

FAUT-IL FÊTER L'ANNIVERSAIRE DU MONOLOGUE INTERIEUR ? OU DE QUELQUES SOUPÇONS SUR L'IDENTITE D'UN VENERABLE CENTENAIRE

1. Des faits et de leur interprétation

Le monologue intérieur a cent ans. C'est en effet en 1888 que paraissait aux Editions de la Revue Indépendante un bref récit, *Les Lauriers sont coupés*¹, dont on s'accorde à reconnaître qu'il constitue le premier exemple de texte littéraire intégralement rédigé du point de vue des pensées d'un personnage, sans l'intervention d'un narrateur extérieur.

L'auteur de ce récit, Edouard Dujardin (1861-1949), devait d'ailleurs lui-même contribuer à la consécration des *Lauriers* comme texte fondateur en écrivant avec la collaboration de Valéry Larbaud, près d'un demi-siècle plus tard, un essai sur *Le Monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*².

Dans cet essai qui date de 1931, nous sont rappelés d'une part le caractère inaugural du récit de 1888 et d'autre part le rôle central de James Joyce dans la redécouverte de ce texte et de son auteur :

« Mais qui sait quand la question des sources aurait été élucidée, si James Joyce, avec une générosité sans exemple dans l'histoire des lettres, n'avait révélé lui-même que trente-cinq ans avant la publication d'*Ulysse*, le monologue intérieur avait été employé et en réalité créé dans mon roman, *Les Lauriers*

¹ DUJARDIN, Edouard — *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Editions de la Revue Indépendante, 1888.

² DUJARDIN, Edouard — *Le monologue intérieur. Son apparition, ses sources, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, Albert Messein éditeur, 1931.

sont coupés. (...) j'avais fini par presque oublier moi-même ce livre de ma jeunesse, lorsque James Joyce prononça le Lazare veni foras»³.

Les détails de ce curieux épisode de l'histoire littéraire sont désormais bien connus et figurent dans l'introduction à l'édition de poche du récit de Dujardin:

«(...) Richard Ellmann nous apprend comment Joyce, au cours du séjour qu'il fit à Paris en 1903, prenant le train pour Tours où l'attirait un concert, avisa dans un kiosque le livre de Dujardin et l'acheta parce qu'il savait l'auteur ami de l'écrivain irlandais George Moore. En 1922, Valéry Larbaud qui a déjà lu de très près *Ulysses* et va contribuer pour beaucoup à sa traduction en français, interroge Joyce sur la genèse de ce qui l'a le plus impressionné dans cette oeuvre et qu'il appelle le *monologue intérieur*. C'est alors que Joyce lui parle de son ancienne lecture des *Lauriers sont coupés*. Dans la préface qu'il écrivit pour l'édition définitive du roman, chez Albert Messein (1925), Larbaud rapporte le propos de l'auteur d'*Ulysses*: «Dans *Les lauriers sont coupés*, me dit Joyce, le lecteur se trouve installé, dès les premières lignes, dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend ce que fait ce personnage et ce qui lui arrive»⁴.

Indépendamment de la question fort complexe de la définition du monologue intérieur comme forme⁵, ce qui est ici remarquable, c'est la façon dont s'est constituée à travers les différentes «pièces du dossier» qui sont *Les lauriers sont coupés* (188), *Ulysses* (1922), la préface de Larbaud à la réédition des *Lauriers* de 1955 et l'essai sur *Le monologue intérieur* de 1931, une explication exemplaire d'un procédé dont tour à tour nous sont donnés l'origine, le développement-perfectionnement et enfin la théorisation.

³ *Ibidem*, p. 12.

⁴ DE MAGNY, Olivier — Introduction, p. 23, in DUJARDIN, Edouard — *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Editions 10/18, 1968.

⁵ Voir à ce sujet le remarquable essai de COHN, Dorrit — *La transparence intérieure*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

Le modèle de cette explication est clairement présenté par Dujardin dans son essai, rédigé avec la collaboration de Larbaud, sous la forme d'une histoire (littéraire) des origines, histoire suffisamment dramatisée pour que l'on puisse y reconnaître les trois actes d'une pièce bien construite: I — La Création (1888: Publication des *Lauriers*) II — L'Oubli (1888-1921) III — La Résurrection et la Gloire (à partir de la publication d'*Ulysses* en 1921-22 et de la déclaration de Joyce à Larbaud).

Ainsi l'essai de 1931 ordonnait les faits en une Version Cohérente et argumentée qui semblait devoir résoudre de façon définitive un point délicat de l'histoire littéraire.

Cette version, qui ne pouvait que susciter l'adhésion du plus grand nombre dès lors qu'elle était cautionnée par Joyce lui-même, devait séduire plus particulièrement les tenants d'une certaine histoire littéraire pour lesquels le paradigme généalogique demeure le plus sûr moyen d'explication des faits.

Recourant aux notions à peine métaphoriques de «père de tel mouvement» et «d'héritier de tel autre», de «descendant» et «précurseur», voire de «proches parents» et de «cousins éloignés», cette histoire littéraire tend à se représenter son objet comme un vaste champ de relations inter-personnelles animé par une solidarité de nature quasiment familiale et soudé par la transmission des biens et la continuité des valeurs.

Ce que bien sûr une telle représentation oblitère, ce sont précisément les ruptures et les singularités qui constituent le champ de la production littéraire comme un espace conflictuel et contradictoire caractérisé, aussi, par l'absence de continuité.

A cet égard, la question des origines du monologue intérieur, telle que Larbaud puis Dujardin, avec la complicité active de Joyce, l'ont mise en perspective et résolue dans la préface de 1925 et l'essai de 1931, s'avère être un cas privilégié représentatif du travail de rationalisation qui peut s'opérer à l'intérieur de l'institution littéraire lorsque celle-ci se trouve confrontée avec ce qui se présente comme une innovation formelle sans précédent.

C'est ainsi que par une ironie que l'écrivain irlandais devait bien apercevoir, le roman de toutes les ruptures avec la tradition se trouvait avoir été annoncé dans l'une de ses plus notables innovations par un obscur opuscule dont le titre et l'auteur étaient tombés dans un égal oubli.

Finalement, le monologue intérieur avait un père et ce père était un français!

S'interroger avec un recul critique de plus d'un demi-siècle sur les moyens et les enjeux de l'entreprise de rationalisation qui visait à établir une filiation entre le texte de Dujardin et le roman de Joyce implique une déconstruction du modèle d'interprétation généalogique qui la soutient et, corollairement, la proposition d'un autre type de compréhension des formes ordinairement, et abusivement, regroupées sous l'étiquette stylistique du monologue intérieur.

En restreignant le champ de la présente étude au récit et à l'essai de Dujardin d'une part, et à la préface de Larbaud d'autre part, il s'agira simplement ici d'établir les points aveugles et les contradictions du modèle d'interprétation proposé par ces textes, de façon à créer les conditions d'une évaluation différente de la question du, des, monologue(s) intérieur(s), notamment à partir de l'interprétation d'*Ulysses* comme texte de provocation à l'égard de la tradition.

Si nous réservons la proposition de cette évaluation pour une étude ultérieure, c'est en espérant que la présente mise au point, dans la modestie de son propos, contribuera à créer une authentique problématisation de la question des formes de monologue intérieur.

2. L'essai de 1931: un arrangement rétrospectif

Il serait dérisoire d'entreprendre ici le procès du respectable Edouard Dujardin. Cependant, force est de constater qu'en maintenant malgré les invraisemblances la perspective générale de la filiation entre son texte et celui de Joyce, Dujardin non seulement convertit un élément anecdotique en un principe d'explication, mais il se condamne à ne pas voir, et son lecteur avec lui, l'originalité et la logique propres des procédés employés par Joyce dans *Ulysses*.

La visée unificatrice et synthétique qui est énoncée dès le titre de l'essai de 1931, et que confirme la démarche anthologique de l'ouvrage, implique un véritable amalgame entre les formes envisagées, au mépris de toute rigueur critique.

C'est ainsi qu'à la faveur d'une définition élargie et d'ailleurs parfaitement contradictoire du monologue intérieur, Dujardin va pouvoir associer sous l'égide commune de «la libération du joug du

rationnalisme», les symbolistes de la génération de 1885, Joyce et ... les surréalistes:

«Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression «tout venant»⁶.

Ignorant les différences de forme, d'intentionnalité, et de contexte marquant les oeuvres qu'il convoque, Dujardin peut conclure son argumentation par une série de spéculations dont le fondement réside dans la conviction qu'il existe bien une continuité entre les mouvements et les écrivains issus d'époques et de situations dissemblables:

«Une étude complète du mouvement né en 1885 aboutirait au Surréalisme qui l'a poussé à ses extrêmes conséquences (...) en essayant d'exprimer directement... les données de l'inconscient (...). Je ne serais pas étonné que, pour la postérité, l'écrivain de génie qui représentera le mouvement de 1885 ne soit l'écrivain irlandais qui commença à écrire dans les premières années du XXème siècle»⁷.

S'il est sans doute vain de discuter la validité des jugements qui précèdent, il est en revanche important de bien apercevoir que la confusion des genres, des oeuvres et des auteurs qui caractérise l'essai de Dujardin se fonde sur une ambiguïté inhérente à la définition même du monologue intérieur, et que cette ambiguïté nous renvoie plus globalement à deux attitudes antinomiques relativement à l'acte d'écrire. Dujardin hésite en effet constamment dans ses tentatives de définition du procédé entre la dimension infra-discursive

⁶ DUJARDIN, Edoard — *Le monologue intérieur*, Paris, Albert Messein éditeur, 1931, p. 59.

⁷ *Ibidem*, p. 100.

du monologue intérieur, alors considéré comme la voie royale donnant accès à l'inconscient du personnage,

«(...) le monologue intérieur a pour objet de nous conduire dans l'inconscient du personnage, c'est à dire d'en exprimer tout l'informulé»,

et la composante rhétorique d'une procédé dont la fonction serait en fait de permettre au personnage de s'exprimer sans médiation:

«Le premier objet du monologue intérieur (...) est de permettre au personnage de s'exprimer lui-même et directement, comme le fait au théâtre le monologue traditionnel»⁸.

Cette dualité non résolue, qui explique que l'essai de Dujardin se construise entre deux références-limites aussi éloignées que le monologue dramatique et l'écriture automatique n'embarrasse cependant pas outre-mesure l'auteur des *Lauriers* puisque l'hétérogénéité des textes cités dans l'essai de 1931 peut être transcendée par la grâce d'une seule qualité commune: l'accès direct du lecteur au monde intérieur du sujet représenté.

Au nom de la «transparence intérieure», Dujardin inscrit donc dans un même mouvement de réaction au réalisme et au naturalisme des textes dont l'objet nous est présenté comme identique, «la vie de l'âme» et «les profondeurs de l'inconscient ou du subconscient» étant données pour équivalentes dans l'essai de 1931. Ce faisant, l'auteur des *Lauriers* crée une telle confusion relativement aux différents contextes dans lesquels sont apparues les oeuvres représentatives du monologue intérieur que sa propre tentative d'unification s'en trouve invalidée largement.

Pour se limiter aux principales références philosophiques et esthétiques successivement convoquées dans *Le Monologue intérieur* — Schopenhauer, Wagner, Bergson, l'Impressionisme, le Surréalisme et Freud — l'aspect disparate de l'ensemble suffit à mettre en question la thèse d'une cohérence et d'une continuité entre les oeuvres littéraires produites avec pour horizon culturel des systèmes de pensée et de valeur aussi peu homogènes.

⁸ *Ibidem*, p. 68 et p. 37.

Aussi peu soucieuse soit-elle de l'homogénéité des lignées qu'elle dégage, cette fausse logique évolutionniste imprime néanmoins à l'histoire du monologue intérieur une orientation qui fait écran à une interprétation autre des formes qu'elle décrit.

C'est pourquoi il est nécessaire de se reporter maintenant directement au «récit originel» de Dujardin, afin de mesurer concrètement ce qui le sépare d'une conception authentiquement novatrice de la représentation de la vie psychique dans le roman.

3. Les faux-semblants du récit de 1888

Le texte des *Lauriers* a été remanié deux fois par Dujardin⁹, et c'est l'édition définitive (1925) préfacée par Valéry Larbaud dont voici les premières phrases:

«Un soir de soleil couchant, d'air lointain, de cieux profonds; et des foules confuses; des bruits, des ombres, des multitudes; des espaces infiniment étendus; un vague soir... Car sous le chaos des apparences, parmi les durées et les sites, dans l'illusion des choses qui s'engendrent et qui s'enfantent, un parmi les autres, un comme les autres, distinct des autres, semblable aux autres, un le même et un de plus, de l'infini des possibles existences, je surgis; et voici que le temps et le lieu se précisent; c'est l'aujourd'hui; c'est l'ici; l'heure qui sonne; et, autour de moi, la vie; l'heure, le lieu, un soir d'Avril, Paris, un soir clair de soleil couchant»¹⁰.

La longue citation qui précède mérite d'être reproduite in-extenso car elle est révélatrice des limitations qui relativisent la portée de l'innovation formelle des *Lauriers*.

L'originalité du texte peut se résumer au déplacement par lequel les marques de la première personne sont substituées à celles de la troisième, sans que le contenu sémantique ni la forme syntaxique des

⁹ En 1897 pour Le Mercure de France, Paris et en 1925 pour Albert Messein éditeur, Paris.

¹⁰ DUJARDIN, Edouard — *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Editions 10/18, 1968, p. 29.

énoncés ne subissent de grandes altérations par rapport à un récit traditionnel à la troisième personne.

Ce décalage artificiel induit chez le lecteur le sentiment d'un certain factice.

Confronté à cette narration mal dissimulée en notation de pensée, le lecteur fait en effet dès les premières pages du texte l'expérience d'une forme qui est employée sans objet spécifique, à vide en quelque sorte. L'intrusion que permet le monologue intérieur ne produit guère dans *Les Lauriers* qu'une représentation sans surprises des états d'âme d'un jeune homme un peu vain.

Passé le premier paragraphe, la syntaxe complexe des phrases — voir les relatives coordonnées et les inversions d'épithètes notamment —, la préciosité du style et le lexique abstrait dénoncent l'artifice qui consiste à faire prendre en charge par un «Je» silencieux mais manifestement enclin à «faire de la littérature» en pensant, un récit tout à fait conventionnel (l'espace, le temps et le protagoniste sont ainsi «classiquement» mis en place dès ces premières lignes).

Si le procédé échoue à convaincre, c'est en raison de la gratuité de l'opération qui consiste à supprimer l'instance médiatrice du narrateur représenté, alors que sont maintenus tous les autres paramètres d'une narration normale, et en particulier la constitution d'un monde référentiel servant de cadre au récit.

Ainsi, Dujardin place son personnage, Daniel Prince, dans la position intenable de celui qui, tout en étant en étant censé ne penser que pour lui-même, a pour tâche de communiquer au lecteur les informations (sur le monde extérieur et sur ses actions) qui lui permettront de construire le référent du texte.

Il en résulte un déboulement étrange de Daniel Prince qui se retrouve à la fois émetteur et récepteur d'un discours dont le contenu dénotatif n'aurait aucune raison d'être si la fiction d'un personnage en train de penser était respectée:

«Voici la maison où je dois entrer, où je trouverai quelqu'un; la maison; le vestibule; entrons»¹¹.

Au lieu de représenter sans médiation les pensées de son personnage, ce qui au moins serait conforme à la visée du monologue

¹¹ *Ibidem*, p. 29.

intérieur telle que Dujardin la dégage dans l'essai de 1931, l'auteur des *Lauriers* représente Daniel Prince se représentant lui-même en train d'agir ou de penser, ce qui non seulement laisse intacte l'armature narrative — point de vue et distance sont ici maintenus — mais encore l'alourdit considérablement puisque tout doit passer par le «Je» du personnage-narrateur, sans qu'aucune possibilité de faire varier le point de vue et la distance ne soit accordée.

A cet égard, et si l'on se place du point de vue d'une échelle des valeurs quant à la pertinence d'une forme de représentation par rapport à un objet représenté, le monologue intérieur tel que l'utilise Dujardin correspond à une régression et non à une avancée relativement aux solutions de style indirect libre adoptées par Hugo, Tolstoï, Flaubert et Dostoïevski dans certaines de leurs oeuvres¹².

La mimésis du mouvement de la pensée est en effet bien plus convaincante chez ces auteurs qui sans abolir complètement la médiation du narrateur parviennent à faire oublier la présence d'un auteur et à créer une réelle intimité entre le lecteur et le personnage.

La littérature excessive et l'obsession référentielle relevées dans le «film de pensées» de Daniel Prince empêchent le monologue des *Lauriers* d'atteindre une authentique intériorité, la narration que le jeune homme semble faire pour lui-même redoublant l'artifice de la représentation au lieu de la dépasser.

Il est vrai que la propension à l'auto-représentation est un trait caractéristique de Daniel Prince dont le carnet intime figure reproduit dans *Les Lauriers*:

«J'avais eu l'idée d'écrire dans un carnet, jour par jour en résumé, la suite de mes relations avec cette femme; j'ai eu tort de ne pas persévérer; ce serait devenu intéressant; c'est déjà curieux ce memento de trois semaines (...) cela commence le lendemain de son retour.

«Jeudi 27 Janvier: — Quatre heures; je vais rue Stevens [...]»¹³.

Le carnet ou «memento» de la liaison de Daniel avec Léa, ainsi que des extraits de leur correspondance est introduit dans le texte

¹² Des références précises sont indiqués in COHN, Dorrit, *op. cit.* dans la note 5.

¹³ DUJARDIN, Edouard — *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Editions 10/18, 1968, p. 70.

des *Lauriers* à la faveur d'une séance de lecture effectuée par Daniel, préalablement à son rendez-vous avec Léa.

Ce passage, qui fonctionne à l'évidence comme une analepse informative, est emblématique de l'usage paradoxal que Dujardin fait de sa découverte: ayant choisi la parole intérieure, l'auteur symboliste fait retour par le biais d'une lecture silencieuse de son personnage, à l'écriture, et à une écriture qui, ironie suprême, s'avère bien plus apte à représenter l'intime que la transcription du discours intérieur de Daniel Prince.

Rusant sans cesse avec la contrainte énonciative qu'il s'est fixée — le monologue intérieur implique le Je-Ici-Maintenant de la parole — l'auteur des *Lauriers* s'ingénie ainsi, au détriment de son option initiale, à maintenir l'ordre de l'écrit, et de l'écrit le plus conventionnel.

4. Conclusion

Tout se passe donc comme si, incapable d'assumer ou d'apercevoir les conséquences réelles de «sa trouvaille»¹⁴, Dujardin restait en deçà d'une forme dont les potentialités spécifiques lui échappent.

A cet égard, la réévaluation des *Lauriers* qui a lieu à la suite de la publication d'*Ulysses* ne doit pas nous dissimuler l'absence presque totale de rapports réels entre la tentative de Dujardin et les expérimentations de Joyce dans son roman odysseén.

S'il est attesté que Joyce s'est à plusieurs reprises intéressé à l'oeuvre de Dujardin¹⁵, la perspective généalogique de la préface de 1925 puis de l'essai de 1931 n'en demeure pas moins une rationalisation abusive et «a posteriori» dont la visée polémique ne doit pas nous échapper.

Pour Larhaud, et pour Dujardin à sa suite, l'enjeu de la discussion sur l'origine du monologue intérieur est aussi d'établir

¹⁴ Le terme est repris d'une lettre de Mallarmé à Dujardin en date du 8 avril 1888, lettre que cite Dujardin dans *Le monologue intérieur*, Albert Messein éditeur, Paris, 1925, p. 14.

¹⁵ Voir à ce propos ELIMANN, Richard — *James Joyce*, New and revised edition, Oxford, Oxford University Press, 1983, pp. 95-126-358-411.

L'ANNIVERSAIRE DU MONOLOGUE INTERIEUR

la présence d'un écrivain français, comme en témoigne la préface de 1925 :

«Ainsi je rétablissais la vérité sur un point d'histoire littéraire et revendiquais justement en faveur d'un écrivain français l'honneur d'avoir été le premier à employer une forme qui jouissait d'une grande faveur auprès des jeunes écrivains des Etats-Unis»¹⁶.

En définitive, ce que permet donc la relecture des *Lauriers* à partir d'*Ulysses* et de son immédiat retentissement dans le domaine de la littérature anglo-saxonne, c'est l'inscription d'une nouvelle dimension du romanesque dans une perspective nationaliste. L'attestation d'origine française du monologue intérieur aura ainsi servi, non seulement à conforter les partisans d'une représentation généalogiste de l'histoire littéraire, mais également la grande et noble cause de la littérature française. Cette contribution n'est sans doute pas complètement étrangère, en dernier ressort, à la crédibilité dont a joui jusqu'à nos jours la fiction de la paternité du vénérable centenaire.

Régis Salado

¹⁶ Valéry Larbaud, Préface à DUJARDIN, Edouard — *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Editions 10/18, 1968, p. 14.