Du dialogue des arts au Dialogue intérieur. Vivre sa vie et penser son art. L'agrandissement de Claude Mauriac (1963)

Marie-Hélène Boblet

▶ **To cite this version:**

Marie-Hélène Boblet. Du dialogue des arts au Dialogue intérieur. Vivre sa vie et penser son art. L'agrandissement de Claude Mauriac (1963). Récits de spectateurs : raconter le spectacle, modéliser l'expérience (XVIIe-XXe siècle), Presses universitaires de Rennes, pp.205-218, 2017, (Le Spectaculaire. Série Arts de la scène), 978-2-7535-5909-7. hal-01943012

HAL Id: hal-01943012

https://normandie-univ.hal.science/hal-01943012

Submitted on 18 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.

« DU DIALOGUE DES ARTS AU *DIALOGUE INTERIEUR*. *VIVRE SA VIE* ET PENSER SON ART :
L'AGRANDISSEMENT DE CLAUDE MAURIAC (1963)

À Nana, jeune femme qui lui avait demandé : « Et pourquoi faut-il s'exprimer, Pour se comprendre ? », Brice Parain qui a passé sa vie à réfléchir sur le langage, répond (c'est une des plus belles séances du Vivre sa vie de Jean-Luc Godard) : « Il faut qu'on pense… Pour penser, il faut parler, c'est la vue humaine. » Ce qui est ignorer le genre de communication, intense et silencieuse, qu'est le dialogue intérieur sous sa forme totalement muette où, si nous ne pouvons entrer dans les détails puisque nous ne parlons pas, nous allons droit à l'essentiel. Mais il est une autre espèce de dialogue intérieur, et qui se présente comme une sorte différente de dialogue parlé. Nana pose aussitôt une autre question, elle demande : « Pourtant, la vie de tous les jours, on ne peut pas la vivre avec… euh, j'sais pas, moi…avec », elle voulait dire avec détachement*, le contexte l'indique, mais le mot ne lui semble pas assez juste et c'est pour cela qu'elle le tait, ce qu'elle tente de communiquer passant alors tant bien que mal non point dans les mots mais entre les mots, dans les silences qui les séparent et que marque, outre les points de suspension, ce* euh*, son inarticulé, qui en dit davantage soudain que le mot le plus précis. Sans que Brice Parain et elle le sachent, un dialogue intérieur s'amorce, exprimé en dehors de tout langage, alors qu'il a le langage pour sujet. Pour support. Ces points de suspension qui tiennent lieu des mots insuffisants se retrouvent dans la réponse du philosophe : « … avec détachement… Oui, mais alors, on balance justement. C'est pour ça qu'on va du silence à la parole. On balance entre les deux parce que c'est un… c'est le mouvement de la vie, qui est, qui… on est dans la vie quotidienne et puis on s'en élève vers une vie… appelons-la supérieure, c'est pas bête de le dire, parce que c'est la vie avec la pensée, quoi. Mais cette vie avec la pensée suppose qu'on a tué la vie quotidienne, la vie trop élémentaire. » Du silence à la parole, oui, mais aussi, il dit bien qu'il y a balancement, de la parole au silence, parce que le silence paraît, si peu satisfaisant soit-il, mieux apte à exprimer l'inexprimable. Or, c'est précisément dans la vie quotidienne, élémentaire, que sous différentes formes plus ou moins silencieuses (plus ou moins accompagnées de paroles) intervint le dialogue intérieur où nulle réflexion ne s'interpose plus entre la pensée et son expression immédiate, pensée fruste, rapide, intéressée, dont le propos n'est pas d'aller plus profond dans la compréhension mais d'être instantanément comprise. N'ayant pas le temps de réfléchir, nous disons dans l'instant la vérité, souvent même sans l'avoir voulu. En un éclair nous nous sommes livrés. Et nous voici percés à jour.*

CLAUDE MAURIAC, *L'Agrandissement*, Albin Michel, 1963,
p. 115-117

TRANSCRIPTION DU DIALOGUE DU CHAPITRE 11 DE *VIVRE SA VIE* :
PLACE DU CHATELET. L'INCONNU. NANA FAIT DE LA PHILOSOPHIE SANS LE SAVOIR.

À Nana qui s'étonne de ne plus savoir quoi dire quand elle s'est trop demandé si c'était bien cela qu'il fallait dire, BP raconte l'histoire de Porthos dans *Vingt après* qui meurt pour avoir pour, la première fois de sa vie, pensé : la réflexion l'a arrêté dans sa fuite. Il meurt sous l'éboulis du souterrain où il a jeté une bombe.

[…] - Pourquoi vous me racontez des histoires comme ça ?

- Comme ça. Un peu pour parler !
- Et pourquoi est-ce qu'il faut toujours parler ? Moi je trouve que très souvent on devrait se taire, vivre en silence… Plus on parle, plus les mots ne veulent rien dire
- Peut-être mais… est-ce qu'on peut ?
- J'sais pas moi
- J'ai toujours été frappé par ceci, c'est qu'on ne peut pas vivre sans parler

Silence

- Pourtant ce serait agréable de vivre sans parler
- Oui ça serait beau, hein, ce serait beau… c'est comme si on s'aimerait plus. Seulement c'est pas possible, on n'y est jamais arrivé
- Mais pourquoi ? Les mots devraient exprimer exactement ce qu'on veut dire (pause) Est-ce qu'ils nous trahissent ?
- Il y a ça mais nous les trahissons aussi. On devrait pouvoir arriver à dire ce qu'on veut dire puisqu'on arrive à bien écrire. Enfin c'est tout de même extraordinaire qu'un… un bonhomme comme Platon, qu'on puisse encore… c'est vrai qu'on le comprend, on peut le comprendre, et pourtant il a écrit en grec y a deux mille cinq cents ans ? enfin personne ne sait plus la langue de cette époque là, c'est pas vrai, on sait plus exactement. Pourtant il en passe quelque chose donc on doit arriver à bien s'exprimer … et il le faut
- Et pourquoi faut-il s'exprimer ? Pour se comprendre ?

Silence

- Il faut qu'on pense, pour penser il faut parler, on ne pense pas autrement, et pour communiquer il faut parler, c'est la vie humaine
- Oui mais en même temps c'est très difficile… (pause) Moi je trouve que la vie devrait être facile au contraire. (pause) Vous voyez, votre histoire des trois mousquetaires, c'est peut-être très très beau, mais c'est terrible !
- C'est terrible, oui, mais c'est une indication. Je crois qu'on n'arrive à bien parler que quand … on a renoncé à la vie pendant un certain temps. C'est presque le prix
- Mais alors parler c'est mortel ?
- Oui mais parler c'est presque une résurrection par rapport à la vie en ce sens que quand on parle, c'est une autre vie que quand on ne parle pas, vous comprenez ? et alors, pour vivre en parlant, il faut avoir passé par la mort de la vie sans parler, vous voyez ce que j'veux, je n'sais pas si je m'explique bien mais euh… il y a une sorte d'ascèse en somme qui fait qu'on ne peut bien parler que quand on regarde la vie avec détachement
- (pause) Pourtant la vie de tous les jours on n'peut pas la vivre avec… j'sais pas moi avec (pause)
- Avec détachement. Oui mais alors on balance justement, c'est pour ça qu'on va du silence à la parole. On balance entre les deux parce que c'est un… c'est le mouvement de la vie qui est que on est dans la vie quotidienne et puis on s'en élève vers une vie… appelons-la la vie supérieure, c'est pas bête de le dire parce que c'est la vie avec la pensée, quoi. Mais cette vie avec la pensée suppose qu'on a tué la vie trop quotidienne, la vie trop élémentaire. […]

Diariste, romancier, dramaturge, essayiste, Claude Mauriac de même qu'en leur temps Desnos, Soupault, Audiberti s'intéresse au septième art. Il y a, d'ailleurs, consacré deux livres, *L'Amour du cinéma* (1954) et *Petite littérature du cinéma* (1957) et s'est en particulier mêlé au mouvement *Objectif 49*, fondé par Roger Leenhardt. Certain de vouloir promouvoir un nouveau cinéma comme il a soutenu un geste de création *alittéraire*[1]*s'*, il ne mentionne pourtant dans aucun de ses deux essais Jean-Luc Godard. Quant aux volumes du *Temps immobile*, si les entrées « Jean-Luc Godard » apparaissent à partir de 1966, elles renvoient surtout à la vie privée - Anne Wiazemski, que Gogard a épousée en 1967, étant la nièce de Claude Mauriac.

C'est donc de façon oblique, indirecte que s'exprimera son admiration pour la Nouvelle Vague. Précisément, par le « récit de spectateur » délégué à un personnage fictif. Dans ses romans, nombreux sont les personnages de comédiens, scénaristes ou cinéastes. *Le Dialogue intérieur* mêle ainsi librement artistes réels (Godard, Reichenbach) et artistes imaginaires. Le texte reproduit ci-dessus, extrait de *L'Agrandissement,* dernier des quatre romans qui composent *Le Dialogue intérieur*, présente un cas passionnant de récit argumentatif de la part d'un spectateur singulier : Bertrand Carnéjoux, à la fois cinéphile et écrivain, observe avec intérêt, c'est-à-dire en amateur animé d'une arrière-pensée, une séquence filmique tirée de *Vivre sa vie* (1962).

L'Agrandissement rend hommage au « cinéma-écho » de Jean-Luc Godard, « ce trappeur de mots ». Aux pages 115-117 du livre, le narrateur du roman, dont les lecteurs sont familiers depuis *Toutes les femmes sont fatales* (1957), rapporte et commente cinq répliques du chapitre 11 de *Vivre sa vie* au cours duquel la jeune Nana (interprétée par Anna Karina) converse avec le philosophe Brice Parain (dans son propre rôle). Carnéjoux, loin de restituer la totalité de la séquence, se remémore une part de leur conversation, opérant ellipses et court-circuits. Il « coupe » et glose en effet les propos des personnages du film, comme s'il se tenait à lui-même une sorte de discours intérieur suscité par le dialogue filmique. Pendant quelque trois pages, le texte conjugue récit de la scène, citations au discours direct entre guillemets - plus ou moins exactes malgré les guillemets -, et commentaires personnels. L'ensemble ainsi configuré s'adonne à une entreprise démonstrative qui vise, au-delà de Carnéjoux lui-même, tous les hommes qui luttent contre la finitude et la solitude. Le récit du film, en dépit du présent d'actualisation, est celui d'un souvenir partiel, partial, subjectif, celui d'une expérience de réception audiovisuelle - plus auditive que visuelle, d'ailleurs -. D'une écoute intéressée, orientée vers la thèse du dialogue intérieur.

Ce passage de *L'Agrandissement* délivre en effet, indirectement et furtivement, une réflexion « métaphysique » et métapsychique sur la possibilité de la parole et de la communication, réflexion qui fonde toute l'entreprise philosophique de Brice Parain ainsi que toute l'œuvre *alittéraire* de Claude-Mauriac, qui s'essaye à des formes nouvelles. Pour en donner la mesure et l'esprit, il importe de replacer précisément *L'Agrandissement* dans la construction romanesque du *Dialogue intérieur*, d'y situer les trois pages prélevées avant d'en analyser le traitement, l'exploitation et la captation par Bernard Carnéjoux.

L'Agrandissement dans *Le Dialogue intérieur*

[1] Sont « alittéraires » toutes les œuvres d'innovation et de création qui « au lieu de répéter celles qui les ont précédées, essayent des formes nouvelles », comme l'indique Claude Mauriac dans la préface de l'essai *De la littérature à l'alittérature* (1958).

Ensemble de quatre romans, *Le Dialogue intérieur* en comprend trois précédents qui s'intitulent *Toutes les femmes sont fatales* (1957), *Le Dîner en ville* (1959), *La marquise sortit à cinq heures* (1961). D'un roman à l'autre le récit fait revenir des personnages, à commencer par celui de Bertrand Carnéjoux, romancier de son état. Sans répéter la formule de *La Comédie humaine* à laquelle il rend hommage dans *De la littérature à l'alittérature*, Claude Mauriac n'entend se livrer à aucune représentation mimétique de la vie en société dans les années soixante en France. Il réfléchit plutôt aux conditions nouvelles de l'exploration esthétique à mener par le roman que d'aucuns appellent Nouveau Roman. Entre le premier et le deuxième opus, le personnage-narrateur, Bertrand Carnéjoux, double de Claude Mauriac, a vieilli. Ses illusions ont faibli. Mais le rapport entre le deuxième et le troisième roman non plus qu'entre le troisième et le quatrième ne se laisse pas réduire à la restitution de l'écoulement du temps par la succession chronologique des intrigues. De l'un à l'autre, l'auteur développe au contraire les potentialités du procédé moderniste de la mise en abyme, amplifiées par l'opération propre à la photographie qu'est l'agrandissement. Il substitue donc la station à la succession, et met en place une relation métonymique, de développement et de ralentissement. La lisibilité diégétique en fait évidemment les frais. Mais Claude Mauriac innove, au nom de la recherche poétique, en actualisant la technique héraldique du blason[2]. Comme les *Répertoires* de Michel Butor, *Le Dialogue intérieur* contient une réflexion sur l'art alittéraire comme laboratoire, comme recherche, fondée sur la mise en abyme d'une « série d'essais romanesques ».

Le Dîner en ville, scène de réception bourgeoise chez le couple Carnéjoux, se déroule le temps d'une soirée. Le roman entier est une « scène » au sens narratologique, mais élimine du texte la moindre ligne de narration au profit du discours. Lequel comprend deux lignes, celle des conversations entre commensaux et celle de leurs discours intérieurs. Le roman, strictement discursif, se constitue donc de la conversation orale et mondaine, transcrite en romaines - qui se subdivise entre plusieurs échanges locaux - et de la sous-conversation, tacite, implicite, transcrite en italiques. C'est elle, qui se développe entre les esprits des convives, qui justifie le titre de l'ensemble, *Le Dialogue intérieur*. Ce dialogue inaudible, inarticulé, s'esquisse en silence et en secret autour de la table ronde. C'est lui, si muet soit-il, qui oriente et motive les paroles verbalisées. Parmi les invités de ce dîner en ville, Gilles Bellecroix, scénariste, Marie-Ange Vasgne, plus ou moins comédienne prétendante à l'écran, et le novice Jérôme Aygulf, que nous retrouverons dans *L'Agrandissement*.

La marquise sortit à cinq heures déploie une heure de la vie du carrefour de Buci perçue par Bertrand Carnéjoux depuis son balcon. Ce roman emprunte son titre malicieux à l'anathème qu'aurait prononcé Valéry à l'encontre du roman, si l'on en croit le *Manifeste du Surréalisme* de 1924. Selon André Breton, le poète aurait dénoncé l'obsolescence et l'inanité du genre romanesque, ridiculement apte à susciter une marquise à qui personne ne peut s'intéresser quand ses actes se résument à une déambulation vespérale. Or Carnéjoux, guettant entre cinq et six heures du soir sa femme et sa fille dont il s'est depuis *Le Dîner* séparé, observe autour d'elles les passants, et attrape au vol quelques-unes de leurs paroles. Sont juxtaposés, à défaut de pouvoir être fondus, des aperçus sonores qui s'ajoutent à des aperçus visuels, des souvenirs et des pensées du personnage – narrateur, de sorte que l'heure de la diégèse est largement dilatée par le mouvement des associations sensorielles et mémorielles. Claude Mauriac qualifie de « montage » cette opération simultanéiste par laquelle il renouvelle l'art du roman. Sans sacrifier au récit d'aucune aventure ni à l'analyse d'aucune psychologie, il comble les vœux de l'avant-garde la plus offensive.

[2] Ainsi l'ensemble du *Dialogue intérieur* est représenté dans la fiction sous le titre *La Communication* ; *Toutes les femmes* s'appelle *Le Plaisir grave ; Le Dîner en ville, Le Déjeuner au bistrot ; La Marquise* devient *Les Barricades de Paris* et *L'Agrandissement, Le Balcon (détail).*

L'Agrandissement pousse à un degré supplémentaire le resserrement sur gros plan entamé dans *La marquise*. Il se réduit à deux minutes, grossies comme au microscope, d'une conférence que tient aux États-Unis Bertrand Carnéjoux sur son œuvre de nouveau romancier. Mais cette durée minimale est de nouveau distendue grâce au courant de la vie intérieure. Car l'instant, arraché au flux du temps, cristallise tous les présents d'expérience. En outre, Carnéjoux exprime sa foi en la télépathie, ce qui double les associations mentales intrasubjectives d'une communication intersubjective : « D'un passant à l'autre, il y a transmission de pensée, communication et réponse immédiates. Ou bien […] les mêmes monologues intérieurs convergents deviennent ou non dialogue intérieur, selon que les intéressés se sentent alors en connivence, le temps, en se croisant, de vérifier leurs semblables réactions[3]. » Par ce collage analogique, les synesthésies et réminiscences proustiennes, internes à une âme qui les accueillait, sont complétées par le dialogue *des* âmes. Ici, c'est ce dialogue qui permet de s'affranchir de la contingence et de l'angoisse de la condition mortelle - angoisse qui est un leitmotiv du *Dialogue intérieur* comme du journal *Le Temps immobile*, dont le titre éloquent se passe d'exégèse.

Du point de vue poétique, le projet de Claude Mauriac se comprend et se situe dans le cadre du Nouveau Roman. Le dialogue intérieur est au Nouveau Roman ce qu'était au roman de la fin du XIXe siècle le monologue intérieur. Le roman dialogal des conversations – tel *Le Dîner en ville* - et le roman dialogique de la compénétration des consciences – tels *La marquise et L'Agrandissement* - renouvellent donc le roman de l'intériorité. Claude Mauriac insiste régulièrement sur l'assemblage, le montage, le collage auxquels il se livre, y compris dans l'écriture diaristique. Cette opération de composition architectonique crée d'une part le romanesque qui semblait disparu des intrigues fictionnelles, et d'autre part l'autorise à confronter son art avec celui de Godard qui, lui aussi, mêle activité créatrice et demarche critique; lui aussi recadre, monte et colle un matériau pré-existant, qu'il métamorphose[4].

La séquence sur *Vivre sa vie*

Dans *L'Agrandissement*, les pages qui précèdent l'évocation de *Vivre sa vie* ne mentionnent pas exclusivement Jean-Luc Godard. Elles portent sur l'art de la communication, de la parole et de l'écoute tel qu'il s'exerce dans *Regard sur la folie. C*e documentaire réalisé par Mario Ruspoli en 1960 concerne l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban, en Lozère. Ruspoli y suit au quotidien un groupe de médecins novateurs qui tentent une autre approche thérapeutique de la maladie, à une époque où la folie est un sujet tabou. Cette alternative se fonde sur la proximité avec les patients, l'échange avec eux. Dans le roman, ce documentaire réel sur Saint-Alban a pour substitut mimétique un documentaire fictionnel de Jérôme Aygulf sur Sainte-Anne. Et au nom de Ruspoli – implicité mais non cité – sont associés d'autres exemples-phares du « cinéma-vérité » que loue Bertrand Carnéjoux-Claude Mauriac:

> Ce qui compte dans ce cinéma-écho, c'est une liberté de langage non pas reconstituée par un écrivain, mais capturée vivante, reproduite dans sa spontanéité, son flot ample, continu, soudain brisé par un sourire, un soupir, avant de reprendre, vague de mots après vague de mots, de s'étendre, de s'enfler et de s'épanouir, pour s'interrompre, parfois entre deux syllabes. […] Des images

[3] *L'Agrandissement*, Paris, Albin Michel, 1963, p. 93.

[4] À la fin des années cinquante, de 1956 à 1959, Godard a formulé sa théorie de l'art dans les *Cahiers du cinéma*, ou dans l'hebdomadaire *Arts*. Il a livré ses grands textes sur Frank Tashlin, Alfred Hitchcock, Nicholas Ray, Ingmar Bergman, Anthony Mann, Douglas Sirk, Fritz Lang, Boris Barnet, Roberto Rossellini, Jean Renoir et Jean Rouch. Il accompagne lui aussi sa pratique créatrice d'une démarche critique.

> et des phrases prises, surprises dans les dortoirs de Sainte-Anne ou les salles de boxe ? Bel art que celui-là, qui se contente d'enregistrements bruts. Cinéma (ou roman) du magnétophone. […]. Et l'art est là, dans ces images simples et vraies, dans ces balbutiements ou cette fruste éloquence de tous les jours. Un art péremptoire, fulgurant, singulier[5].

Vivre sa vie, comme en 1964 *Une femme mariée* ou en 1966 *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, illustre l'art du trappeur Godard, qui cherche à lier fiction et documentaire sociologique. Les documentaires réels de Ruspoli, Reichenbach, Godard - et le fictif qui en tient lieu, celui de Jérôme Aygulf - illustrent un art véridique de la parole : non artificielle, non préméditée, la parole qui vole, prise au vol, approche au plus près de l'indicible vérité. Leur art cinématographique apprend à voir et à entendre, à condition d'entendre le sous-entendu, le non-dit qui bat dans le rythme de l'énonciation : « Leurs silences [en avouent plus] que leurs mots. […] chaque mot, chaque silence compte – et cette inimitable ponctuation du verbe humain, toujours le même et à jamais différent, qu'il s'agisse d'un malade de l'esprit, de vous ou de moi[6]. » La captation du son, au-delà ou en-deçà du dit, la corporalité de la voix, son rythme et son débit, les éléments para-verbaux garantissent l'authenticité de ce cinéma-écho, et l'efficacité de sa vertu documentaire. Est ainsi célébrée l'aptitude à recréer, par le travail de sélection et d'insertion de la matière première dans une œuvre seconde, stylisée, « une vie plus vivante que la vie, une réalité plus réelle que le réel[7] », surtout quand elle combine la parole d'une personne avec celle d'un personnage.

D'où l'intérêt de Carnéjoux pour le chapitre 11 de *Vivre sa vie*, intitulé « Place du Châtelet. L'inconnu. Nana fait de la philosophie sans le savoir ». Si Nana fait de la philosophie sans le savoir, c'est qu'elle dialogue à son insu, sans l'identifier, avec Brice Parain en personne. Nana, qui l'a entrepris, lui avoue ne plus savoir quoi dire, et douter en général des mots qui lui échappent et la trahissent. Elle préfèrerait vivre en silence, ce que Parain déclare impossible. Or Carnéjoux partage la méfiance de Nana à l'égard des mots qui nous trahissent. La présence du dialogue du film dans le discours du livre témoigne de cette commune défiance. Mais lui croit à une forme autre de communication et de dialogue, qui se passe de mots et de phrases. Le récit partiel, abrégé et orienté de la scène du Châtelet donne au personnage l'opportunité de développer cette méditation si capitale dans l'univers de Claude Mauriac, et au romancier l'occasion d'engager, à partir de la conversation filmique, une controverse avec Brice Parain.

C'est ce passage d'un plan à l'autre, celui de l'histoire qui fait se rencontrer Nana et Brice Parain, celui de l'art qui confronte le philosophe et l'écrivain, qui fait l'intérêt esthétique et philosophique de la présentation du chapitre 11 de *Vivre sa vie* surgissant à la page 116 du roman. Il faut que, sur le plan romanesque, *L'Agrandissement* soit capable de susciter l'illusion à deux degrés. Le lecteur en effet est invité à partager la mémoire du personnage Bertrand Carnéjoux, qui se rappelle l'échange de *Vivre sa vie*, film métissé de document et de fiction. L'accréditation de la fiction littéraire, l'immersion dans le discours intérieur de Carnéjoux sont favorisées par le fait que le film existe réellement, et que Brice Parain y joue son propre rôle. Aussi, au premier niveau, le lecteur se laisse-t-il persuader de se glisser dans l'esprit de Carnéjoux. Au deuxième niveau, il « voit » la scène, que le narrateur raconte au présent (« Brice Parain répond […] Nana demande »). Certes, tout entier tendu vers sa propre théorisation du dialogue intérieur projetée sur la Nana de ***Vivre sa vie***, il en élude et bouscule parfois le rythme. En tout cas, il émaille entre les citations des

[5] *L'Agrandissement*, p. 112.
[6] *Ibid.*, p. 115.
[7] *Ibid.*, p. 114.

commentaires méta-linguistiques qui présentent objections ou additions au discours de Brice Parain. Par le biais du récit d'une expérience imaginaire de spectateur-auditeur attribuée à son double Bertrand Carnéjoux, le romancier Claude Mauriac, à distance, *in absentia*, s'entretient avec Brice Parain, et dialogue avec lui.

Le traitement de la scène de *Vivre sa vie* et ses enjeux

Pour le philosophe, auteur de *Recherches sur la nature et les fonctions du langage. Essai sur le logos platonicien* (1942) et de *La Mort de Socrate* (1950), l'équation entre parler, penser, communiquer, vivre est évidente. Il répète en effet la substance théorique du *Théétète* : la pensée est « un discours que l'âme se tient tout au long à elle-même, sur les objets qu'elle examine […]. [C]e n'est pas autre chose pour elle que dialoguer, s'adresser à elle-même les questions et les réponses passant de l'affirmation à la négation[8] ». Cette définition est d'ailleurs assumée au début de *L'Agrandissement* par Carnéjoux, pour qui les pensées sont des « conversations intimes où, devisant avec nous-même, nous examinons les divers aspects d'un problème[9] ». Peut-être est-ce la raison pour laquelle Claude Mauriac, restituant la scène du film, saute le développement argumentatif de Brice Parain et n'en conserve que l'énoncé le plus synthétique, le plus « thétique ». Ce n'est pas l'entièreté de la démonstration de Parain qui arrête le romancier, c'est ce qu'elle néglige ou occulte : la part manquante qui se rapporte à l'énonciation. La comparaison entre la transcription du dialogue filmique et la page de *L'Agrandissement* qui en fait le résumé et la glose permet d'apprécier le récit de spectateur-auditeur auquel se livre Carnéjoux. La conversation entre Nana et Brice Parain, saluée comme « un des plus beaux moments de *Vivre sa vie* », donne lieu à un détournement argumentatif en faveur du non dit et de l'entre-dit. Qu'en retenir ? Ces réfutations et propositions sont de deux ordres et portent sur deux catégories qui intéressent Mauriac comme sujet agnostique et comme écrivain « alittéraire » : celle de la signifiance du dire, et celle du dialogue intérieur.

Dans le film de Godard, Brice Parian, en disciple de Platon, assimile pensée et discours, en tant que la parole dite actualise le dialogue de l'âme avec elle-même. Il précise que s'exprimer, se faire entendre exige une discipline mentale, car un discours ne peut prétendre être une médiation que dans la mesure où il est d'abord travail de sélection, de décantation. Il en déduit que la pensée exige un détachement, le sacrifice de la vie immédiate, élémentaire. S'acquitter de ce prix est nécessaire pour accéder à la vie réfléchie, clarifiée, à la mise en ordre et en sens filtrée par la mise en mots. Mais Nana fait justement remarquer que cette ascèse, ce détachement ne sont pas compatibles avec la vie quotidienne qui nous presse de parler. Toute notre existence, concède Parain, se passe à négocier un équilibre entre immédiateté et médiateté, entre discours et silence, entre vie inférieure (élémentaire, quotidienne) et vie supérieure (vie avec la pensée).

La page de *L'Agrandissement* ne retient que trois répliques de l'échange entre Nana et Parain. Le raccourci sert à mettre en relief les obsessions mauriaciennes. D'une part, à l'intelligence extensive du logos, au développement argumentatif de l'esprit, le romancier oppose l'enveloppement d'une clairvoyance intuitive, d'une intelligence sensible que Proust et Sarraute ont déjà promue. D'autre part, le discours ne se réduit pas au logos, à l'énoncé décanté, au dit intelligible. Le dire ajoute au dit ; dans la parole, se complètent la signification et la signifiance, ce qui sonne à l'oreille et ce qui s'offre à l'esprit.

[8] Platon, *Théétète*, 189a-190a.
[9] *L'Agrandissement*, p. 16.

C'est précisément cette signifiance dans la réplique de Nana que retient Carnéjoux. Il entend, après « j'sais pas moi », la pause et la réticence qui l'empêcheraient de prononcer le mot « détachement » (mot que Parain proférera) ; il souligne l'entre-dit, les pauses, les sons inarticulés, le silence qui finalement « paraît, si peu satisfaisant soit-il, mieux apte à exprimer l'inexprimable[10] ». Ainsi, « l'écoute parle », selon la belle formule de Roland Barthes. En plus, cette aptitude à l'écoute, soulignée par les commentaires méta-énonciatifs sur le dire, le ton, le débit, le phrasé, est attribuée à la pratique esthétique du cinéma, à ce qu'elle enseigne : « Le cinéma, après m'avoir appris à voir, m'a appris à entendre », dit Bertrand Carnéjoux[11].

Entendre quoi, donc ? Le rythme, ce que Henri Meschonnic appelle le « passage du sujet dans la langue »[12]: subjectivité à l'œuvre que Carnéjoux survalorise en indiquant la rapidité des répliques ou leur ralentissement, « passage du sujet » typographiquement traduit par les points de suspension ou l'interjection *euh*, « son inarticulé qui en dit davantage soudain que le mot le plus inarticulé »[13]. Lui sait que « la façon dont les mots sont accentués peut préciser, voire modifier le sens [du dialogue effectivement prononcé] [14] ». Selon Meschonnic, la scansion, la cadence, la ponctuation « neutralise[nt] le vouloir-dire par la signifiance », car « la signifiance, non l'intention, porte le texte »[15]. Elle dit malgré soi, à son corps défendant.

Or la première question que pose Nana dans le chapitre 11 de *Vivre sa vie* est justement éludée dans *L'Agrandissement* : elle portait sur la difficulté à dire ce qu'on **veut dire,** difficulté à laquelle Parain suggère de remédier par le travail, la recherche, la médiateté. Claude Mauriac, lui, miserait plutôt sur l'immédiateté. La réflexion sur la signifiance aboutit donc finalement à une revalorisation de cette vie quotidienne, élémentaire. Elle renverse la hiérarchie platonicienne des vies, « sans » et « avec » la pensée. La vie inférieure selon Parain devient au contraire la seule vie vraiment vécue, vie d'implication instantanée, d'engagement immédiat, où précisément « nulle réflexion ne s'interpose plus entre la pensée et son expression […] fruste, rapide, intéressée [16] ». En-deçà de la pensée, de la signification construite et de la dénotation, la signifiance révèle ce qui ne se peut résumer : « nous disons dans l'instant la vérité, souvent même sans l'avoir voulu. En un éclair nous nous sommes livrés[17] ». Si le dialogue explicite déplie le sens à partir du dit, du vouloir dire et de la signification, le dialogue intérieur et mental le déploierait autour de la signifiance, dans les marges de l'entre-dit et des demi-mots.

En outre, Claude Mauriac défend à travers son personnage de Carnéjoux l'hypothèse paradoxale mais spéculative que se noue à l'insu des sujets un dialogue intersubjectif, « genre de communication intense et silencieuse, totalement muette où, si nous ne pouvons entrer dans les détails puisque nous ne parlons pas, nous allons droit à l'essentiel[18] ». Selon la reconstruction de la conversation de *Vivre sa vie* dans *L'Agrandissement*, l'échange entre Nana et Brice Parain illustre cette sorte différente de dialogue parlé.

Au prix toutefois d'une omission et d'une déviation de taille. Car « Nana **ne** pose **pas** aussitôt une autre question ». Pourquoi Claude Mauriac réduit-il le développement dialectique

---

[10] *Ibid.,* p. 117.
[11] *Ibid*., p. 114.
[12] H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 83.
[13] On notera qu'il exagère la précipitation des enchaînements de répliques (l'adverbe « aussitôt » ne rend pas leur agencement filmique : le récit (la mémoire ?) prend une liberté d'interprétation dictée par sa propre thèse.
[14] *L'Agrandissement*, p. 46.
[15] H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 83.
[16] *L'Agrandissement*, p. 117.
[17] *Idem*.
[18] *Ibid*., p. 116.

pourtant capital du philosophe sur la conversion de la vie élémentaire en vie supplémentaire, sur le travail de la négativité ? Sans doute est-il si pressé par sa propre obsession qu'il y plie la scène. Et en soustrait la conclusion première du philosophe, absente du récit du spectateur Carnéjoux : *« on ne peut bien parler que quand on regarde la vie avec détachement »*. Dans le film, le philosophe a déjà proféré ce terme, « détachement » ; il le répète donc pour satisfaire à la loi discursive de la pertinence. Or le roman suggère que Nana le retient au bord de ses lèvres, répugne à le reprendre à son compte, comme si elle n'en comprenait pas le sens hégélien. Sans qu'on puisse tout à fait l'accuser de forcer le dialogue de *Vivre sa vie,* Carnéjoux pointe, dans le suspens du discours, des silences et des soupirs, une exigence de justesse lexicale, d'exactitude référentielle. Mais si vivre sans parler signifiait effectivement s'aimer plus, comme ils le rêvent tous deux (« ce serait agréable de vivre sans parler/ Oui, ça serait beau, hein, ce serait beau, c'est comme si on s'aimerait plus (sic) »), alors Nana et Parain s'aimeraient suffisamment pour que l'un continue la pensée de l'autre, et se risque à l'exprimer.

Il faut encore souligner que de cet exercice scénique de « trappeur de mots », passe à la trappe la belle méditation du film sur ce que signifie « bien parler » selon Parain. La conversation filmique est sacrifiée à l'obsession sélective de Carnéjoux. C'est dommage, car « bien parler », c'est porter attention au dit et à autrui, assumer une double exigence, logique et éthique, de justesse dans l'énoncé et de bonne foi dans l'énonciation, de sorte que soit réputé « juste » le mot adéquat et qui n'offense pas, et que bien parler et bien écouter fondent en quelque sorte une relation d'amitié. De même que le cinéma-écho apprend à entendre, de même l'audition d'un patient de *Regard sur la folie* apprend à comprendre la spécificité de l'amitié : « Qu'est-ce qui ne va pas ? – ça je ne peux pas le dire. C'est des choses qu'on ne doit pas dire. Le manque d'amitié, peut-être »[19].

Cette expérience de spectateur-auditeur que présente *L'Agrandissement* nous fait nous interroger non seulement sur ce que *parler* mais aussi *regarder, écouter* veulent dire : choisir, éliminer, prendre autant que comprendre, capter au sens de prélever. L'idée fixe de Claude Mauriac court-circuite et dévie la réflexion philosophique sur le rapport entre pensée et langage, alors même que Brice Parain s'imposait à Godard sur ce chapitre. Elle déroute l'attention de Carnéjoux vers ce que toute son œuvre construit, les fondations d'une croyance qui répare ce qui est séparé, sauve du tragique les hommes esseulés. Le récit de la scène transfigure donc le dialogue maïeutique de *Vivre sa vie* , où le maître guide le disciple là où il veut qu'il aille, par le logos et l'examen de la signification des énoncés. Carnéjoux lui substitue un dialogue intérieur, une communication d'âme à âme, intuitive et muette, constituée d'« appels que s'adressent tacitement les uns aux autres, mais en s'entendant, les emmurés vivants que nous sommes[20] ». Le dialogue de *Vivre sa vie,* modèle d'expérience intellectuelle et morale, devient dans le roman le dialogue d'une expérience existentielle, celle de l'homme sécularisé, vrillé par l'angoisse d'un ciel vide, sans secours religieux, en quête d'un lien avec autrui qui rédimerait l'humaine condition. Il résume et symbolise, à l'insu de Godard ou de Parain mais au vu de Claude Mauriac, le mandat éthique et esthétique du *Dialogue intérieur*. La mission de *l'alittérature*, c'est bien de rendre sensible – et crédible - cette télépathie : « L'un des problèmes fondamentaux de la littérature d'aujourd'hui n'est plus seulement celui du monologue intérieur mais celui de ces monologues intérieurs qui se répondent les uns les autres et deviennent ainsi les dialogues intérieurs sans que les intéressés, pour parler à cœur ouvert, aient à ouvrir la bouche »[21].

---

[19] *L'Agrandissement*, p. 76.

[20] *L'Alittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel [1958], 1969, p. 320.

[21] Exergue de *L'Agrandissement,* propos mis en abyme dans la bouche de B. Carnéjoux

Le récit du chapitre 11 de *Vivre sa vie* est éloquent. Il montre d'une part que l'écoute soutient le regard. Il expose d'autre part que raconter, c'est d'abord lire et élire : sélectionner, omettre, construire, bref : interpréter. Cette « ré-écriture » à laquelle donne lieu la scène du film est orientée par la cause métaphysique de Mauriac. S'il la déforme légèrement, c'est pour entamer, à distance, de biais, un dialogue intérieur avec Parain et Godard qui achève *Le Dialogue intérieur*. La série d'essais romanesques suivante confirmera, par son titre, *Les Infiltrations de l'invisible,* ce qu'indique le récit intéressé de Bertrand Carnéjoux : l'espérance en une voix métapsychique qui compenserait la voie vide de la métaphysique.

Marie-Hélène BOBLET
EA 4256 LASLAR

[…] - Pourquoi vous me racontez des histoires comme ça ?

- Comme ça. Un peu pour parler !
- Et pourquoi est-ce qu'il faut toujours parler ? Moi je trouve que très souvent on devrait se taire, vivre en silence… Plus on parle, plus les mots ne veulent rien dire
- Peut-être mais… est-ce qu'on peut ?
- J'sais pas moi
- J'ai toujours été frappé par ceci, c'est qu'on ne peut pas vivre sans parler

Silence

- Pourtant ce serait agréable de vivre sans parler
- Oui ça serait beau, hein, ce serait beau… c'est comme si on s'aimerait plus. Seulement c'est pas possible, on n'y est jamais arrivé
- Mais pourquoi ? Les mots devraient exprimer exactement ce qu'on veut dire (pause) Est-ce qu'ils nous trahissent ?
- Il y a ça mais nous les trahissons aussi. On devrait pouvoir arriver à dire ce qu'on veut dire puisqu'on arrive à bien écrire. Enfin c'est tout de même extraordinaire qu'un… un bonhomme comme Platon, qu'on puisse encore… c'est vrai qu'on le comprend, on peut le comprendre, et pourtant il a écrit en grec y a deux mille cinq cents ans ? enfin personne ne sait plus la langue de cette époque là, c'est pas vrai, on sait plus exactement. Pourtant il en passe quelque chose donc on doit arriver à bien s'exprimer … et il le faut
- Et pourquoi faut-il s'exprimer ? Pour se comprendre ?

Silence

- Il faut qu'on pense, pour penser il faut parler, on ne pense pas autrement, et pour communiquer il faut parler, c'est la vie humaine
- Oui mais en même temps c'est très difficile… (pause) Moi je trouve que la vie devrait être facile au contraire. (pause) Vous voyez, votre histoire des trois mousquetaires, c'est peut-être très très beau, mais c'est terrible !
- C'est terrible, oui, mais c'est une indication. Je crois qu'on n'arrive à bien parler que quand … on a renoncé à la vie pendant un certain temps. C'est presque le prix
- Mais alors parler c'est mortel ?
- Oui mais parler c'est presque une résurrection par rapport à la vie en ce sens que quand on parle, c'est une autre vie que quand on ne parle pas, vous comprenez ? et alors, pour vivre en parlant, il faut avoir passé par la mort de la vie sans parler, vous voyez ce que j'veux, je n'sais pas si je m'explique bien mais euh… il y a une sorte d'ascèse en somme qui fait qu'on ne peut bien parler que quand on regarde la vie avec détachement
- (pause) Pourtant la vie de tous les jours on n'peut pas la vivre avec… j'sais pas moi avec (pause)
- Avec détachement. Oui mais alors on balance justement, c'est pour ça qu'on va du silence à la parole. On balance entre les deux parce que c'est un… c'est le mouvement de la vie qui est que on est dans la vie quotidienne et puis on s'en élève vers une vie… appelons-la la vie supérieure, c'est pas bête de le dire parce que c'est la vie avec la pensée, quoi. Mais cette vie avec la pensée suppose qu'on a tué la vie trop quotidienne, la vie trop élémentaire. […]