Jean Barois et sa postérité : de "l'état de dialogue" au dialogue dans tous ses états

Marie-Hélène Boblet

▶ **To cite this version:**

Marie-Hélène Boblet. Jean Barois et sa postérité : de "l'état de dialogue" au dialogue dans tous ses états. 1913, cent ans après. Enchantements et désenchantements, Hermann, pp.271-286, 2015, (Colloque de Cerisy). hal-01943163

HAL Id: hal-01943163

https://normandie-univ.hal.science/hal-01943163

Submitted on 3 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

IV

Jean Barois et sa postérité : de « l'état de dialogue » au dialogue dans tous ses états

Marie-Hélène Boblet

En 1913 *Jean Barois* apparaît comme une expérience littéraire révolutionnaire : c'est le premier roman dialogué du XX^e^ siècle qui fasse l'économie de la narration et du narrateur. Son volume (512 pages dans la collection *NRf* des éditions Gallimard) le distingue radicalement aussi bien du « roman parlant » analysé par Sylvie Durrer que des textes dialogués de Droz, Halévy, Marni, Donnay, Lavedan et Hermant[1]. *Jean Barois* se caractérise par une haute ambition, d'un point de vue romanesque et axiologique. *Bildungsroman* en dialogue, il reconstitue la vie de l'âme du héros et fait l'inventaire spirituel d'une génération, de 1878 à l'avant-guerre. Articulée autour de l'Affaire Dreyfus et des querelles éveillées entre nationalistes et dreyfusistes, matérialistes et spiritualistes, traditionalistes et modernistes (le roman est dédié à l'abbé Hébert), c'est « une longue monographie masculine, la destinée d'un homme et l'histoire d'une conscience[2] ».

Depuis les colloques de la Renaissance ou les Entretiens du XVIII^e^ siècle, le dialogue littéraire est appelé dans les moments critiques de l'Histoire pour soustraire la pensée aux discours

1. Voir Sylvie Durrer, *Le Dialogue romanesque*, Genève, Droz, 1994 et J.-F. Massol, « À propos du roman dialogué : *Jean Barois* et *La Carrière* d'Abel Hermant », in *Roger Martin du Gard, Inédits et nouvelles Recherches*, *Cahiers de la NRf*, 1994, vol. I, p. 107-120.

2. Roger Martin du Gard, *Souvenirs, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, I, p. LVI.

d'autorité. Le propre du dialogue – mettre en jeu et à l'épreuve ses propres présupposés et les dépasser sans retomber dans le dogme – le voue à présenter l'aventure de l'esprit qui, dans le cas de *Jean Barois*, est un exemple du « sens de l'aventure » intellectuelle et psychique et du « sens des possibles » romanesques que célèbrent dans les mêmes années Jacques Rivière ou André Gide. Martin du Gard choisit l'écriture dialogale pour proposer au lecteur une expérience de jugement *réfléchissant* à travers l'échange d'idées et le débat sur des valeurs, sans trahir « la fougue » de la parole ni le jaillissement de la vie. À ce titre, la valeur littéraire de *Jean Barois* est à la hauteur de sa teneur philosophique. Et si l'on admet le mandat de questionnement critique du roman, doté de l'énergie de la parole et de l'ironie de l'esprit, le type du roman dialogué serait le comble du roman moderne, celui de la perplexité et de la complexité. Il rappelle qu'une partie noble des affaires humaines reste obscure et aporétique, et que le « *x* terrible[3] » dont parle le docteur Barois mourant (82) reste énigmatique : il n'y a pas dans *Jean Barois* de somme sans reste, ni de révélation à l'issue de la quête : « Il faut nous rappeler que Moïse n'est pas entré en Terre Promise » (459), rappelle Luce, personnage d'intellectuel exemplaire du roman.

Avant d'envisager les disciples éventuels de Martin du Gard, j'éluciderai les conditions de possibilité de cette écriture dialogale et de son possible héritage, en croisant la perspective historique et la réflexion poétique. D'un point de vue historique, Martin du Gard entendait « explorer de nouveaux territoires romanesques » et les défrichait en éclaireur éclairé. Qu'est-il advenu, au fil du XX^e^ siècle et jusqu'aux débuts du XXI^e^, de ces territoires ? Je répondrai à la question selon une méthode inductive et comparative et me fonderai sur quelques exemples privilégiés pour les mesurer aux indices de la nouveauté de *Jean Barois*. L'analogie comme la différence sont parlantes, qu'il s'agisse du degré de mimétisme avec la parole authentique, recherché au nom de la vie, ou de la vertu heuristique du questionnement sous-jacent à tout dialogue.

3. Les références de pages renvoient à l'édition de *Jean Barois* en Gallimard, *NRf*, 1921. Elles suivront désormais les citations entre parenthèses.

I. LE DIALOGUE À L'ÉCOLE DE LA VIE

Avant *Jean Barois*, dont l'idée naît en décembre 1908 et auquel il travaille depuis 1910, Martin du Gard se livre à plusieurs essais dialogués : *Jean Flers*, nouvelle de 1903, et *Une vie de saint* dont il reste le manuscrit inachevé. Pendant la correction des épreuves de *Jean Barois* en 1913, il compose sa première pièce, *Leleu*[4], qui sera suivie de *La Gonfle* (1922-1924, publiée en 1928), et *Le Taciturne* (1931). Mais l'écriture dramatique satisfait moins l'écrivain que l'écriture dialogale. Martin du Gard répugne à la trahison induite par l'intervention intermédiaire des comédiens toujours susceptibles de trahir l'auteur dès lors qu'une troupe tend au troupeau. Son *Journal* déplore le malheur de l'artiste condamné à la re-présentation de son œuvre et aux affres de la reproduction[5]. Il contourne donc l'obstacle à l'aide du roman dialogué, qui lui permet de « ressusciter, avec toute sa fougue émouvante, un milieu farouchement dreyfusiste[6] ». Séduit comme un Stendhal ou un Balzac par l'effet de présence et d'actualité suscité par l'échange en discours direct, il compose un roman de conversations, leçons et disputes. « J'étais né pour rompre (la) tradition ronronnante, pour jeter à l'eau ces orgues de barbarie, et pour créer un mode nouveau, vivant, expressif, direct, impitoyable, qui happe comme une image visuelle l'attention du lecteur[7]. »

De structure essentiellement dramatique mais conçu pour la lecture littéraire, le roman dialogué implique une posture

4. La pièce fut créée par Copeau le 7 février 1914.

5. À propos de la mise en scène d'*Un Taciturne*, il écrit : « Voilà ce qui mieux que tout indique ce qu'il faut penser du théâtre. Art essentiellement mineur, parce que le poète ne peut pas communiquer sa pensée sans le truchement de ces êtres médiocres que sont les comédiens les meilleurs, dès qu'ils sont groupés […]. Un auteur dramatique est un malheureux artiste qui a fait une œuvre, mais qui ne peut la montrer qu'avec l'aide, l'entremise d'une troupe – d'un troupeau d'acteurs. » Roger Martin du Gard, *Journal*, 30 novembre 1931, cité dans l'édition de la *Correspondance Copeau-Martin du Gard* dirigée par Claude Sicard, Gallimard, 1972, p. 507.

6. Roger Martin du Gard, *Correspondance générale*, Gallimard, 1997, vol. I, p. 191.

7. *Journal*, 12 octobre 1920, Paris, Gallimard, 1993 (1919-1936), t. II, p. 176.

réceptive paradoxale de la part du public, en tout cas non théâtrale, même si – comme au théâtre – la voix auctoriale est abolie[8]. *Jean Barois* ressemble donc à une espèce de partition d'énoncés au discours direct. Le roman, profitant de la bâtardise d'un genre « lawless », comprend 56 chapitres dont 44 scènes et montages de scènes[9] dialogales qui impliquent des didascalies.

Le public en effet, plus vif et plus alerte qu'autrefois, n'aurait plus besoin de description. Bien avant *Fin de partie*, la didascalie peut couvrir plusieurs pages : la deuxième partie, *Le Semeur*, commence par de longues pages de descriptions naturalistes des libres penseurs du journal. Les dialogues, qui actualisent et incarnent les idées ou des affects, sont secondés par des commentaires sur leurs attitudes, leurs postures et leurs réactions. Par exemple une didascalie du tout début du roman précise l'intention de communication sans que soit dit le moindre mot : dans le regard de son père, « Jean a compris cet éclair : – "Tu vis, toi!…" » (884). Une autre, à la fin, glose l'implicite intonatif : « Le ton signifie : "Vous savez bien que je ne comprends rien à vos lectures" » (480). Faute d'acteur, elle ne prescrit rien, mais remplace effectivement la description.

Le choix du roman dialogué permet donc l'incarnation et la dramatisation du déchirement intérieur et du conflit idéologique dont les données sont déployées dès l'enfance du personnage. À cet égard, le roman prend des allures de dialogue philosophique qu'Aristote, déjà sensible aux péripéties et coups de théâtre discursifs, classait, seul de tous les genres didactiques,

---

8. « Le romancier doit s'effacer, disparaître derrière ses personnages, leur abandonner la place, et les douer d'une vie assez puissante pour qu'ils s'imposent au lecteur par une sorte de présence, comme s'imposent au spectateur les êtres de chair qu'il voit se mouvoir, qu'il entend converser, de l'autre côté de la rampe » (*Souvenirs, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1955, I, p. LX).

9. On y relève aussi des discours monologaux : une oraison funèbre, un cours, une conférence, un interview, huit lettres et quelques scènes d'action pure (la scène de la publication du numéro spécial du *Semeur* sur l'Affaire Dreyfus, celle du départ de Zola quittant le Palais de justice, la promenade en barque à Pallanza, l'assaut de la foule au local de la revue. Voir M^me^ Swedenborg, Jean Barois *de RMDG, Étude des manuscrits et techniques narratives*, Suède, CWK Gleerup, 1979).

parmi les genres poétiques. Le drame de l'esprit y est à la fois *en représentation* et *au travail*. Au XVIII[e] siècle, Marmontel distinguait plusieurs types de dialogue philosophique : la *leçon*, ou débat d'idées, où deux interlocuteurs, à égalité de savoir et d'intelligence, approchent ensemble de la vérité, comme les membres du *Semeur*. La *dispute*, elle, postule l'infériorité d'un partenaire par rapport à l'autre, comme le vérifient d'âcres échanges entre Jean et Cécile, ou bien entre Tillet, Grenneville et Jean. Barois, en train de rédiger une enquête sur la jeunesse qui répond implicitement à l'enquête d'Agathon, « Les jeunes gens d'aujourd'hui », s'inquiète d'une lente et progressive intoxication de nationalisme belliqueux et de « la soif d'une discipline » qui pousse les jeunes au « besoin de renoncer à leur personnalité morale, d'en faire le sacrifice sur l'autel de l'ordre social » (272). Leçons ou disputes, nombreux sont en tout cas les échanges sur des idées : nationalisme, dreyfusisme, scientisme, pragmatisme, sentiment religieux. Dans la mesure où deux amis s'y querellent à la faveur de leurs conversions croisées à la foi catholique et à l'irréligion, on pourrait tenter un rapport entre *Jean Barois* et *Dialogue d'un soir d'hiver (dans un café des boulevards)* de François Mauriac (1921). Mais quand Mauriac écrit un texte de 7 pages sur papier Bible, Martin du Gard consacre 512 pages au dialogue d'idées.

II. DU DIALOGUE PHILOSOPHIQUE AU ROMAN DIALOGUÉ

Si le dialogue d'idées peut ainsi s'étendre, c'est que Jean Barois, traversé par le doute dès l'enfance, ne fait pas prévaloir ses propres convictions. Martin du Gard se sert de ce personnage pour illustrer l'ébranlement mental et moral suscité par l'Affaire Dreyfus, dont Thibaudet considère qu'elle

> a été non seulement un événement intellectuel, mais l'événement des intellectuels. Elle a obligé l'intelligence à prendre parti pour l'une ou l'autre des valeurs dont cette génération était déjà le champ de bataille : ou bien cette vérité pragmatiste d'adhésion, de sensibilité ou d'intérêt

> qui commande les croyances religieuses, nationales et sociales, ou bien la vérité impersonnelle fondée sur la recherche objective[10].

Outre la question de l'engagement et de la responsabilité des intellectuels, l'interrogation sur la psyché et ses lois gouverne une partie des échanges du roman. Martin du Gard, tôt détaché de la foi traditionnelle, s'intéressa avec une constance remarquable à la question religieuse. Si lui-même n'eut pas la moindre intention de renier le scientisme, son héros se rend dans ses derniers jours à la foi et y trouve « un immense bonheur intérieur ». Pourtant, à peine a-t-il trépassé que son épouse trouve un testament qui annule la valeur de cette conversion, prévue de longue date comme antidote à une faiblesse d'agonisant :

> Ce que j'écris aujourd'hui, ayant dépassé la quarantaine, en pleine force, et en plein équilibre intellectuel, doit, de toute évidence, prévaloir contre ce que je pourrai penser ou écrire à la fin de mon existence, lorsque je serai physiquement et moralement diminué par l'âge ou par la maladie. […] Je proteste d'avance avec l'énergie farouche de l'homme que je suis, de l'homme vivant que j'aurai été, contre les dénégations sans fondement, peut-être même contre la prière agonisante du déchet humain que je puis devenir. (510)

La relecture de ce testament par l'abbé Levys et la double fin du roman ont pour effet de renvoyer le destinataire à sa propre équivoque intériorité. Le personnage romanesque s'interroge, comme l'écrivain en personne, autant sur son propre devenir que sur le devenir de l'humanité : « L'homme n'est peut-être pas capable de profiter, plusieurs générations de suite, des enseignements de sa raison », lit-on dans la troisième partie (449), tandis qu'à propos de l'histoire des mentalités collectives, Martin du Gard écrit dans son manuscrit :

---

10. Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936, p. 411.

> Ce qui doit ressortir du livre : La fin de mon livre contredit en apparence le milieu, qui représente ma pensée réelle. C'est qu'il faut faire vrai. Et si je frappe de défaite l'idée qui m'est chère, c'est que je ne crois pas l'homme actuel capable de se passer du point d'appui religieux. S'il y arrive, ce n'est qu'un moment, et lorsque la violence de son élan vital est assez assourdissante pour qu'il n'entende pas les soupirs d'effroi que sa nature pousse malgré lui. Il faut qu'il soit au sommet de sa force et de sa puissance vitale, pour se passer des béquilles de la foi[11].

C'est donc, dans les années 1910, le phénomène psychique religieux qui intéresse Martin du Gard, comme il intéressera Jung dans les années 1920, au nom de la psychologie empirique moderne et selon la méthode des sciences naturelles. S'occupant de phénoménologie psychique, ils n'examinent pas le problème de l'immortalité du point de vue métaphysique ou théologique, mais s'intéressent à l'élan énergétique qui porte un sujet vers une présence autre[12]. Ils ne l'évaluent comme une faute de l'intelligence mais l'attestent comme fait réel, comme expérience psychique *vivante* :

> L'activité religieuse est dans l'homme moderne encore bien plus profondément enfouie que la sexualité ou l'adaptation sociale. […] Je connais des personnes pour lesquelles la rencontre intérieure avec une puissance étrangère en elle représente une expérience à laquelle elles attribuent le nom de « Dieu ». Dieu pris dans ce sens est une théorie, une conception, une image que crée l'esprit humain dans son insuffisance, pour exprimer l'expérience intime de quelque chose d'impensable et d'indicible. L'expérience vivante est la seule réalité, le seul élément indiscutable[13].

---

11. Cité par Michael Taylor, « De quelques échos de Jean Barois dans la correspondance de Martin du Gard », in *Roger Martin du Gard. Actes du colloque international de Nice*, Paris, Gallimard, 1992, p. 40.

12. Voir Carl Gustav Jung, *L'Énergétique psychique*, Genève, Librairie de l'Université ; Paris, Buchet Chastel, 1956.

13. Carl Gustav Jung, *L'Homme à la découverte de son âme*, 1928 ; trad. fr., Paris, Albin Michel, 1987, p. 92.

Cette expérience vivante, non argumentable mais irréfutable, est soumise à l'examen du (libre) penseur qu'est Martin du Gard profilé derrière Jean Barois. À côté du thème historique de l'Affaire Dreyfus, la question centrale du roman, le conflit entre la foi et la libre-pensée, est le noyau du dialogue philosophique.

Or le débat sur la foi religieuse ne peut reposer que sur un credo préalable, la foi première et radicale dans le *logos* spéculatif, dût-il n'être pas conclusif. *Jean Barois* à cet égard appartient à un âge encore innocent de l'humanité. Ham dans *Fin de partie* – où prennent tout leur tragique les images de déchet et de béquilles dispersées dans le premier testament spirituel du héros – sait qu'on ne risque pas de signifier quoi que ce soit, faute de l'instrument adéquat. Car, comme se le demande Molloy, « avec quoi penserait-on ? » Barois, lui, use encore du *logos* pour réfléchir et faire réfléchir. Dans le roman, personne n'a définitivement raison mais chacun a des raisons de défendre tel point de vue; différents discours sont qualifiés et habilités. L'abbé Lévys par exemple lit Barois dont le nom est le « symbole de la pensée libre » (483). Et lors de leur ultime conversation, il lui adresse une interrogation toute rhétorique : « Ne pensez-vous pas qu'à un certain niveau de pensée, lorsqu'on est décidé à prendre au sérieux la vérité et à suivre sa conscience, il est bien difficile d'être de son parti, sans être aussi un peu… de l'autre?… » (478) La polyphonie à laquelle se soumet le romancier l'emporte donc sur les convictions de Martin du Gard citoyen et libre-penseur. Malgré la contingence des résultats, il existe au moins une chance de l'intelligence, une énergie dynamique qui circule dans les périodes heureuses où l'Histoire n'est pas bloquée.

III. LE ROMAN DIALOGUÉ À LA FIN DU XX^{e} SIÈCLE (1950-1989)

Dans *Le Dialogue*, Suzanne Guellouz écrit que si « on peut comprendre l'absence de dialogue comme le signe d'une adhésion au système qui bloque le déroulement de l'Histoire », « le développement de la forme marque pour sa part les époques où se développent le libre arbitre, l'intérêt pour le collectif,

le dégagement critique par rapport à l'Histoire »[14]. Pour la première moitié du siècle, *Jean Barois* est l'emblème de cette tradition qui articule dialogue, pensée active, scepticisme. Mais c'est un emblème isolé. À cette période en effet, la « présence » par défaut du dialogue serait le signe des « mutations épistémologiques » du siècle, et de trois réactions convergentes : d'abord une réaction idéologique – démocratique ou égalitariste – contre le caractère élitiste de tout dialogue ; ensuite une réaction psychologique au caractère déceptif de toute communication avec autrui ; enfin une réaction formelle. Suzanne Guellouz note

> la tendance, qui a prévalu surtout durant la seconde moitié du siècle, selon laquelle la littérature ne saurait accorder plus d'importance à *ce qu'elle dit* qu'au fait *qu'elle dit*, ce qui, d'emblée, ruine la notion même de prose d'idées et partant le dialogue, qui en l'occurrence ne saurait trouver le moindre salut dans sa spécificité[15].

Effectivement, dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, aucun roman dialogué n'affrontera plus de questions philosophiques comme celles de l'engagement, du sentiment religieux, du pragmatisme ou du nationalisme. L'Histoire brille par son absence, comme si l'explosion de Hiroshima et les fumées d'Auschwitz avaient dissipé toute possibilité de la thématiser et de la penser. Pourtant, le roman dialogué se développe sous la plume de Beckett, Pinget, Sarraute, Duras, Claude Mauriac. Non qu'il célèbre la puissance délibérative du libre arbitre, mais parce qu'il est propre à dire la perplexité de l'intelligence ou la sidération du discernement. De cet ébranlement témoignent à leur façon les répétitions de « Comment savoir ? » sous la plume de Pinget, Beckett ou Duras, ou le titre du roman mis en abyme par Claude Mauriac dans *Le Dîner en ville* : "*Le Doute plane*"[16]. Comme si le Nouveau Roman, délesté de l'intrigue, de la psychologie

14. Suzanne Guellouz, *Le Dialogue*, Paris, PUF, 1992, p. 264.

15. *Ibid.*, p. 249-250.

16. *Le Dîner en ville*, Paris, Albin Michel, 1959 (rééd. Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 28).

et de la métaphysique, tournant le dos à l'Histoire, avait favorisé un espace de parole où le dire soit de fait plus important que le dit, sans que l'intransitivité élimine l'interlocution. De l'héritage de *Jean Barois*, le Nouveau Roman n'a donc fait fructifier qu'une demi-part, mais avec puissance et virtuosité.

Sarraute reprend en effet à son compte l'enthousiasme de Martin du Gard pour le dialogue de théâtre « qui se passe de tuteurs, où l'auteur ne fait pas à tout moment sentir qu'il est là, prêt à donner un coup de main, […] plus ramassé, plus dense, plus tendu et survolté[17] » que le dialogue de roman. Car « la vie à laquelle, en fin de compte, tout en art se ramène (cette "intensité de vie" qui "décidément, disait Gide, fait la valeur d'une chose", a abandonné les formes autrefois si pleines de promesses et s'est transportée ailleurs[18] » que dans les romans traditionnels. Ailleurs : dans les « territoires romanesques » défrichés par Martin du Gard.

Ensuite, si les romans dialogués du second demi-siècle renoncent à comprendre et se résignent à ne pas savoir, ils n'abdiquent pas pour autant devant « le caractère déceptif de toute communication avec autrui ». Car ils retiennent la pratique du dialogue plus que son aboutissement, l'opération de la parole elle-même et la coopération à l'échange, dont parle magnifiquement Blanchot à propos du *Square*[19].

Enfin, certains romans ne se composent plus seulement du dialogue explicite interpersonnel mais y entrelacent du dialogue implicite intrasubjectif. On peut donc trouver dans la seconde moitié du siècle de quoi rassurer Martin du Gard, qui dans une lettre de 1914 adressée à Ferdinand Verdier se demandait ce que valait la forme de *Jean Barois* : « N'est-ce qu'un tour

17. Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1601.

18. *Ibid.*, p. 1580. Sarraute cite en substance la phrase que Gide écrit en 1893 à propos de l'œuvre de Rembrandt : « Il semble décidément que ce soit l'intensité de vie qui s'y trouve qui fasse la valeur d'une œuvre. » (André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 40.)

19. Maurice Blanchot, « La douleur du dialogue », in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

de force ? […]. Arriverai-je jamais, sous cette forme de scènes dialoguées, à créer autre chose que des marionnettes, des silhouettes ? » Il s'inquiétait de la « trame desséchée, pointilliste, cinématographique de (s)es scènes, inapte à rendre la nuance, la souplesse des sentiments, que peut contenir *Guerre et paix*[20] ». Pour y remédier, il associait aux dialogues des incursions dans la tête des personnages, en narrativisant le monologue intérieur de Jean, en enchevêtrant discours direct et discours indirect libre, au risque de briser l'illusion du contact direct et de la présence.

Or, dans un mouvement de continuité et de complémentarité, le double risque est assumé et contourné par les recherches des Nouveaux Romanciers. La combinaison de dialogues explicites entre personnages et de monologues intérieurs à un personnage se rencontre sous la plume de Nathalie Sarraute ou de Claude Mauriac. Les scènes dialoguées de Sarraute se compliquent de sous-conversations jusqu'à *Tu ne t'aimes pas* (1989), polylogue sous-conversationnel intrasubjectif. Quant à Claude Mauriac, *Le Dîner en ville* et *La marquise sortit à cinq heures* doublent le dialogue explicite – écrit en romaines – d'un dialogue télépathique, infra-verbal – imprimé en italiques. Dans toutes ces œuvres, l'intériorité dialogique et polyphonique du personnage, loin d'en faire une « marionnette », l'impose à l'imagination du lecteur dans sa densité et son opacité.

IV. DEPUIS LES ANNÉES 1990

De 1990 à 1997 (excepté *Ouvrez*[21]), force est toutefois de constater que le dialogue se laisse aller à la mode, et se soucie plutôt de séduction que de conviction. Prenons pour exemples *La passion, Ginette* de Mariella Righini[22], *Hygiène de l'assassin* d'Amélie Nothomb[23], *La Conversation* de Lorette Nobécourt[24],

20. *Journal*, 1919-1936, Paris, Gallimard, 1993 (12 octobre 1920), t. II, p. 176.
21. Nathalie Sarraute, *Ouvrez*, Paris, Gallimard, 1997.
22. Mariella Righini, *La passion, Ginette*, Montréal, France-Amérique, 1983.
23. Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, Paris, Albin Michel, 1992.
24. Lorette Nobécourt, *La Conversation*, Paris, Grasset, 1998.

Lent Delta de Belinda Cannone[25], *Viol* de Danièle Sallenave[26]. Ces textes ont en commun l'usage quasi exclusif de discours direct, sans narrateur ni incise de verbe introducteur. Parmi eux *Viol*, composé de sept entretiens datés assortis de cinq lettres qui en disposent le rythme et la teneur, ne s'asservit pas gratuitement à l'impératif formel de la communication. Les questions de Sophie Dauthrey font accoucher Mado d'une réponse jusqu'ici inavouée : sa faute pour complicité de viol. Le dialogue y renoue avec sa vocation maïeutique, mais sans l'ironie de Pinget dans *L'Inquisitoire* (1962) ou de Duras dans *L'Amante anglaise* (1967). Car dans *Viol* l'usage inquisitorial de la parole fait prendre à la relation éthique une tournure judiciaire et fabrique une thèse là où Pinget et Duras dénonçaient l'impossibilité de sortir des hypothèses et l'imposture de toute vérité, réduite à un pur effet de discours. Au contraire, « viol » définit aussi bien le référent du drame dont on parle que la pratique de la parole dont on use. Et les questions « comment savoir » ou « que comprendre » trouvent une réponse, faisant fi du relativisme aporétique des années 1960 et 1970.

Dans l'ensemble des autres romans mentionnés, la conversation offre sa légèreté aléatoire, digressive et déréglée, l'allant de la parole et l'élan de l'échange. Mais l'énergie de la conversation n'y est pas pensable dans les termes de Marc Fumaroli : elle n'est plus le modèle aristocratique de la vivacité du trait et du chatoiement de l'esprit[27]. Elle a perdu ses fastes, et par là même s'opposerait aussi à l'élitisme du dialogue. Depuis 2000, l'engouement pour la conversation « démocratique » perdure à l'intérieur d'une économie narrative traditionnelle. Quand dépasser Virginia Woolf ou Proust avait poussé Sarraute et Mauriac à expérimenter radicalement de nouvelles formes « a-littéraires », on observe plutôt le sage retour soit du discours direct soit du style indirect libre dans un récit cadre. À l'aide des catégories de *L'Ère du soupçon*, j'en prendrai pour témoins

25. Bélinda Cannone, *Lent Delta*, Paris, Verticales, 1998.

26. Danièle Sallenave, *Viol*, Paris, Gallimard, 1997.

27. Voir Marc Fumaroli, *Le Genre des genres littéraires français : la conversation*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

deux romanciers actuels : Hubert Mingarelli pour la tentation behavioriste, Hélène Lenoir pour la tentation proustienne.

Hubert Mingarelli, en romancier behavioriste, se tient par rapport à ses personnages « à une certaine distance, se bornant à paraître enregistrer leurs dialogues, et se donnant ainsi l'impression de les laisser vivre d'une vie "propre"[28] ». Ses récits sont très fréquemment interrompus d'échanges au discours direct qui ne font pas l'économie des « dit-il » ou « répond-elle » dont Sarraute ou avant elle Ivy Compton-Burnett se débarrassaient comme de désuets « symboles de l'Ancien Régime[29] ». *La Beauté des loutres*, *Quatre soldats*, *Un repas en hiver* assument la convention sans rechercher l'invention, se satisfont de la banalité des thèmes (une marche, un repas) et de l'humilité des personnages[30]. L'effet pragmatique du contact direct avec autrui, dans la circonstance de l'instant, l'emporte largement sur l'effet sémantique des paroles échangées. La concision, la réticence, la litote s'ajustent à la simplicité des âmes et à la trivialité du quotidien. Lequel n'exclut pas néanmoins la valeur morale de la délibération, par exemple dans *Un repas en hiver*, ou la construction à la fois humble et sublime d'une relation humaine, dans *La Beauté des loutres*. En ce sens, ces romans optent pour ce qu'on pourrait appeler, dans les traces d'Auerbach, un « réalisme sérieux ».

Plusieurs nouvelles de *La Brisure* d'Hélène Lenoir ont aussi souvent recours au discours direct : « Les après-midi », conversation entre mère et fille ; « Une île en Grèce », échange entre mari et femme ; « Les sports d'hiver », dialogue entre un séducteur et sa proie[31]. Elles dramatisent un rapport de verbe qui est d'abord un rapport de force, entre des personnages douloureusement partagés entre sentiment de déréliction et délire de persécution. En outre, les attitudes corporelles, les mimiques, les postures sont soigneusement notées, de sorte qu'on pourrait aisément

28. Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, éd. cit., p. 1600.

29. *Ibid*.

30. Hubert Mingarelli : *La Beauté des loutres*, Paris, Le Seuil, 2002 ; *Quatre soldats*, Paris, Le Seuil, 2003 (prix Medicis) ; *Un repas en hiver*, Paris, Stock, 2012.

31. Hélène Lenoir, *La Brisure*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.

transposer à la scène ces nouvelles, d'une sensibilité extrême à ce qui se joue dans l'instant partagé des corps et des coups. D'ailleurs, l'avant-dernier roman d'Hélène Lenoir, *Pièce rapportée* (2011), se compose de quatre parties, la troisième se présentant comme une scène de théâtre avec didascalie nominale initiale. Les œuvres d'Hélène Lenoir et d'Hubert Mingarelli constituent un nouvel avatar du roman parlant : le récit est scandé par du discours, choisi pour ses qualités de vigueur et de présence.

Au tournant des XX^e^ et XXI^e^ siècles, il serait donc plus juste de parler de roman de conversations que d'évoquer le roman dialogué. Faute de teneur philosophique, il reste la valeur éthique et civique de la conversation. C'est l'objet de *La Conférence de Cintegabelle*, de Lydie Salvayre. « La misère de la conversation est un suicide social », dit Cintegabelle, ajoutant que son entretien, « en donnant aux hommes de la joie, participe notablement à la réduction du déficit de la Sécurité sociale[32] ». L'enjouement, le principe d'égalité, l'insouci du temps, la liberté et la politesse que vante Cintegabelle justifient l'initiative de la première *Journée de la conversation* du 16 avril 2013, en résistance à l'expansion des SMS, Twitter et autres Facebook… Cette journée confirme peut-être l'inquiétude de Marc Fumaroli qui distingue la conversation de la communication en insistant sur ce qui fonde la première et se dissout dans la seconde : l'identification des interlocuteurs, l'adresse à l'autre.

> Converser suppose une égalité de droit et de fait entre partenaires cooptés, et peu nombreux. […] Communiquer, en revanche, suppose un égalitarisme de droit entre récepteurs et émetteurs contemporains, en nombre illimité. En échange de cette entrée dans le réseau, ces interlocuteurs interchangeables dépouillent toute qualité personnelle, gage et raison d'être de leur liberté : ils renoncent aussi à mettre en œuvre la rhétoricité du langage, son énergie, son ironie, son esprit, sans lesquels la liberté reste sans voix. On entre en communication comme on entre en concentration, avec un numéro matricule[33].

32. Lydie Salvayre, *La Conférence de Cintegabelle*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 17 et p. 12.
33. Marc Fumaroli, *Trois Institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994, p. 208.

On pourrait affecter les mêmes qualités – égalité de droit et de fait entre partenaires cooptés, usage du libre arbitre, enjouement de la relation – au dialogue de *Jean Barois* : les personnages discutent, engagent leur âme, manifestent leur conscience et leur énergie. Même si les grandes causes sont délaissées par les romans de conversation, plus intéressés par les relations intersubjectives que par le souci du collectif, *Jean Barois* fut incontestablement un formidable laboratoire de formes et d'idées. En 1957, au moment même où s'inventaient les Nouveaux Romans dialogués, l'auteur se félicitait modestement que son œuvre ne vieillisse pas trop mal :

> On l'a, une fois pour toutes, placée dans une niche, à l'abri des évolutions du goût et de la mode ; elle n'attire pas de dévotions particulières, mais on lui donne un coup de chapeau, en passant, comme à un honorable témoin du passé. Ni enjouement, ni mépris. Une déférente indifférence : celle dont bénéficient les tableaux de musée[34].

Or au vu des œuvres écrites depuis 1957, il est évident que plus qu'un honorable témoin du passé, *Jean Barois* reste ce roman *moderne* qui excède les déterminations de son époque pour *inventer son temps*, présent et avenir, et auquel je donnerai, pour finir, mon propre coup de chapeau !

BIBLIOGRAPHIE

Blanchot Maurice, « La douleur du dialogue », in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

Cannone Bélinda, *Lent Delta*, Paris, Verticales, 1998.

Durrer Sylvie, *Le Dialogue romanesque*, Genève, Droz, 1994

Fumaroli Marc, *Le Genre des genres littéraires français la conversation*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

34. Lettre de Martin du Gard à Marcel de Coppet, 19 juin 1957 dans *Journal* III, 1937-1949. *Textes autobiographiques*, 1950-1958, édition établie, présentée et annotée par Claude Sicard, p. 1105.

GIDE André, *Journal*, 1889-1939, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.
GUELLOUZ Suzanne, *Le Dialogue*, Paris, PUF, 1992.
JUNG Carl Gustav, *L'*, Genève, Librairie de l'Université ; Paris, Buchet Chastel, 1956.
— *L'Homme à la découverte de son âme* (1928), trad. fr., Paris, Albin Michel, 1987.
LENOIR Hélène, *La Brisure*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.
MARTIN DU GARD Roger, *Souvenirs*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955.
— *Journal*, 1919-1936, Paris, Gallimard, 1993, t. II.
— *Correspondance générale*, Paris, Gallimard, 1997, t. I.
MASSOL Jean-François, « À propos du roman dialogué : *Jean Barois* et *La Carrière* d'Abel Hermant », in Roger Martin du Gard, *Inédits et nouvelles Recherches*, t. I, *Cahiers de la NRf*, 1994.
MAURIAC Claude, *Le Dîner en ville*, Paris, Albin Michel, 1959 ; rééd. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985.
MINGARELLI Hubert, *La Beauté des loutres*, Paris, Le Seuil, 2002.
— *Quatre soldats*, Paris, Le Seuil, 2003 (Prix Médicis).
— *Un repas en hiver*, Paris, Stock, 2012.
NOBÉCOURT Lorette, *La Conversation*, Paris, Grasset, 1998.
NOTHOMB Amélie, *Hygiène de l'assassin*, Paris, Albin Michel, 1992.
RIGHINI Mariella, *La passion, Ginette*, Montréal, France-Amérique, 1983.
SALLENAVE Danièle, *Viol*, Paris, Gallimard, 1997.
SALVAYRE Lydie, *La Conférence de Cintegabelle*, Paris, Le Seuil, 1999.
SARRAUTE Nathalie, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
— *Ouvrez*, Paris, Gallimard, 1997.
TAYLOR Michael, « De quelques échos de Jean Barois dans la correspondance de Martin du Gard », in *Roger Martin du Gard. Actes du colloque international de Nice*, Paris, Gallimard, 1992.
THIBAUDET Albert, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936.