



La conversation romanesque

COMMUNICATION DE JACQUES-GERARD LINZE
A LA SEANCE MENSUELLE DU 9 SEPTEMBRE 1989

Nous avons tous été frappés à l'une ou l'autre occasion, je présume, par les différences, parfois considérables et affectant divers caractères de l'écriture, que présentent les conversations des personnages dans les romans. Il n'est pas rare que de telles différences apparaissent jusque dans les œuvres d'un seul auteur. Il ne s'agit donc pas que de ces particularités stylistiques qui sont, presque à l'insu de l'écrivain et en tout cas sans qu'il les ait toutes voulues, les expressions de sa personnalité : nous avons affaire ici, au contraire, à des traits qui, de toute évidence, résultent de choix délibérés. Ces traits relèvent d'aspects techniques et dialectiques de la création littéraire et, singulièrement, de la narration, et sont dénués de tout rapport essentiel avec l'esthétique pure.

Pour qui s'intéresse de près au roman, la conversation telle qu'elle y est incluse est un sujet captivant dont on peut s'étonner que beaucoup d'essayistes et critiques l'aient négligé. Tout au plus, çà et là, trouverons-nous des jugements sommaires, superficiels et peu éclairants, du genre : « Untel a le don du dialogue » ou bien : « Chez celui-ci, quelques répliques suffisent à nous dévoiler la condition ou l'humeur des personnages¹. »

¹ Il existe tout de même des travaux abordant ce domaine : de Henry Green en anglais et Nathalie Sarraute en français, par exemple. Dans *L'ère du soupçon* (Paris, Gallimard, 1956, et « Idées nrf », 1964), traitant de la sous-conversation, sujet qui lui tient à cœur, on le sait, Sarraute a tout naturellement dû parler d'abord de la conversation. En une perspective plus particulière, le remarquable ouvrage de Danièle Latin, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline : roman de la subversion et subversion du roman* (Bruxelles, Palais des Académies, 1988), étudie en profondeur le parler des personnages céliniens, en particulier du point de vue de ce que j'appellerai plus loin la « forme interne du dialogue romanesque ».

J'ai rêvé, voici longtemps déjà, de composer un essai rassemblant celles de mes observations qui me paraissaient les plus pertinentes et celles de quelques autres auteurs quant à la question, telle qu'elle se pose notamment dans le roman des cent dernières années. Ayant même ébauché cet essai, je me suis aperçu que la multiplicité et la diversité des choix de si nombreux romanciers sont telles qu'une approche qui se voudrait complète risquerait fort de ne consister qu'en énumérations de noms, de titres, de recettes, de tics, et en successions d'exemples et d'emprunts, bien plutôt qu'en la synthèse inattaquable que mérite un tel objet.

Moins par indolence que par crainte de m'aventurer dans un maquis dont je n'eusse pu sortir qu'au terme d'un très, très long travail, et ce sans doute avec la désolante certitude de n'avoir pas tout dit, j'ai renoncé à pousser plus avant mes investigations. Mais j'ai confié un condensé de mes notes à la *Revue générale* qui l'a publié dans son numéro 7 de 1970 sous le titre *La conversation dans le roman*. J'y privilégiais les facteurs historiques au détriment, peut-être, de l'examen systématique du dialogue en soi. Ce qui suit en est une version toute nouvelle, restructurée et moins encombrée de considérations relatives à l'évolution de notre sujet au cours des ans, voire des siècles.

*

* *

Il faut évidemment, avant tout, définir le roman ou, plus généralement, le récit de type romanesque, ce qui inclut le conte et la nouvelle. Posons qu'il est essentiellement une relation de faits, péripéties, incidents, accidents naturels ou non et surtout actes humains². Ces faits, ces actes, sont souvent successifs, liés entre eux par un ou des principes tels que causalité, similitude, opposition, répétition ou d'autres encore. Ils ne sont pas nécessairement *extérieurs*, pareils à ceux qui dans l'existence réelle feraient l'objet de témoignages oculaires ou auriculaires : nous en trouvons qui ne relèvent que de la vie intérieure, du psychisme — méditations, rêveries, fantasmes, élans du coeur ou mouvements de l'âme... Mais la conversation, elle, avatar et trace de l'action, est aussi un fait objet

² Ou, rarement, actes de personnages imaginaires (animaux, végétaux, minéraux, êtres immatériels) dotés de capacités et de caractères empruntés à l'humanité.

de narration et, dès lors, possède un double statut : événement, acte perçu, elle est de plus, par excellence, « discours dans le discours », « mise en abyme » aux virtualités quasi illimitées. Elle est la part, modeste ou envahissante, de la dramaturgie dans l'art plusieurs fois millénaire du conteur.

Si la critique, savante ou non, s'est peu penchée sur le sujet qui nous occupe, nous n'attendrons pas que les romanciers le fassent à sa place, en marge de leurs propres oeuvres. Mais nous lisons tout de même, chez certains d'entre eux, des réflexions qui nous rassurent puisqu'elles prouvent qu'il y a des narrateurs conscients de l'importance du dialogue. Ainsi Ernest Hemingway quand il déclarait à propos de Gertrude Stein : « Miss Stein a parlé longuement et avec beaucoup d'inexactitude de son influence sur mon œuvre. Il lui fallait bien le faire, puisqu'elle m'avait appris à écrire des dialogues en lisant un livre intitulé *Le soleil se lève aussi*³. »

C'est finalement dans les romans eux-mêmes que nous devons chercher de quoi nous faire une opinion quant à la conception que les écrivains ont de la conversation comme élément du récit et quant aux solutions qu'ils ont imaginées pour résoudre les problèmes d'écriture propres au dialogue.

*

* *

L'approche raisonnée d'un certain nombre d'œuvres romanesques, d'un seul auteur ou de plusieurs, nous permet d'identifier les principaux aspects par lesquels leurs dialogues se distinguent. Quatre de ces aspects se révèlent très tôt, à une première lecture même innocente. Ce sont précisément les quatre critères primordiaux avec lesquels je crois possible de définir et évaluer les caractères essentiels affectant la structure et la qualité des conversations dans le récit. Ne nous préoccupons

³ Propos rapporté par G.-A. ASTRE, in *Hemingway par lui-même*, Paris, Seuil, collection « *Écrivains de toujours* », 1961. Les dialogues sont effectivement remarquables dans *Le soleil se lève aussi*. Mais on peut supposer que l'humour caustique distillé ici par Hemingway est une conséquence de la détérioration de ses rapports avec Gertrude Stein qui ne le voyait pas d'un bon œil fréquenter amicalement sa rivale Sylvia Beach, éditrice de James Joyce et libraire, à Paris, à l'enseigne de « Shakespeare and Company ». Il est tout de même avéré que Gertrude Stein a aidé Hemingway débutant de ses conseils et a exercé de la sorte, sur son écriture, une influence des plus favorable.

exclusivement, dans le cadre de la présente communication, que de ceux de ces caractères qui touchent les techniques d'écriture et de composition, jusques et y compris la composition typographique⁴. On ne portera donc aucun jugement d'ordre esthétique, moral ou historique sur quelque ouvrage en particulier.

Les quatre critères à retenir sont : d'abord la fonction du dialogue dans le récit, laquelle influence souvent un deuxième critère qui est la part de l'espace textuel occupée par les conversations. Vient ensuite la forme interne des répliques : je nomme ainsi les modalités d'écriture, style, vocabulaire et syntaxe, qui distinguent, du contexte narratif, les paroles des personnages. Enfin, nous avons la forme externe, et j'entends par là tout ce qui a trait au mode d'insertion des répliques dans la narration (en d'autres termes, la façon dont les discours d'acteurs s'incorporent au discours d'auteur).

*

* *

Personne ne contestera l'utilité ou l'agrément des passages qui, dans un roman, rapportent les déclarations des personnages. Mais personne ne soutiendra, non plus, que le dialogue est vraiment indispensable à l'œuvre romanesque. Il est souvent d'une précieuse efficacité, quoique rarement, en théorie à tout le moins, irremplaçable. Pourquoi dès lors les lecteurs l'apprécient-ils tellement ? Pourquoi des auteurs, quant à eux, lui accordent-ils tant de soins ? Une première réponse est que la transcription des conversations, si elle est adroite et, condition capitale, en discours direct, renforce l'impression d'authenticité, donne ce sentiment de participation au vécu que réclame la curiosité indiscreète de beaucoup d'amateurs de romans. N'est-il pas plus excitant de pénétrer dans les secrets des autres, fussent-ils personnages de fiction, avec l'illusion de nous trouver parmi eux, de les voir et les entendre vraiment, plutôt que de ne les découvrir que par l'intermédiaire de l'écrivain, narrateur trop souvent impersonnel (aux yeux des lecteurs) qui se tient soigneusement en retrait, à distance du petit monde de ses créatures ou, plus

⁴ Je ne puis toutefois éviter d'évoquer aussi, deçà delà, des problèmes liés à la signification du dialogue, car celle-ci peut déterminer certaines solutions purement formelles et, surtout, conditionne la fonction de la conversation dans le récit.

justement peut-être, entre elles et ceux qui, page après page, violent leur intimité ? L'auteur sait qu'il doit faire vrai pour faire vivant, car c'est de la vie que lui demandent la plupart de ses lecteurs. Le romancier anglais Henry Green, cité par Nathalie Sarraute⁵, s'est imposé par la qualité et l'originalité de ses dialogues qui, comme chez sa compatriote Ivy Compton-Burnett ou chez Nathalie Sarraute elle-même, constituent le coeur même, la part essentielle du récit. Sa raison d'être. Il a bien compris, même si l'on peut formuler des réserves quant aux conclusions qu'il en a tirées, les exigences du public en fait d'apparente authenticité. Mais nous verrons cela plus loin.

Nous nous apercevrons vite, tout de même, que les efforts de l'écrivain pour faire vrai et vivant peuvent être contrariés par des impératifs techniques et esthétiques. C'est ainsi, notamment, que le narrateur doit parfois renoncer à transcrire certaines conversations, même importantes, tout simplement parce qu'elles sont trop longues. Qu'il soit romancier, historien ou même biographe, il procédera à un tri qui entraînera la réduction, voire à la limite la suppression de toute une suite de répliques. Il sera peut-être aussi amené à faire alterner discours direct et indirect. Ce dernier, en effet, supporte sans grand dommage une condensation qui serait fatale à la crédibilité des répliques du discours direct.

Quoi qu'il en soit, la recherche d'une impression de vie, d'une apparence d'authenticité, ne doit pas être le seul motif pour lequel un auteur réserve une place aux dialogues dans ses récits. Soutenir le contraire équivaldrait à accepter même des conversations dénuées d'intérêt, voire de sens, sous prétexte qu'elles confèrent de la vie à la narration. Ce n'est pas une simple hypothèse de théoricien : Ernest Hemingway, que beaucoup admirent à juste titre pour l'art avec lequel il a traité la conversation dans tant de romans et de nouvelles, sait être d'une consternante médiocrité, sous le même rapport, quand il n'est pas au mieux de sa forme. *Au-delà du fleuve et sous les arbres*, hélas ! en apporte la preuve. Dans ce livre manqué, les dialogues, surabondants, sont creux, monotones et, comble de disgrâce, répétitifs. En plein sillage du behaviorisme, beaucoup d'épigones peu doués ont aussi succombé à la tentation du papotage pittoresque mais vain, *vivant* mais superflu. Et, avant même d'avoir parlé des autres fonctions de la conversation dans le roman, j'ajouterai que la diversité de celles-ci et le large éventail de

⁵ *Op. cit.*

possibilités qu'elles offrent aux écrivains ont encouragé nombre de ceux-ci — et parmi eux bien des médiocres — à user et abuser des dialogues. Combien n'ont pas inutilement accumulé, allongé, les répliques de personnages insupportablement verbeux, à tel point que nous pourrions retrancher beaucoup d'entre elles sans qu'en souffrent le moins du monde l'intelligibilité, l'intérêt ou l'architecture de leur ouvrage ? Matériau de remplissage donc, parfois, et planche de salut pour des conteurs en panne d'inspiration, la conversation, dans les pires hypothèses, joue un rôle assez peu glorieux.

De même que dans la vie réelle, le dialogue apparaît fréquemment, dans les romans, comme une pâte malléable et spongieuse à laquelle un auteur habile est à même de donner quantité de formes et qu'il peut charger de nombreuses significations, lui assignant ainsi des fonctions variées. Ce dialogue n'a pas son pareil pour énoncer, sans spéculations déplacées ou mal intégrées à leur contexte, des aspects intéressants de la psychologie des personnages. Il peut aussi servir à exposer les tenants et aboutissants d'une scène, d'une quelconque relation entre acteurs, relation amoureuse ou non, harmonieuse ou conflictuelle. Ou les éléments d'un décor. L'écrivain en usera pour faire des révélations qui sembleraient mal venues, voire suspectes, s'il les avançait en son nom propre. Il arrivera aussi que le discours d'un personnage raconte une partie de l'histoire, comme si l'auteur avait voulu, pour diluer ou alléger son récit, se faire relayer par l'une de ses créatures.

La fonction d'une réplique dans l'ensemble de l'œuvre dépend, je le répète, de sa signification. Il importe toutefois, à ce point de vue, de considérer non seulement le sens évident des paroles, mais aussi, en pas mal de cas, le sens second que l'auteur leur a imposé, parfois même sans s'en rendre compte (exactement comme, dans la vie, un locuteur donne à entendre autre chose ou plus qu'il ne l'eût souhaité : c'est ce qui arrive à celui dont on dit après coup qu'il s'est trahi).

En raison de ce sens second de la conversation, sens dérobé qui engendre, à partir de répliques à première vue anodines, ce que Nathalie Sarraute nomme sous-conversation, on peut à sa suite définir en ces termes une autre fonction du dialogue : « capter, protéger et porter au-dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs ». Elle vise ici « un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime », et non des reflets de pensées,

d'attitudes ou d'intentions conscientes prêtées aux personnages et correspondant à des schémas psychologiques rudimentaires ou, comme le dit encore Sarraute, aux « grands mobiles très évidents et connus, grosses cordes bien visibles ».

Sans doute Nathalie Sarraute a-t-elle été la première à développer, en France à tout le moins, des commentaires sur la sous-conversation. Toutefois, dans les lettres anglo-saxonnes, bien après que James Joyce, bouleversant de fond en comble les idées communément reçues à propos du roman, nous eut du même coup invités à réfléchir sur le dialogue, les deux remarquables romanciers déjà évoqués ici même, Ivy Compton-Burnett et Henry Green, remettaient en question à leur tour, par d'autres transgressions, la conception traditionnelle de la conversation de personnages. Les dialogues d'Ivy Compton-Burnett, sous une apparence inoffensive comme ceux de Nathalie Sarraute, sont de bout en bout chargés de significations dérobées, souvent venimeuses, véritables sous-conversations à la manière de la Française mais dans un tout autre esprit.

*

* *

Pour ce qui est de notre deuxième critère, à savoir la part prise par la conversation dans la surface ou, si l'on préfère, le volume du roman, Nathalie Sarraute encore, mais cette fois moins bien inspirée selon moi, a déclaré dans *L'ère du soupçon* : « Un des meilleurs romanciers anglais actuels, Henry Green, fait observer que le centre de gravité du roman se déplace : le dialogue y occupe une place chaque jour plus grande. *C'est aujourd'hui, écrit-il, le meilleur moyen de fournir de la vie au lecteur. Ce sera, va-t-il jusqu'à prédire, le support principal du roman pour encore un long moment.* »

Presque tous les termes de ce court extrait sont contestables.

Qu'en est-il, d'abord, de ce prétendu accroissement de la place du dialogue dans le roman ? Nous ne nous livrerons pas à de fastidieux calculs pour mesurer les proportions respectives des divers composants (narration, conversations, descriptions, notations lyriques, etc.) dans les œuvres des trois derniers siècles. Mais reparcourons des récits classiques, romantiques, naturalistes, avant de relire quelques-uns des plus notables d'après 1900 ; nous constaterons que de tout temps

il y a eu des personnages bavards, des auteurs portés sur la multiplication des conversations alors qu'en revanche certains d'entre eux ont semblé répugner à donner la parole à leurs créatures. Parent pauvre en de nombreuses pages de Lesage, Marivaux, l'abbé Prévost, Voltaire ou Diderot, le dialogue n'est pas envahissant, même s'il est aussi bien représenté que chez certains de nos contemporains, dans les romans de Zola ou Tolstoï ; et il est plus copieux chez Flaubert et Dostoïevski. Mais il y a mieux : parmi les titres d'un même auteur, nous trouvons parfois, sans pouvoir l'expliquer autrement que, peut-être, par des intentions esthétiques, des œuvres « bavardes » et d'autres qui sont quasi « muettes ». Un peu comme Crébillon fils au XVIII^e siècle, Rogert Martin du Gard, au début du nôtre, écrivait un ouvrage (*Jean Barois*) qui n'est fait pour ainsi dire que de conversations, au point que nous y verrions presque l'ébauche d'une pièce de théâtre, alors que neuf ans plus tard, en 1922, paraissait le premier volume du cycle *Les Thibault*, où la répartition entre narration, descriptions et conversations est plus équilibrée (si tant est que nous puissions définir un équilibre en l'espèce). Chez les romanciers d'après 1950, toutes les proportions se retrouvent, d'un extrême à l'autre, c'est-à-dire depuis aucun dialogue du tout jusqu'à rien que du dialogue. *L'inquisiteur* de Robert Pinget n'est qu'un long échange de questions et réponses. Il date de 1962. Mais, six ans plus tard, dans *Le libera*, du même auteur, conversations, monologues intérieurs, ruminations des plus élémentaires, tout est noyé en un seul discours plus ou moins narratif, soliloque d'allure extrêmement libre.

En fait, l'importance « spatiale » des conversations dans un roman dépend surtout de la fonction que leur assigne l'écrivain et du type même dudit roman. Dans un récit d'aventures, par exemple, là où l'action réclame une ample représentation dans le texte, la part des dialogues sera bien entendu réduite. À l'opposé il y aura presque fatalement plus de conversations dans des romans psychologiques puisque c'est par elles, surtout, que les acteurs se révèlent ou exposent les traits caractériels, intellectuels et moraux des autres personnages.

Mais je reviens à Henry Green, car quelque chose encore me dérange dans ses prétentions. Non content d'annoncer hardiment et, selon moi, gratuitement le succès croissant du dialogue dans le roman, il veut s'en expliquer en disant que ce dialogue est « aujourd'hui le meilleur moyen de fournir de la vie au lecteur ».

D'abord, pourquoi aujourd'hui ? Si c'est vrai maintenant, se peut-il que ce ne l'ait pas été hier ? Mais j'objecterai surtout que, si nous parlons de bonne littérature s'adressant à de bons lecteurs, rien ne nous autorise à décréter qu'un bon roman doit avant tout fournir de la vie, plutôt que de l'art, plutôt qu'une émotion esthétique ou des sujets de réflexion.

Par forme interne du dialogue, je l'ai annoncé, j'entends les caractères discursifs de celui-ci et le ton que le romancier a voulu lui donner. Le problème est passionnant car un dilemme fondamental se pose à l'auteur : écrira-t-il ses dialogues dans son propre style, sans y rien changer, ou bien va-t-il, sans pour autant nécessairement *se trahir*, se créer littéralement un autre style, une autre éloquence ? Autant d'autres styles, peut-être, qu'il y a de locuteurs dans son récit ? Dans le monde du roman contemporain, chacun des termes de ce dilemme a ses partisans, parmi les traditionalistes aussi bien que chez les novateurs⁶. Et il paraît plutôt curieux, de prime abord, que tant de lecteurs apprécient également les répliques très « littéraires » de certains personnages d'Henry de Montherlant (même quand il veut faire peuple) ou celles, tout aussi « habillées », quoique selon une autre mode, que William Faulkner attribue à ses héros, et ces autres dont le ton, chez Louis-Ferdinand Céline, Jean Giono ou Jean-Paul Sartre, paraît vouloir refléter des particularités du langage parlé dans certains milieux ou à certaines époques. Il est encore plus étrange que les romanciers qui ont opté pour le réalisme (ou quelque pseudo-réalisme) parviennent à communiquer à leurs lecteurs une comparable impression de vérité, rarement contestée, en recourant pourtant à des procédés très dissemblables pour maquiller des textes littéraires par vocation — en prétendues reproductions de conversations ingénues. Nous en arrivons ainsi à croire que les personnages parisiens de *Voyage au bout de la nuit*, les paysans de *Regain* ou de *Gustalin*, les jeunes bourgeois américains d'*Un diamant gros comme le Ritz*, s'expriment très précisément comme leurs modèles, réels ou imaginaires, alors qu'à l'analyse il nous apparaît que les pages de Céline, Giono, Aymé ou Fitzgerald sont d'étonnantes, de magistrales créations de pure littérature.

⁶ Roland Mortier et Raymond Trousson m'ont opportunément rappelé que ce dilemme n'est pas nouveau : au XVIII^e siècle, le style « poissard » d'un Jean-Joseph Vadé, par exemple, se situait aux antipodes des usages communément reçus.

Mais ce n'est pas parce qu'en lisant avec une particulière attention quelques lignes de quelques conteurs on découvre ou croit découvrir, sinon des lois, du moins certaines constantes ou, plus exactement, des procédés, qu'il faut imaginer ces auteurs se livrant à de longues et patientes mesures, à de subtils dosages, avant d'écrire chacune des répliques d'une conversation de roman. Ainsi que l'a déclaré Ezra Pound : « Il est certain (...) que les chefs-d'œuvre coulent de source, mais cela n'arrive qu'après que la technique est devenue chez l'écrivain une *seconde nature*⁷. »

Il existe pas mal d'auteurs qui, sans vraiment chercher à imiter des parlars populaires et sans davantage prêter à leurs personnages un style de conversation qui ne serait que leur propre style d'écriture, ont su créer une « façon de dire » exclusive et nullement choquante parce que tout naturellement inscrite dans l'esthétique de cette monumentale œuvre d'art que peut être un roman réussi.

Nous nous accordons tous, je pense, à estimer qu'en tout cas la reproduction fidèle d'une conversation réelle ne peut figurer dans un récit prétendant à quelque valeur littéraire ni même, tout bonnement, dans un texte qui se veut intelligible : dans la vie, intonations, expressions et mimiques suppléent à la pauvreté du vocabulaire du locuteur, pallient les faiblesses de ses constructions verbales et les irrégularités de son débit — hésitations, bégaiements, etc. —, donnent un sens à ses silences mêmes, mais ces secours font défaut au lecteur qui se trouve seul face à l'imprimé.

Raymond Queneau a écrit à ce sujet, dans *Bâtons, chiffres et lettres*⁸ : « Chose étrange, la notation directe et sincère du langage parlé est toute récente, elle a amené quelques découvertes assez déconcertantes et qui ne concernent pas seulement l'usage parlé d'une langue en opposition à son usage écrit — différence qui peut être plus ou moins grande, à peu près nulle parfois. Cette différence est considérable en français. »

Entre ces deux pôles — ton romanesque dont les variétés possibles sont aussi nombreuses que les auteurs ou leurs styles personnels, et ton prétendument réaliste mais aménagé déjà pour les besoins de la lecture, et susceptible lui aussi de multiples interprétations (impliquant par exemple le recours à un vocabulaire

⁷ In *a.b.c. de la lecture*, Paris, « Idées nrf », 1967.

⁸ Paris, « Idées nrf », 1965.

typique, l'emploi de barbarismes ou de solécismes, l'adoption d'une syntaxe tant soit peu incorrecte ou encore, plus subtilement peut-être, ces constructions du français parlé d'aujourd'hui que les linguistes, nous dit Queneau, rapprochent du chinook⁹ —, entre ces deux pôles, donc, se situent toutes les sortes de tons plus ou moins artificiels (et pourtant très souvent capables de faire illusion).

Mais ce qui importe, tout compte fait, c'est que l'on retrouve en même temps, sous les espèces trompeuses d'un dialogue reconstruit, la personnalité d'un écrivain et celles de ses personnages.

*
* *

Dans le cadre des présents propos, la forme externe de la conversation romanesque est tout ce qui permet et conditionne l'intégration du dialogue à son contexte. C'est le mode d'articulation verbal, grammatical et typographique entre les textes donnés pour discours d'auteur et ceux qui sont réputés émis par les personnages du roman. En ce domaine de la forme externe, le romancier est amené à se pencher sur des problèmes de mise en page (justification, interlignage, alinéas) et de ponctuation. Il semble bien que la solution modèle, quoique non obligée, des écrivains traditionnels (et, aujourd'hui encore, de certains prosateurs même d'esprit très moderne) ait visé à séparer nettement le dialogue de son contexte, en lui assurant des protections multiples. La première de celles-ci est l'interligne à deux points au moins, avant et après des répliques constituées en un ou plusieurs alinéas distincts. Voilà, soit dit en passant, un trait caractéristique de ce que j'ai nommé autrefois le « roman-marqueterie », récit composé, comme une mosaïque, de passages d'espèces diverses (narration, descriptions, dialogues, etc.), dont chacun est traité par l'écrivain d'une manière distincte et peut-être, dans l'esprit de celui-ci, propre au genre. Nathalie Sarraute a si justement parlé de cette forme

⁹ Le chinook, langue autrefois parlée en Amérique du Nord, présente la particularité de rassembler les morphèmes dans la première partie de chaque phrase et les sémantèmes dans la seconde. Voici un exemple, cité par Joseph Vendryes et repris par Raymond Queneau : « Elle n'y a encore pas voyagé, ta cousine, en Afrique. »

externe, sans la nommer ainsi¹⁰, que j'éprouve quelque scrupule à dire en d'autres termes ce qu'elle a écrit avant moi. Mais il faut que je le fasse si je veux que la présente communication soit un tour d'horizon complet quoique bref. Je poursuis donc.

Dans le « roman-marqueterie », les locuteurs sont identifiés au moyen d'incises ou de phrases introductives généralement brèves. Quand il y a une introduction du genre « Anatole dit alors », les barrières de protection peuvent s'accumuler : deux points bien sûr, passage à la ligne avec double interligne, guillemet ouvrant au début du dialogue, voire de chacune de ses répliques, avec guillemet fermant à la fin, tiret avant chaque réplique s'il n'y a pas de guillemet (mais quelques écrivains excessivement méticuleux ou généreux juxtaposent guillemet ouvrant et tiret, sans bien s'accorder sur la question de savoir si l'un de ces deux signes doit précéder l'autre ou le suivre). Il est toutefois, depuis longtemps déjà, des romanciers qui font défiler les répliques sans aller à la ligne à chaque changement de locuteur. Et beaucoup d'auteurs recourent indifféremment, dans un même récit, à diverses solutions, sans qu'on puisse toujours saisir les motifs de leurs choix¹¹. Mais pas mal de modernes, et parmi eux des néo-romanciers, estiment qu'il faut amalgamer la conversation des personnages avec la

¹⁰ Cf. le chapitre *Conversation et sous-conversation de L'ère du soupçon*. (Trois chapitres de cet essai ont d'abord paru, comme articles, dans des revues littéraires. Celui-ci a été publié par la N.R.F. en son numéro de janvier-février 1956.)

¹¹ Pour bien juger certains narrateurs de ce point de vue, il faut savoir distinguer le laisser-aller de l'habileté. François Mauriac qui, dans *Génitrix*, n'utilise les guillemets que pour les monologues, et ce sans alinéa, observe dans *Thérèse Desqueyroux* les principes que, plus tard, rappellera C. Gourion dans son excellent *Mémento typographique* (Paris, Hachette, 1961), recommandant de placer l'ensemble des répliques d'un même dialogue entre guillemets, avec un tiret à chaque changement d'interlocuteur, et laissant le rédacteur ou le copiste libre de disposer ces répliques à la suite l'une de l'autre ou de les séparer par le passage à la ligne. Mais Mauriac ne va pas à la ligne lorsqu'il s'agit de phrases très courtes (et c'est par là qu'il montre sa maîtrise : l'effet rythmique et dramatique est bien plus saisissant). Ainsi : « *L'avocat cria : Non-lieu et, se retournant vers Thérèse Vous pouvez sortir : il n'y a personne.* »

Dans *Thérèse Desqueyroux*, notons-le incidemment, les guillemets servent aussi à encadrer les monologues intérieurs, sans alinéa.

Henry de Montherlant, dans *Les jeunes filles* notamment, utilise de même les guillemets pour isoler les monologues intérieurs de leur contexte, parfois même au sein d'une réplique, mais il les place alors, de plus, entre parenthèses. Quant à Georges Bernanos, dans *Sous le soleil de Satan*, dans *La joie*, il encadre de guillemets des phrases rendant compte de plusieurs déclarations semblables et répétées ou de paroles habituellement prononcées, coutumières, ou encore des répliques ou dialogues appartenant à un autre moment que celui de l'action principale.

narration. Le dialogue étant, selon Sarraute, « surtout la continuation au-dehors des mouvements souterrains, (...) rien ne devrait (...) rompre la continuité de ces mouvements », elle trouve injustifiés les alinéas, tirets, deux points et autres guillemets, « et l'on comprend », ajoute-t-elle, « que certains romanciers (Joyce Cary notamment) s'efforcent de fondre, dans la mesure du possible, le dialogue avec son contexte en marquant simplement la séparation par une virgule suivie d'une majuscule ». Sans aller jusqu'à cette extrémité, on peut, je pense, emporter le lecteur dans le flux d'un discours continu en limitant autant qu'il est raisonnablement possible les obstacles au passage de la narration au dialogue ou, en sens inverse, de celui-ci à la narration.

Bien des écrivains exigeants sur les chapitres de la lisibilité, de l'efficacité dans la communication et surtout du style et de son agrément, ont été de longue date embarrassés par les introductions et les petites incises (Jeanne dit, Paul répondit, fit-elle, grommela-t-il) qui sont certes explicites mais aussi, par leur banalité et leur monotonie, capables de lasser insensiblement le lecteur. Beaucoup de behavioristes — et, du reste, d'autres romanciers anglo-saxons, professant comme pas mal de littérateurs étrangers au domaine français une « religion » plus accommodante que la nôtre quant à la nécessité de varier le matériel verbal qu'on utilise dans un espace assez restreint — n'ont pas cherché à se renouveler en remplaçant les quatre verbes « de base » que sont : dire, demander, répondre et, déjà audacieux, faire. Dans notre tradition, en imposant le recours à un vocabulaire plus riche, l'esthétique littéraire oriente souvent le choix de l'écrivain vers des vocables plus propres, par de presque indéfinissables correspondances et connotations, à communiquer « en finesse » des messages plus lourds de sens. Ainsi, dans les lettres françaises, tous les synonymes de dire, demander, répondre, ont-ils été mobilisés, qu'ils fussent verbes ou locutions verbales, et ont fréquemment fait l'objet d'emplois judicieux, heureux, éloquents, parfois amusants. Mais que penser de tournures comme : « Si vous le voulez, se résigna-t-elle » ou « Je viendrai, sourit-il » ? Elles sont fautives ou, à tout le moins, à l'extrême limite tolérable de la licence, même si, sans l'inversion, ainsi que cela se fait dans des propositions d'introduction, elles peuvent se justifier puisque nous présumons alors un sous-entendu. « Il sourit : Je viendrai » ou « Elle se résigna : Si vous le voulez » peuvent s'interpréter comme « Il sourit, disant... » ou « Elle se

résigna, concédant... » La recherche de l'originalité à tout prix peut entraîner des auteurs maladroits à de bien pires excès. Il n'est pas inimaginable que quelques-uns de ces patauds aient atteint au sublime de « C'est exactement cela, partit-il d'un grand éclat de rire ».

Toujours à propos de la forme externe du dialogue romanesque, il faut rappeler que James Joyce, dans ce fabuleux *Ulysse* qui allait paraître en 1922, a inclus une espèce de répertoire ou de catalogue des principales solutions connues à l'époque, quant à la transcription des conversations dans un roman. Nous y trouvons d'abord le dialogue soigneusement protégé par les propositions introductives, les incises, les deux points et les tirets (mais non les guillemets, plus prisés chez les Français — quoique certains Anglais les emploient, tel notamment Malcolm Lowry) : cette manière d'encadrer et de fournir aux répliques comme un soutien extérieur n'a pas été inventée par les Anglo-Saxons, et encore moins par les behavioristes, mais les uns et les autres l'ont tellement utilisée (sans complexe, même lorsqu'elle risquait d'engendrer un certain écœurement des lecteurs difficiles) qu'elle a fini par devenir presque leur signe distinctif. Plusieurs pages d'*Ulysse*, à divers moments de la suite, imitent la disposition que l'on donne aux dialogues dans une brochure d'oeuvre dramatique, comme certains ouvrages de la comtesse de Ségur ou le *Jean Barois* de Roger Martin du Gard. On trouve aussi, avec près de trente ans d'avance, la conversation noyée dans un texte continu où tout, donc, se suit sans guillemets, sans tirets ni alinéas. Ce sera un parti pris esthétique (ce qualificatif, dans son sens large, me paraît tout indiqué) très prisé de plusieurs représentants du Nouveau Roman français et de l'avant-garde britannique. En certains cas, du reste, la prose romanesque ainsi traitée peut se rapprocher de façon surprenante de la prose poétique.

*

* *

Je crois avoir dit l'essentiel de ce qui, relevant du domaine de la forme ou exerçant quelque influence sur celle-ci, peut caractériser la conversation des personnages comme élément *sui generis* de l'écriture romanesque. Le monologue articulé et le monologue intérieur soulèvent des questions apparentées à celles que pose le

dialogue et requièrent, sinon les mêmes réponses, tout au moins des solutions de nature approchante. Je n'ai pas voulu en parler, car cela nous eût menés trop loin. J'aurais pareillement allongé mon exposé au-delà des limites acceptables si je l'avais suffisamment illustré d'exemples empruntés à des auteurs connus. Si ne me reprend pas un jour l'envie d'aller moi-même plus avant dans l'exploration de ces matières, je souhaiterai sûrement que quelqu'un, l'un de mes auditeurs ou de mes lecteurs peut-être, s'y aventure, pour notre satisfaction sans doute et, sûrement, pour la sienne.

Copyright © 1989 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Jacques-Gérard Linze, *La conversation romanesque* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1989. Disponible sur : < www.arlfb.be >