



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 2, Février 2010
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5472>

Quand le roman explore le « cœur » humain

Henri Quantin

Jean-Louis Chrétien, *Roman et conscience, I. La conscience au grand jour*,
Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2009, 288 p., EAN
9782707320735.



Pour citer cet article

Henri Quantin, « Quand le roman explore le « cœur » humain »,
Acta fabula, vol. 11, n° 2, Essais critiques, Février 2010, URL :
<https://www.fabula.org/revue/document5472.php>, article mis en
ligne le 31 Janvier 2010, consulté le 26 Avril 2024, DOI : 10.58282/
acta.5472

Quand le roman explore le « cœur » humain

Henri Quantin

« *Ce n'est pas sans crainte ni sans tremblement que je livre au public, n'étant pas critique littéraire, ni spécialiste du roman, ces considérations sur des auteurs de génie* » confesse l'auteur. Qu'il soit réel ou feint, ce sentiment d'indignité n'est guère fondé, car Jean-Louis Chrétien fait preuve d'une connaissance précise des œuvres qu'il évoque et des critiques les plus marquants qui se sont penchés sur elles. Ce n'est donc pas l'ouvrage d'un philosophe et théologien égaré en littérature, mais d'un grand lecteur éclairé. Cette précision faite, entrons dans le cœur du sujet, qui est précisément la connaissance des cœurs des sujets, autrement dit de la conscience des personnages de roman. « *Cette connaissance de ce qu'un homme a de plus intime et de plus profond* », l'auteur la nomme « *cardiognosie* », attribut divin dans la Bible. « *Ce qui importe pour le présent propos, c'est que cette abyssale profondeur du "cœur" humain, dont l'exploration peut être sans fin, va être l'objet privilégié du roman des XIX^e et XX^e siècles, et que cette dimension est originellement biblique, et, dans notre histoire, chrétienne.* » (p27).

Dans le premier chapitre (« *L'exposition de l'intime dans le roman moderne* »), qui sert d'introduction, l'auteur part d'une expression plusieurs fois utilisée par Stendhal pour dire l'ignorance d'un de ses personnages : « *Il n'avait pas même lu des romans* ». D'où la question : « *Mais de quoi faisons-nous l'expérience dans le roman moderne, qui était inconnu aux époques antérieures ?* » Alors que les Anciens, d'après madame de Staël (*De l'Allemagne*, II, 28), « *n'auraient jamais fait ainsi de leur âme un sujet de fiction* » et gardaient « *un sanctuaire où même leur propre regard aurait craint de pénétrer* », les Modernes exhibent sans hésiter l'intériorité la plus profonde, au point que « *ce viol du secret est devenu la règle* » : « *Cette mise à nu de l'intime, cette exposition de ce qu'il y a de plus secret, l'empire croissant de la subjectivité dans l'existence et le roman, de façon indivise, tel est l'objet de l'ouvrage qui suit* » (p. 9). Et l'auteur précise : « *L'objet de cet ouvrage n'est pas d'assigner une cause à cette transformation du roman, mais d'en penser le sens et les conséquences, en décrivant aussi comment la conscience y est présentée et montrée.* » On peut regretter ce renoncement au *pourquoi*, sur lequel *Le XIX^e siècle à travers les âges* de Philippe Muray apporterait sans doute quelques lumières. Clairement annoncé, toutefois, le

projet plus restreint ouvre déjà un vaste terrain d'exploration, ce qui nécessitera un deuxième tome, centré sur « *la présentation oblique de la conscience sous la forme du récit, en particulier par le style indirect libre* » (p. 39). En attendant, ce premier tome étudie le monologue intérieur, à travers trois auteurs du 19^e siècle, Stendhal, Balzac et Hugo, puis trois auteurs du 20^{ème} siècle, Virginia Woolf, William Faulkner et Samuel Beckett : six chapitres, six auteurs incontestables que J.-L. Chrétien peut lire dans leur langue d'origine (critère qui a exclu de l'étude les grands romanciers russes), six moments de l'évolution du monologue, que l'auteur renonce d'emblée à distinguer du soliloque, constatant une trop grande variété des termes selon les critiques.

Chez Stendhal (chapitre 2, *Stendhal et le « cœur humain presque mis à nu »*), l'omniprésence des monologues intérieurs permet d'entrer dans la conscience des personnages « *comme dans un moulin* ». Aucune précaution, pas même de délimitation claire pour signaler le seuil de la conscience, d'où une fréquente incertitude du lecteur entre pensée intérieure et parole proférée. S'intéressant surtout à *Lucien Leuwen* et au *Rouge et le Noir*, Chrétien montre — ou rappelle — avec clarté que le monologue intérieur stendhalien, assez théâtral, ne se distingue guère d'un dialogue à haute voix avec soi-même (d'où des verbes d'énonciation comme « ajouter » ou « reprendre », qui relèvent plus de la conversation que de la méditation silencieuse). En bref, « *dans sa forme comme dans son contenu, la parole intérieure est identique (la franchise en plus, mais non toujours, ni nécessairement) à la parole extérieure. La parole intérieure est une parole extérieure qui n'aura pas été prononcée* » (p. 60). D'où cette heureuse formule : « *Même en soi, on est toujours en représentation* » (p. 61). On comprend alors le « presque » du titre du chapitre. S'il s'agit de mettre en évidence une conscience troublée et mystérieuse, Stendhal échoue puisque le personnage ne quitte un salon mondain que pour entrer dans un salon intérieur : les règles de la conversation sont sensiblement les mêmes et les héros stendhaliens les plus mutiques sont, en eux-mêmes, « *de brillants causeurs* ». Le monologue est un lieu de repli, qui se poursuit même au milieu des dialogues. On peut même dire que la parole la plus habituelle est le monologue, interrompu de temps en temps par la parole de l'autre, à laquelle le héros prête plus ou moins attention, puisque la société est presque exclusivement composée d'ennuyeux. J.-L. Chrétien peut alors aisément montrer que « l'incommunicabilité », lieu commun des études sur le 20^e siècle, est déjà présente chez Stendhal, puisque les personnages ne cessent de se réfugier en eux-mêmes. Sur ce point, l'auteur nous semble affirmer un peu vite que « *dans Stendhal, on est toujours seul, même en présence de ses amis* » (p. 79). Il est dommage que J.-L. Chrétien n'envisage pas, au moins rapidement, la communication non-verbale entre les « êtres au cœur de fabrique trop fine ». Regards, partage des larmes (on regrettera sur ces points

qu'*Armance* ne soit jamais cité), codes amoureux, les œuvres de Stendhal semblent nous dire, plus que l'incommunicabilité véritable, la nécessité d'apprendre à s'exprimer autrement, d'inventer de nouveaux codes et de se jouer des anciens. Pensons au lieutenant Robert parvenant à séduire la marquise del Dongo en racontant ses aventures et en assumant les ficelles qui tiennent ses chaussures. Songeons au grand alphabet de Clélia et Fabrice, qui crée une fragile communion à distance. Globalement, c'est le sens du jeu, non plus théâtral et mondain, mais enfantin et improvisé, qui semble le plus manquer à ces analyses par ailleurs pertinentes. J.-L. Chrétien ne cache pas son étonnement devant les « *rêveries puérides* » (p. 44) de Beyle et semble hermétique à la *disinvoltura*. Il évoque d'ailleurs sans distance l'inévitable « miroir qu'on promène le long des chemins », sans dire que la citation est de Saint-Real, et sans percevoir que le miroir inverse autant qu'il reflète. On aura alors peine à le suivre tout à fait quand il affirme que « *les romans de Stendhal sont beaucoup plus noirs que les stendhaliens n'affectent de le croire* » (p. 92) et que « *Le Rouge et le Noir est une tragédie du moi* » qui dit « *la haine de soi au fond du culte du moi* ». C'est trop sous-estimer les moments d'oubli d'ambition, où les héros se livrent tranquillement à la joie d'exister, comme Julien à Vergy s'amusant devant un lapin rapporté par les enfants de madame de Rênal. Dussions-nous être jugé « puérid » par l'auteur, nous préférons la Stendhalie semi-féérique de Julien Gracq, « suspendue hors du temps », que les catégories du philosophe sont inaptées à approcher.

Le chapitre 3 (« *Lire dans les cœurs avec Balzac* ») nous a en revanche pleinement convaincu. La particularité de Balzac est que la question de la « cardiognosie » se pose à la fois pour le narrateur et pour certains personnages exceptionnels, ce qui fait dire à Chrétien que « *Balzac est le seul grand romancier de l'omniscience du narrateur qui fasse la théorie de sa pratique, qui fonde sur une philosophie explicite les conditions de possibilité de ce que les romans mettent en œuvre.* » Aussi l'auteur s'intéresse-t-il de près à *Louis Lambert* et à *Séraphita*. Cela lui permet de distinguer la doctrine balzacienne de la théologie chrétienne, en montrant que ce qui n'appartient qu'au Christ pour cette dernière peut se trouver chez d'autres et en particulier le romancier. Pour ce qui est des monologues intérieurs, J.-L. Chrétien relève quatre caractéristiques principales. La première est « la pudeur » de ce qu'on appelle l'omniscience balzacienne. La conscience du personnage ne nous est donnée que par éclairs, à un moment crucial qui donne à cette brève intrusion une fonction dramatique essentielle. L'importance du monologue est donc inversement proportionnelle à sa fréquence. Deuxièmement, le monologue est « chrétien », au sens large, car il repose sur une empathie qui connaît parce qu'elle aime (non l'inverse) et qui s'abstient de juger. J.-L. Chrétien reprend sur ce point les analyses d'Henry James sur le rapport de Balzac à ses personnages. Troisième conclusion : les monologues de Balzac sont des monologues « de la volonté », qui nous

instruisent peu sur ce que le personnage pense : pas un débat intérieur, mais l'expression d'une décision. Ultime conclusion, enfin : « à chaque œuvre sa forme ». On ne peut faire une théorie générale du monologue intérieur balzacien, puisque sa présence dépend de la nature même du héros, de la force de sa tête. Parmi les analyses, l'étude de *La Cousine Bette*, « roman de l'athéisme comme idolâtrie » est particulièrement convaincante.

En passant à Victor Hugo (*Chapitre 4 : Hugo et le poème de la conscience humaine*), J.-L. Chrétien affronte un monologue à l'image de l'auteur : « unique, abyssal et démesuré ». « La clarté analytique des monologues parfaitement articulés de Stendhal ou Balzac [...] s'érode et s'ouvre à l'obscur, voire aux ténèbres. » Le chapitre a pour but principal de sortir *Les Misérables* du mépris supposé dont ce roman est victime. Aussi J.-L. Chrétien cite-t-il plus souvent qu'il n'analyse, se contentant la plupart du temps d'une paraphrase qui avoue son incapacité à dire plus ou mieux qu'Hugo. Aux chercheurs — s'ils existent réellement — qui ignorent tout des travaux de J. Seebacher, Guy Rosa, J. Gaudon et autres hugoliens de renom, le chapitre sera sans doute utile. Les autres n'y apprendront pas grand'chose, mais retrouveront avec plaisir des sommets hugoliens habilement reliés entre eux par J.-L. Chrétien. Avec Hugo s'achève le 19^e siècle et la première partie de l'ouvrage.

On se retrouve sans transition au 20^e siècle, au milieu des *Vagues* de Virginia Woolf (*chapitre 5 : Virginia Woolf et le théâtre des voix intérieures*). Le chapitre a le mérite de montrer pas à pas que ce roman est moins obscur qu'il n'y paraît. Chrétien remarque, par exemple, que l'étonnante indifférenciation stylistique des discours des personnages n'est guère un obstacle à la compréhension, puisqu'elle ne gêne personne dans la tragédie classique où tout le monde s'exprime de la même façon. Si l'analyse est parfois un peu poussive, si elle manque souvent d'allant, elle n'en est pas moins convaincante, surtout lorsqu'elle montre que seule une idéalisation simpliste peut faire de Percival l'unité charismatique qui ferait de chacun une personne. « La mort de Percival n'aura été la mort que d'un possible illusoire, le vrai pouvoir-être vient après elle » (p217). Il est donc légitime de mettre plutôt l'accent sur Bernard, le romancier. Sans chercher à conclure, J.-L. Chrétien achève alors son chapitre sur une question grave : « la douleur vient-elle du fait qu'il n'y ait pas de guérison, ou qu'on en ait cherché une ailleurs que dans la rencontre même ? »

Il semble surprenant, de prime abord, d'aborder le monologue intérieur chez Faulkner en se centrant sur *Lumières d'août*, roman qui revient à une narration plus traditionnelle, après *Le Bruit et la fureur* et *Tandis que j'agonise*, où la conscience livrait ses paroles sans médiation. Mais la clarté du récit n'est que le moyen de révéler plus profondément les ténèbres de consciences déchirées. D'ailleurs, la lumière d'août est celle de jours qui déjà raccourcissent et le premier titre du roman était *Dark house*. Aussi ne s'étonnera-t-on pas quand Joe Christmas « ne tiendra pas

la promesse de son nom, et que les ténèbres croîtront en lui, par lui, sur lui, contre lui. »(p225). Après un pertinent détour par l'indécidable (notamment à travers les confusions de Joe Christmas après le meurtre et la figure du « white nigger », qui n'est pas, rappelle Chrétien, issue de l'imagination de Faulkner, mais d'une idéologique raciste historiquement avérée), l'auteur revient à son sujet et réaffirme que l'omniscience narrative est nécessaire à l'intelligibilité des « séismes », car « *ce n'est pas par le chaos qu'on peut montrer le chaos à l'œuvre(même si beaucoup le tentèrent)* »(p. 233). Voyant bien l'impasse où cette affirmation pourrait le mener, J.-L. Chrétien nuance immédiatement. Il s'agit d'une omniscience limitée, d'une lumière déclinante, « *d'une cardiognosie tremblante* », d'où le titre du chapitre : « *La docte ignorance de William Faulkner* », aisément justifié par les nombreuses occurrences d'« apparemment » ou « peut-être » dans le récit. Plus globalement, le roman « *met en œuvre les différentes figures du rapport entre savoir et non-savoir* », comme la prescience quasi-somnambulique ou, à l'inverse, une conscience enténébrée. C'est la nescience qui domine, renforcée par les ellipses de plusieurs actions centrales. Par-dessus tout, l'usage du monologue intérieur marque cette incertitude, puisque c'est au sein même du monologue (contrairement à ce qui se passe dans *les Vagues*) que les variations typographiques signalent « *plusieurs possibilités de la voix intérieure* », avec les deux notations rivales : « il pense » et « pensant ». Autrement dit, « *notre parole intime comporte plusieurs couches et plusieurs voix* » (p. 247). L'italique permet aussi au narrateur de marquer une sorte de médiation, qui suggère que la parole intérieure n'est livrée que sous forme reconstituée et incertaine. D'ailleurs, Faulkner n'hésite pas à rendre compte de monologues virtuels (ce que le personnage aurait pu dire si...), mais aussi de silences intérieurs. C'est finalement sur la parole intérieure particulière qu'est la prière que J.-L. Chrétien est le plus inspiré. La fin du chapitre, qui s'interroge sur ce qui est chrétien dans ce roman, propose de lumineuses analyses qu'on lira avec profit.

L'Innommable constitue un cas ultime (*chapitre VII : le monologue en souffrance de Samuel Beckett*), qui semble ne pas entrer *stricto sensu* dans le projet de l'œuvre, tant par « le fond » que par la « forme » (ce sont les deux termes qu'emploie l'auteur...) : Beckett met en question l'identité même de la conscience et les monologues de sa trilogie se présentent comme des écrits. En outre, on assiste à « *l'ultime désincarnation de ce je qui parle sans cesse* ». Mais ce qui intéresse J.-L. Chrétien est précisément que *L'Innommable* est une méditation transcendante : à quelle condition une parole peut-elle être personnelle ? dans quelle mesure un monologue peut-il véritablement exister, puisqu'il y a du « polylogue » dans le monologue intérieur lui-même ? Le doute généralisé gagne même les notions de narrateur et de personnage, tant il est impossible de dire si c'est le narrateur qui se projette dans ses personnages ou si ce sont les personnages qui possèdent le narrateur. Dans de

percutantes dernières pages, J.-L. Chrétien donne pleinement son sens à l'adjectif « larvaire » appliqué aux personnages de Beckett : au sens banal de larve, il faut ajouter ceux de fantôme (c'est le sens du latin *larva*) et de masque (sens du mot en Allemand). Dès lors, les cœurs n'ont pas assez de consistance pour être violés et la cardiognosie est à peu près sans objet. Toutefois, le sujet n'est pas totalement réduit à néant : « *C'est évidemment pour Beckett l'acte de déformer, de mal entendre, de mal comprendre, et de mal dire ou redire qui peut faire que le je devienne sujet. Je m'érige de troubler la circulation du sens* ». J.-L. Chrétien peut alors joliment finir son chapitre par une conclusion qu'on nous pardonnera de citer un peu longuement : « *La voix narrative du roman cardiognosique, comme le ventriloque du Sophiste de Platon, porte en elle sa propre réfutation ; Beckett place au centre de son écriture cette auto-contradiction, ou cette auto-réfutation [...]. La critique du roman et de ses personnages par Paul Valéry a bien moins de force que celle de Samuel Beckett (qui le rejoint de fait sur bien des points), parce qu'elle ne se fait pas dans le roman lui-même.* »

Malgré des regrets (certaines analyses pourraient être plus dynamiques et mieux reliées entre elles, l'absence de conclusion synthétique étant en ce sens symptomatique) et des réserves (principalement sur le chapitre consacré à Stendhal, on l'a vu), nous ne pouvons que recommander la lecture de ce livre dense et perspicace, dont l'interrogation centrale justifie pleinement le second tome annoncé. Un souhait, toutefois : en donnant une suite à ses premiers pas réussis de critique littéraire, puisse l'auteur philosophe conserver sa rigueur, tout en gagnant en légèreté ludique !

PLAN

AUTEUR

Henri Quantin

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : henri.quantin@sfr.fr