* dont parle Martin Buber<sup>4</sup>, voilà qui semble constituer en fait le ressort de la vocation bernanosienne et, par là, incite à deviner, au-delà du désordre affiché des livres l'ordre profond de l'oeuvre.

On ressent en effet le besoin, pour rendre compte de l'ensemble des textes bernanosiens, de définir un phénomène dont l'émergence apparaisse aussi naturelle et aussi fréquente dans les oeuvres romanesques et dans les écrits de combat. Que ce soit par les longues scènes d'affrontements qui marquent les romans ou par le ton très interpellateur des pamphlets, le dialogue semble être le trait le mieux accordé à l'ensemble des textes bernanosiens.

Ajoutons que, rompu à la conférence, voire à la harangue, Bernanos est un oral<sup>5</sup>, même si certains détails de son style nous le montrent attaché à un "art d'écrire" très marqué par le XIX<sup>e</sup> siècle. Son oralité se manifeste par le caractère "suspendu" de son texte. Les pamphlets en particulier interpellent, questionnent, affirment vouloir scandaliser, quitte à s'interroger ensuite sur le bien-fondé du scandale<sup>6</sup>. Ses dialogues romanesques laissent planer des questions sans réponse, s'interrompent, s'écartent sans cesse de toute homogénéité et de toute construction linéaire. Les textes bernanosiens appellent la réplique et

3. POULET, Robert *Le médium avec ou sans fluide*, (L'Herne) p. 185 à 192.

4. BUBER, Martin *Je et Tu*.

5. "J'écris sur les tables de café parce que je ne saurais me passer longtemps du visage et de la voix humaine dont je crois avoir essayé de parler noblement (...). J'écris dans les salles de café ainsi que j'écrivais jadis dans les wagons de chemin de fer pour ne pas être dupe de créatures imaginaires, pour retrouver, d'un regard jeté sur l'inconnu qui passe, la juste mesure de la joie et de la douleur (...) Toute vocation est un appel (...) et tout appel veut être transmis" (OE II p. 354).

6. "C'est ainsi que je parlais jadis (...) à présent je ne me soucie plus beaucoup d'émouvoir" (OE II/357).

supposent toujours un autre, le lecteur souvent interpellé<sup>7</sup> pour assurer les conditions de leur poursuite. Ainsi, interroger le dialogue bernanosien sera se situer dans ce qui, superficiellement, apparaît comme une des caractéristiques visibles de sa prose.

Les exégètes l'ont d'ailleurs constaté sans pour autant s'accorder sur la valeur du procédé. Henri Guillemin est formel :

*"Bernanos n'était pas doué pour les dialogues". C'est qu'il "n'a jamais su conduire un échange de répliques qui sonne vrai."*<sup>8</sup>

Péremptoire, l'affirmation fait bon marché du jugement de valeur enthousiaste émis par un Léon Daudet qui voyait en Bernanos un tribun :

*"Il y a dans Sous le Soleil de Satan, dans l'Imposture, dans la Joie, des morceaux entièrement parlés ; et je ne dis pas seulement des dialogues, où l'on entend jusqu'à l'intonation différente des voix, jusqu'à leur énervement."*<sup>9</sup>

Avec plus de recul, et en intégrant à sa réflexion les traits distinctifs du roman russe qui lui semble féconder la littérature française, Gaëtan Picon parle d'une

*"dislocation de la forme romanesque, sous la pression d'interrogations métaphysiques et éthiques dont l'expression se fera moins par le récit que par l'affrontement des scènes et des dialogues, ou par des monologues."*<sup>10</sup>

Enfin, selon Denis Guénoun, le texte n'a pas d'origine :

*"Jamais il n'apparaît que comme l'accompagnement naturel d'un autre discours. En particulier, l'oeuvre de Bernanos est toujours la reprise d'une parole antérieure ; foncièrement dialoguée, elle questionne le discours de l'actualité ou la parole du Christ et manifeste ainsi, sans cesse, son statut d'après-texte."*<sup>11</sup>

*"Echange de répliques", "morceaux parlés", "affrontement des scènes",*

7. Un exemple entre tant : *"Oh vous qui ne connâtes jamais du monde que des couleurs et des sons sans substances, coeurs sensibles, bouches lyriques où l'âpre vérité fondrait comme une praline, petits coeurs, petites bouches, ceci n'est pas pour vous"*. (OE I/153).

8. GUILLEMIN, Henri : *Regards sur Bernanos*, pp. 208 et 209.

9. DAUDET, Léon in *"Action Française"* (1er mars 1929) cité in Bull. n° 17-20 (Noël 1953).

10. PICON, Gaëtan : *"La pensée de Boris de Schloezer"* (in *"Le Monde"* 7-8 décembre 1969 dans la rubrique *"Les Formes de l'esprit"*).

11. GUENOUN, Denis : *"Les fonctions narratives dans les Grands Cimetières sous la Lune"* (in *Colloque*, p. 442).

## Introduction

"après-texte", chacune de ces dénominations de rencontre modifie - imperceptiblement mais de façon désespérante - les limites et la portée d'un concept que tout porterait à croire univoque.

\*

\* \*

Seule une attitude délibérément naïve peut convenir à ce stade de notre intuition. A la lecture d'un texte imprimé, les fragments entre guillemets ou précédés de tirets se détachent et affichent sur la compacité du *livre* encore vierge, la poursuite obstinée d'une parole distincte, différente de celle qui assure la cohérence de l'ouvrage. En d'autres termes, les artifices typographiques, indices d'un discours rapporté et peut-être parfois de ce que Gérard Genette appelle "*métalepse narrative*"<sup>12</sup> se laissent identifier comme instance originale du texte.

A défaut de dialogue clairement défini, on peut cerner un corpus d'"entre-guillemets" dont l'importance volumique justifie notre entreprise, au moins à son début.

Une évaluation quantitative dont il faut renoncer à présenter ici le détail<sup>13</sup> prouve que sur un échantillon de 320 pages de l'édition Pléiade des *Oeuvres romanesques*, l'*entre-guillemets* occupe 5 926 lignes sur 13 403 soit une fréquence de 0,442 (44,2 %). Un échantillon de référence établi à partir de 27 romans contemporains de l'oeuvre bernanosienne fait apparaître une fréquence d'*entre-guillemets* de 0,284 (28,4 %). Contrôlée grâce au test du  $\chi^2$  de Pearson, la comparaison des deux effectifs apparaît satisfaisante sur le plan statistique : la prose romanesque bernanosienne recourt beaucoup plus au fragment entre guillemets que la prose romanesque du XX<sup>e</sup> siècle français en général.

Ceci n'est toutefois qu'une estimation très grossière et l'unité étant la ligne imprimée, la validité des critères retenus reste contestable. En tout état de cause ils ne sont plus de mise dès qu'on aborde les textes non romanesques.

Ici, tel vocatif, tel impératif, telle série d'invectives ou telle prosopopée brusquement apparue relèvent du dialogue sans en revêtir la forme de manière évidente. Il s'agit d'un esprit de dialogue qui flotte sur le texte, plus que de fragments que l'on pourrait en détacher.

La question se pose dès lors de savoir si l'on maintiendra l'opposi-

---

12. GENETTE, Gérard : *Figures III*, p. 244.

13. Cf. NOT, André : *Formes et significations de l'expression dialoguée dans l'oeuvre de Bernanos* (thèse d'état, Aix en Provence 1986, p. 533-541). L'enquête s'appuie sur l'ouvrage de Charles Muller *Initiation à la statistique linguistique* cité en bibliographie.

tion établie pour des raisons pratiques par les éditeurs entre *Oeuvres Romanesques* et *Ecrits de Combat*, ou si l'on considèrera comme un ensemble, et sans faire de distinguos de genres la totalité de la production bernanosienne.

La seconde solution paraît la plus satisfaisante. En effet, si l'on substitue à l'opposition *romanesque/pamphlétaire* une opposition d'un ordre plus général *narratif/discursif*, au nom de quoi rangerait-on les oeuvres hagiographiques (*Saint-Dominique* ou *Jeanne relapse et sainte*) et la première partie de *La grande peur des bien-pensants* plus dans la catégorie "*pamphlétaire-discursif*" que dans la catégorie "*romanesque-narratif*" ? Nous préférons considérer, ici encore avec Denis Guenoun que "*il y a de la polémique dans les romans de Bernanos et (...) du récit, beaucoup de récit dans ses textes polémiques*"<sup>14</sup> Nous n'établirons donc aucune opposition entre les textes romanesques et non romanesques de Bernanos, préférant considérer que ces différents modes d'expression s'éclairent et se complètent et que l'on aurait tout à perdre à, un cloisonnement artificiel.

C'est donc à l'ensemble des textes bernanosiens que renverra notre étude de l'expression dialoguée, conçue comme voie d'accès privilégiée à une unité profonde que les apparences démentent.

\*

\*\*

Poser la question des dialogues bernanosiens oblige à une réflexion préalable qui se distribuera sur deux axes. L'un, logico-formel s'efforcera de produire une définition du phénomène et de ses fonctions. L'autre, orienté vers les motivations de l'écrivain et son tempérament, permettra de fixer quelques repères provisoires et évitera surtout de faire apparaître le texte comme une combinatoire de traits fonctionnels qui évacuerait l'écrivain lui-même dans la quête d'une "*littérarité*"<sup>15</sup> hasardeuse. Ces deux axes sont si étroitement coordonnés que la juxtaposition des remarques qu'ils inspirent est parfaitement arbitraire et l'ordre de leur présentation n'a rien de pertinent. la réflexion sur l'homme Bernanos dans son travail d'écrivain nourrira la construction de la notion de *dialogue* qui à son tour, dans et par son élaboration, projettera sur l'oeuvre un éclairage déjà contrasté.

Peu importe donc si les remarques que nous allons proposer maintenant disposent avec un certain flou de l'appellation de *dialogue*. Cette

14. GUENOUN, Denis art. cit., p. 443.

15. Le terme et la notion viennent des formalistes russes. Nous les entendons au sens que leur donne Tzvetan Todorov dans *Qu'est-ce que le structuralisme- 2. Poétique*, p. 20.

première prise de contact avec la matière des textes est indissociable de l'effort de définition que nous tenterons ensuite et qui s'élabore ici confusément.

Au tout début comme à la fin de sa carrière, on constate chez Bernanos une coïncidence étroite du goût de l'affrontement verbal, de la controverse qui suscite l'échange de répliques, et d'un penchant à l'usage du discours direct dans la création littéraire. Ainsi, lorsque, en 1913 l'Action française lui offre la direction de *l'Avant-Garde de Normandie*, il choisit presque aussitôt d'aiguiser sa verve pamphlétaire d'éditorialiste en adoptant un ennemi intime -ce sera Alain- qu'il transformera en repoussoir vivant de ses propres idéaux et qu'il ne cessera de provoquer. Max Milner le note bien, Alain est "*sa tête de turc préférée, l'adversaire avec lequel il aime à se mesurer, parce qu'il a de la classe et de l'influence.*"<sup>16</sup> Et même si l'on peut déplorer, avec Bernard Halda, qu'il n'ait pas gardé "*un minimum de courtoisie à l'égard de son adversaire, son aîné de vingt ans*"<sup>17</sup> force est de constater que c'est par l'apostrophe directe à un adversaire parfois transformé en simple prétexte que Bernanos trouve le mieux les conditions et la forme de ses fureurs<sup>18</sup>.

L'allure dialoguée de la polémique journalistique apparaît alors chez lui nécessaire à l'exercice de l'écriture. Certes les excès que comporte cette tendance s'atténueront les années passant. Aux moments les plus durs de sa rupture avec l'Action française, Bernanos avouera son écoeurément et sa lassitude devant cette forme d'escrime<sup>19</sup>, et quelques années plus tard, encore, il affirmera dans les *Grands Cimetières sous la Lune* :

*"Je répète une fois de plus qu'un polémiste est amusant jusqu'à la vingtième année, tolérable jusqu'à la trentième, assommant vers la cinquantaine et obscène au-delà."* (II/371)

Le combattant est toujours "*d'active*" mais par nécessité plus que par goût :

*"Ça vous embête de m'écouter parler si longtemps des imbéciles ? Eh bien il m'en coûte à moi d'en parler."* (II/361)

16. MILNER, Max *Georges Bernanos*, p. 43.

17. HALDA, Bernard *Bernanos, le scandale de croire*, p. 24.

18. Quitte à mettre en scène son adversaire dont il s'amuse à pasticher le style dans une pochade polémique intitulée *Le Northman et les Normands*, OE II, p. 965 sq.

19. "*Depuis quinze jours l'espèce de travail dont il (Maurras) fait partager la honte à M. Léon Daudet, n'a plus de polémique que le nom. En deux mots, c'est une rixe abjecte.*" (OE II) p. 1283.

Pour en rester aux années de jeunesse, le sens de l'affrontement journalistique y va de pair avec une propension à user, voire abuser du genre dialogué dans les premiers essais littéraires. *Virginie ou le plaisir des champs* fait succéder à un médiocre pastiche de la Bruyère<sup>20</sup> un échange de propos qui oppose les goûts des deux personnages sans faire apparaître clairement les intentions de l'auteur<sup>21</sup>. Dans la *Muette*, c'est aussi au moyen d'un dialogue que se révèle l'amour de d'Epernon pour Mme Romains qui fait l'essentiel du récit ; la *Tombe refermée* alterne avec monotonie les états d'âme de Jane et de M. de Candolle présentés au style direct, et se contente de reprendre, en l'inversant, l'affrontement *homme/femme* et *esprit d'enfance/imposture* qui structurerait déjà *La Muette*. Enfin, *la mort avantageuse du Chevalier de Lorges* prend la forme d'une lettre prétexte -donc une façon de discours rapporté- où l'insuffisance de l'argument se cache sous des déguisements de style qui, ici encore, ressortissent au pastiche.

Ainsi le recours à l'apostrophe où à la construction en répliques révèle, chez un Bernanos débutant, les intolérances de jeunesse du publiciste et les carences techniques de l'apprenti romancier. Il ne faudrait pourtant pas limiter le dialogue à un péché de jeunesse de l'écrivain. Aussi bien le goût que manifeste Bernanos pour cette formule semble s'accorder étroitement à sa personnalité et se manifeste jusque dans les dernières années de son existence. A propos des colères dont il était coutumier après son retour en France, Max Milner précise :

*"Bernanos n'était pas esclave de ses comportements. Il y avait en lui du comédien : capable de se prendre à son jeu, certes, et oubliant tout dans le moment*

20. Ainsi dans le premier paragraphe : "Comme elle est déjà sur l'âge, elle désire qu'on l'aime pour ses mérites secrets ou qui n'apparaissent pas d'abord (A) et les dons rares du coeur ; quand le jour finit avec mollesse, par un beau soir de septembre, elle regarde en l'air les nuages et les fumées, souhaite de mourir et répand des larmes (B)." (OE II) p. 1739. - Le recours au présent de nature, à la coordination *relative-adjectif* (A), au crescendo volumique (B) sont des constantes de l'art de La Bruyère. On comparera "secrets ou qui n'apparaissent pas d'abord" à "c'est une affaire laborieuse et à laquelle à peine il peut suffire" du portrait de Diphile (cité et commenté in Jean Chaillet : *Etudes de Grammaire et de Style*, Tome I, pp. 249 et 251).

De même, le segment que nous notons (B) relève du même procédé volumique que "Mais il n'est plus, il s'est fait du moins porter à table jusqu'au dernier soupir : il donnait à manger le jour qu'il est mort." (La Bruyère : *Les Caractères* XI, 122).

Quant aux présents gnomiques, si nombreux dans le petit texte de Bernanos, chaque page des *Caractères* en atteste aussi la fréquence. Il y a là une convergence qui, pour être de détail, n'en relève pas moins le goût du jeune Bernanos pour ce que Céline appelait le "Lamanièredoux". (cf. *L'Herme*, n° 5, p. 22.)

21. Cf. Yvonne GUERS-VILLATE : *Les premiers écrits* (E.B. 10), p. 126.

## Introduction

où il se laissait envahir par la colère, mais capable aussi de retrouver presque instantanément la paix lorsque la colère l'avait vidé de son trop-plein d'énergie ou lorsqu'il sentait, à l'attitude de l'interlocuteur, qu'elle manquait son effet (...) La conversation de Bernanos apparaît ainsi comme une suite d'émotions violentes dans les registres les plus variés -indignation, mélancolie, admiration, tristesse, tendresse- auxquelles il s'abandonne, auxquelles il s'ouvre généreusement, sa puissante imagination de romancier lui permettant de revêtir chacune de ses pensées d'un corps visible, de la traduire en scènes animées, qu'il mime parfois à la grande joie de son auditoire.<sup>22</sup>

A cette époque-là, le "diable dilettantisme"<sup>23</sup> des années de jeunesse est bien loin, mais demeure le goût de séduire, d'emporter l'adhésion en se mettant soi-même physiquement en jeu. Et au travers des contingences imposées par la triple influence du fait historique, de l'oeuvre romanesque qui s'en est déjà inspirée et du projet de scénario de R.P. Brückberger<sup>24</sup> les *Dialogues des Carmélites* sont, par leur forme dramatique, le mode d'expression préféré<sup>25</sup>, inéluctable même, d'un Bernanos qui, plus que jamais "compromet ses mots avec le monde (...) se compromet aussi avec eux, (...) s'engage et les engage dans ces voies (insolites pour l'intelligence) de la chair et de l'Esprit."<sup>26</sup> Au rebours des médiocres qu'il a peints et dont le verbalisme logomachique traduit une capitulation devant soi-même et le monde<sup>27</sup>, Bernanos est l'homme d'un langage incarné, et le recours à la forme dramatique, loin d'être dicté par les nécessités d'une oeuvre "de commande" -on nous accordera que la notoriété de Bernanos et son indépendance d'esprit étaient suffisantes pour le dispenser de ce genre d'exercices- apparaît comme l'aboutissement de sa pente naturelle : en scène comme sur l'écran, l'acteur (i.e. "l'interprète", "celui qui incarne") se manifeste comme présence allégorique, ultime modalité d'une volonté métaphorique constamment poursuivie et qui vise à donner aux mots "leur poids de chair et de sang"<sup>28</sup>.

22. MILNER, Max : *Georges Bernanos*, p. 337.

23. Lettre à l'abbé Lagrange (*Combat pour la vérité*, p. 83). Voir aussi : "Avant la guerre (...) je n'étais pas tout à fait ce que dans les bonnes familles on appelle un garçon sérieux (...) Pour tout dire, j'aimais le bruit." (OE II) p. 1090.

24. Cf. ESTEVE, Michel : OE I, pp. 1882-3 et *Métamorphose d'un thème littéraire à propos de Dialogues des Carmélites* (in E.B. I).

25. "Avez-vous lu par hasard : "La Dernière à l'Echafaud" de Gertrude von Lefort ? (...) C'est l'histoire des Carmélites de Compiègne. Le Père Brückberger en tire un film et m'a demandé d'en écrire les dialogues. Je le fais avec beaucoup de soin et d'amour." (Lettre à une amie - *Combat pour la Liberté*), p. 731.

26. CHABOT, Jacques : *Nouvelle Histoire de Mouchette et Mouchette, L'accueil de la critique en 1937 et 1967* (E.B. 9), p. 150.

27. NOT, André. *La Galerie des médiocres dans le prologue de Sous le Soleil de Satan*, 2e partie. *Les révélations du langage*, ("Littératures" n° 8).

28. CHABOT, Jacques : *ibid.*

On ne saurait donc suivre complètement J.C. Whitehouse qui, limitant le dialogue à une fonction d'outil du réalisme, n'envisage que le "ton" des personnages, marque redondante de leur "naturel" :

*"Ce dialogue est souvent familier, parfois vulgaire et démotique et plein de cadences et d'hésitations naturelles et, comme le langage que nous entendons dans le monde réel, il est significatif par ce qu'il omet comme par ce qu'il inclut."*<sup>29</sup>

Il est d'ailleurs vain de chercher à comprendre la vocation de l'écrivain Bernanos si l'on oublie le réflexe de révolte devant l'asservissement du langage qui lui dicte sa première grande oeuvre :

*"Quiconque tenait une plume à ce moment-là s'est trouvé dans l'obligation de reconquérir sa propre langue, de la rejeter à la forge. Les mots les plus sûrs étaient pipés. Les plus grands étaient vides, claquaient dans la main."*<sup>30</sup>

Cette méfiance de l'écrivain publiciste, face au pouvoir démesuré qu'il détient, n'est pas simple réaction de circonstance. L'exigence morale qu'elle sous-tend est foncière, comme en témoigne *La Grande peur des bien-pensants* :

*"Les consolations en séries" des "cent mille gueuloir de la Presse" où les plus beaux mots, les mots magiques, font leur besogne à la tâche, obscurément, sous la surveillance des contremaîtres du moral de l'Arrière, comme les petites femmes à bas de soie tourment les obus."* (II/57)

Conscient d'engager totalement sa responsabilité d'homme dès lors qu'il use du langage et fait oeuvre publique, Bernanos se refuse à admettre le goût de son siècle pour un usage pléthorique des mots, et ce faisant, il assume l'évidence d'un malaise commun à tous les écrivains contemporains.

Tuée par son inadéquation à la réalité qu'elle vise, la charge émo-tive du langage s'émousse, et il ne reste plus de lui, au terme d'une surenchère que l'actualité se charge d'entretenir, qu'un arsenal de désignations plates et de tropes exsangues qui font le lexique des technocraties modernes. Dès lors se trouve compromise la possibilité d'une création qui soit vraiment conforme aux aspirations de l'homme, c'est-à-dire qui lui offre le reflet de ses angoisses fondamentales et de l'inévitable interrogation qu'il a à se poser sur le sens de son existence. La tragédie a fait les frais de cette carence. George Steiner qui y voit

29. WHITEHOUSE, John-Colin *Le réalisme dans les romans de Bernanos*, p. 36.

30. Interview de LEFEVRE, Frédéric (1926) : OE II, p. 1040.

"une inflexible, une terrible pénétration de la condition humaine"<sup>31</sup> se pose une question dont l'urgence ne paraît pas limitée au cadre d'un genre littéraire précis :

*"Etant donné les abus que la terreur politique et l'inculture des masses font du langage, pouvons-nous entrevoir un renouveau de ce mystère des mots qui se trouve à la source de la poésie tragique ? Le newspeak de 1984 (...) de George Orwell peut-il servir aux besoins du théâtre tragique ?"*<sup>32</sup>

Loin de se limiter au genre tragique, le problème concerne toute oeuvre qui entreprend d'établir aux sources primordiales de l'angoisse humaine le lieu de son discours ; en somme toute oeuvre en relation avec une expérience ou une nostalgie du sacré.

Et c'est bien le cas de l'oeuvre de Bernanos. Prenant bien soin dans l'interview accordée en 1926 à Frédéric Lefèvre, de se démarquer des "écrivains catholiques", il a déjà conscience de situer son discours où s'établit le mystère de l'homme devant sa transcendance. Hans Urs von Balthasar le remarque :

*"... tout est tendu chez Bernanos vers la vision, vision du mystère de Dieu, de la sainteté secrète, vision des âmes telles qu'elles sont devant Dieu, vision aussi du démon et de l'enfer tels qu'ils s'offrent au regard du Sauveur."*<sup>33</sup>

Et cette vision est le moteur même de l'écriture bernanosienne, moteur indispensable sans lequel la création serait inconcevable, puisque, refusant de limiter la part du surnaturel, il installe au coeur d'une écriture réaliste dont il accepte d'assumer le pari, la dimension et la présence du sacré, accomplissant le saut que Balzac n'avait pas osé, ou dont il n'avait pas ressenti la nécessité :

*"Son intelligence a conçu l'ordre catholique, mais si la vérité qu'il a seulement entrevue joint entre elles les parties de son vaste monument, elle n'en pénètre pas la matière même. Il n'y a pas un seul trait à ajouter à chacun de ces visages effrayants, mais il n'a pas été jusqu'à la source secrète, au dernier recès de la conscience où le mal organise du dedans, contre Dieu et pour l'amour de la mort, la part de nous-même dont le péché originel a détruit l'équilibre. Il a été aussi loin que possible dans l'analyse, mais il s'est trouvé incapable de ce suprême effort de synthèse." (II/1038)*

Emmanuel Mounier a parfaitement senti le caractère inéluctable d'une vocation d'écrivain qui a choisi d'exprimer l'enjeu surnaturel des

31. STEINER, George : *La Mort de la Tragédie*, p. 12.

32. STEINER, George : *ibid.*, p. 228.

33. URS VON BALTHASAR : *Le Chrétien Bernanos*, p. 108.

destinées humaines jusque dans leurs dimensions les plus quotidiennes :

*"Loin de s'identifier à l'exceptionnel, le surnaturel, dans un univers sacré jusqu'à la fibre, est la banalité même du monde. Et si le prêtre est le personnage principal des livres de Bernanos, il n'est pas un type parmi d'autres, un peu en dehors de la vie commune, à côté au-dessous ou au-dessus : comme le Christ qu'il perpétue, il est l'homme central, l'homme le plus homme, le plus typique et le plus banal, puisqu'il est préposé à la vocation commune de l'humanité - amener le maximum de plénitude humaine au contact de la plénitude divine. Il semblerait que ce dussent être là des vérités courantes pour une conscience chrétienne. Mais trop souvent le romancier chrétien, pour n'avoir ni la simplicité ni la force de se placer d'emblée dans le mystère chrétien, préfère se rabattre sur des positions psychologiques préparées à l'avance. Ils ont fait au surnaturel sa part ; et le monde est devenu bouffi, le surnaturel baroque. Bernanos a détesté d'un même coeur la bouffissure de l'un et les faux prestiges de l'autre. (...) Si quelque machinerie diabolique s'attarde encore dans le Soleil de Satan, son projet le plus constant a été de rendre à la perspective du salut et de la perte sa banalité, de baigner de nouveau la vie quotidienne, sans en excepter la moindre surface, dans la présence divine. C'est au coeur de notre nature que Bernanos va chercher le secret qu'elle balbutie d'une voix surhumaine."<sup>34</sup>*

Mais l'originalité de la vision bernanosienne ne se limite pas au changement de perspective qui donne à l'incarnation de la présence divine dans notre vie un caractère quotidien et tangible. La fonction très particulière que cette vision assigne aux personnages confère à l'oeuvre tout le poids d'un exercice d'expression du sacré. Souvent esquissé, le rapprochement de deux pages de l'oeuvre pamphlétaire est ici significatif. Dans la préface des *Grands Cimetières sous la Lune* d'abord, puis dans les *Enfants Humiliés*, Bernanos dit le lien qui s'établit entre ses personnages et son enfance :

*"L'aube venait bien avant que fussent rentrés dans le silence de l'âme, dans ses profonds repaires, les personnages fabuleux encore à peine formés, embryons sans membres, Mouchette et Donissan, Cénabre, Chantal, et vous, vous seul de mes créatures dont j'ai cru parfois distinguer le visage, mais à qui je n'ai pas osé donner de nom -cher curé d'un Ambricourt imaginaire. Etiez-vous alors mes maîtres ? Aujourd'hui même, l'êtes-vous ?" (II/355)*

C'est bien le même ton et la même idée que l'on retrouve quelques années plus tard :

*"... C'est par les saints et les héros que je suis, les héros et les saints m'ont jadis rassasié de rêves et préservé des illusions. (...) On me pressait de devenir un*

34. MOUNIER, Emmanuel : *L'Espoir des désespérés*, p. 148.

## Introduction

garçon pratique sous peine de crever de faim. Or, ce sont mes rêves qui me nourrissent. Les bigots, les militaires et les grandes personnes en général ne m'ont absolument servi à rien, j'ai dû trouver d'autres patrons, Donissan, Menou-Segrais, Chantal, Chevanche, -c'est dans la main de mes héros que je mange mon pain." (II/873)

Marquant que la première de ces deux pages se situe "bien au-delà du légendaire 'il faudrait appeler Bianchon'" de Balzac, Max Milner écarte l'hypothèse d'un orgueil prométhéen et indique :

"Si Bernanos peut supposer que les personnages de ses romans participent au mystère du salut universel, c'est dans la mesure où leur vie profondément ancrée dans ses expériences d'enfant, fait partie intégrante de l'histoire de son propre salut. Ce sont eux qu'il a chargés de sauver son enfance dont tant de choses infranchissables le séparent. C'est en allant vers eux qu'il a rencontré, dans le mystère de la compassion et de la charité, les âmes de tant de lecteurs qui cheminaient sans le savoir à ses côtés."<sup>35</sup>

Il ne semble pas, en effet, que l'on puisse voir dans l'oeuvre de Bernanos un de ces univers prométhéens que Maurice Blanchot a décrits à propos du *Moby Dick* de Melville :

"... un mode d'écrire qui essaie de rendre au mot création, par une prétention vertigineuse, le sens qu'il peut avoir dans l'expression, la création du monde. (...) une tentative pour attirer dans la trame de l'ouvrage, grâce à un emploi rigoureux des valeurs littéraires, les puissances inconcevables dont nous nous rapprochons par l'intermédiaire des mythes."<sup>36</sup>

Si l'oeuvre de Bernanos est porteuse d'un sens du sacré ce n'est pas par le caractère démesuré de son ambition, mais bien par le choix d'une perspective qui le ramène à une pureté perdue, fonds commun de l'expérience humaine. En appeler à l'esprit d'enfance, c'est pour Bernanos chercher le lieu où s'établit avec autrui une communication -mieux une communion- dépouillée de toutes les strates du mensonge et des conventions qui font la vie adulte en société. Par le recours à l'esprit d'enfance, la communauté des hommes se trouve de nouveau visée par l'essentiel, installée dans le vertige du sacré.

C'est ici qu'apparaît le dessin d'une cohérence profonde entre la vie de l'écrivain et son oeuvre. Le sens du contact, le goût qu'éprouvait Bernanos pour la compagnie de ses semblables -ici encore la préface des *Grands Cimetières* est significative- impliquent une conception de

35. MILNER, Max : *Georges Bernanos*, p. 17

36. BLANCHOT, Maurice *Faux Pas*, (Digression sur le roman *Le secret de Melville*), p. 274.

l'acte d'écrire qui soit tout entière interpellation, dialogue avec l'autre, un autre que l'on oblige à se situer dans l'esprit de l'enfance,

*"élément de cette plénitude qui est co-extensive à l'ensemble indivis de notre durée temporelle et que nous appelons l'éternité de l'homme racheté."*<sup>37</sup>

Le goût de la séduction par la parole, le sens de l'engagement physique au service des mots, que nous avons discerné plus haut chez Bernanos, est appelé par un besoin de communion à l'angoisse existentielle des hommes que seule peut surmonter la découverte foncière qui éclaire toute la vie de l'écrivain : la vie *"est une chose vide et sans saveur quand on n'y mêle pas toujours, absolument, Dieu"*<sup>38</sup>. On sent bien que les deux adverbes n'ont pas ici simple valeur de style.

Que Bernanos soit toute sa vie resté fidèle à cette ambition de sa jeunesse n'exclut pas chez lui la conscience très nette, constamment affirmée, de l'existence d'un conflit entre la volonté d'expression du sacré et la pauvreté d'un langage qui n'est que de l'ordre de la raison. Dès le *Soleil de Satan*, il écrit :

*"La langue humaine ne peut être contrainte assez pour exprimer en termes abstraits la certitude d'une présence réelle, car toutes nos certitudes sont déduites, et l'expérience n'est, pour la plupart des hommes, au soir d'une longue vie, que le terme d'un long voyage autour de leur propre néant. Nulle autre évidence que logique ne jaillit de la raison, nul autre univers n'est donné que celui des espèces et des genres. Nul feu, sinon divin, qui force et fonde la glace des concepts."* (I/197)

Et à la fin de la préface des *Grands Cimetières*, ce conflit se dira plus nettement encore :

*"Mais justement, on ne parle pas au nom de l'enfance, il faudrait parler son langage. Et c'est ce langage oublié ; ce langage que je cherche de livre en livre, imbécile ! Comme si un tel langage pouvait s'écrire, s'était jamais écrit. (...) Singulière idée que d'écrire pour ceux qui dédaignent l'écriture."* (II/355)

Ainsi, paradoxalement, dans cette oeuvre qu'une lecture hâtive nous révèle d'abord foncièrement dialoguée, le dialogue se trouve comme statutairement frappé d'infirmité : nécessité par les contraintes romanesques et pamphlétaires et plus encore par le tempérament de l'écrivain, il se révèle insuffisant à rendre compte de la profondeur réelle des forces qui l'ont suscité.

37. RAHNER, Karl cité par BRIDEL, Yves, (in *L'esprit d'enfance dans l'oeuvre romanesque de Georges Bernanos*), p. 9.

38. Lettre à l'abbé Lagrange (*Combat pour la Vérité*), p. 76.

C'est qu'il ne serait rien sans ces trous formidables qui en brisent la continuité, et développent, parallèlement à lui un mode de communication extérieur au langage, plongeant parfois dans une relation entre les êtres qui existe sur un tout autre plan que celui de la conscience immédiate. Certes, ce glissement peut apparaître en dehors de toute intervention du dialogue. Ainsi, dans *Monsieur Quine* :

*"L'attaque perfide de Miss, l'indifférence de Michelle, le départ des deux amies, ces voix caressantes qui se mêlent si étroitement (...) et l'apparition de l'étrangère ne sont qu'une seule et même histoire dans l'éclatante nudité de ce jour torride. D'où vient que ces humbles conjonctures si peu distinctes, en somme, de tant d'autres incidents de l'existence quotidienne lui paraissent appartenir à un système ignoré de sensations, d'images, et comme à un autre univers ?" (I/1360)*

Mais il n'est pas de grande scène dialoguée qui ne comporte de ces longues parenthèses où se consolide la structure de la communication entre les personnages.

C'est le cas, par exemple, de la longue scène entre le curé d'Ambricourt et la Comtesse dans le *Journal d'un Curé de Campagne*. Le dialogue s'interrompt pour des notations où se révèle, des personnages, un être profond qui ne passe pas dans leurs paroles :

*"J'ai craint qu'elle ne perdît patience, m'injuriât. Ses yeux si gris, si doux d'ordinaire semblaient noircis." (I/1147)*

*"Sa voix même était si changée que j'avais peine à la reconnaître, elle devenait criarde, traînait sur les dernières syllabes. Je crois qu'elle s'en rendait compte et souffrait terriblement de ne pouvoir se dominer." (I/1149)*

*"Ses yeux étaient fixes, ses mains qu'elle tenait pendantes faisaient le geste de se raccrocher, de se soutenir à quelque chose d'invisible. Elle avait l'air de glisser sur une pente." (I/1150)*

Convenons d'appeler *didascalie* toute intrusion de l'auteur -indication scénique ou commentaire- intervenant au sein d'une séquence dialoguée. Le terme appartient au vocabulaire théâtral<sup>39</sup>, mais il a sa place dans cette étude pour désigner les segments *non dialogués* dont l'apparition est provoquée par le dialogue lui-même. Ponctuant, déterminant parfois la progression des répliques, elles interviennent par rapport à celles-ci comme des sortes d'altérations à la clef. Certes il serait vain d'essayer d'en dresser une typologie exhaustive, mais une étude des

39. UBERSFELD, Anne : *Sur le signe théâtral et son référent*, ("Travail Théâtral" n° 31), pp. 120-123.

dialogues ne saurait les négliger sous peine de négliger du même coup les personnages qui les profèrent et les conflits dont ils résultent. Or personnages et conflits se situent dans une même perspective. En effet, si la conception des personnages comme émanation de *l'esprit d'enfance* les met en relation avec le sacré, c'est au sacré aussi que renvoient les conflits qui les animent, du moins si l'on admet, avec René Girard, que l'espace du sacré est défini par les réactions aux rivalités et aux violences que suscite le groupe :

*"Le sacré, c'est tout ce qui maîtrise l'homme d'autant plus sûrement que l'homme se croit plus capable de le maîtriser. C'est donc entre autres choses mais secondairement les tempêtes, les incendies de forêts, les épidémies qui terrassent une population. Mais c'est aussi et surtout, bien que de façon plus cachée, la violence des hommes eux-mêmes, la violence posée comme extérieure à l'homme et confondue, désormais, à toutes les autres forces qui pèsent sur l'homme du dehors. C'est la violence qui constitue le coeur véritable et l'âme secrète du sacré."*<sup>40</sup>

On sait que cette intuition d'une violence fondatrice du sacré conduit à une étude des comportements de rivalité et des comportements mimétiques où les relations binaires sont privilégiées<sup>41</sup>. C'est par la dynamique de contradictions et d'échos de deux paroles qui se suscitent l'une l'autre que se révèle toujours la présence du sacré<sup>42</sup>. C'est dire toute la pertinence qu'assument les faits du dialogue.

C'est dire aussi -et nous en venons ici à l'axe formel de notre approche- que le concept de dialogue ne se laissera pas circonscire dans les limites d'occurrences stylistiques qui l'identifieraient purement et simplement au discours direct.

Fontanier, à qui nous emprunterons le terme de dialogisme, considère cette figure comme "*non-trope*" et la classant comme figure de style par "*tour de phrase*", la définit ainsi :

*"le dialogisme consiste à rapporter directement, et tels qu'ils sont censés sortir de la bouche, des discours que l'on prête à ses personnages ou que l'on se prête à soi-même dans telle ou telle circonstance."*<sup>43</sup>

40. GIRARD, René : *La Violence et le Sacré*, p. 52.

41. GIRARD, René : *Mensonge romantique et vérité romanesque. Des choses cachées depuis la fondation du monde.*

42. La structure et le mode de fonctionnement du théâtre grec antique dont le rôle religieux est évident en fournissent la preuve.

43. FONTANIER, Pierre : *Les Figures du Discours*, p. 375.

## Introduction

Accepté comme *figure* mais réfuté comme *trope*, le dialogisme voit fondée, dans les subtilités mêmes des classifications rhétoriques, son ambiguïté fondamentale qui est en même temps sa richesse, une ambiguïté que l'on retrouve dans les définitions lexicologiques. Les dictionnaires, en effet, proposent toujours, à l'article *dialogue*, des définitions assez confuses que le texte du *Petit Robert* synthétise et résume assez bien : trois rubriques y apparaissent où le dialogue est défini comme :

- 1°) Entretien entre deux personnes.
- 2°) Ensemble de paroles qu'échangent les personnages d'une pièce, d'un film, d'un récit ; manière dont l'auteur fait parler ses personnages.
- 3°) Ouvrage littéraire en forme de conversation.

Adoptées pour notre projet, ces définitions seraient insuffisantes. Certes, la notion d'"*entretien entre deux personnes*" convient pour désigner le référent de certains épisodes d'une *oeuvre*. Mais "*ouvrage littéraire en forme de conversation*" indique tout à la fois des livres individuellement considérés (ceux de Lucien, Fénelon, Fontenelle que nomme Robert) et l'imitation de conversations réelles, constituant le tout de chacun de ces livres, et servant à définir leur similitude. Autrement dit, une *mimésis* et un *genre* sont en même temps suggérés par le troisième sens. Le deuxième sens comporte aussi une ambiguïté : le dialogue y est vu comme "*ensemble de paroles*" et "*manière*" de faire parler. Qui dit ensemble dit somme ou suite de *fragments* définis par une manière, ou, pour mieux dire, par une *figure* au sens rhétorique du terme.

Six notions sont ainsi indispensables pour construire et expliciter notre projet, en réduisant le plus possible les ambivalences de définition et en tâchant de l'inscrire dans une visée théorique qui excède obligatoirement le seul domaine du dialogue.

FIGURE et FRAGMENT ont partie liée puisque l'une constitue le mode sur lequel l'autre se réalise. Leur interaction aboutit à la production d'un *texte*.

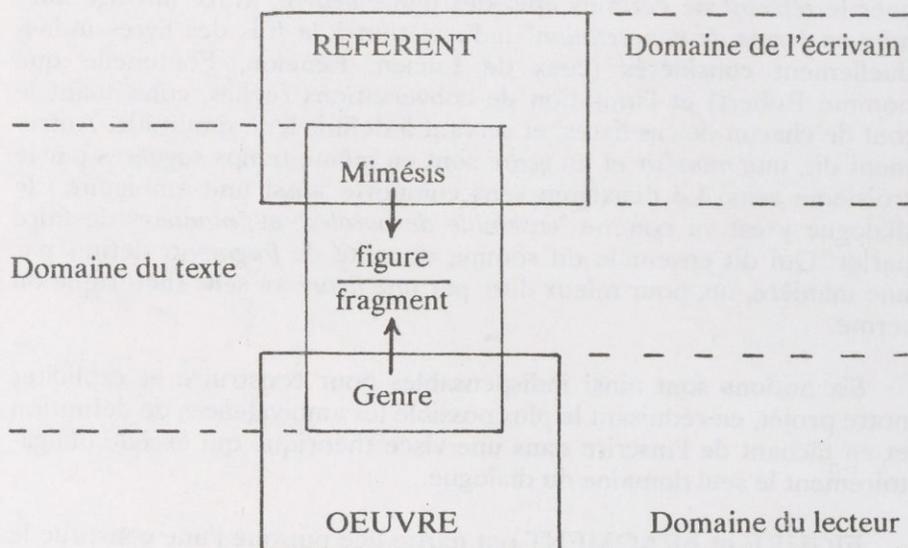
Mais d'autre part, OEUVRE et REFERENT sont liés eux aussi, aux deux extrémités du processus qui va de l'écriture d'un texte à sa lecture.

Enfin, c'est par un certain type de MIMESIS ou par un jeu de mimésis diverses que l'oeuvre affiche son appartenance à un GENRE.

La prise en compte de cette constellation de concepts indique assez que nous revendiquerons tôt ou tard, avec Paul Ricoeur la nécessité de

"heurte(r) de front la théorie dominante de la poétique contemporaine, qui récuse toute prise en compte de la référence à ce qu'elle tient pour extra-linguistique, au nom de la stricte immanence du langage littéraire à lui-même."<sup>44</sup>

Ainsi enracinée dans le référent de l'écrivain, une mimésis se construit -dans ce que Ricoeur appelle le passage de *mimésis I* à *mimésis II*- secrétant la figure dialogique qui contribuera à la cohérence du texte en étant responsable de la constitution de fragments dialogués. C'est dans la juxtaposition de ces fragments que le lecteur décodera l'appartenance du texte à un genre, à partir duquel il réglera son activité de lecteur, responsable de la transformation du texte en oeuvre. On peut ainsi, grossièrement, repérer dans le processus trois *domaines* : celui de l'écrivain, celui du texte et celui du lecteur mis en interaction deux à deux par le jeu de la mimésis et du genre.



Du fait de leur position -à l'intersection de deux domaines- et du fait aussi du traitement qu'elles devront subir, les notions de genre et de mimésis risquent d'être quelque peu brouillées.

La remise en question de la notion de genre relève d'un débat théorique où nous n'avons pas à entrer mais qui n'en existe pas moins. En outre l'idée de genre, s'appliquant à Bernanos, a conduit à une erreur d'appréciation, imputable, on l'a dit, aux seuls éditeurs et visant à distinguer le genre "*écrits de combat*" du genre "*écrits romanesques*".

Pour ce qui concerne la mimésis, le "*brouillage*" est d'ordre lexical et

44. RICOEUR, Paul : *Temps et Récit I*, p. 119.

## Introduction

a sa source chez Platon et Aristote. Chez Aristote, l'imitation poétique (mimésis) englobe le récit (diégésis) et la représentation directe des actions qui donne naissance à la poésie dramatique. Chez Platon, mimésis et diégésis sont les deux branches d'une lexis (façon de dire) qu'il oppose au logos (ce qui est dit). En outre notre étude aura à envisager des acceptions récentes et distinctes du terme de mimésis qui toutes s'inscrivent dans le débat entre Platon et Aristote. La mimésis de Ricoeur envisagée en regard du *muthos* aristotélicien n'est pas exactement la mimésis d'Auerbach. Enfin les *mimésis d'appropriation* et *mimésis de l'antagoniste* telles que les définit Girard s'inscrivent dans une problématique différente et ne visent l'objet littéraire que par voie de conséquence.

Il paraît ainsi impossible de retenir, comme concepts opératoires permanents les notions de genre et de mimésis. Nous ne les manierons que dans le détail de notre argumentation mais ils nous paraissent inaptes à toute valeur épistémologique.

C'est donc le jeu du fragment et de la figure, saisi dans un trajet entre l'oeuvre et le référent qui sera ici étudié et qui commandera le plan d'ensemble de notre recherche. Dans les deux premières parties nos interrogations porteront sur les modes d'existence de la figure dialogique dans le texte, puis sur la contribution de cette figure à la cohérence d'une oeuvre. Les troisième et quatrième parties tâcheront ensuite d'indiquer ce que dénote l'abondance des fragments dialogués dans le texte avant de préciser ce que l'oeuvre reçoit de leur organisation.

Mais le plan d'ensemble que nous venons d'esquisser ne va trouver sa pleine valeur et son sens que dans sa confrontation au texte de Bernanos. Le moment est venu de faire percevoir cette concomitance que nous revendiquons naguère entre expérience intuitive de l'oeuvre et construction d'un appareil théorique destiné à en élaborer la critique. Un bref fragment de *Monsieur Ouine* nous fournira ici les moyens d'un test de nos catégories critiques. Il est pris dans le portrait de Michelle qui suit immédiatement la scène liminaire du roman.

*"A l'ancien curé de Fenouille qui s'étonnait courtoisement de la trouver toujours si résignée, si docile aux volontés d'une providence qu'elle feint pourtant d'ignorer - non par malice assurément, peut-être par on ne sait quelle méfiance entêtée, bien féminine hélas à l'égard d'une philosophie spiritualiste souvent exigeante, avouons-le ! Elle répondait simplement : "La douceur a raison de tout"."* (I/1351)

Selon la définition de Fontanier, comme d'après le critère que nous avons adopté pour notre étude quantitative, seule la réplique de

Michelle, placée entre guillemets, peut être considérée comme dialogue. Mais alors, que faire de l'étonnant morceau de pastiche ecclésiastique constitué par cette "*méfiance entêtée, bien féminine hélas à l'égard d'une philosophie spiritualiste souvent exigeante avouons-le*". Avec ou sans guillemets, quel que soit le degré de liberté qu'elles manifestent par rapport au narrateur, (détaché -par les guillemets- ou inclus -par le déroulement syntaxique de la phrase-) les deux séquences considérées constituent à part entière des éléments de dialogue et l'opposition stylistique entre un discours direct qu'indiquent les guillemets et un discours indirect libre (repéré par "*avouons-le*") s'avère ici non pertinente. La phrase colporte en fait deux interventions de personnages, donc la possibilité d'un dialogue.

Est-ce à dire pourtant que Michelle est *en train* de bavarder avec l'ancien curé ? En d'autres termes, y a-t-il situation unique, où les propos rapportés ne sont-ils qu'une synthèse simplifiée et raccourcie d'échanges maintes fois rabâchés entre les deux personnages ?

On constate alors la mise en évidence d'une unicité temporelle de la relation. Les imparfaits (*s'étonnait, répondait*) s'opposent à un présent gnomique (*elle feint*) et prennent ainsi valeur d'indices temporels. Si le verbe feindre était à l'imparfait, toute la séquence serait affectée d'un renforcement aspectuel visant à l'expression de l'itératif. L'usage du présent restitué aux imparfaits dominant dans la séquence une valeur temporelle, et du coup, garantit l'unicité de temps de la relation Michelle-curé.

Mais le fragment dit plus qu'une simple allusion à un dialogue passé historiquement repérable entre la mère de Steeny et l'ancien curé de la "*paroisse morte*". Le pastiche ecclésiastique s'établit plus dans un jeu sémantique qu'au travers de repères formels. Son existence en tant que pastiche, dépend, à tout prendre, de la plus ou moins grande familiarité du lecteur avec l'univers bernanosien, et surtout de l'habitude prise de ces exercices parodiques dans les écrits de combat où Bernanos les multiplie. Il y a ainsi -à travers le dialogue Michelle-curé- l'établissement d'une interpellation du lecteur par Bernanos, c'est-à-dire, en situant ce fragment sur l'horizon de l'oeuvre entière, la trace d'un *dialogue avec le lecteur* sous forme d'un texte ouvert, livré à l'intervention de celui qui, par sa lecture, lui donnera tout son relief.

Il n'en reste pas moins que la présence des grandes scènes dramatiques dont nous avons déjà indiqué l'existence dans les romans doit nous inciter à adopter des critères théoriques formels qui nous permettront d'envisager l'actualisation de la *figure* dialogique en *fragment* dialogué.

## Introduction

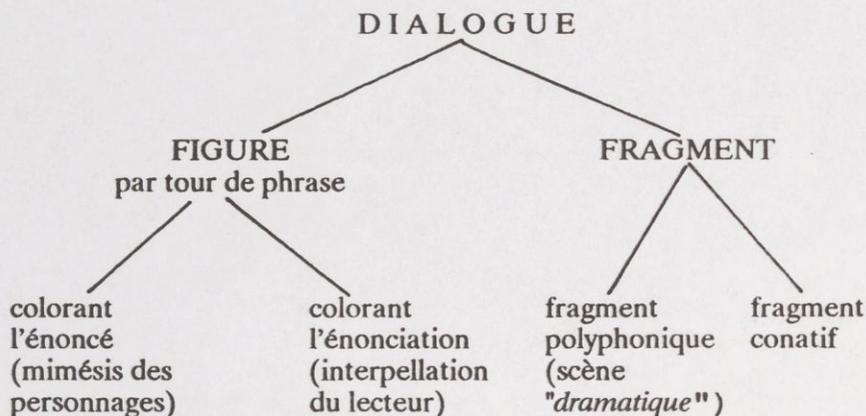
On conviendra donc d'admettre les conditions suivantes comme nécessaires et suffisantes à l'apparition de la figure "dialogue" :

1°) Manifestation dans le discours, d'une personne (première/deuxième) -ou de plusieurs personnes- distincte(s) de la personne représentant "celui qui mène le discours". (Si cette distinction n'était pas admise, en effet, on serait contraint de considérer l'ensemble du *Journal d'un Curé de Campagne* comme du dialogue.) Par commodité, on nommera souvent "narrateur extra-diégétique" cette personne "de celui qui mène le discours".

2°) Existence d'une relation (interpellation, persuasion, reproche, etc...) entre les différentes personnes mises en jeu.

3°) Unicité du temps et du lieu de cette relation.

Or cette opposition entre la figure "par tour de phrase" émergeant du texte et le fragment autonome conçu comme scène dialoguée va s'enrichir d'une opposition plus essentielle encore : celle du dialogue où l'écrivain se posant comme conscience solitaire s'applique à confronter des arguments qu'il habille de paroles d'homme -Mikhaïl Bakhtine parlerait ici de polyphonie- et du dialogue qui permet à l'écrivain rom-pant avec sa solitude, d'établir au-delà de lui-même, son discours dans une visée "conative" et constructive d'un *autrui par les mots*. Un modèle général du dialogue nous apparaît donc désormais, applicable aussi bien aux romans qu'aux écrits de combat.



On le voit, la figure dialogique, comme le fragment dialogué, envisagent tour à tour l'espace de l'oeuvre achevée, livrée comme ensemble chargé de sens, et l'aventure existentielle de l'écriture qui ne peut être que quête et construction d'autrui et que décrit Maurice Blanchot :

*"Admettons que la littérature commence au moment où la littérature devient*

*une question (...) une fois la page écrite, est présente dans cette page la question qui, peut-être à son insu n'a cessé d'interroger l'écrivain tandis qu'il écrivait ; et maintenant, au sein de l'oeuvre, attendant l'approche d'un lecteur -de n'importe quel lecteur profond ou vain- repose silencieusement la même interrogation, adressée au langage, derrière l'homme qui écrit et lit, par le langage devenu littérature.*<sup>45</sup>

Figure et fragment s'imposent ainsi comme les faces complémentaires du dialogue et l'ambition de la recherche qui va s'ouvrir est d'étudier leurs significations dans la perspective d'une unité profonde de l'oeuvre dont nous formulons ici l'hypothèse.

Deux parties seront ainsi consacrées d'abord à la figure. On tâchera en premier lieu de définir les conditions de son émergence et de sa suspension, puis on envisagera les différentes "parlures" qu'elle produit et les moyens stylistiques qu'elle met en oeuvre pour les produire. Cernée dans ses limites et son autonomie la figure verra ainsi définie sa contribution à l'activité mimétique du texte. Nous pourrons alors aborder l'étude du fragment qui occupera, elle aussi, deux parties. L'une tâchera de définir ce que dénote le fragment dialogué dans les rapports qu'il entretient avec ce qui n'est pas lui : l'espace dans lequel il se développe et le geste qui le ponctue. L'autre enfin envisagera la valeur syntagmatique puis paradigmatique du fragment dialogué, d'abord dans la configuration narrative puis dans la transformation du texte en oeuvre.

45. BLANCHOT, Maurice : *La littérature ou le droit à la mort*, in *La part du feu*, p. 293.

## PREMIERE PARTIE

### *L'intervention & les limites du dialogisme dans le texte*

En même temps que s'ouvre ce qui suit, le temps s'achève des intuitions générales. Affirmer l'abondance des dialogues chez Bernanos, en évaluer sommairement le volume en confondant délibérément et faute d'autres critères quantifiables, dialogue et "*entre guillemets*", poser l'hypothèse d'une contribution du dialogue à la spécificité de l'oeuvre bernanosienne, n'était qu'une tâche liminaire dans laquelle l'urgence d'une problématique conduisait à des raccourcis provisoires. Ainsi, nous avons défini dès l'abord les traits distinctifs de la catégorie dialogue, afin d'en indiquer la double modalité (figure et fragment) et par là, tracer les deux pistes complémentaires de notre recherche : l'oeuvre de Bernanos comme élaboration d'un univers littéraire autonome, et comme l'écho du sacré qui la sous-tend et qui la porte.

Désormais donc, c'est aux textes qu'il convient de confronter les intuitions. Mais l'analyse qui va s'ouvrir doit se fonder d'abord sur un examen plus précis de la nature des faits qu'elle va rencontrer.

L'énoncé d'une évidence s'impose d'abord : le dialogue littéraire ne saurait en aucun cas être considéré comme ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire un dialogue réel rapporté. Rien de commun entre la retranscription d'une conversation réelle enregistrée au magnétophone et les échanges de répliques qui sont attribués aux personnages d'un roman. Le dialogue littéraire n'est en effet que la projection d'une conscience qui organise sous forme distributive sa production linguistique. Il n'a aucun ancrage dans le réel, et les hasards au travers desquels se développe le dialogue "*parlé*" n'existent pas pour lui. Tout y est conduit par une volonté unique qui ne simule le dédoublement que pour mieux s'affirmer, et se réserve la possibilité d'interventions faussement objectives (qu'on les appelle didascalies ou intrusions de l'auteur) qui en infléchissent la courbe et juxtaposent à la confrontation des protago-

nistes la présence d'une sorte d'observateur parasite, dont le regard indiscret rivalise avec celui du lecteur, le complète ou le détourne, niant à l'affrontement dont le dialogue rend compte, l'autonomie et le caractère aléatoire qui seraient propres au vécu. Meneur de jeu, commentateur ou juge des répliques qui s'échangent, ce narrateur a-personnel installe dans l'imitation du réel où fonctionne le dialogue, la contrainte d'une convention. Même en l'absence de toute didascalie, ce conducteur extra-diégétique demeure présent, et, bien plus, son silence et sa réserve peuvent s'investir d'autant de sens que ses interventions.

C'est de cette façon d'ailleurs que l'usage du dialogue concourt au *réalisme* du texte. Dire que "*faire parler*" des personnages permet de les "*faire vivre*" est une affirmation gratuite que peut seule justifier une certaine naïveté pédagogique : le professeur qui exhorte ses élèves à recourir aux dialogues dans leurs compositions françaises sous prétexte de "*faire plus vrai*" n'a au fond pas d'autre souci que de les amener à diversifier leur outillage stylistique. En fait, ce n'est pas parce qu'un personnage parle qu'il devient plus vivant ; c'est parce que le personnage parle que le discours narratif devient plus vraisemblable. Expliquons-nous : chacun admet, avec Roland Barthes que la littérature

*"n'est qu'un objet parasite du langage ; lorsque vous lisez un roman, vous ne consommez pas d'abord le signifié "roman" ; l'idée de littérature (...) n'est pas le message que vous recevez ; c'est un signifié que vous accueillez en plus, marginalement ; (...) le discours littéraire est un discours auquel on croit sans y croire, car l'acte de lecture est un tourniquet incessant entre les deux systèmes : voyez mes mots, je suis langage... voyez mon sens, je suis littérature..."*<sup>1</sup>

La clef -au sens musical- l'indice de déchiffrement de tout texte littéraire, réside dans une convention : celle de l'arbitrage d'un langage qui se prétend fondateur d'une réalité.

*"J'ai connu" dit Alain "un illettré, d'âge militaire qui avait l'ambition d'apprendre à lire et qui parvint péniblement à épeler. Comme un de ses camarades lui demandait : "que dit ton journal ?" il répondit : "Je n'en sais rien, je lis..."*<sup>2</sup>

Cette convention d'un langage traducteur du réel s'affirme comme convention dans la mesure seulement où elle s'établit par rapport à une réalité. En d'autres termes c'est la convention qui fonde la réalité sur laquelle elle tranche. Ceci étant admis, il est aisé de concevoir que le dialogue fonctionne comme un langage du langage. S'intronisant conventionnel, il fonde du même coup, à défaut de réalité, la vraisem-

1. BARTHES, Roland : *Essais Critiques*, p. 263.

2. ALAIN *Propos sur l'Education* (XLII), p. 95.

blance de son horizon. Le "reste du texte", le "non dialogue" prend les apparences d'un réel que jusque-là tout lui déniait, du fait de l'intrusion du dialogue fonctionnant comme contrainte conventionnelle.

D'autre part, les contraintes formelles qui fondent le dialogue, entraînent une suspension des marques par lesquelles se fait l'énonciation du récit. Le registre des personnes suspend pour un temps la généralisation d'une troisième personne, "*personne de celui qui n'est pas là*"<sup>3</sup>, pour s'installer dans la perspective d'une alternance *je - tu*. Le présent, qui n'apparaît dans les séquences narratives qu'investi d'une valeur stylistique, se trouve, dans le dialogue, banalisé, réduit aux aptitudes d'une catégorie temporelle *normale*, et les temps du passé n'indiquent plus le cadre temporel où fonctionne le récit, mais une sorte de *plus que parfait de l'action*, une antériorité par rapport au plan des événements que rapporte le récit. La rupture avec la continuité et la cohérence temporelle du récit que fait apparaître le dialogue est introduction à une sorte d'a-temporalité narrative.

On conçoit de ce fait que le recours au dialogue soit aussi naturel à la vision bernanosienne. Georges Poulet a bien marqué l'originalité de la saisie du temps et de l'espace qu'impose l'univers bernanosien :

*"... le roman bernanosien commence par instituer un temps et un lieu. Mais le temps est l'éternité du mal, le lieu est l'étendue où s'étale le mal. Etendue nivelée, temps sempiternel. Or, ce qu'il y a de frappant ici, ce n'est pas que la vision d'un tel temps, d'un tel lieu, soit indiciblement tragique. (...) ce qui est unique ou presque dans le domaine du roman européen, c'est que le spectacle offert ici soit d'un tragique aussi dénué d'éléments dialectiques. On dirait que dès l'abord et pour toujours le milieu temporel et local, à l'intérieur duquel l'homme, d'habitude, poursuit une existence variée, s'est figé comme une masse de lave arrêtée dans sa course..."*<sup>4</sup>

C'est dans cette immobilité figée que l'irruption de l'événement crée une brèche :

*"La brèche / mot essentiel chez Bernanos, et qui suggère à la fois le caractère irrésistible de l'attaque, et la continuité de l'enceinte défensive où elle vient de créer un hiatus"*<sup>5</sup>

Par rapport à la pétrification temporelle qui lui était antérieure, l'irruption de la brèche apporte une délivrance :

3. BENVENISTE, Emile : *Problèmes de linguistique générale*, p. 228.

4. POULET, Georges : *Etudes sur le temps humain*/3, p. 59.

5. Op. cit., p. 63.

*"D'un coup le passé peut donc glisser à l'oubli et au non-être. La brèche est alors signe de la dénudation de l'âme, de son brusque isolement dans le moment présent"*<sup>6</sup>

Les caractéristiques temporelles de l'irruption de la brèche coïncident avec celles qui fondent le dialogue. Invasion d'un présent qui n'entretient plus de relations -ou du moins pas les mêmes relations- avec le passé, saisie d'une conscience dans l'expression de son langage et des risques de ce langage confronté à celui d'autrui. L'irruption de la brèche entraîne, dans la cadence des romans bernanosiens, cette spécificité qu'a bien marquée Georges Poulet :

*"... quelle que soit la longueur d'un roman de Bernanos, il est toujours réduit à ce qu'il est dans le moment même. Tout toujours s'y passe dans le temps d'un éclair. C'est que le roman bernanosien ne peut être qu'une suite d'éclairs. Comment pourrait-il en être différemment, puisqu'il ne prétend pas représenter la continuité d'un temps exclusivement terrestre, mais le surgissement, en ce temps, de moments proprement divins ?"*<sup>7</sup>

Et sans prétendre établir de correspondance parfaite entre irruption de la "brèche" et intervention du dialogue, force est de constater que cette matière romanesque qui procède par "éclairs" successifs et discontinus se coule dans une trame textuelle où les grandes masses dialoguées brisent la continuité du récit, au risque parfois de le rendre difficilement intelligible : comment reconstituer par exemple les limites de la première visite de Steeny à Monsieur Ouine et déterminer à coup sûr les événements qui se sont produits avant, pendant, ou après cette visite ?<sup>8</sup>

Ce n'est pas que le lieu du dialogue soit *forcément* celui de la brèche, telle que la définit Poulet. Mais dans la rupture temporelle que nous avons dite, le personnage se révèle à la fois dans ses paroles, dans les répliques de son interlocuteur et dans le commentaire que le narrateur, toujours présent quoique en retrait, intercale dans les répliques, à l'intention du lecteur.

Car c'est encore une particularité du dialogue romanesque que de fonctionner comme un double système de communication. Kibedi Varga le rappelle utilement :

*"Transposition de la réalité, réalité seconde, l'oeuvre littéraire possède, en fait, une double réalité : une réalité objective et une autre qui s'établit au cours de la lecture ou durant la représentation, du fait du contact avec un public. Tandis*

---

6. Op. cit., p. 65.

7. Op. cit., p. 90.

8. Cf. BUSH, William : *Scènes et chronologie* (E.B. 5), p. 32.

## Introduction de la première partie

que la rhétorique ne connaît qu'une situation, il faudrait par conséquent en distinguant deux en littérature : la situation interne, c'est-à-dire les rapports inter-humains présentés à l'intérieur d'une oeuvre et la situation externe, c'est-à-dire les rapports de l'oeuvre avec celui à qui elle s'adresse. Il y a une situation qui détermine les réactions de Bajazet aux propositions de Roxane et il y a une situation, tout autre, qui détermine les réactions du spectateur devant la tragédie intitulée Bajazet."<sup>9</sup>

En tant que texte, le dialogue constitue un message linguistique que le destinataire (l'auteur) adresse à un destinataire (le lecteur). A l'intérieur de ce message circule une série d'autres messages, ou tout au moins des fictions de messages, dont les protagonistes sont, tour à tour, émetteur et destinataire. D'où un jeu de transformation des fonctions de la communication, le processus le plus évident étant l'exercice de la fonction expressive que la communication auteur-lecteur greffe sur la fonction référentielle de la communication entre personnages<sup>10</sup>.

C'est donc toute une dialectique d'alibis et de projets détournés qui s'établit dans la texture même du dialogue. La question de savoir *qui* parle ne s'y pose jamais à l'intérieur d'un système unique. De ce fait même, elle perd toute consistance et s'efface devant la seule question urgente et légitime : *qu'est-ce* qui se parle et à travers quoi ?

Ainsi formulée, la question suffit à structurer une approche des instances stylistiques de l'expression dialoguée que nous avons posée plus haut comme première étape de notre recherche. En effet, si la parole dialoguée s'inscrit tour à tour dans la perspective d'un message *externe* (celui qui unit le romancier à son lecteur) et dans celle d'un message *interne* (celui qui, s'établissant entre les personnages, contribue à leur donner consistance et nécessité), on voit bien que le dialogue manifeste son existence dans le va et vient d'une extériorisation et d'une cohérence interne : l'écrivain prétend convaincre son lecteur, mais en même temps il doit se coller avec une matière floue, indistincte et fuyante qui aspire au statut de personnage, donc échappe en se constituant à celui qui prétend le créer. On connaît les remarques de praticien que François Mauriac a tirées de ce problème : "... *nos personnages ne sont pas à notre service. (...) plus (ils) vivent et moins ils nous sont soumis.*"<sup>11</sup> Ce qui unit au sein d'un même phénomène "*dialogue*" les deux types de messages que nous avons définis comme "*interne*" et "*externe*", c'est l'interpellation de lui-même que l'écrivain projette sur son oeuvre par l'intermédiaire de ses fantasmes et des personnages dans lesquels il les

9. KIBEDI VARGA : *Rhétorique et Littérature*, p. 85.

10. JAKOBSON, Roman, cité par GUIRAUD P. et KUENTZ P. : *La Stylistique*, pp. 155-164.

11. MAURICAC, François : *Le romancier et ses personnages*, pp. 126 & 128.

incarne. C'est en ce sens encore qu'il est illégitime, dans l'oeuvre de Bernanos, de séparer les romans des écrits de combat. La démarche qui les produit est une, et son unicité s'établit précisément dans une perspective dialoguée, comme l'a bien montré Carlo Bo :

*"Sa littérature, si c'en est une, est une véritable littérature de dialogue, malgré la violence et l'agressivité de son discours, et cela est si vrai que sa parole n'est jamais parfaitement claire, ni adaptable à une histoire à représenter, non c'est une parole qui ne lâche pas prise et quand elle se présente à nous, elle conserve encore quelque chose du feu dont elle est sortie, du feu à travers lequel elle est passée."*<sup>12</sup>

Autant dire que les nécessités du récit ou du raisonnement ne sont pas seules à s'impliquer dans le fonctionnement du dialogue bernanosiens, et que c'est donc dans une perspective génétique -celle de la construction de soi-même par l'oeuvre- que les instances stylistiques de l'expression dialoguée auront à être envisagées.

Cette perspective, étroitement dépendante de ce va et vient de la communication à la cohérence interne permet d'envisager deux critères distincts (ou mieux deux composantes, deux ingrédients) dont la présence et l'étendue seront à évaluer dans les dialogues.

- Un critère externe, relatif à la fonction de communication du dialogue : sa continuité ou sa non-continuité. Concernant le dialogue romanesque, on peut définir des modes de développement différents, selon que la matière dialoguée est plus ou moins ponctuée de didascalies, selon que le narrateur extra-diégétique intervient plus ou moins. L'éventail va de la disparition de tout dialogue, généralisant le style indirect libre, jusqu'à ce procédé curieux que Sartre a décelé chez certains romanciers mineurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Gyp, Lavedan, Abel Hermant :

*"Le roman s'écrit en dialogues ; les gestes des personnages, leurs actes sont rapportés en italiques et entre parenthèses. (...) Ce procédé manifeste certainement la prédominance de l'art dramatique dans la société policée des années 1900 ; il cherche aussi, à sa manière, à échapper au mythe de la subjectivité première."*<sup>13</sup>

Le problème de l'intervention ou de la non intervention de l'auteur en séquence dialoguée, par le biais d'une suspension de dialogue, constituera pour nous le premier mode de réflexion devant les occurrences dialoguées et fournira la matière de notre première partie.

12. BO, Carlo : *La réalité de Bernanos* (E.B. 3-4), p. 10.

13. SARTRE, Jean-Paul : *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 199.

seul homme. Je sais très bien tout ce qu'on peut objecter à un tel raisonnement, qu'il est non historique, invraisemblable, qu'il est absurde qu'un seul homme puisse être l'auteur de ces deux parties (...) Malgré cela je n'ai pas pu l'abandonner.<sup>6</sup>

Les questions que soulève une étude du fragment envisagé comme vecteur du dialogisme global de l'oeuvre recoupe la problématique formulée par Paul Ricoeur dans ses analyses sur temps et récit. De la notion de mise en intrigue que développent les deux premiers tomes de son étude, se déduira pour nous la notion de configuration dialogique qui substitue à la lecture linéaire et progressive une lecture rayonnante -re-lecture à vrai dire- ordonnant les différents épisodes de l'oeuvre à partir d'un coeur dialogique qui recèle le secret de leur organisation. En concurrence avec cette configuration, se développe sur un mode linéaire ce que nous avons appelé "récit ironique". La fonction du récit ironique étant de souligner, parfois jusqu'à la parodie, la soumission du texte au genre romanesque, un dialogue implicite s'établit entre l'auteur et le lecteur qui apprend à décrypter les pièges de l'ironie en même temps qu'il s'exerce à déceler les échos et les reprises des grands dialogues fondateurs qui livrent l'accès à la configuration dialogique de l'oeuvre.

Pourtant, au fur et à mesure que se développe la carrière romanesque de Bernanos, on voit disparaître le coeur dialogique qui assurait la cohérence de l'ensemble. En même temps l'ironie propose, là où les premières oeuvres fournissaient une clef générique à intentions parodiques, la dilution du récit dans une quête de l'indicible. Les essais avortés et complémentaires d'*Un Crime* et d'*Un Mauvais Rêve* livrent ainsi, dans l'échec de la configuration dialogique et dans le caractère lacunaire et indicible du récit linéaire, la trace d'une crise essentielle de la vocation romanesque de Bernanos.

Dès lors, il ne pourra plus y avoir vraiment de diégèse romanesque. C'est sans aucun goût pour le paradoxe et pour les formules choquantes que nous affirmerons que *la Joie* constitue ainsi le dernier roman qu'ait achevé Bernanos. *Monsieur Ouine* ne viendra reprendre l'impossible quête du coeur dialogique et du récit ironique que pour s'ouvrir sur les efflorescences prévisibles que constituent, à partir de ce qui voulait être le "grand roman", le *Journal d'un Curé de Campagne* et la *Nouvelle Histoire de Mouchette*. Là, l'exercice romanesque retrouvera sa noblesse dans la suspension de tout écart diégétique et dans l'établissement d'un échange dialogique qui, de plus en plus affirmé dans les oeuvres non-romanesques, finira par associer le lecteur de roman, comme le lecteur de pamphlets, dans le même partage. Pierre Gille affirme fort juste-

6. KIERKEGAARD, Sören : *Ou bien... ou bien...*, p. 12.

ment :

*"La vie secrète de l'oeuvre de fiction réside dans ce débat de l'écrire et de l'être qui passe par la feinte. Le propre de l'"écriture authentique" ou plus simplement de l'oeuvre d'art ne serait-il pas que ce débat soit accepté, et que d'un terme à l'autre également tenus, la brisure soit la plus violente"*<sup>7</sup>

Ajoutons toutefois que dans le pari de cette acceptation, il y a pour l'oeuvre péril mortel et que ce n'est qu'au prix d'un dialogisme de plus en plus affirmé, de plus en plus exaspéré même -les oeuvres de guerre en témoignent- que la raison d'être d'une vocation subsiste et se maintient.

Si la polyphonie, qui est construction dialogique des romans, reproduit fidèlement les étapes de la crise sacrificielle telle que René Girard l'a décrite, c'est dans la reprise inlassable de la peinture d'une humanité tendue vers son salut : dans les séductions affolantes de la mimésis et du désir selon autrui, il a le mauvais maître qui enchaîne le *logos* à la perte d'autrui ou à sa domination, et il y a la quête, jamais aboutie et toujours à reprendre, du compagnon, de l'autrui dont la parole convergerait enfin avec le *logos* de l'oeuvre en un dernier mot du dialogue, en un dialogue définitif et apaisé.

Et dans la quête de cet autrui, c'est à la fois la grâce et la tragédie de l'existence de Bernanos que d'avoir pu entreprendre, mais en n'en laissant qu'un bref fragment, cette *Vie de Jésus* qui était le seul aboutissement possible de son combat d'écrivain.



7. GILLE, Pierre : *Le logos de l'écriture*, E.B. 17, p. 87.