

Federica D' Ascenzo

**OSMOSES GÉNÉRIQUES ET POLYMORPHISME SCRIPTURAL DANS  
L'ŒUVRE D'ÉDOUARD DUJARDIN**

ABSTRACT. Lorsqu'en 1886 Édouard Dujardin publie sa première œuvre, un recueil de contes intitulé *Les Hantises*, la critique de l'époque en souligne l'indétermination générique. Son roman *Les Lauriers sont coupés*, qui paraît un an plus tard et qui marque la naissance du monologue intérieur, participe de ce même climat littéraire dominé par une exigence de libération des formes et caractérisé par une interrogation constante sur les possibilités de fusion des genres. La correspondance des arts et la synthèse des genres est en effet au cœur du programme symboliste et s'accompagne du discrédit affiché envers le langage du récit au profit de l'empire hégémonique de la poésie. L'article analyse la production de Dujardin contemporaine des *Lauriers sont coupés*, se penche sur les débats littéraires de l'époque – qu'animent entre autres Teodor de Wyzewa, Stéphane Mallarmé et Richard Wagner – et sur la réflexion autocritique de Dujardin, pour montrer que le monologue intérieur est le produit expérimental de cette hybridation généralisée. La production d'Édouard Dujardin reflète en effet les oscillations et les tentatives d'union de la poésie et de la prose, affiche la volonté de concilier la musique et la poésie, adoptant les formes les plus diverses (vers libre, poème en prose mêlé de vers,

monologue dramatisé, roman poétique). Si elle s'avère particulièrement intéressante pour saisir l'atmosphère effervescente de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et sa portée expérimentale, son analyse permet aussi de mettre au jour les raisons pour lesquelles le monologue intérieur mis au point par Dujardin ne réussit pas à s'imposer.

**MOTS-CLÉS** : genres littéraires, hybridation, monologue intérieur, symbolisme

**ABSTRACT.** When Édouard Dujardin published his first work in 1886, a collection of stories entitled *Les Hantises*, the critics of the time emphasised its generic indeterminacy. His novel *Les Lauriers sont coupés*, which appeared a year later and marked the birth of the interior monologue, was part of the same literary climate dominated by a demand for liberation of form and characterised by a constant questioning of the possibilities of merging genres. The correspondence of the arts and the synthesis of genres is indeed at the heart of the symbolist programme and is accompanied by the discrediting of the language of narrative in favour of the hegemonic empire of poetry. The article analyses Dujardin's production contemporary to *Les Lauriers sont coupés*, looks at the literary debates of the time – animated by Teodor de Wyzewa, Stéphane Mallarmé and Richard Wagner, among others – and at Dujardin's self-critical reflection, to show that the interior monologue is the experimental product of this generalised hybridization. Indeed, Édouard Dujardin's output reflects the oscillations and attempts to unite poetry and prose, displays the will to reconcile music and poetry, and adopts the most diverse forms

(free verse, prose poem mixed with verse, dramatised monologue, poetic novel).

While it is particularly interesting for capturing the effervescent atmosphere of the late nineteenth century and its experimental scope, its analysis also reveals the reasons why Dujardin's inner monologue did not succeed in establishing itself.

**KEYWORDS:** literary genres, hybridization, interior monologue, symbolism

En février 1886, Édouard Dujardin fait son entrée effective sur la scène littéraire fin de siècle en publiant chez l'éditeur Vanier un recueil de contes intitulé *Les Hantises*<sup>1</sup>. L'année suivante, il expliquera indirectement la nature de ce choix: reparcourant l'œuvre du maître de Bayreuth, le directeur de la "Revue Wagnérienne" constate en effet que «la création d'une œuvre d'ensemble est folie à tout jeune artiste», et que son devoir consiste à «travailler en des études sensationnelles très restreintes»<sup>2</sup>. En vérité, Dujardin adhère ainsi à la mode symboliste et décadente qui, lorsqu'il s'agit de la prose, privilégie les textes brefs plus proches structurellement du poème et en mesure de contenir un idéal de 'suggestion', de concentration et de 'synthèse' que le roman ignore. L'influence et l'aura dont jouissent les maîtres dans ce domaine – Poe, Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam – et un désir d'émulation ont

---

<sup>1</sup> E. Dujardin, *Les Hantises*, Léon Vanier, Paris 1886. Nous renverrons désormais à l'édition suivante: E. Dujardin, *Les Hantises*, édition établie, présentée et annotée par F. D'Ascenzo, Il Calamo, Roma 2001.

<sup>2</sup> E. Dujardin, *Considérations sur l'art wagnérien*, "Revue Wagnérienne", III, 6-7, juillet-août 1887, p. 180.

sans doute favorisé cette résolution. Cependant, une analyse plus attentive de ces contes<sup>3</sup> montre que le jeune dandy, schopenhauérien convaincu, prosélyte et promoteur du wagnérisme en France et idéaliste de la première heure, entend mettre au jour, avec la même rigueur que les naturalistes emploient vis-à-vis de la réalité objective, l'autre aspect du réel, celui de la psychologie, des émotions, de la vie inconsciente – ce qui explique les effets de réalisme psychologique présents dans le récit et le recours ponctuel à un cadre réaliste de référence. Les monomanies, les sensations extrêmes, les désirs refoulés, les obsessions lancinantes, la folie constituent autant de manifestations de cette 'vie intérieure' qui fascine les décadents et que les personnages des contes de Dujardin essaient d'analyser à travers une réflexion à haute voix. Cette nouvelle matière nécessite d'une forme nouvelle que Dujardin semble avoir trouvée, même si, dans la préface, il désigne ses contes avec le terme plus commun de 'chapitres'. Pour la critique de l'époque, une indétermination générique accompagne *Les Hantises*. Vittorio Pica, qui est l'un des premiers et des rares à fournir un compte rendu du volume, met en évidence le démarcage vis-à-vis du Naturalisme triomphant, même s'il observe que Dujardin procède avec les mêmes intentions que les naturalistes dans la représentation ponctuelle du vrai non pas physiologique mais psychologique. Ces textes ne sont, pour le critique italien alors collaborateur de "La Revue Indépendante", assimilables à aucun genre connu et Pica

---

<sup>3</sup> Voir l'*Introduction* de l'édition des *Hantises* citée plus haut (pp. 7-58).

avoue ignorer comment désigner ces «livres modernes de pure analyse et d'observation scrupuleuse»<sup>4</sup>. Wyzewa, pour sa part, juge positivement ces «récits d'un genre absolument nouveau, produisant l'émotion du surnaturel par de simples analyses d'états intérieurs morbides ou excentriques»<sup>5</sup>.

Ces contes résultent pour la plupart construits autour d'un narrateur intradiégétique dont la tâche est de raconter et d'analyser sa monomanie, ce qui implique une introspection toujours plus poussée et la substitution de la représentation du trouble intérieur à l'action. L'auteur accorde en outre un soin particulier aux effets de dramatisation et de construction, joue sur le rétrécissement de l'espace et sur la réduction temporelle qui cède d'ailleurs le pas à une temporalité intérieure. Certains contes, très brefs, tiennent même du poème en prose. La structure syntaxique enfin tend à privilégier la musicalité, le caractère incantatoire des mots, et à épouser les hésitations de l'esprit. Le développement de la subjectivité à travers l'expérience intérieure et la parole 'conteuse' se prête ainsi à abattre les barrières de la raison et du déterminisme pour laisser place à une liberté mentale, mais aussi formelle, qui préfigure la technique du monologue intérieur pour laquelle Dujardin est essentiellement connu. Il serait cependant par trop superficiel d'affirmer que Dujardin ait abouti fortuitement au monologue intérieur, et davantage hasardeux d'y déceler un

---

<sup>4</sup> V. Pica, *Les Hantises*, "Gazzetta letteraria", X, 11, 13 marzo 1886, pp. 86-87, désormais in Id., *«Arte Aristocratica» e altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892)*, a cura di N. D'Antuono, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, pp. 183-190, cit. p. 184.

<sup>5</sup> T. de Wyzewa, *Édouard Dujardin*, "Les Hommes d'aujourd'hui", t. VIII, 388, 1891, pp. 38-39.

coup du génie. Si la critique, et l'auteur lui-même, se sont longuement penchés sur les origines du monologue, les analyses des raisons qui ont conduit Dujardin à cette technique, et surtout des étapes par lesquelles il y est parvenu, oublie souvent de réfléchir sur la part décisive qu'eurent les œuvres de jeunesse de Dujardin, contemporaines de cette invention, pour la mise au point de celle-ci. Le climat culturel de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en France, dominé par une exigence de libération des formes et caractérisé par une interrogation constante sur les possibilités de fusion des genres, a sûrement recouvert un rôle prépondérant dans la naissance du monologue intérieur. Poursuivant l'unité originelle à travers leurs œuvres, les symbolistes tentent alors de pousser plus avant, au nom de la correspondance des arts, la synthèse des genres que Wagner a essayé d'appliquer à l'opéra et que la tradition littéraire – depuis le Romantisme de façon délibérée et plus encore après Baudelaire – a désormais assimilée. Il est vrai que le joug mallarméen va orienter de façon décisive cette recherche en décrétant le discrédit du langage du récit au profit de la poésie: l'extension grandissante de l'idée de poésie va bientôt faire de celle-ci un absolu littéraire<sup>6</sup>. La crise du roman, qui prend forme de la déroute du Naturalisme, se justifie également par cette intransigeance et ce mépris mallarméens qui doivent par ailleurs peser sur le jeune Dujardin.

---

<sup>6</sup> Voir à ce propos S. Mallarmé, *Crise de vers*, in *Variations sur un sujet (Divagations)*, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris 1945, pp. 360-368.

Toute la littérature fin de siècle témoigne des efforts accomplis pour sortir de cette impasse, notamment à travers la recherche de solutions intermédiaires et la substitution de l'aspiration à l'unité à la dichotomie autrefois inamovible. Ainsi apparaissent ces genres de transition ou de synthèse qui vont renverser la tradition rhétorique reposant sur les frontières autrefois infranchissables entre les genres<sup>7</sup>. La déconstruction des formes narratives, de même que les tentatives réitérées de pénétration de la poésie dans la prose, donnent bientôt lieu à une hybridation plus générale des formes littéraires qui s'illustre dans le poème en prose – lequel entretient par ailleurs des rapports étroits avec le conte et la nouvelle –, le roman poétique réclamé par Remy de Gourmont, le vers libre polymorphe pour la paternité duquel on se déchire, ou le drame lyrique ou symboliste. De plus, l'hybridation autrefois condamnée par Hegel et par une attitude critique normative qui avait dominé jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle trouve une justification dans la critique essentialiste et évolutionniste prépondérante en cette fin de siècle<sup>8</sup>. Mallarmé met d'ailleurs en relation cette anarchie généralisée avec la crise de la société de l'époque: «dans une société sans stabilité, sans unité», confie-t-il à Jules Huret, «il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif. De cette organisation sociale inachevée, qui explique en même

---

<sup>7</sup> Cf. D. Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Corti, Paris 1989; Id., *Les genres littéraires*, Hachette Supérieur, Paris 1992.

<sup>8</sup> Cf. J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris 1989, pp. 47-63.

temps l'inquiétude des esprits, naît l'inexpliqué besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct»<sup>9</sup>.

L'année 1886 représente à cet égard une date cruciale: alors que "La Vogue" publie les *Illuminations* de Rimbaud, que Paul Adam, par l'entremise du directeur de cette même revue, revendique «pour le roman le droit de rythmer la phrase, d'en accentuer la déclamation» et mise sur «un poème en prose très mobile et rythmé différemment suivant les allures, les oscillations, les contournements et les simplicités de l'Idée»<sup>10</sup>, Teodor de Wyzewa défend l'union de tous les arts dans un livre unique, appelle de ses vœux une poésie qui «n'aurait plus à s'embarrasser de dire les sujets de ses émotions: car elle serait accompagnée toujours de la Prose (littéraire, non poétique) disant les idées, et du Dessin, notant les sensations»<sup>11</sup>. *Les Hantises*, qui paraissent en cette même année, participent de ce climat. Dujardin, le mois suivant, se rend à Berlin; il y rencontre Jules Laforgue avec lequel il s'entretient longuement sur le vers libre qui, d'après le témoignage même de Dujardin, est déjà pour Laforgue chose

---

<sup>9</sup> J. Huret, *Stéphane Mallarmé*, in *Enquête sur l'évolution littéraire*, préface et notices de D. Grojnowski, Corti, Paris 1999, p. 101. Cf. également S. Mallarmé, *Œuvres complètes I*, édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Gallimard, Paris 1998, p. XXXVI: «À chaque fin de siècle sa crise, ou sa révolution», affirme Bertrand Marchal, «Mallarmé fait rimer en somme révolution politique et révolution poétique, celle-ci fût-elle moins publique, et moins évidemment bouleversante, que celle-là».

<sup>10</sup> P. Adam, *Le Symbolisme*, "La Vogue", t. II, 12, 4-11 octobre 1886, p. 400. Paul Adam cite en vérité un article de Gustave Kahn, publié dans "L'Événement" du 28 septembre 1886.

<sup>11</sup> T. de Wyzewa, *M. Mallarmé*, "La Vogue", t. I, 11, 5-12 juillet 1886, p. 423.



acquise<sup>12</sup>. Dujardin traverse alors une période de doute où il hésite entre «la forme du vers régulier plus ou moins libéré et une formule de vers libre dont la nécessité», affirmera-t-il plus tard, «s'imposait à [son] esprit»<sup>13</sup>. La 'musique libre' de Wagner doit, selon lui, avoir son correspondant dans une poésie libre et «puisque la phrase musicale avait conquis la liberté de son rythme, il fallait conquérir pour le vers une liberté rythmique analogue»<sup>14</sup>. L'instauration du vers libre, écrira Dujardin en 1922 dans son essai sur *Les premiers poètes du vers libre*, est l'un des emblèmes de la révolution symboliste, la conséquence de la réforme de la pensée poétique et «le produit nécessaire de l'évolution de la poésie française»<sup>15</sup>. Plusieurs auteurs y étaient parvenus par des voies différentes, sous le coup d'influences réciproques et variées<sup>16</sup>, mais dans le but commun de prolonger la poussée libératrice et anarchisante qu'avait inaugurée le Romantisme et que le poème en prose avait déjà mis à l'honneur. La poésie des années 1885-1886 a également introduit, selon Dujardin, une conception musicale et désintellectualisée de la poésie en privilégiant l'expression du jaillissement spontané du réel et de l'âme<sup>17</sup> et le vers libre s'avère être la formule s'approchant le plus de cette définition, «une forme capable de se rythmer et de se

---

<sup>12</sup> E. Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, Messein, Paris 1936, p. 167.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>16</sup> S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, Paris 1959, p. 405.

<sup>17</sup> E. Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, cit., p. 100.

dérythmer instantanément»<sup>18</sup>; bref, avec le poème en prose et le verset, il permet aux symbolistes de «libérer la poésie du dilemme: prose ou vers»<sup>19</sup>. Dujardin se place dans ce sillon: il rêvera toujours de cette formule oscillant entre le vers et la prose et ayant les propriétés de la musique: ses recherches, ainsi que ses publications durant ces années charnières, témoignent de cet intérêt primaire.

La traduction sur le plan pratique ne se fait pas attendre puisque de retour à Paris, enfiévré sans doute par les longues discussions avec Laforgue, Dujardin commence à écrire en vers libres certaines parties d'un poème auquel il travaille depuis janvier 1886 et qui sera publié au mois d'août dans "La Vogue"<sup>20</sup>, *À la gloire d'Antonia*. Son audace se révèle toutefois chancelante puisque Wyzewa le dissuade d'écrire en vers libres: Dujardin revient à la prose et se contente de la forme du poème en prose mêlé de vers<sup>21</sup>. Il n'en abandonne pas pour autant ses tentatives vers-libristes et compose

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> E. Dujardin, *À la gloire d'Antonia*, "La Vogue", t. II, 3, 2-9 août 1886, pp. 81-96. Le poème sera publié l'année suivante (avec un ex-libris dessiné par Félicien Rops, Librairie de "La Revue Indépendante", Paris); dans la *Bibliographie* à ce volume, Dujardin déclare: «*À la gloire d'Antonia* a été publié dans *La Vogue*, mais avec de nombreuses erreurs typographiques et sans la dernière révision de l'auteur; le texte ici publié apporte donc, en outre des corrections, quelques minimes variantes. La date de composition, donnée dans *La Vogue*, est janvier-avril 1886. *L'envoi* est inédit».

<sup>21</sup> E. Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, cit., p. 175.

durant l'été 1887 des *Litanies, mélopées pour chant et piano*<sup>22</sup>, en vers libres. Deux mois après la publication des *Hantises*, ayant achevé *À la gloire d'Antonia*, Dujardin se met à composer, en avril 1886, *Les Lauriers sont coupés* qui l'occuperont pendant un an. Le roman, qui sera immédiatement publié en plusieurs livraisons dans "La Revue Indépendante", puis en volume l'année suivante<sup>23</sup>, représente le premier emploi systématique dans un contexte romanesque de la technique du monologue intérieur: il ne reçoit, à sa parution, qu'un accueil mitigé, même si Mallarmé inscrit la 'trouvaille' dans le contexte des recherches fin de siècle communes aux symbolistes et aux décadents, et apprécie l'«instant pris à la gorge»<sup>24</sup>, le «mode de notation virevoltant et cursif» à travers lequel l'auteur exprime «le quotidien si précieux à saisir»<sup>25</sup>. Teodor de Wyzewa est sûrement à l'origine de cette incursion de Dujardin dans le domaine romanesque. Il est d'ailleurs l'un des premiers à théoriser, dans la "Revue Wagnérienne", un roman nouveau, un roman synthétique s'inspirant de

---

<sup>22</sup> E. Dujardin, *Litanies, mélopées pour chant et piano*, Librairie de "La Revue Indépendante", Paris 1888.

<sup>23</sup> E. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, "La Revue Indépendante", III, 7, mai 1887, pp. 289-316; III, 8, juin 1887, pp. 472-494; IV, 9, juillet 1887, pp. 121-157; III, 10, août 1887, pp. 223-244. Id., *Les Lauriers sont coupés*, avec un portrait de l'auteur par J.-É. Blanche, Librairie de "La Revue Indépendante", Paris 1888.

<sup>24</sup> E. Dujardin, *Il monologo interiore*, introduzione di J. Risset, Pratiche, Parma 1991, p. 17.

<sup>25</sup> Voir la lettre de Stéphane Mallarmé à Dujardin du 8 avril 1888 cité par l'auteur dans son essai sur *Le monologue intérieur* (in E. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* suivi de *Le monologue intérieur*, introduction avec sommaire biographique, note bibliographique, choix de documents inédits et d'illustrations par C. Licari, Bulzoni, Roma 1977, p. 198).

l'esthétique wagnérienne<sup>26</sup>, que la nouvelle sensibilité réclame. Pour le critique polonais, la prose, qui peut se faire poésie au même titre que le vers, doit devenir «toute musicale et émotionnelle»<sup>27</sup>. Il s'agit de concilier les différentes formes (poétique et romanesque) ainsi que les diverses tendances de l'époque (poésie descriptive et musicale, roman naturaliste, psychologique et idéaliste) tel que le suggérait Wagner, car chacune d'entre elles représente un aspect de la vie. C'est à la prose qu'appartient de réaliser ce projet selon Wyzewa, car les auteurs ont déjà préparé cette forme à devenir «ce roman attendu» d'un personnage unique, ayant simplifié l'intrigue, réduit les bornes temporelles et spatiales, donné libre cours à l'afflux des notions sensibles et adopté un vocabulaire nouveau<sup>28</sup>. Le roman d'un seul personnage peut ainsi «durant les quelques heures de cette vie, restituer tout le détail et tout l'enchaînement des idées», et la forme du récit s'amalgamer à la musicalité de la poésie, se servant «des agencements sonores et rythmiques de syllabes, insoucieux, dans ces rares passages, du sens notionnel des mots: puisque, aussi bien, nuls mots ne pouvaient traduire les émotions»<sup>29</sup>. Un premier projet de dédicace du roman à Teodor

---

<sup>26</sup> T. de Wyzewa, *Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886*, "Revue Wagnérienne", II, 5, 8 juin 1886, pp. 150-171. Cf. M. Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Corti, Paris 1985, pp. 46-47.

<sup>27</sup> T. de Wyzewa, *Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886*, cit., p. 164.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 170.

de Wyzewa<sup>30</sup>, remplacé ensuite par Racine, reprend point par point ce programme que Dujardin affirme avoir contribué à élaborer; Wyzewa pour sa part laisse sous-entendre dans son article que Dujardin a déjà commencé de le réaliser dans *Les Hantises*.

La réaction de Dujardin à l'accueil plutôt tiède de son œuvre consiste à la laisser de côté et à revenir l'année suivante au poème en prose avec *Pour la Vierge du roc ardent*<sup>31</sup>, en distinguant cette fois-ci plus nettement les parties en prose et les parties en vers libres, même s'il aboutit de nouveau au poème en prose mêlé de vers – forme qu'il reprendra en 1892 pour le troisième volet de ce triptyque, la *Réponse de la bergère au berger*<sup>32</sup>. Ces poèmes conduisent toutefois Dujardin à mêler la poésie, la prose et une forme de drame. Lorsqu'il republie en 1897 dans une même édition, au Mercure de France, les trois poèmes en prose mêlés de vers avec *Les Hantises* et *Les*

---

<sup>30</sup> «Un roman de vie ordinaire, mais un roman de quelques heures, – d'un seul personnage dont seraient uniquement dites les successions d'idées (visions, sensations, sentimentalités) – aussi où serait disparu le primitif nécessaire travail de l'analyse, un roman de synthèse voulant être directement vécu, – et d'une écriture plus rationnellement (plus étymologiquement) française – ne serait-ce pas quelque chose approchant au rêve d'une vie faite plus vivante?... Par l'ouvrier qui en une œuvre sienne a tâché <de faire> une réalisation des lointaines théories idéales, jadis en commun méditées, est dédié cet essai» (E. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* suivi de *Le monologue intérieur*, cit., pp. 47-48).

<sup>31</sup> E. Dujardin, *Pour la Vierge du roc ardent*, "La Revue Indépendante", t. VIII, 23, septembre 1888, pp. 323-350 (republié en volume l'année suivante à la Librairie de "La Revue Indépendante").

<sup>32</sup> E. Dujardin, *Réponse de la bergère au berger*, "Revue Blanche", III, 11, août-septembre 1892, pp. 65-77 (publié la même année en volume aux Publications de la "Revue Blanche").

*Lauriers sont coupés*<sup>33</sup>, la filiation entre ces œuvres apparaît plus évidente. À la gloire d'Antonia présente de nombreuses analogies formelles avec l'un des contes des *Hantises* intitulé *Les paroles d'amour*. On y retrouve le même style elliptique, la même prépondérance de courtes phrases nominales, d'impératifs, de virgules et de points-virgules, un langage lyrique qui veut être la transcription fidèle des émotions et des sensations; les répétitions continues s'esquissent déjà comme des *leitmotiv* créant un fond sonore d'où toute action est naturellement bannie – caractéristiques que l'on retrouve dans *Les Lauriers sont coupés*. Nous avons démontré ailleurs que le roman de 1887 est né du développement d'un autre conte du recueil, d'empreinte naturaliste, intitulé *Histoire d'une journée* – procès-verbal d'une journée comme les autres d'un jeune clerc de notaire – reposant sur l'abolition de l'événement accidentel au profit de la plus plate banalité<sup>34</sup>. Ce conte se distingue des autres récits du recueil par l'emploi de la troisième personne et le respect scrupuleux de la chronologie. Mais le monologue intérieur semble davantage dériver de cette même oralité que l'on retrouve de façon généralisée dans *Les Hantises*: même parataxe, mêmes associations fortuites, même amplification de l'instant présent et tentative toujours plus poussée de faire coïncider le temps du récit avec le temps de l'histoire. Le conte, genre monologique par excellence, s'est prêté à l'émergence de la voix intérieure et s'est

---

<sup>33</sup> E. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés - Les Hantises - Trois poèmes en prose*, portrait de l'auteur d'après L. Anquetin, Société du "Mercure de France", Paris 1897.

<sup>34</sup> E. Dujardin, *Les Hantises*, cit., p. 51. Cf. également F. D'Ascenzo, *Du fantastique défantastisé au monologue intérieur: les raisons d'un échec*, "InVerbis", XI, 1, 2021, pp. 151-162.

nourri des perceptions de la conscience du personnage: il ouvre la voie au monologue et au découpage du réel selon l'ordre des perceptions<sup>35</sup>. Enfin, *Pour la Vierge du roc ardent*, composé et publié juste après *Les Lauriers sont coupés*, présente un mouvement narratif dans les parties en prose et une opposition entre un idéalisme radical, vers lequel semble pencher le poète, et un quotidien banal, que le personnage tente d'éloigner. Six ans auparavant, en 1891, dans l'*Avertissement* aux poèmes de *La Comédie des amours*, Dujardin avait mis en relation ses premières recherches dans le domaine du vers libre avec ses premiers essais en prose; il y affirmait que l'invention du vers libre avait pour origine une certaine «répugnance pour l'impassibilité marmoréenne des poètes du Parnasse» qui avait conduit quelques jeunes poètes à «une forme primesautière, libre de règles comme des canons, toute d'instinct et qui fût la simple expression des émotions qu'ils auraient à conter...»<sup>36</sup>. Mais l'auteur s'exprimait également de façon négative sur ses premières publications en prose, pleines de «recherches lexicologiques et grammaticales», ainsi que sur ses poèmes en prose mêlés de vers, se déclarant à la recherche d'une «expression précise et claire» qui laissait présager une involution formelle après l'échec des *Lauriers*.

---

<sup>35</sup> Pour une analyse détaillée des rapports entre ces œuvres, voir E. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* suivi de *Le monologue intérieur*, cit., pp. 62-71.

<sup>36</sup> E. Dujardin, *La Comédie des amours*, Léon Vanier, Paris 1891, p. 7.

Dans son roman, Dujardin, à la recherche de la réalité essentielle dans le domaine de l'inconscient<sup>37</sup>, a voulu aussi bien exprimer le temps de la subjectivité que rester fidèle à l'objectivité qu'il s'est fixée dans une optique différente par rapport à ses confrères naturalistes. Les théories de Wagner sur le *continuum* mélodique, qui impliquent une rupture avec l'ordre rationnel, ont sûrement accompagné Dujardin lors de la composition des *Lauriers*. L'auteur expliquera en 1931 qu'il existe une analogie entre le motif ou *leitmotif* wagnérien et les courtes phrases du monologue intérieur qui suivent un ordre essentiellement émotionnel. L'auteur a donc tenté, tout en suivant le programme fixé par Wyzewa, de traduire les idées de Mallarmé et de Wagner, même si le récit, vidé d'une intrigue portante, raconte la banalité comme l'ont fait jadis les naturalistes sous d'autres formes<sup>38</sup>.

Dans le brouillon d'une lettre datée du 21 avril 1888 et destinée à Vittorio Pica<sup>39</sup>, Dujardin exprime une amertume voilée pour l'accueil qui a été réservé à son roman et répond sans doute aux sollicitations de Pica à s'exprimer davantage sur la technique

---

<sup>37</sup> E. Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, cit., p. 93.

<sup>38</sup> Pour une analyse de la structure du roman fin de siècle, nous renvoyons notamment à: M. Modenesi, *Nuove idee, nuove forme: aspetti strutturali del romanzo decadente*, in S. Cigada, a cura di, *Il Simbolismo francese. La poetica, le strutture tematiche, i fondamenti storici*, Atti del Convegno tenuto all'Università Cattolica di Milano, 28 febbraio-2 marzo 1992, SugarCo, Varese 1992, pp. 163-186; Id., *Verso una definizione del romanzo decadente*, in P. Amalfitano, a cura di, *Il romanzo tra i due secoli (1880-1918)*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 3-19; J.-P. Bertrand, M. Biron, J. Dubois, J. Paque, *Le roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, Corti, Paris 1996.

<sup>39</sup> La lettre a été reproduite par F.S. Weissman, *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Nizet, Paris 1978, pp. 102-105.



révolutionnaire qu'il a inaugurée. Il reprend dans cette lettre nombre des points de l'article de Wyzewa et explique comment la matière romanesque a balayé le narrateur omniscient pour devenir le reflet de la réalité extérieure sur une conscience et exprimer le 'subjectivisme' que les temps réclament. Le monologue intérieur avait pour but d'introduire la musique et la poésie dans le roman et Dujardin est conscient du fait que le mélange de la prose et du lyrisme fait nécessairement s'alterner «l'exaltation poétique et le quelconque du quotidien vulgaire»<sup>40</sup>. Si «l'acquis du romantisme [avait été] l'union du comique et du tragique» continue-t-il, les symbolistes revendiquent «et non point par une juxtaposition de chapitres variés mais dans un paragraphe et même dans une phrase la montée et le retomber de l'âme»<sup>41</sup>. À cet élément essentiel s'ajoute, dans le regard critique de l'auteur, l'importance qu'a revêtue la forme dramatique dans la mise au point de cette forme monologuée. Le cheminement s'est fait du monologue théâtral au monologue intérieur car tous deux ont la capacité de laisser le personnage se présenter seul sans intervention narrative et de faire jaillir de son subconscient les choses qui y sont enfermées. Comme autrefois Wyzewa, Dujardin en appelle à Racine, le «subjectiviste parfait», «le suprême emmêleur du poétique et du prosaïque»<sup>42</sup>, qui avait réalisé ce projet dans son théâtre.

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 105.

Le choix de la forme romanesque comme structure englobante n'est pas exclusivement dû à l'adhésion de Dujardin au programme dont nous avons parlé, de même qu'il n'est pas le fruit du hasard. Genre inachevé et toujours en devenir, le roman est une forme hybride, omnivore, essentiellement polymorphe, une forme ouverte porteuse du sentiment du provisoire et de la relativité qui la rendent particulièrement réceptive à toute nouveauté<sup>43</sup>. Pour ces mêmes raisons, Baudelaire le considérait un genre bâtard et lui préférait la nouvelle<sup>44</sup>. Pourtant, cette hybridation structurelle qui repousse implicitement toute idée normative de genre, toute codification ankylosante, explique pourquoi l'innovation la plus révolutionnaire de Dujardin ne peut que s'exprimer sous cette forme. Le rapport direct que la forme romanesque établit avec le présent a beaucoup de liens avec le monologue intérieur dans la mesure où ce dernier fixe sur la page la pensée fragmentée et à l'état naissant, l'instant présent rendu dans son immédiateté et réduit à son unité minimale. À la

---

<sup>43</sup> Cf. notamment M. Bachtin, *Récit épique et roman (méthodologie de l'analyse du roman)*, in *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par D. Olivier, préface de M. Aucouturier, Gallimard, Paris 1978, pp. 439-473. Bachtin affirme en effet: «le roman est le seul genre en devenir, et encore inachevé. Il se constitue sous nos yeux. La genèse et l'évolution du genre romanesque s'accomplissent sous la pleine lumière de l'Histoire» (*Ibidem*, p. 441). Le critique établit ainsi un rapport direct entre l'évolution historique et l'évolution du genre romanesque, expliquant ainsi le prestige dont ce dernier bénéficie: «Le roman, étant le seul genre en devenir, reflète plus profondément, plus substantiellement, plus sensiblement et plus vite, l'évolution de la réalité elle-même: seul celui qui évolue peut comprendre une évolution. Le roman est devenu le seul personnage principal du drame de l'évolution littéraire des temps nouveaux, précisément parce que c'est lui qui traduit au mieux les tendances évolutives du monde nouveau. Car il est l'unique genre né de ce monde-là, en tous points de la même nature que lui. Il a anticipé, il anticipe encore, l'évolution future de toute la littérature» (*Ibidem*, p. 444). Sur le concept d'hybridisme ou hybridation, voir *Ibidem*, pp. 128, 140-141, 175-178.

<sup>44</sup> M. Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, cit., p. 65.

recherche constante de sa définition, le roman a enfin la capacité non pas de soumettre les autres genres, selon Bachtin, mais de les libérer des conventions qui les oppriment tout en exaltant leurs caractéristiques, ce qui a dû séduire inconsciemment Dujardin. Musique, théâtre, prose, poésie, et leurs sous-genres participent en effet de la découverte du monologue intérieur, de même que tous les efforts de Dujardin en matière de création durant ces années d'apprentissage ont constitué autant d'étapes du parcours qui l'a conduit aux *Lauriers sont coupés*.

Cependant, les conclusions auxquelles parvient l'auteur des années plus tard vont dans la direction des recherches de l'époque qui tendent à privilégier la poésie: «Jusqu'alors, il y avait les vers et la prose; il y a désormais la poésie et la non-poésie»<sup>45</sup>. «Cette entrée foudroyante de la poésie ainsi comprise dans tous les domaines de la littérature», souligne Dujardin, «c'était l'événement le plus formidable de l'histoire de la littérature française depuis le XVII<sup>e</sup> siècle»<sup>46</sup>. Ceci explique pourquoi Dujardin revient à la poésie. Il publiera un seul roman en 1898, *L'initiation au péché et à l'amour*: celui-ci lui vaudra un succès plus retentissant que *Les Lauriers sont coupés*, mais grâce à un retour aux vieux procédés romanesques, avec une narration à la troisième personne et un narrateur omniscient. Le poète n'en a pas moins abandonné ses aspirations de renouvellement formel devant lui permettre

---

<sup>45</sup> E. Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, cit., p. 96.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

de tenir foi à sa volonté constante de restituer au langage son pouvoir primitif à travers la poésie.

Une tentative ultérieure le pousse notamment vers le théâtre, comme l'annonce d'une certaine façon sa lettre à Pica. Il crée ainsi la trilogie de la *Légende d'Antonia*. Ces pièces portent les signes d'un monologue latent<sup>47</sup>. Dujardin y utilise le vers libre aux rythmes les plus variés, créant ce que Mallarmé définira une «facture wagnérienne»<sup>48</sup>, qui n'enthousiasme guère le public ni la critique, dérangés par les répétitions, les allitérations et les redondances, les longs récitatifs dont l'auteur a farci ses textes et qui créent une incontournable monotonie. Dujardin prend part ainsi à l'expérience de renouvellement théâtral amorcée par le symbolisme, persuadé que la véritable révolution wagnérienne qui a en partie échoué avec la poésie et le roman pourrait se concrétiser au théâtre. Il rêve alors d'un drame sans théâtre, comme celui dont il avait parlé à Pica à propos de Racine, un drame d'âme qui doit s'apparenter à un poème lyrique. Ses efforts, quoi qu'il en soit, apparaissent plus que louables dans la mesure où ils témoignent d'une recherche permanente et dans toutes les directions que rien

---

<sup>47</sup> Sur le théâtre de Dujardin, voir notamment: M. Mazzocchi Doglio, *Il teatro simbolista europeo*, in M. Verdone, a cura di, *Teatro contemporaneo*, vol. II *Teatro europeo e nordamericano*, Lucarini, Roma s.d., pp. 18-19; Id., *Édouard Dujardin*, in *Il teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, presentazione di S. Cigada, Edizioni Abete, Roma 1978, pp. 168-178; G. Marie, *Édouard Dujardin (1861-1949). Héraut du Symbolisme*, in *Le théâtre symboliste. Ses origines - Ses sources - Pionniers et réalisateurs*, Nizet, Paris 1973, pp. 104-118.

<sup>48</sup> S. Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, in *Planches et feuillets, Œuvres complètes*, cit., p. 327.

ne semble infléchir<sup>49</sup>. Dujardin se démarque cependant toujours plus de la tutelle wagnérienne<sup>50</sup>, affirme comme Mallarmé la suprématie de la poésie sur la musique et se rapproche davantage de la conception idéaliste et individualiste de ce dernier où le théâtre s'identifie à une poésie exclusivement verbale et débouche sur une anti-dramaturgie<sup>51</sup>. En 1896, il conclue en effet que «L'œuvre que Wagner a conçue est, telle qu'il l'a conçue, impossible»<sup>52</sup>.

Malgré toutes ces entreprises audacieuses, Dujardin demeurera principalement à l'histoire pour avoir inventé le monologue intérieur, même s'il appartient à d'autres

---

<sup>49</sup> Nous partageons en ce sens l'avis de Gisèle Marie (*cit.*, p. 118) et l'opinion de Charles Morice (*La littérature de tout à l'heure*, Perrin et Cie, Paris 1889, p. 348).

<sup>50</sup> Cf. E. Dujardin, *Considérations sur l'art wagnérien*, *cit.*, pp. 153-188. Mallarmé avait d'ailleurs ouvert le feu: S. Mallarmé, *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*, "Revue Wagnérienne", I, 7, 8 août 1885, pp. 195-200. La création du vers libre, qui fut saluée à l'époque comme une véritable révolution, ne doit pas être lue comme une tentative de réalisation du programme de Wagner puisque c'est grâce à la poésie seule, sans l'aide de la musique, que les vers-libristes entendaient rendre à la fois le caractère notionnel et émotionnel (cf. S. Bernard, *cit.*, p. 388).

<sup>51</sup> D. Bablet, *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Éditions du Centre national de la Recherche scientifique, Paris 1975, p. 67: «Si les symbolistes français, les collaborateurs ou les disciples de la *Revue Wagnérienne* ne condamnent pas ouvertement la Gesamtkunstwerk (comment pourraient-ils le faire puisqu'ils se réclament directement du maître de Bayreuth?), leur interprétation 'déviacionniste' correspond à une négation de la Gesamtkunstwerk, puisque, comme nous le verrons, ils en arrivent à nier l'utilité de la représentation scénique, et entreprennent une véritable campagne contre l'acteur. Le wagnérisme de Mallarmé ou de Dujardin est à l'opposé du wagnérisme orthodoxe en matière de représentation scénique: il débouche sur le théâtre de l'imagination (Dujardin) ou sur le rêve d'un théâtre sans décor et sans acteur (Mallarmé)». Mallarmé affirme à ce propos: «L'attrait majeur qu'exerce sur moi la tentative de M. Dujardin vient incontestablement de son vers» (S. Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, *cit.*, p. 327).

<sup>52</sup> E. Dujardin, *Les Représentations de Bayreuth*, "Mercure de France", 19, août 1896, p. 204 (cité dans K.M. McKilligan, *Theory and Practice in French Wagnerian Drama: Édouard Dujardin and "La Légende d'Antonia"*, "Comparative Drama", 13, 1979-1980, p. 298).

d'exploiter en pleine conscience sa découverte. Dans une lettre à Valery Larbaud du 17 août 1923, l'auteur revient sur l'insuccès de son roman et tente de justifier son désintérêt pour l'œuvre au moment de sa parution: «le livre terminé», écrit-il à Larbaud, «je n'en ai plus vu que les défauts, et [...] il ne s'est trouvé personne pour me dire que ce n'était pas tout de même si mal que ça»<sup>53</sup>. Il ajoute en outre qu'il était à l'époque convaincu de pouvoir trouver «dans la forme dramatique une formule meilleure pour exprimer cette vie intérieure»<sup>54</sup>. Il est toutefois légitime de s'interroger de façon plus systématique sur les motifs qui empêchèrent les contemporains de Dujardin, et Dujardin lui-même, d'attribuer à la découverte de cette nouvelle technique l'importance qu'elle mérite. Les causes relatives aux choix politiques et sociaux de Dujardin – que lui-même a eu l'occasion d'avancer – apparaissent plutôt faibles<sup>55</sup>. Si Dujardin a beaucoup cherché, et dans les directions les plus diverses, il ne s'est pas moins fourvoyé dans un éclectisme qui caractérisera toute son existence, pas seulement littéraire. L'époque, particulièrement riche en tentatives et innovations de toutes sortes, étouffe peut-être celle de Dujardin: les temps ne sont sans doute pas mûrs pour une réception adéquate et Dujardin peu conscient des potentialités de sa

---

<sup>53</sup> F.S. Weissman, *cit.*, p. 117.

<sup>54</sup> *Ibidem.*

<sup>55</sup> E. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* suivi de *Le monologue intérieur*, *cit.*, p. 205.

découverte<sup>56</sup>. D'ailleurs, des mouvements aussi imposants que Naturalisme et Symbolisme coexistent et s'opposent dialectiquement.

C'est justement du croisement entre Naturalisme et Symbolisme qu'est né le roman de Dujardin<sup>57</sup>: la filiation avec le conte *Histoire d'une journée* démontre que le souci naturaliste de représenter le réel dans ses moindres détails a été poussé à l'extrême. Le «quotidien vulgaire» que Dujardin affirme avoir voulu introduire dans son roman relève de cette banalité recherchée par certains auteurs du Naturalisme<sup>58</sup>, et si celle-ci apparente Dujardin plus à Céard qu'à Joyce, elle dérange déjà Wyzewa en 1888 qui déplore dans *Les Lauriers sont coupés* une «forme trop parfaite et trop complexe» mais dépourvue «d'assez minutieuses pensées». Pour Wyzewa, la «forme de récit idéale» pour laquelle a opté Dujardin ne peut pas encore être réalisée. L'auteur des *Lauriers* a voulu «créer une vie de fiction qui fût continue, faite d'infinis détails, comme la vie réelle de l'esprit» et nous présenter son personnage «dans ses sensations de chaque minute». «Mais une telle forme devient nuisible», continue Wyzewa, «lorsque la vie même que conçoit l'auteur n'a point la complexité de nuances que cette forme suppose. Et le personnage de M. Dujardin a, précisément, des états d'esprit fort simples; quelques grosses alternances de sensations confuses et

---

<sup>56</sup> Cf. G. Macchia, *Il papà di Joyce*, in *Le rovine di Parigi*, Mondadori, Milano 1985, pp. 285-288.

<sup>57</sup> «En vérité», remarque Sylvie Thorel-Cailleteau, «Dujardin n'a fait que pousser à sa limite le procédé qui consiste à déléguer la représentation au personnage – et ce procédé est d'origine naturaliste» (S. Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Éditions Interuniversitaires, Mont-de-Marsan 1994, p. 476).

<sup>58</sup> Voir M. Raimond, *cit.*, p. 275.

robustes et d'une passion fougueusement froide»<sup>59</sup>. Si le monologue intérieur tient aussi bien de la branche naturaliste que du souci de traduire la vie intérieure et de réaliser cette fusion des genres à travers notamment une intrusion généralisée de la poésie dans tous les domaines de la production littéraire, Dujardin est parvenu au monologue par la poésie<sup>60</sup>; et s'il a été contraint sans doute de choisir la forme 'roman' comme moule parce que celui-ci lui consent une liberté majeure, peut-être recule-t-il devant le caractère narratif dominant et la prépondérance qu'a prise la banalité typique du roman naturaliste le conduisant loin des aspirations bien plus élevées qui caractérisent sa génération<sup>61</sup>. Bref, le monologue intérieur découle de deux exigences apparemment opposées que Dujardin n'arrive pas à concilier. Le discrédit que Mallarmé manifeste envers ce type de roman a fait sûrement le reste. La tendance implicite du monologue à la déconstruction du discours raisonné et logique qui risque de dénaturer complètement la narration, et la réduction de celle-ci à des

---

<sup>59</sup> T. de Wyzewa, *Les Livres*, "Revue libre", mai 1888, pp. 75-76 (cité par K.M. McKilligan, *Édouard Dujardin: Les Lauriers sont coupés and the interior monologue*, University of Hull Publications, 1977, p. 93).

<sup>60</sup> C. Coquio, *La naissance du monologue intérieur*, in Aa. Vv., *Fins de siècle. Terme-évolution-révolution?*, Actes du Congrès de la Société française de Littérature générale et comparée, Toulouse, 22-24 septembre 1987, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1989, p. 268.

<sup>61</sup> F. Moretti (*Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994, p. 163) souligne la sensation d'inadaptation manifestée par Daniel Prince face à son propre monologue intérieur et l'interruption conséquente de celui-ci de la part de l'auteur. Moretti entend démontrer par là que les esprits n'étaient sans doute pas encore prêts.



états d'esprit trop simples, mais nécessaires pour tenir foi à la représentation minutieuse de cette réalité intérieure, ont porté le novateur à une impasse.

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle a ouvert la voie à une nouvelle sensibilité, dégagée du carcan positiviste, et révélé la complexité de la vie de l'esprit. Il appartiendra aux écrivains de la fin de siècle de chercher la formule pour exprimer cette nouvelle vision d'un monde ayant perdu son unité, ses valeurs, ses points de repère. Les premières tentatives se sont inspirées à la liberté qu'avait clamée le Romantisme, mais en s'engageant dans les directions les plus diverses, et portant inévitablement à une hybridation systématique des formes<sup>62</sup> qui ouvrira la voie aux avant-gardes. Lorsque l'intervention de Joyce et l'œuvre de Larbaud auront couronné Dujardin, celui-ci affirmera qu'il existe bien une ligne qui du Symbolisme porte au Surréalisme; cependant, il est désormais évident que l'«intrusion de la poésie dans l'œuvre de simple prose» s'est réalisée dans le roman. «Il y aura toujours place pour des poèmes procédant entièrement et continûment de la pure mentalité poétique» constatera l'auteur à quelques décennies de sa découverte, «mais l'œuvre qui va et vient de l'un à l'autre des deux domaines de la pensée semble aujourd'hui plus humaine, et le

---

<sup>62</sup> S. Thorel-Cailleteau, *cit.*, p. 199: «L'indétermination générique gagne la plupart des œuvres du dernier tiers du siècle et semble corollaire de la tendance au morcellement [...] chaque écrivain [...], au confluent de tous les genres, réinvente la forme en même temps qu'il élabore son œuvre». Voir également F. Moretti, (*cit.*, p. 165) qui constate que la fin de siècle confie à l'homme occidental un monde désintégré, ayant perdu son unité et face auquel l'homme essaie, en cherchant dans les directions les plus disparates et souvent sans la conscience adéquate, de trouver «una lingua per l'io diviso». Ceci expliquerait, selon Moretti, la nature casuelle du monologue intérieur et son insuccès au moment de son apparition.

programme suprême auquel on voit tendre aujourd'hui tant d'écrivains est de saisir, comme au vol, ces brusques montées de la poésie au milieu de la prose, qui nous intéressent infiniment plus que l'état continu de la poésie où les poètes se sont généralement efforcés de se tenir»<sup>63</sup>. Les tentatives de renouvellement de la forme romanesque qui voient le jour en cette fin de siècle apparaissent ainsi multiples, tâtonnantes, reflètent dans leur hésitation l'incertitude et le désarroi de l'homme en cette période de décadence. Elles proviennent souvent de sources et de tendances diverses qui ne réussissent pas à se coaguler en une conscience critique définie, et doivent lutter contre l'empire croissant de la poésie en passe de submerger tout autant les tentatives peu conscientes et peu convaincues de l'inventeur du monologue intérieur; il faudra attendre que le discrédit du roman soit levé<sup>64</sup> et qu'une réflexion plus mûre sur les causes de ce discrédit soit engagée pour donner lieu à une expérimentation massive et probante, et pour que le monologue intérieur «l'enfant du

---

<sup>63</sup> E. Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, cit., pp. 191-192.

<sup>64</sup> C'est également l'avis de A. Tilgher (*Il "Monologo interiore"*, in *Studi di poetica*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma, 1934, p. 119) qui explique: «Le ragioni che spiegano (quanto è possibile spiegare) la genesi del *monologo interiore* spiegano anche la indifferenza che lo accolse al suo primo apparire: gli è che quel movimento di ritorno alle sorgenti primigenie della Vita si svolgeva sotto il segno della Musica e della Poesia. Ora, la *tecnica* del *monologo interiore* è una *tecnica* essenzialmente prosastica. Perché fosse ripresa, doveva venire un tempo in cui non la Poesia e la Musica, ma la Prosa stesse allo zenith del firmamento letterario: e ciò nel dopoguerra».

mouvement de 1885, mais l'enfant né avant terme»<sup>65</sup> puisse enfin refaire son apparition.

---

<sup>65</sup> E. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* suivi de *Le monologue intérieur*, cit., p. 261.