

Langage intérieur et analyse psychologique chez Tolstoï

Monsieur le Professeur Michel Aucouturier

Citer ce document / Cite this document :

Aucouturier Michel. Langage intérieur et analyse psychologique chez Tolstoï. In: Revue des études slaves, tome 34, fascicule 1-4, 1957. pp. 7-14;

doi : <https://doi.org/10.3406/slave.1957.1668>

https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1957_num_34_1_1668

Fichier pdf généré le 01/04/2019

LANGAGE INTÉRIEUR
ET ANALYSE PSYCHOLOGIQUE
CHEZ TOLSTOJ
PAR
MICHEL AUCOUTURIER

I

Le monologue est un procédé littéraire très ancien et très moderne à la fois. Mais entre le monologue traditionnel, dont les origines se confondent avec celles du théâtre, et le monologue de Marion Bloom, dans *Ulysse* de James Joyce, ou de Mrs. Dalloway, dans le roman de Virginia Woolf, il existe une différence de nature dont le terme de « monologue intérieur » — par lequel on oppose le monologue du roman à celui du théâtre — ne suffit pas à rendre compte. Car si le théâtre fait du monologue un discours prononcé à haute voix, c'est par une convention que le spectateur accepte et oublie facilement; et, à cette convention près, le monologue intérieur du roman reste souvent tout proche du discours monologué.

L'innovation de James Joyce et de Virginia Woolf réside en fait dans une conception nouvelle de la psychologie romanesque. A une psychologie de l'action, qui ne cherche dans l'intimité de la conscience que l'explication des actes, ces romanciers substituent une psychologie du « flux de conscience », attentive aux moindres mouvements de l'âme, en dehors de toute action, et même de tout sentiment nettement conscient et de toute pensée clairement définie. Au monologue discursif du roman psychologique classique, ils substituent par conséquent un monologue capricieux et désordonné, qui n'obéit qu'aux lois élémentaires du psychisme.

Entre ces deux types de monologues, celui des romanciers modernes paraît avoir l'avantage de la vraisemblance. Le monologue discursif suppose en effet chez le personnage qui le prononce une lucidité et un souci de clarté qui vont à l'encontre de la nature même du langage intérieur. Les associations capricieuses, les bonds imprévus, les pensées laissées à l'état d'ébauche, les sentiments restés à demi conscients sont la règle de la vie psychologique, lorsqu'on ne songe pas à agir ou à s'exprimer devant autrui. C'est ce

qui fait en général du langage intérieur un langage très imparfait, qui n'obéit guère aux lois de la logique et de la syntaxe. C'est donc un souci de réalisme qui paraît avoir imposé à Joyce et à Virginia Woolf le monologue désordonné, incohérent, parfois à peine compréhensible, que l'on trouve dans leurs œuvres. Mais ce réalisme est-il compatible avec le souci d'analyse qui justifie par ailleurs les formes logiques du monologue classique? Si l'on s'en tient en effet à l'enregistrement du « flux de conscience », il faut renoncer à isoler dans le courant ininterrompu de la vie psychologique ces unités que sont une pensée, un sentiment, un état d'âme déterminé, et plus généralement un caractère et un personnage.

Il semble donc que nous soyons en présence d'un dilemme : ou bien il faut donner au langage intérieur une structure logique peu vraisemblable, ou bien au contraire, si l'on respecte l'allure chaotique du véritable langage intérieur, il faut renoncer à faire du monologue un instrument d'analyse, donc de connaissance psychologique. Il faut choisir, semble-t-il, entre le réalisme et l'analyse.

Nous allons essayer de montrer comment Tolstoj a pu éviter ce choix.

II

L'originalité des monologues de Tolstoj n'a pas échappé à ses contemporains. Stasov, déjà, la soulignait ainsi :

Почти все авторы [...] пишут монологи совершенно правильные, последовательные, вытянутые в ниточку и в струнку, выложенные и архилогические и последовательные [...]. Я нашел до сих пор одно единственное исключение : это граф Л. Толстой. Он один дает в романах и в драмах настоящие монологи, именно со всей неправильностью, случайностью, недоговоренностью и прыжками...⁽¹⁾.

Stasov ajoute cependant cette restriction :

... У этого Льва Толстого, достигшего в монологах большего, чем весь свет, иногда встречаются [хотя редко] тоже неудовлетворительные монологи, немножко правильные и выработанные⁽¹⁾.

On trouve en effet chez Tolstoj des monologues discursifs. Ils sont presque exclusivement l'apanage des personnages principaux, tels que Levin ou Nechljudov, lorsque Tolstoj fait d'eux ses interprètes. Ils sont relativement nombreux dans *Résurrection*, où la voix de l'auteur est plus sensible qu'ailleurs à travers ses personnages⁽²⁾.

Mais la plupart des monologues intérieurs de Tolstoj justifient au contraire l'essentiel de la remarque de Stasov. Ainsi celui que Nikolaj Rostov pro-

⁽¹⁾ Л. Толстой и В. Стасов, Переписка 1878-1906, « Прибой », 1928, p. 265.

⁽²⁾ Cf. par exemple *Résurrection*, 1^{re} partie, chap. xxxiv, le monologue où Tolstoj prête à Nechljudov ses idées sur la justice.

nonce dans un demi-sommeil, pendant son tour de garde, à la veille d'Austerlitz :

«Должно быть, снег — это пятно; пятно — *une tache*» думал Ростов. «Вот тебе и не таш...».

«Наташа, сестра, черные глаза. На ... ташка (Вот удивится, когда я ей скажу, как я увидел государя!) Наташку ... ташку возьми ...» [...] «Да, бишь, что я думал? — не забыть. Как с государем говорить буду? Нет, не то — это завтра. Да, да! На ташку, наступить ... тупить нас — кого? Гусаров. А гусары и усы... По Тверской ехал этот гусар с усами, еще я подумал о нём, против самого Гурьева дома ... Старик Гурьев ... Эх, славный малый Денисов! Да, всё это пустяки. Главное теперь — государь тут. Как он на меня смотрел, и хотелось ему что-то сказать, да он не смел. Нет, это я не смел. Да, это пустяки, а главное — не забывать, что я нужное-то думал, да. На-ташку, нас-тупить, да, да, да. Это хорошо»⁽¹⁾.

On peut encore illustrer l'appréciation de Stasov par tel fragment des monologues d'Anna Karenina pendant les heures qui précèdent son suicide :

«Я умоляю его простить меня. Я покорилась ему. Признала себя виноватою. Зачем? Разве я не могу жить без него?» И, не отвечая на вопрос, как она будет жить без него, она стала читать вывески. «Контора и склад. Зубной врач. Да, я скажу Долли всё. Она не любит Бронского. Будет стыдно, больно, но я всё скажу ей. Она любит меня, и я последую её совету. Я не покорюсь ему; я не позволю ему воспитывать себя. Филиппов, калачи. Говорят, что они возят тесто в Петербург. Вода московская так хороша. А Мытищенские колодцы и блины», etc.⁽²⁾.

Des monologues de ce genre font de Tolstoj un précurseur des romanciers modernes. Sans doute contribuent-ils indirectement à éclairer le caractère de Ростов ou à faire comprendre le geste d'Anna Karenina. Mais, directement, leur objet est moins d'expliquer les personnages ou de motiver l'action que de mettre en évidence le mouvement même de la vie de la conscience, avec les associations involontaires et les impressions extérieures qui en infléchissent continuellement le cours. Ce déroulement capricieux des impressions, des images et des pensées, que Černyševskij appelait la « dialectique de l'âme », n'est pas autre chose que le « flux de conscience » des romanciers modernes.

Cependant le langage intérieur n'est pas pour Tolstoj un simple moyen, dont la « dialectique de l'âme » serait l'objet. Il est lui-même un objet, auquel Tolstoj imprime tous les caractères d'une réalité concrète et sensible, presque physiquement perceptible.

Il s'attache par exemple à lui conserver les traits de style ou de vocabulaire qui sont la marque propre de tel ou tel personnage. Dans les bribes de monologue du prince Vasilij⁽³⁾ ou de son fils Anatole⁽⁴⁾, on retrouve les mots français qui émaillent leurs conversations; les monologues du vieux prince

(1) *Guerre et paix*, t. I, 3^e partie, chap. XIII.

(2) *Anna Karenina*, 8^e partie, chap. XXVIII.

(3) *Guerre et paix*, t. I, 3^e partie, chap. II.

(4) *Ibid.*, chap. IV.

Bolkonskij ⁽¹⁾ gardent la structure hachée, elliptique, nerveuse qui est presque une caractéristique physique de son langage.

Il est des cas où ce « réalisme verbal » est plus apparent encore : c'est lorsqu'au lieu d'un langage contrôlé par un personnage lucide et soucieux de se faire comprendre, on a affaire à des mots qui s'imposent à la conscience dans la somnolence, la fièvre ou le désarroi, et qui échappent en partie à son contrôle. Le langage intérieur peut alors se réduire à un simple mécanisme verbal, dominé par des associations de sons, et dénué en apparence de toute signification : c'est cela que paraît devenir par instants le monologue de Rostov à la veille d'Austerlitz (voir p. 9). Les personnages eux-mêmes peuvent prêter à ces mots qui surgissent involontairement dans leur conscience une signification très vaste; mais cette signification n'a parfois que peu de rapport avec leur sens véritable. Ainsi la révélation que Bezuchov formule par le mot *сопрягать* — suggéré par le mot *запрягать* qu'il entend confusément dans son sommeil ⁽²⁾ — dépasse de beaucoup le sens de ce mot. Les mots perdent ici leur valeur de moyens d'expression et se réduisent à des objets, dont la signification est toute subjective et symbolique.

Cette valeur d'objet que peut prendre le langage intérieur est sensible aussi dans un autre cas : c'est lorsque le langage intérieur, au lieu d'exprimer la pensée, se substitue à elle. Ainsi, quelques instants avant sa tentative de suicide, Vronskij se dit :

«Разумеется», сказал он себе, как будто логический, продолжительный и ясный ход мысли привёл его к несомненному заключению. В действительности же, это убедительное для него «разумеется» было только последствием повторения точно такого же круга воспоминаний и представлений, чрез который он прошел уже десятки раз в этот час времени ⁽³⁾.

Il en va de même pour les phrases qu'il prononce un peu plus tôt :

[Он] всё повторял шопотом случайные слова из какой-нибудь мысли, желая этим удержать возникновение новых образов. Он прислушался, и услышал странным, сумасшедшим шопотом повторяемые слова : «Не умел ценить, не умел пользоваться; не умел ценить, не умел пользоваться» ⁽⁴⁾.

On peut comparer ce dernier exemple aux phrases que prononce Nicolas I^{er}, dans *Chadži-Murat*, pour chasser le souvenir importun d'une aventure sordide :

Он стал громко произносить первые попавшиеся ему слова : «Копервейн, копервейн» — повторил он несколько раз имя вчерашней девицы. «Скверно, скверно». Он не думал о том, что говорил, но заглушал свое

⁽¹⁾ *Ibid.*, chap. vi.

⁽²⁾ *Guerre et paix*, t. III, 3^e partie, chap. VIII-IX.

⁽³⁾ *Anna Karenina*, 4^e partie, chap. XVIII.

⁽⁴⁾ *Ibid.*

чувство вниманием к тому, что говорил : «Да, что бы была без меня Россия» — сказал он себе, почувствовав опять приближение недовольного чувства.

Ces cas extrêmes, où les mots sont des « choses » plutôt que des pensées, où ils jouent le rôle d'un détail physique plutôt que d'un moyen d'expression, s'ils ne sont pas les plus fréquents, sont cependant les plus caractéristiques. Ils permettent en effet de constater que le réalisme dont Tolstoj fait preuve dans ses monologues intérieurs est d'un autre ordre que celui de James Joyce ou de Virginia Woolf. Le réalisme des romanciers modernes porte sur le « flux de conscience », et non sur la parole elle-même : Virginia Woolf peut ainsi rapporter au style indirect le monologue de Mrs. Dalloway. Au contraire, c'est le langage intérieur lui-même et non la « dialectique de l'âme » dans son ensemble, que Tolstoj cherche à saisir dans le monologue intérieur.

Le monologue intérieur n'est donc pas ici un *procédé* que Tolstoj utiliserait pour peindre la « dialectique de l'âme », et dont on pourrait étudier les lois particulières. Le langage intérieur est une *matière* à laquelle s'applique la vision d'artiste de Tolstoj, et par conséquent où l'on peut retrouver tous les traits propres de son art. La netteté de sa vision de l'univers sensible, la sensation presque physique de vérité qu'il sait donner par la justesse du détail concret sont ici les mêmes que lorsque Tolstoj décrit une physionomie ou un paysage.

III

Tolstoj représente comme une donnée concrète de la vie psychologique les mots qui surgissent parfois dans la conscience de ses personnages, parmi les images, les sensations et les ébauches de pensées dont la succession forme la « dialectique de l'âme ». Le langage intérieur n'est donc chez lui qu'un épisode de cette dialectique, et non le moyen d'en représenter tous les mouvements.

La peinture psychologique prend donc appui sur le langage intérieur comme sur une donnée concrète de la vie intérieure, mais elle ne se réduit pas à cette donnée. C'est pourquoi le monologue intérieur — même lorsqu'un souci de vérité en exclut toute clarté — n'est jamais incompatible avec l'analyse psychologique, qui peut se faire en dehors de lui : nous avons vu comment Tolstoj analyse l'état d'âme de Vronskij ou les sentiments de Nicolas I^{er}, lorsque les phrases qu'eux-mêmes prononcent ne suffisent pas à en rendre compte. Lorsque Levin tente de formuler les conclusions qui se sont imposées à lui après une journée passée avec ses paysans, Tolstoj analyse méticuleusement son état d'âme avant de lui laisser la parole :

«Ну, так что ж я сделаю? Как я сделаю это?» сказал он себе, стараясь выразить для самого себя всё то, что он передумал и перечувствовал в эту короткую ночь. Всё, что он передумал и перечувствовал разделялось на три отдельные хода мысли. Один — это было отречение от своей

старой жизни ... [...] Другие мысли и представления касались той жизни, которою он желал жить теперь. [...] Но третий ряд мыслей вертелся на вопросе о том, как сделать этот переход от старой жизни к новой. И тут ничего ясного ему не представлялось. «Иметь жену? Иметь работу и необходимость работы? Оставить Покровское? Купить землю? ...» etc. ⁽¹⁾

Il est rare, pourtant, que le monologue soit une simple illustration de l'analyse : il y contribue lui-même dans la plupart des cas. Voici par exemple ce que se dit Nikolaj Rostov au cours de l'incendie du pont de l'Enns devant les armées de Napoléon :

Николай Ростов отвернулся и, как будто отыскивая чего-то, стал смотреть на даль, на воду Дуная, на небо, на солнце [...] «Ничего, ничего бы я не желал, ничего бы не желал, ежели бы я только был там, — думал Ростов. — Во мне одном и в этом солнце так много счастья, а тут ... стоны, страдания, страх, и эта неясность, эта поспешность ... Вот опять кричат что-то, и опять все побежали куда-то назад, и я побегу с ними, и вот она, вот она, смерть, надо мной, вокруг меня ... Мгновенье — и я никогда уже не увижу этого солнца, этой воды, этого ущелья ⁽²⁾.

Les phrases sans suite de Rostov ne suffiraient pas à rendre compte du sentiment qu'il éprouve. Aussi Tolstoj en précise-t-il lui-même la nature :

... И страх смерти и носилок, и любовь к солнцу и жизни, всё слилось в одно болезненно-тревожное впечатление ⁽³⁾.

Mais tous les éléments concrets dont est fait ce sentiment — la sérénité toute proche, et pourtant inaccessible, de l'autre rive éclairée par le soleil, la volonté de vivre de Rostov, l'impression absurde et douloureuse de cette agitation meurtrière à laquelle il est mêlé malgré lui, — tout cela est déjà évoqué dans le monologue, qui n'est donc pas une simple illustration, mais un véritable moyen d'analyse.

Jusque dans un monologue aussi incohérent en apparence que celui de Rostov à la veille d'Austerlitz, on peut isoler les sentiments dominants du jeune soldat : ceux qu'évoque confusément à son esprit le nom de sa sœur Nataša, ceux que lui rappelle l'image du souverain devant lequel il veut se distinguer. Tout obscurci qu'il est par l'état de somnolence où se trouve Rostov, son monologue nous aide cependant à comprendre ce qui se passe en lui.

C'est la nature même du langage intérieur qui en fait ici un instrument d'analyse. Car, même dans un cas comme celui-là où il échappe en partie au contrôle de la conscience, le langage intérieur n'est jamais un simple mécanisme : il est toujours un effort d'expression. Certaines phrases, qui reviennent comme un leit-motiv dans ce monologue, peuvent en témoigner :

«Да, бишь, что я думал? — Не забыть.»

⁽¹⁾ *Anna Karenina*, 3^e partie, chap. XII.

⁽²⁾ *Guerre et paix*, t. I, 2^e partie, chap. VIII.

⁽³⁾ *Ibid.*

et plus loin :

«Да, все это пустяки. Главное теперь . . .»

et encore, à la fin du monologue :

«Да это пустяки, а главное — не забывать, что я нужное-то думал, да. На-гашку, нас-тупить, да, да, да. Это хорошо.»

A travers ces phrases, on perçoit les tentatives que fait Rostov pour déjouer le sommeil qui disperse ses pensées, arrêter le flux désordonné des images et des souvenirs, et saisir un sentiment qui lui échappe. Le monologue, précisément, représente cet effort que fait le personnage pour voir clair en lui-même; et cet effort contribue à éclairer à nos yeux ce qu'il ressent.

Si le monologue ne se borne pas à illustrer l'analyse psychologique, mais peut encore, dans la plupart des cas, y contribuer, c'est que son apparition même marque la prise de conscience d'une impression ou d'un sentiment que le personnage tente de s'exprimer ou de s'expliquer :

«Да что бишь меня мучает? [se demande Nikolaj Rostov, après un engagement dans lequel il a blessé un officier français] Ильин? Нет, он цел. Осрамился я чем-нибудь? Нет, всё не то! — Что-то другое мучило его, как раскаяние. — Да, Да, этот французский офицер с дырочкой. И я хорошо помню, как рука моя остановилась, когда я поднял её ⁽¹⁾.»

Si le langage intérieur est par sa nature même un effort d'expression, le monologue intérieur reste cependant presque toujours fort loin de l'expression achevée d'une pensée claire et lucide. Car le sentiment ou l'impression qui lui donnent naissance sont en général trop complexes ou encore trop indéterminés pour se prêter d'emblée à une expression complète et définitive. De là les répétitions, l'accumulation des synonymes, le rythme insistant des phrases greffées toujours sur les mêmes articulations, qui caractérisent le style des monologues intérieurs de Tolstoj : ces traits de style reflètent la démarche tâtonnante d'une pensée qui se cherche, dont l'expression reste toujours en suspens et revient sans cesse sur les mêmes mots pour se reprendre et se compléter.

Le monologue intérieur est à mi-chemin entre la confusion d'un sentiment et la clarté d'une pensée. Il est rare que son mouvement soit le mouvement logique d'une pensée discursive; mais il est rare aussi que ce soit le mouvement capricieux et arbitraire d'un simple mécanisme psychologique ou verbal; dans la plupart des cas, c'est le mouvement par lequel une pensée se forme à partir de la donnée confuse et complexe d'un sentiment neuf. Le monologue de Nataša, au moment où le prince Andrej vient de demander sa main, peut en donner un exemple :

«Неужели это я, та девочка-ребёнок [все так говорили обо мне], — думала Наташа, — Неужели я теперь с этой минуты жена, равная этого чужого, милого, умного человека, уважаемого даже отцом моим? Неужели

⁽¹⁾ *Guerre et paix*, t. III, 2^e partie, chap. xv.

это правда? Неужели правда, что теперь уже нельзя шутить жизнью, теперь уж я большая, теперь уж лежит на мне ответственность за всякое мое дело и слово?...»⁽¹⁾

On voit ici comment, grâce au cachet de vérité presque physique que Tolstoï sait lui donner, le langage intérieur peut contribuer à rendre sensibles les sentiments les plus riches, les plus complexes et les plus neufs, en un mot les plus rebelles à l'analyse. Mais on voit en même temps comment, grâce au langage intérieur, Tolstoï peut les analyser sans les appauvrir. Car le monologue de Tolstoï n'est pas une clarté artificiellement projetée sur les demi-teintes du sentiment : la lumière dont il éclaire le sentiment est une lumière intérieure, dont le sentiment lui-même est le foyer.

C'est donc en définitive parce qu'il n'est pas un instrument et un procédé, mais une donnée concrète de la vie psychologique, que Tolstoï s'attache à saisir comme telle, que le langage intérieur nous permet de comprendre les sentiments sans que nous cessions d'en éprouver la réalité affective et sensible.

Paris, juillet 1957.

⁽¹⁾ *Guerre et paix*, t. II, 3^e partie, chap. XXIII.