

Paradoxe

*JEAN-LOUIS CHRÉTIEN*

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



Les Éditions de Minuit

CONSCIENCE  
ET ROMAN, II

DU MÊME AUTEUR



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

*Chez d'autres éditeurs*

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



JEAN-LOUIS CHRÉTIEN

CONSCIENCE  
ET ROMAN, II

LA CONSCIENCE  
À MI-VOIX



LES ÉDITIONS DE MINUIT



## AVERTISSEMENT

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





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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mais une limite plus contraignante encore est celle de l'articulation du langage en lui. Le t. I a montré que c'est cette parfaite articulation intérieure, au demeurant splendide, qui donnait son caractère théâtral aux *Vagues* de V. Woolf (d'un théâtre symboliste et poétique). Cette sage correction et cette claire construction de la parole intérieure tendent parfois à faire de celle-ci une conversation mondaine, voire un exposé ou une conférence, et à produire une puissante irréalité, non seulement au regard de l'intelligence de certains personnages, mais surtout à celui des conditions de la vie de la conscience, qu'on entend pourtant dépeindre. Un exemple frappant en est l'ouvrage de J.K. Huysmans, *En route* (1895), dont l'appartenance même au genre romanesque montre le caractère poreux, et presque indécidable, de ce dernier, voire met en question sa définition comme genre au sens traditionnel du terme<sup>4</sup>. Il s'agit de la conversion de son héros Durtal, qui passe du satanisme décrit dans *Là-bas* (les fins de siècle se ressemblent décidément) au catholicisme le plus strict. La plus grande partie du roman est constituée des monologues intérieurs de Durtal, avec de nombreux passages aussi au style indirect libre, et la part du récit, comme celle des événements extérieurs, est fort mince (après de longs débats intérieurs, il part faire une retraite de dix jours dans un monastère, qui sera décisive).

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

---

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

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

le déplacement), leur mettant des notes, avant de se livrer à la même opération pour les ouvrages mystiques de sa bibliothèque. Son ton de conférencier érudit autant qu'acariâtre, détaillant les tenants et les aboutissants de ses jugements, et expliquant l'histoire de la liturgie, dans le fameux « style artiste » parsemé de transgressions lexicales raffinées, donne puissamment l'impression, n'en déplaît à un Valéry peut-être insincère<sup>5</sup>, de lire un essai polémique et savant, et non pas d'entendre le murmure d'une conscience (du reste il a tendance à vociférer – « se cria Durtal », « s'écria Durtal » – le plus souvent dans des cris intérieurs). Mais la faille majeure se manifeste à nu dans une expression récurrente : « Il ne faut pas cependant que je pense trop de mal des crevés opulents, fit Durtal, *après un silence de réflexions* (...) » ou « Il est certain, reprit-il, *après un silence de pensée*, que c'est la Vierge qui agit dans ces cas-là sur nous (...) »<sup>6</sup>. Un roman qui se veut intégralement celui de la vie intérieure laisse de côté le silence qui en est une dimension essentielle, et le considère seulement comme une pause dans la ratiocination. Mais pendant qu'elle cesse de discourir, la conscience ne cesse pas de vivre, et de poser des actes que d'autres pourront décrire. Cette faille est du reste aperçue dans le roman lui-même puisque, devant le silence des moines, Durtal « se dit » : « Ah ! pouvoir se taire, se taire à soi-même, en voilà une grâce ! »<sup>7</sup> Les grands romans ont de grands silencieux (cf. t. I, p. 171). Au demeurant, les plus belles pages d'*En route*, et les plus convaincantes eu égard à son dessein, sont plutôt au style indirect libre, et de l'ordre de la rêverie.

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

---

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

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

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

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

« Ainsi qu'une bête qui flaire un ennemi caché, il regarda avec précaution en lui, finit par apercevoir un point noir à l'horizon de son âme et, brusquement, sans qu'il eût le temps de se reconnaître, de se rendre compte du danger qu'il voyait surgir, ce point s'étendit, le couvrit d'ombre ; il ne fit plus jour en lui<sup>8</sup>. »

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

---

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

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

Le monologue intérieur de Joyce ou de Faulkner brisera certaines de ces limites, assurément, en laissant place à la discontinuité, aux ruptures, à des visions fugitives, à l'incohérence, il échappera à la ratiocination et à la conversation intérieure, il rendra possible un flottement, un « bougé » auparavant inconnus en cet ordre, mais, d'être encore monologue, il en laissera d'autres intactes. On demeure dans l'actualité du présent, et l'objectivation opérée par un langage en partie désarticulé et déconstruit syntaxiquement, pour être plus fine, n'en est pas moins une objectivation que celle d'un langage parfaitement construit. Au demeurant, cette dislocation n'est pas sans précédent dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, car A. Burgess a noté avec une parfaite justesse<sup>9</sup> que le langage déconstruit de certains personnages de Dickens dans des dialogues effectifs ressemble formellement à celui du monologue de Joyce. Il n'y a pas en stylistique de commencement absolu (*cf.* t. I, p. 49), mais la fréquence et la fonction d'une forme changent – car, dans Dickens, cette syntaxe en perdition a un effet exclusivement comique, et traduit le trouble affectif ou le dérangement intellectuel. Si, à défaut de lire le russe, l'on se fie aux traductions saisissantes d'A. Marcowicz, certaines répliques dans les dialogues de Dostoïevski approcheraient, mais avec des effets différents, cette même déconstruction de la parole (comme dans bien des dialogues réels).

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

---

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



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

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

---

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

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

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

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

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

Une contre-épreuve aussi simple que distrayante consiste à relever dans un ouvrage qui se prétend d'histoire l'emploi du style indirect libre pour les pensées, et l'effet, certes vivant, de basculement par là du récit historique dans l'imaginaire et la fiction<sup>13</sup>. On a vu (t. I, p. 44) l'étonnement d'un historien de métier devant le monologue que Stendhal prête à Rossini. Un historien à succès, Ph. Erlanger, ne recule pas devant la répétition du style indirect libre dans son ouvrage sur Richelieu. Qu'on en juge : « Qu'importaient les détours, les palinodies, les faux serments, les intrigues d'alcôve, qu'importaient les trahisons temporaires, si ces mauvais chemins le menaient au pouvoir ? Conquérir le pouvoir ! Rien ne prévalait contre cela. » Ou encore : « Ah ! que son fardeau lui semblerait léger s'il n'y avait la Cour, la famille royale et les favorites ! » Et enfin : « Ses yeux se dessillaient. N'était-ce pas une faute grave d'avoir créé un favori ambitieux et indocile ? Marie de Hauteport, au fond, présentait moins de danger : le Roi la savait acquise au parti espagnol, il se méfiait des femmes (...) »<sup>14</sup>. » On entre ici de plain-pied dans la conscience même de Richelieu, et l'on participe au mouvement de ses pensées et de ses décisions, avec les marques canoniques du style indirect libre, où l'on peut conserver la forme interrogative, à la différence du style indirect subordonné (où il faudrait dire : « il se demandait si ce n'était pas une faute grave », etc.), garder les exclamations (le « Ah ! », avec d'autres exclamations, est une marque extrêmement fréquente qu'on entre dans la parole intérieure du personnage<sup>15</sup>). Une phrase introductive (« Ses yeux se dessil-

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

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

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

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

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

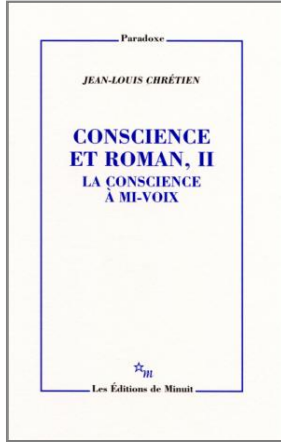
Le paradoxe est que ce style, puissamment littéraire et hautement travaillé bien souvent, et qui, sans être « imprononçable » comme le soutient A. Banfield, ne se présente que fort rarement dans la langue orale, donne, par son imprégnation subjective, une impression d'immédiateté. C'est le cas d'évoquer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

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

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

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

Dépôt légal : octobre 2011



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

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

[www.leseditionsdeminuit.fr](http://www.leseditionsdeminuit.fr)

ISBN : 9782707322289