

LE ROMAN ET LE FLÂNEUR
LES LAURIERS SONT COUPÉS D'ÉDOUARD DUJARDIN

Par

Baptiste Rinner

Département de langue et de littérature françaises

Université McGill Montréal

Mémoire soumis en vue de l'obtention du grade de

M. A. en langue et littérature françaises

Juillet 2017

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour objet de montrer la centralité de la figure du flâneur dans le roman d'Édouard Dujardin *Les lauriers sont coupés* (1887). Ce roman doit sa postérité dans l'histoire littéraire à l'invention du monologue intérieur, et, de fait, la critique dujardienne a principalement envisagé le texte sous cet angle. Sans en faire l'économie, ce mémoire montre que *Les lauriers sont coupés* ne se réduisent pas à l'invention d'un procédé d'écriture. Après avoir situé le flâneur dans l'épistémologie du XIXe siècle, ce travail montre la coïncidence du personnage principal des *Lauriers* avec « l'homme des passages », selon l'expression de Benjamin, figure urbaine et fuyante entretenant des rapports contradictoires avec la société. Dans un dernier temps, la figure du flâneur est étendue au texte lui-même, qui se donne à lire comme un roman de l'entre-deux, interrogeant les rapports entre la prose et la poésie, ainsi que sa propre place dans l'histoire du genre.

ABSTRACT

This thesis studies the centrality of the *flâneur* in Edouard Dujardin's novel *Les lauriers sont coupés* (1887). This book has its place in literary history as the first stream-of-consciousness novel; thus, critics until now have mostly considered the text from this viewpoint. Without disregarding this particular quality, this research shows that the interest in *Les lauriers sont coupés* also lies elsewhere. After retracing the *flâneur*'s history within the epistemology of the nineteenth century, this thesis shows the correspondence between *Les lauriers*'s main character and the « man of the arcades », as Walter Benjamin would have said, an urban and elusive figure in contradiction with society and its value system. Lastly, the figure of the *flâneur* is extended to the text itself, read as a novel of the intermediate, questioning the opposition between prose and poetry, as well as its own place in the genre's history.

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier mon directeur Michel Biron, qui m'a soufflé il y deux ans, comme Joyce à Larbaud un siècle avant nous, « Lisez *Les lauriers sont coupés*. » Sa disponibilité, sa lecture attentive, critique mais toujours bienveillante, et ses conseils avisés sont pour beaucoup dans l'aboutissement de ce mémoire.

Merci à Arnaud Bernadet d'avoir dirigé mes travaux sur le monologue intérieur au cours de la première année de maîtrise. Certains retrouveront sans doute dans le présent mémoire les traces de sa pensée rigoureuse et éclairante.

Merci à Jane Everett d'avoir grandement contribué au financement de cette maîtrise, à travers le poste d'assistant de recherche qu'elle m'a généreusement confié au sein du projet HyperRoy.

Merci à mes parents de m'avoir soutenu durant ces six années d'études à Montréal ; merci à mes sœurs, Valentine et Marie-Sophie.

Merci à mon compagnon de route Joseph, depuis notre premier cours à l'Université McGill, le FREN 251 d'Alain Farah — pris un peu au hasard, par deux étudiants perdus — jusqu'à la rédaction de nos mémoires respectifs. Je veux te dire la chance et la reconnaissance d'avoir vécu, et de vivre encore aujourd'hui, cette passion commune, inenvisageable sans toi. Merci pour tout.

Merci à Inès de nous avoir montré la voie l'année dernière à travers son propre travail de mémoire. Tu as été un exemple d'organisation, de patience et de générosité. Merci à Gauthier d'avoir accompagné tant d'heures d'étude dans la joie, malgré mes lubies. Merci à mes colocataires Julia, Morgane et Nicolas d'avoir instauré un équilibre de vie propice au travail, et d'avoir témoigné d'un vif intérêt pour mes recherches.

Merci à tous ceux qui, sous diverses formes, ont contribué directement à ce mémoire, que ce soit à travers des suggestions de lecture, des conseils, des traductions d'articles, des prises de notes ou des heures d'étude partagées. Je pense en particulier à Edwina, Francis, Horace, Kimberly et Liz.

Merci aux employés et aux services de bibliothèques de l'Université McGill, ainsi qu'au réseau BCI, d'avoir permis l'accès à toutes les ressources nécessaires à la réalisation de ce mémoire.

Merci enfin à Arnaud et à toute l'équipe du Café Replika, de m'avoir accueilli presque tous les jours dans ce lieu si paisible, où l'essentiel de ce mémoire a été rédigé.

Tables des matières

Résumé	ii
Remerciements	iii
Table des matières	iv
Introduction	1
Chapitre I — Sur les traces du flâneur : du type au genre	6
1. Origines, histoire, typologie	6
a) <i>Le marcheur dans la grande ville</i>	6
b) <i>L'homme des foules, ou une morale de l'ambiguïté</i>	9
c) <i>Le moi et le non-moi</i>	12
2. Pour une littérature de la flânerie	14
a) <i>Le flâneur et la littérature</i>	14
b) <i>Deux genres apparentés : la promenade et le poème en prose</i>	15
c) <i>Le roman flâneur : une poétique du discontinu</i>	17
 Chapitre II — Portrait du flâneur en jeune homme : <i>Les lauriers sont coupés</i>	 20
1. Le roman du personnage	20
a) <i>Du monologue intérieur : énonciation, narration, points de vue</i>	20
b) <i>« je surgis » : le flâneur célibataire</i>	26
2. Tours et détours du flâneur	31
a) <i>« un comme les autres, distinct des autres »</i>	31
b) <i>Lieux et divagations</i>	33
c) <i>L'autre, le possible</i>	39
3. La fascination de la femme	42
a) <i>« pas moyen de plaisanter avec les femmes »</i>	42
b) <i>L'instinct et l'idéal</i>	45
c) <i>« Ô toi que j'eusse aimé » : la passante</i>	52
 Chapitre III : Le roman flâneur	 58
1. Le roman à contre-pied	58
a) <i>Flâneries dans le titre : de la chanson au roman</i>	58
b) <i>Le roman comme antiroman</i>	63

2. « L'entrée fulgurante de la poésie dans le roman » : pour un roman de l'entre-deux	71
a) <i>Vers, prose, poésie</i>	71
b) <i>Entre la prose et la poésie : le rythme flâneur des Lauriers</i>	78
3. Solipsismes de l'écriture	85
a) « <i>je n'avance pas</i> » : <i>syntaxe et parataxe</i>	85
b) <i>Une singularité musicale : leitmotifs, coda</i>	88
Conclusion	91
Annexes	94
Bibliographie	97

*Ah ! cher ami, qu'il est donc vrai
que tout a déjà été dit et qu'il n'y a
plus que les points de vue qui changent.*

Édouard Dujardin.

Introduction

Dans un article de juin 1886 publié dans la *Revue wagnérienne*¹, Teodor de Wyzewa dresse le portrait du « roman parfait » qui dira l'esprit de la fin du XIXe siècle dans la littérature française et européenne :

[...] l'artiste devra d'abord borner son effort à la création d'un seul personnage [...] : le lecteur, comme l'auteur, verra tout, les choses et les âmes, à travers cette âme unique et précise, dont il vivra la vie.

L'artiste devra limiter la durée de la vie qu'il voudra construire. Il pourra ainsi, durant les quelques heures de cette vie, restituer tout le détail et tout l'enchaînement des idées. On n'aura plus des perceptions isolées, inexpliquées, mais la génération même, continue, des états mentaux².

Cinq jours après la publication de l'article de Wyzewa, Édouard Dujardin explique à ses parents le projet de roman qu'il est en train d'écrire : « [...] c'est, tout simplement, le récit de six heures de la vie d'un jeune homme qui est amoureux d'une demoiselle, — six heures, pendant lesquelles *rien*, aucune aventure n'arrive ; [...] Tout cela est de l'analyse des idées ; la *vie* la plus *banale* possible, *analysée* le plus complètement et le plus originalement possible³. » Ce roman deviendra *Les lauriers sont coupés*, publié en feuilleton dans la *Revue indépendante* de mai à août 1887, et en volume l'année suivante à la librairie de la même revue. Constatons les similitudes frappantes entre la description par Wyzewa du livre à venir et le roman en cours

¹ Teodor de Wyzewa, « Notes sur la littérature wagnérienne et les livres de 1885-1886 », *Revue wagnérienne*, t. 2, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 150-171. Dujardin a édité cet article, étant le codirecteur de la revue avec l'auteur.

² *Ibid.*, p. 169-170.

³ Lettre d'Édouard Dujardin à ses parents (13 juin 1886), citée par Jean-Pierre Bertrand dans Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, édition présentée par Jean-Pierre Bertrand, Paris, Flammarion, p. 125. Nous utiliserons cette édition de référence tout au long du mémoire. Les références aux citations textuelles seront indiquées entre parenthèses.

d'écriture de son ami et collègue : l'histoire d'un seul personnage, Daniel Prince, dans un roman de quelques heures— de six heures du soir à minuit et demi dans *Les lauriers* — et qui se borne à l'analyse des idées de cette « âme unique⁴ » prise dans les « faits les plus ordinaires⁵ ».

De fait, le livre de Dujardin s'inscrit pleinement dans son époque et, s'il n'a pas eu un grand succès, certains contemporains importants l'ont tout de même bien reçu. Barrès y voit une « nouveauté de premier ordre⁶ » tandis que l'écrivain irlandais George Moore déclare : « en tout cas, c'est neuf⁷. » Charles Morice, dans un recueil de critique dont le beau titre, *La littérature de tout à l'heure*, suggère le caractère contemporain des œuvres à l'étude, voit dans *Les lauriers* un « étonnant ouvrage⁸ » même s'il y déplore, par le manque d'intrigue, « un pesant ennui » qui rend sa lecture « impossible⁹ ». Huysmans quant à lui répète : « C'est curieux, c'est curieux...¹⁰ ». La réception la plus célèbre des *Lauriers* reste sans doute celle de Mallarmé, qui en fait l'éloge amical dans une lettre adressée à Dujardin à la sortie du roman en volume :

Vous savez que j'ai particulièrement apprécié ce roman à ma première lecture dans la *Revue indépendante* ; et aujourd'hui en le feuilletant je reconnais que vous avez fixé un mode de notation virevoltant et cursif qui en dehors des grandes architectures littéraires, vers ou phrases décorativement contournées, a seul raison d'être, pour exprimer, sans mésapplication des moyens sublimes, le quotidien si précieux à saisir. Il y a donc là plus qu'un bonheur de hasard, mais une de ces trouvailles vers quoi nous nous efforçons tous en sens divers¹¹.

Les lauriers sont coupés sont donc loin d'être passés inaperçus ; si l'accueil a été confidentiel, le roman a tout de même été commenté et apprécié par des grands noms de l'époque — Mallarmé en tête —, ce qui rend curieux l'oubli dans lequel il a sombré par la suite.

⁴ T. de Wyzewa, *op. cit.*, p. 169.

⁵ *Ibid.*, p. 154.

⁶ Cité par Kathleen M. McKilligan, *Édouard Dujardin : Les Lauriers sont coupés and the interior monologue*, Hull, The University of Hull, 1977, p. 17.

⁷ *Idem.*

⁸ Charles Morice, *La littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889, p. 347.

⁹ *Ibid.*, p. 348.

¹⁰ Cité par Valérie Michelet Jacquod, *Le roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, Genève, Droz, 2008, p. 254.

¹¹ Cité par J.-P. Bertrand, « Dossier documentaire », *Les lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 129.

Plus de trente ans après leur première publication, *Les lauriers* ont eu une sorte de seconde vie. Nous savons à travers une lettre à l'auteur que James Joyce l'a lu pendant la Première Guerre mondiale¹², y retrouvant avec joie la technique du monologue intérieur qu'il développait pour son *Ulysse*. L'écrivain irlandais n'hésite pas à désigner Dujardin comme l'inventeur de cette forme nouvelle, et répand la nouvelle dans le milieu littéraire parisien. Valéry Larbaud, ayant lui aussi des velléités d'écriture en monologue intérieur après la lecture des pré-publications d'*Ulysse*, se lie d'amitié avec Dujardin et travaille à la réédition des *Lauriers*, qui verra le jour chez Albert Messein en 1925. De sorte que le texte serait à la fois du XIXe et du XXe siècle, de 1887 et de 1925, traînant derrière lui le courant réaliste et le naturalisme zolien, tout en annonçant le modernisme de Joyce ; « [e]t c'est bien cette complexité qui fait son intérêt¹³ », suggère Julia Przybos, qui ajoute que « [p]our faire valoir [la] nature intermédiaire, mixte [du roman de Dujardin], il faudrait comparer Daniel Prince aux célèbres péripatéticiens de l'art moderne : le flâneur du pré-décadent Baudelaire et le paysan de Paris du surréaliste Aragon¹⁴. » Laissons à d'autres *Le Paysan de Paris* pour nous intéresser à une figure dont la critique a eu jusqu'ici l'intuition sans pour autant l'étudier de près — Wiesław Mateusz Malinowski, dans son étude sur *Le roman du symbolisme*, relève par exemple « les longues flâneries de Daniel Prince¹⁵ » ainsi que « [l]e thème littéraire et pictural du flâneur dans la ville¹⁶ » sans pousser plus loin son commentaire.

Nous voudrions montrer la centralité de la figure du flâneur dans *Les lauriers sont coupés*, qui s'organise autour d'un seul personnage présentant d'emblée les traits caractéristiques

¹² Voir la lettre de Joyce à Dujardin, cité par J.-P. Bertrand, « Dossier documentaire, *Les lauriers sont coupés*, op. cit., p. 130.

¹³ Julia Przybos, « Décadence et modernisme. *Les lauriers sont coupés* de Dujardin » dans Ch. Berg, F. Durieux, G. Lernout, *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, Berlin-New York, De Gruyter, 1995, p. 141.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Wiesław Mateusz Malinowski, *Le roman du symbolisme*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe, 2003, p. 107.

¹⁶ *Ibid.*, p. 112.

de ce type qui traverse tout le XIXe siècle : un jeune homme désœuvré qui marche dans les rues de la grande ville. Tel sera notre première hypothèse de lecture. Mais il n'y a pas que le personnage qui flâne dans *Les lauriers*. Le roman aussi semble flâner, contre l'efficacité narrative du roman naturaliste — concentrant l'action en une soirée sans qu'il se passe quoi que ce soit de significatif. Le déplacement du flâneur, figure d'abord poétique, vers le roman ouvre selon nous de nouvelles possibilités : quelles conséquences a la rencontre du roman, art du continu et de la composition, et du flâneur, être oisif qui cherche « partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de [...] la modernité¹⁷ » ? Comment le roman représente-t-il la figure du flâneur alors qu'elle a tout pour le mettre en danger ? Le roman flâneur, composé de deux termes antinomiques, serait alors le roman de l'entre-deux, du paradoxe. Telle sera notre seconde hypothèse de lecture.

Afin de situer notre analyse, nous consacrerons le premier chapitre de ce mémoire à définir la figure du flâneur, en deux temps : d'abord comme type historique et littéraire qui voit le jour au début du XIXe siècle, et qui prend réellement de l'importance dans la poésie de Baudelaire, à la suite de son exposition dans divers textes parisiens mineurs ; ensuite, à partir de l'établissement du type, nous postulons une littérature de la flânerie, en montrant les liens que peut entretenir le flâneur avec l'activité littéraire, et plus encore avec les textes eux-mêmes, pour constituer la notion de « roman flâneur », nous permettant de lire *Les lauriers sont coupés* de Dujardin sous cet angle.

Le deuxième chapitre de ce mémoire sera l'occasion d'éprouver notre première hypothèse de lecture, à savoir la concordance entre le personnage des *Lauriers*, Daniel Prince, et le type du flâneur. Après avoir montré les conséquences du monologue intérieur sur la parole romanesque,

¹⁷ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, cité par Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1989, p. 118-119.

nous étudierons les traits spécifiques du personnage et son rapport à l'identité, à l'espace, au temps, à la ville et les figures qui la composent, en insistant sur la femme, tant elle est omniprésente dans le roman de Dujardin.

Dans le troisième et dernier chapitre, nous étendrons la notion de « flâneur » au roman lui-même, qui, dès son titre, prend le contre-pied de tous les codes institués du genre, que ce soit la narration, le développement des personnages ou le temps long spécifique aux œuvres romanesques. Flâneur, il l'est aussi par l'hybridation générique qui constituait le cœur du projet de Dujardin, revendiquant à travers les *Lauriers* « l'entrée fulgurante de la poésie dans le roman¹⁸ », de sorte que le texte ne serait ni tout à fait roman, ni tout à fait poésie, une aporie — du grec *aporos*, absence de passage — de flâneur. Après avoir démêlé l'abondant discours critique autour du caractère « poésie » des *Lauriers*, nous montrerons ce qui lui donne cet effet d'entre-deux, au plus près de l'écriture et de ce qu'elle a de spécifique.

¹⁸ E. Dujardin, *Le monologue intérieur*, Paris, Messein, 1931, p. 51.

Chapitre I

Sur les traces du flâneur : du type au genre

1. Origines, histoire, typologie

a) Le marcheur dans la grande ville

Le flâneur n'a pas de nom. Nous serions bien embarrassés s'il fallait en nommer un ; il suffit de regarder les gravures des physionomistes du XIXe siècle pour s'en convaincre : elles portent chacune la mention laconique « Un flâneur », ce qui le différencie du type du dandy, qui s'incarne à travers diverses figures historiquement situées : George Brummell, Barbey d'Aurevilly, Oscar Wilde ou Robert de Montesquiou pour ne citer qu'eux. Il y a bien la figure de Baudelaire, lue par Walter Benjamin, mais il semble qu'elle soit développée surtout dans les œuvres, en dehors de toute réalité sociologique. D'où la tentation de considérer la figure du flâneur comme ahistorique, comme le relèvent certains auteurs du recueil d'études dirigé par Keith Tester, *The Flâneur*¹⁹. Il y aurait, dès le seuil de cette étude, un paradoxe : une figure sans exemple, un type sans historicité. Nous pouvons dire avec Rob Shields que « *the flâneur* is a mythological ideal-type found more in discourse than in everyday life²⁰. »

Il s'agit alors de retrouver la trace du flâneur dans le discours, plutôt que de le situer, à la manière de Laurent Turcot pour la figure du promeneur²¹, dans une réalité historique concrète. Cela posé, tout discours, toute œuvre étant pris dans leur propre historicité, leur propre

¹⁹ Voir Priscilla Parkhurst Ferguson, « Flâneur on and off the streets of Paris » et Rob Shields, « Fancy footworks: Walter Benjamin's notes on flânerie » dans Keith Tester, *The Flâneur*, London, Routledge, 1994, p. 22 et p. 67.

²⁰ R. Shields, *idem*.

²¹ Laurent Turcot, *Le promeneur à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 2007.

circonstance, il convient de tracer les contours et de démythifier cette figure qui traverse le XIX^e siècle, jusqu'aux *Lauriers* de Dujardin.

Nous apprenons avec Priscilla Parkhurst Ferguson que le verbe *flâner* serait entré en usage en français en Touraine en 1585²², dérivé du normand *flanner*, lui-même hérité de la forme norroise *flana*. D'Hautel répertorie le verbe dans son *Dictionnaire du bas-langage* de 1808, ainsi que le déverbal *flâneur*, « pour dire un grand paresseux ; fainéant, homme d'une oisiveté insupportable, qui ne sait ou [*sic*] promener son importunité et son ennui²³. » Deux ans plus tôt, révélant le constant effet-retard du dictionnaire sur l'usage, le flâneur prête son nom au titre d'un ouvrage anonyme, *Le flâneur au salon ou Mr Bon-homme ; examen joyeux des tableaux mêlé de vaudevilles*, mettant en scène un homme se promenant dans les rues de Paris, au gré de son humeur et de ses envies, sans autre occupation véritable que sa marche journalière²⁴. Ce court texte marque, selon l'avancée de nos recherches, la première occurrence du « flâneur » dans le domaine littéraire, et présente déjà les caractéristiques principales du type, qu'il convient de décliner.

Aux tentations anhistoriques, mythologiques évoquées ci-dessus, *Le flâneur au salon* répond en situant avec précision son personnage. Le personnage éponyme, selon la description de sa journée exemplaire, arpente les rues de Paris du matin au soir : d'abord la rue du Coq, puis la cour du Louvre et la place du Tribunat, avant de se diriger vers la place Vendôme et l'enclos des Capucines, une sorte de jardin disparu sous Napoléon I^{er} pour percer l'actuelle rue de la Paix. L'après-midi, le premier flâneur littéraire arpente les boulevards jusqu'au passage des Panoramas, cher à Benjamin. Le soir, il se rend jusqu'aux Champs-Élysées et à la place de

²² P. Ferguson, *op. cit.*, p. 39.

²³ Cité par P. Ferguson, *idem*.

²⁴ Anonyme, *Le flâneur au salon, ou Mr Bon-homme ; examen joyeux des tableaux mêlé de vaudevilles*, Paris, Aubry, 1806.

l'Étoile avant de rentrer chez lui, ayant parcouru dans ses grandes parties la rive droite de la Seine, qui sera le théâtre de la flânerie de Daniel Prince, le héros des *Lauriers*. Le flâneur est d'abord parisien.

Les différents contributeurs à la figure du flâneur rejoignent sur ce point l'auteur anonyme du *Flâneur au salon*. Auguste de Lacroix, à qui l'on doit l'article sur « Le Flâneur » dans l'anthologie *Les Français peints par eux-mêmes*, indique qu'il « est, sans contredit, originaire et habitant d'une vaste cité, de Paris assurément. Il n'y a qu'une grande ville, en effet, qui puisse servir de théâtre à ses explorations incessantes²⁵ ». Plus loin, il se veut même catégorique : « Nous n'admettons pas même l'existence du flâneur autre part qu'à Paris²⁶. » A la fin du siècle, ce point de vue est toujours d'actualité, dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse : « Ce n'est guère qu'à Paris qu'on trouve de vrais flâneurs²⁷ ». Le flâneur veut se perdre dans sa marche ; quoi de mieux que la grande ville pour y déployer ses pas perdus ? Impossible de flâner dans un lieu connu, trop souvent fréquenté ou reconnaissable ; impossible de flâner dans une petite ville de province, où l'on trouverait rapidement ses repères. C'est bien la capitale du XIXe siècle, pour reprendre l'expression de Benjamin, qui est « le terrain véritablement sacré de la flânerie²⁸. »

Dans la lignée D'Hautel, Lacroix et Larousse assimilent la marche du flâneur à une « promenade sans but²⁹ », représentant le flâneur comme un homme errant « lentement, en s'arrêtant fréquemment, comme un homme oisif³⁰. » Il ne prévoit rien, ainsi que le raconte « Le flâneur » du *Livre des cent et un*, une compilation littéraire de la vie parisienne du XIXe siècle :

²⁵ Auguste de Lacroix, « Le Flâneur », *Les Français peints par eux-mêmes*, 1841, p. 65.

²⁶ *Ibid.*, p. 26.

²⁷ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, t. 8, Paris, Administration du grand Dictionnaire, 1866-1877, p. 436.

²⁸ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, p. 439 [M 2a, 1].

²⁹ p. 26 chez Lacroix, p. 436 chez Larousse. L'expression coïncide chez les deux auteurs.

³⁰ P. Larousse, *ibid.*

« Je n'avais point tracé d'avance mon itinéraire³¹. » Louis Huart, dans sa célèbre *Physiologie du flâneur*, compare la promenade du flâneur à celle d'un singe, les décrivant en ses termes : « Ils vont tous deux à droite ou à gauche sans raison, sans but, et reviennent sur leur pas sans plus de motifs³² ». Ce qui ressort de ces quelques définitions d'époque, c'est le caractère résolument immotivé de la marche du flâneur, qu'il ne faut pas non plus confondre avec un déficit de volonté. Pour le flâneur, dont l'essence serait le paradoxe, s'il croyait encore à l'essentialité, « [t]hat aimless stroll is the aim³³ ». Le sujet lyrique du *Spleen de Paris* sort de chez lui dans « Le joujou du pauvre » avec « l'intention décidée de flâner sur les grandes routes³⁴ », rompant avec la paresse dont l'affublait D'Hautel. On retrouve cette même force de caractère chez le flâneur du *Livre des cent et un*, qui sort de chez lui « dans la ferme intention de flâner toute la journée³⁵. » De là chez le flâneur une contradiction tenue entre l'oisiveté et l'action, entre la volonté et le désœuvrement. Plutôt que de suivre l'une ou l'autre des voies, il s'en remet au hasard de l'existence :

Le vrai flâneur va dans un sens jusqu'à ce qu'une voiture qui passe devant lui, un embarras quelconque, un étalage qui fait le coin d'une rue, une poussée, un coup de coude lui imprime une autre direction. D'accident en accident, de poussée en poussée, il va, vient, revient et se retrouve ou très-près ou très-loin de chez lui, suivant la volonté du hasard³⁶.

b. L'homme des foules, ou une morale de l'ambiguïté

Sa marche dans la ville le propulse au milieu de la foule, avec laquelle il entretient un rapport complexe. « Homme des foules », pour reprendre le titre de la nouvelle d'Edgar Poe, le flâneur ne se sent pourtant pas chez lui parmi les hommes. Présent dans la multitude, il s'en

³¹ Amaury Duval, « Une journée de flâneur sur les boulevards du Nord », *Paris, ou le livre des cent et un*, Paris, Ladvocat, p. 56.

³² Louis Huart, *La physiologie du flâneur*, Paris, Aubert, Lavigne, 1841, p. 2.

³³ Zygmunt Bauman, « Desert spectacular » dans *The Flâneur*, *op. cit.*, p. 139.

³⁴ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1975, p. 304.

³⁵ A. Lacroix, *op. cit.*, p. 56

³⁶ L. Huart, *op. cit.*, p. 16

détache pour se démarquer, comme s'il lui était extérieur : « Tandis que je marche lentement et rêveur, le boulevard [*sic*] s'est peuplé. Une foule industrielle circule dans les allées latérales³⁷. » En ce sens, le flâneur est bien plus qu'un simple marcheur ; il fait de sa marche une pratique démarcative et singularisante, qui crée toutefois — on retrouve un des nombreux paradoxes du flâneur — du collectif, comme le résume Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne* :

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau est celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est *d'épouser la foule*. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Etre hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir³⁸.

Le flâneur cultive donc sa singularité ambiguë ; ambiguë car il a besoin de la foule pour s'en démarquer, comme l'écart a besoin de la norme, et la marge du centre. Reste qu'il « se trouve encore sur le seuil, le seuil de la grande ville comme de la classe bourgeoise. Ni l'une ni l'autre ne l'ont encore totalement assujetti ; ni dans l'une ni dans l'autre il ne se sent chez lui³⁹. » Esprit se voulant libre, il n'appartient à aucune classe et l'indétermination de sa fonction sociale le marginalise aux yeux des autres, qui ne voient en lui qu'un médiocre oisif. Dans le même temps, cette indépendance lui permet de n'être assujetti à aucun intérêt, à aucune valeur, et il peut promener son mauvais œil dans toutes les sphères de la société. Si le flâneur n'est pas amoral, loin de là, « [...] rien n'est sacré pour lui ; vous le voyez baguenauder dans le palais des rois, dans le temple du Seigneur, dans le sanctuaire de la justice⁴⁰ ». Le flâneur paye cependant sa liberté au prix fort de son aliénation, une aliénation que Rob Shields considère comme triple : « within

³⁷ A. Duval, *op. cit.*, p. 69.

³⁸ C. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1976, p. 1156.

³⁹ W. Benjamin, *Paris, op. cit.*, p. 441 [M 3, 8].

⁴⁰ L. Huart, *op. cit.*, p. 2.

himself, between himself and the world, and between himself and other people⁴¹ », au point qu'il voudrait crier, comme le sujet lyrique du *Spleen de Paris*, « [n]'importe où hors du monde⁴² ».

Ce monde dans lequel le flâneur ne se sent pas chez lui — mais n'est-ce pas son destin que d'être nulle part chez lui ? — est d'abord le monde capitaliste bourgeois qui atteint son apogée dans le Paris du XIXe siècle et érige la productivité en dogme. Walter Benjamin rappelle le mot d'ordre de l'industriel américain Taylor, qui a donné son nom au taylorisme : « Guerre à la flânerie⁴³ ». Le flâneur renverse le catéchisme productiviste, et déclare la guerre, à sa manière, aux entreprises de rationalisation qui ont envahi son quotidien⁴⁴. Au temps minuté et au chronométrage des lignes de production, il répond par l'im-pertinence du temps sur laquelle la flânerie est basée. Il « proteste, avec sa nonchalance ostentatoire, contre le processus de production⁴⁵. » Benjamin rapporte à plusieurs endroits dans ses recherches cette anecdote de flâneur, qui n'est pas sans rappeler Baudelaire, ou Nerval promenant son homard : « Vers 1840, il fut quelque temps de bon ton de promener des tortues dans les passages. Le flâneur se plaisait à suivre le rythme de leur marche⁴⁶. » Le flâneur n'a guère d'emploi du temps, et n'exerce aucune activité rémunérée — Monsieur Bonhomme, à l'image du héros des *Lauriers*, a une rente. De fait, il est en perpétuelle vacance. Disponible, il n'est pas pour autant oisif, sauf à considérer le terme dans son acception méliorative, proche de l'*otium* latin, qui caractérisait le temps de loisir en dehors du travail et des affaires, *neg-otium*. Larousse ne dit pas autre chose dans sa définition de 1872, pétrie d'idéologie capitaliste, à propos des flâneurs :

ils se réfugient dans les passages et sous les arcades aux jours de mauvais temps ; il y en a qui vont pérorer dans les cafés, dans les cabinets de lecture et

⁴¹ R. Shields, *op. cit.*, p. 77.

⁴² C. Baudelaire, *Spleen*, *op. cit.*, p. 356.

⁴³ Cité par Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, p. 81.

⁴⁴ « L'oisiveté du flâneur est une protestation contre la division du travail. » Walter Benjamin, *Paris*, *op. cit.*, p. 445, [M 5, 8].

⁴⁵ W. Benjamin, *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 238.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 81.

jusque dans les bibliothèques, où ils sont la peste et le fléau des travailleurs. D'autres s'imposent la tâche de suivre régulièrement tous les cours de la Sorbonne et du Collège de France, bonne aubaine pour certains professeurs qui n'ont jamais eu d'auditeurs d'un autre genre⁴⁷.

c. *Le moi et le non-moi*

Le flâneur se place systématiquement du côté de l'inefficace, de l'inutile, du temps à perdre, du moins du point de vue de l'efficace fonctionnaliste. Il n'en reste pas moins disponible et attentif à son environnement. Sa marche hasardeuse travaille la ville standardisée — dont le cadastre est le symbole — vers ce que Keith Tester appelle une « poetry of the city⁴⁸ », à l'écoute de la ville et de ses possibles. Il ne sait pas où il va, il va tout simplement — on retrouvera cet emploi sans complément du verbe « aller » dans *Les Lauriers* — et observe le spectacle que lui offre la ville. « Homme des foules » disait Poe, homme des possibles pourrait-on dire avec Baudelaire pour décrire le flâneur occupé à vivre par procuration⁴⁹ : « Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente [...] l'imprévu qui se montre, [...] l'inconnu qui passe⁵⁰. » Déçu par la réalité, le flâneur saisit l'occasion pour extrapoler la signification d'un regard, d'une démarche, d'un objet, même : « Le flâneur compose tout un roman, rien que sur la simple rencontre en omnibus d'une petite dame au voile baissé⁵¹ ». A propos d'un morceau d'étoffe que le flâneur aperçoit, Louis Huart dit que c'est « l'occasion d'un long voyage dans le monde imaginaire, un monde brillant, le meilleur et surtout le plus beau des mondes possibles⁵². » Nous verrons à quel point Daniel Prince incarne ce que

⁴⁷ P. Larousse, *op. cit.*, p. 436.

⁴⁸ K. Tester, « Introduction » dans *The Flâneur*, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁹ Les hasards de l'étymologie nous offrent un savoureux parallèle avec le flâneur comme client du capitalisme mercantile présent chez Benjamin : du latin *procurarse*, se procurer, acheter, acquérir.

⁵⁰ C. Baudelaire, « Les Foules », *Spleen*, *op. cit.*, p. 291.

⁵¹ L. Huart, *Le flâneur*, *op. cit.*, p. 8.

⁵² *Ibid.*, p. 16.

Benjamin appelle « la fantasmagorie du flâneur : déchiffrer sur les visages la profession, l'origine et le caractère⁵³ », à la manière du sujet baudelairien dans « Les Fenêtres⁵⁴ ».

Nous retrouvons dans cette activité singulière ce qui fait le nœud du flâneur, que l'on peut dire avec Baudelaire : « C'est un *moi* insatiable du *non-moi*⁵⁵ » S'il érige avec force son individualité, celle-ci est tournée vers les autres. La dialectique du *moi* et du *non-moi* chez le flâneur est complexe, puisque l'ouverture vers l'autre s'accompagne du retour inévitable vers le *moi*, le *non-moi* étant un moyen pour le *moi* d'assurer son existence : « Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis⁵⁶ ? »

L'autre chez le flâneur prend souvent la forme de la figure féminine, sur laquelle il pose son regard masculin, une pratique dont Daniel Prince est adepte, comme on le verra plus tard. Huart, dans sa *Physiologie*, met en rapport l'activité du regard avec les corps féminins : « il faut surtout de bons yeux pour apercevoir toutes les jolies marchandes, [...] toutes les jambes fines que l'on rencontre dans le cours de ses flâneries⁵⁷. » Le flâneur du *Livre des cent et un* prête aussi attention à la femme urbaine : « [...] une petite porte vient de s'ouvrir sans bruit. Il en sort une jeune fille à la démarche vive et légère⁵⁸. » Cette promenade de l'œil ne fait pas pour autant du flâneur un voyeur. Il est certes obsédé par la beauté passagère qu'il érige en fantasme de l'imagination, sans être pour autant insistant⁵⁹. Dans la grande ville peuplée de rôdeurs malveillants, le flâneur fait figure d'exception. En cela, nous réfutons la thèse qui rapproche le

⁵³ W. Benjamin, *Paris, op. cit.*, p. 447 [M 6, 6].

⁵⁴ « Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément. », Baudelaire, *Spleen, op. cit.*, p. 339.

⁵⁵ C. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne, op. cit.*, p. 1158.

⁵⁶ C. Baudelaire, *Spleen, op. cit.*, p. 339.

⁵⁷ L. Huart, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁸ A. Duval, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁹ « Va, gentille grisette, marche sans crainte ; je ne veux point te connaître. Tu n'entendras de moi ni railleries, ni fadeurs, pas un mot injurieux ou galant. », *ibid.*, p. 58.

flâneur du criminel, soutenue notamment par Benjamin. Sa recherche de singularité le pousse à regarder l'ensemble de la société d'un *mauvais œil*, à pratiquer sans relâche la dissociation d'idées, mais toujours avec un fond de gaieté, de bonhomie — l'onomastique du premier flâneur littéraire, Mr. Bonhomme, est en cela révélatrice. Le flâneur est inoffensif malgré les apparences, inoffensif pour la société bourgeoise qu'il conteste depuis sa retraite, inoffensif pour les femmes qu'il guigne sans oser les interpellier. Plus largement, sa fascination pour la femme concentre l'essentiel de son expérience de la ville : l'abandon au hasard, le charme de l'occasion, la fugacité du passage. Ainsi va le flâneur.

2. Pour une littérature de la flânerie

a. Le flâneur et la littérature

Quel rapport le flâneur entretient-il avec la littérature ? Nous avons vu qu'il était avant tout, dans l'épistémè du XIXe siècle français, un être dans le discours, — ce qui ne veut pas dire qu'il ne se rattache à aucune réalité socio-historique — notamment présent en littérature, que ce soit dans la poésie de Baudelaire ou dans des textes parisiens mineurs. Auguste de Lacroix, dans son article déjà cité, assimile les hommes de lettres à la figure du flâneur pour ce qui a trait au processus de création :

Mais c'est surtout la littérature qui possède l'élite de la flânerie. Les noms ici se pressent sous ma plume. La flânerie est le caractère distinctif du véritable homme de lettres. Le talent n'existe, dans l'espèce, que comme conséquence ; l'instinct de la flânerie est la cause première. C'est le cas de dire, avec une légère variante : littérateurs parce que flâneurs. [...] Comprendriez-vous un littérateur, c'est-à-dire un homme faisant métier de peindre principalement les mœurs et les passions, qui ne serait pas vivement sollicité par un secret penchant à observer, à comparer, à analyser, à voir par ses yeux, à surprendre, comme on dit, la nature sur le fait ? Aussi voyez comme les exemples abondent ! [...] L'auteur du *Tableau de Paris* a dû flâner énormément. Quel plus grand flâneur que La Fontaine ? Rousseau a flâné pendant les deux tiers de sa vie et employé le reste à raconter les flâneries très-peu édifiantes de sa jeunesse. [...] Qui n'a pas surpris,

plus d'une fois, en flagrant délit de flânerie sur le quai des Augustins ou sur le boulevard du Temple, le savant linguiste, l'élégant écrivain dont la bonhomie si pleine de finesse a pu seule hériter légitimement de l'épithète caractéristique accolée au nom de La Fontaine ? Qui ne connaît sa passion pour Polichinelle, son admiration pour Debureau et ses assiduités aux stalles des Funambules⁶⁰ ?

La comparaison est édifiante. On retrouve à travers l'intuition de Lacroix le même penchant pour l'observation et l'analyse qui ferait des écrivains des flâneurs. Ils partagent le même rapport à la foule, à laquelle ils se mêlent et dans le même mouvement s'en démarquent ; observateurs privilégiés et néanmoins extérieurs. N'est-ce pas le rôle de l'écrivain que de donner à la foule une âme, tel le flâneur selon l'expression de Benjamin ? Il y a donc une connexité entre ces deux figures, qui travaillent chacune dans des perspectives différentes le collectif urbain.

b. Deux genres apparentés : promenade et poème en prose

Cela posé, nous voudrions postuler une littérature de la flânerie : c'est une chose de rapprocher ceux que Lacroix appellent « littérateurs » de la figure du flâneur, une autre de considérer les textes mêmes depuis le point de vue de la flânerie. Il ne s'agit pas de plaquer les présupposés du flâneur sur un texte, qui ne serait que dans un rapport mimétique à la notion, mais de considérer la figure du flâneur comme catégorie d'analyse dynamique pour lire et déplier des œuvres, dans notre cas *Les lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin. La littérature de la flânerie ne se limite pas à un genre, mais serait plutôt une pratique spécifique de la littérature, et plus largement un point de vue sur la société. Pour cadrer notre propos, intéressons-nous à deux genres parmi d'autres assimilés à une pratique flâneuse de la littérature, envers lesquels *Les lauriers* de Dujardin semblent redevables : la promenade et le poème en prose.

Chacun des genres met en rapport le déplacement et le texte littéraire, ce que faisait déjà la rhétorique classique à travers nombre de ses figures, parmi lesquelles la digression (action de

⁶⁰ A. Lacroix, *op. cit.*, p. 31

s'éloigner), la méthode (suivre la route) ou encore la parabase (action de s'éloigner de, action de marcher). Pour Alain Montandon, la promenade est une « forme d'écriture qui prend modèle sur la déambulation caractérisée par un idéal de simplicité, de liberté⁶¹. » En ce qui concerne le poème en prose, le rapport au déplacement est plus subtil, mais Baudelaire suggère dans le célèbre poème liminaire du *Spleen de Paris* « A Arsène Houssaye » que la forme n'est pas étrangère à la marche dans la ville : « C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant⁶². » Dans la continuité de ces deux formes d'écriture, considérer depuis le point de vue de la flânerie urbaine un texte littéraire ne semble pas hors de propos.

Nous avons suggéré plus haut que la littérature de la flânerie — la catégorie d'analyse dont nous essayons ici de tracer les contours — ne se limite pas à un genre, une notion que questionnent à la fois la promenade et le poème en prose. Dans le cas du poème en prose, la tension générique se trouve dans son appellation même pour désigner une tierce forme qui échapperait aux catégories traditionnelles prose / poésie, sorte d'entre-deux aporétique⁶³ apte à « faire éclater les codifications littéraires⁶⁴ ». Baudelaire ne dit pas autre chose quand il « [...] crain[t] bien d'avoir réussi à dépasser les limites assignés à la Poésie⁶⁵ » avec *Le Spleen de Paris*⁶⁶. Ces formes qui échappent à la catégorisation engendrent le fantasme d'une écriture sans règles, ou plutôt d'une écriture qui invente ses propres règles, prête à contester le caractère figé

⁶¹ Alain Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2000, p. 22.

⁶² C. Baudelaire, *Spleen*, op. cit., p. 276.

⁶³ Jean-Pierre Bertrand a montré le « statut aporétique » du poème en prose, voir *Inventer en littérature*, Paris, Seuil, 2015, p. 132.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁶⁵ C. Baudelaire, cité par J.-P. Bertrand, *Inventer*, op. cit., p. 132.

⁶⁶ Œuvre flâneuse à bien des égards, dès son titre, tantôt *Le Spleen de Paris*, tantôt les *Petits poèmes en prose*.

des pratiques et à aller vers de l'*inconnu*⁶⁷. Cette recherche est déjà présente dans les « promenes » de Montaigne, dictées par « l'inspiration du moment, l'idée qui apparaît au détour du chemin, le cours hasardeux de la pensée, guidée par la fortune⁶⁸. » De même, chez Diderot : « Le hasard m'a mis la plume à la main⁶⁹. »

c. Le roman flâneur : une poétique du discontinu

Si ces deux formes d'écriture se prêtent bien à une pratique flâneuse de la littérature, par leur degré de liberté et d'invention, notre objet d'étude resserre quelque peu les lignes, puisqu'il s'agirait de flâner dans un roman. Le poème en prose baudelairien est presque par essence, pourrait-on dire, flâneur : mise en scène du type, forme brève, narrativité réduite au minimum. *Les Lauriers* de Dujardin appartiennent bien, selon l'avis même de l'auteur, au roman et, de fait, les modalités de la flânerie diffèrent. Alors que la promenade, et dans une certaine mesure le poème en prose, ne mettent pas nécessairement en jeu une part de fiction, celle-ci reste partie liée historiquement au roman, emmenée par une narration.

Flâner dans le roman serait alors d'abord mettre en jeu la notion même de roman, ce qui est le propre — c'est un point de vue critique répandu et peut-être péremptoire, mais qui reste valide à nos yeux — des grands romans. Chaque roman réinvente les conceptions que l'on peut avoir du genre, un genre qui échappe quoiqu'il arrive à toute poétique.

Le roman flâneur n'a pas la prétention d'être un grand roman — à l'instar des *Lauriers* — mais partage avec les grandes œuvres romanesques le penchant contestataire qui leur est

⁶⁷ On sait la valeur que Baudelaire, par exemple, accorde à ce terme, notamment dans le dernier vers des *Fleurs du Mal* : « Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! », « Le voyage », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 126.

⁶⁸ A. Montandon, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁹ Denis Diderot, *Promenades de Cléobule* dans *Œuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 49.

attribué. C'est d'abord la narration que le roman flâneur veut faire déjouer. Le découpage du temps est im-pertinent pour le flâneur, et la chronologie du récit, hiérarchisation du temps romanesque, est étrangère à l'œuvre qui flâne, comme le montre Ross Chambers : « The trick of loiterly narrative is so to question the conventionality of beginnings and endings that the alleged story becomes all middle⁷⁰. » Cette conception du temps narratif sans progression, comme indéterminé et indéterminant, fait écho à l'image du serpent chez Baudelaire pour décrire son recueil de poèmes en prose, « à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement⁷¹. » Peu importe l'ordonnancement des péripéties — encore faut-il qu'il y en ait — dans le roman flâneur, « always ready and willing to be distracted⁷² ». Ce dernier ne veut pas suivre simplement l'ordre convenu d'une narration, mais faire du texte l'expérience du hasard, de la contingence, de la déroute. Le fantasme de l'œuvre flâneuse : échapper aux grilles d'analyse.

Le type de flânerie textuelle le plus évident a trait à la forme et à l'architecture narrative, mais nous voudrions montrer avec Alain Montandon qu'il existe aussi « un style de la flânerie : celui de la discontinuité, du fragmentaire, [...] qui prend modèle sur le rythme des pas et les changements rapides de perspectives, des changements rapides de rythme⁷³. » Le roman flâneur travaille le délié, qui est la propension naturelle du discours⁷⁴ contre laquelle luttent la rhétorique, la grammaire et toutes formes d'organisation du discours. Ainsi un autre paradoxe : voulant contester la norme, qui serait dans ce cas le « nappé du discours construit⁷⁵ », le roman flâneur joue à l'écart, au fragment, qui est pourtant la pente facile de toute énonciation ;

⁷⁰ Ross Chambers, *Loiterature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, p. 21.

⁷¹ C. Baudelaire, « A Arsène Houssaye », *Spleen*, *op. cit.*, p. 275.

⁷² R. Chambers, *Loiterature*, *op. cit.*, p. 9.

⁷³ A. Montandon, *op. cit.*, p. 163.

⁷⁴ Voir R. Chambers, *Loiterature*, *op. cit.*, p. 86.

⁷⁵ Selon l'expression de Roland Barthes, cité par Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 16.

esthétique du fragment sur laquelle s'est construite une modernité littéraire depuis Mallarmé⁷⁶. La flânerie s'exprime alors au niveau de la phrase par un ensemble de procédés tenant de la stylistique, de la rythmique, de la ponctuation qu'il s'agira de dégager dans *Les Lauriers sont coupés*, pour donner un texte se rapprochant de « l'idéal obsédant » baudelairien, frappant de similitudes avec le monologue intérieur de Dujardin :

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience⁷⁷ ?

⁷⁶ Voir à ce sujet le bel essai de Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu*, *op. cit.*

⁷⁷ C. Baudelaire, « A Arsène Houssaye », *Spleen*, *op. cit.*, p. 276.

Chapitre II

Portrait du flâneur en jeune homme : *Les lauriers sont coupés*

*De la vaporisation et de la centralisation du Moi.
Tout est là.*

Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*.

1. Le roman du personnage

a. Du monologue intérieur : énonciation, narration, points de vue

Depuis le point de vue qui est le nôtre sur *Les lauriers sont coupés*, nous ne pouvons pas, malgré tout, faire l'économie du monologue intérieur, qui constitue l'intérêt principal du texte de Dujardin aujourd'hui encore. Si la présente étude n'a pas vocation à déplier spécifiquement l'usage du monologue intérieur dans *Les lauriers*, — d'autres critiques nous précédant l'ont fait, et brillamment⁷⁸ — il convient néanmoins de montrer d'entrée la spécificité de cette technique d'écriture, et les conséquences qu'elle implique pour le roman.

Notre propos n'est pas d'évaluer la réussite ou non de l'expérience littéraire de Dujardin : comme l'ont noté certains critiques du monologue intérieur, ce mode d'écriture comporte en soi, et chez Dujardin en particulier, un certain irréalisme, au sens où nous ne décrivons pas tous nos faits et gestes au moment où nous les faisons : « Il est clair que [...] nous ne disons pas, sauf situation exceptionnelle, moi, homme de tel âge et de telle taille, vêtu de telle façon, je monte un

⁷⁸ Voir la bibliographie critique de Jean-Pierre Bertrand, *Les lauriers sont coupés*, op. cit., p. 176-178.

escalier⁷⁹ » comme le fait Daniel Prince dès les premières pages des *Lauriers*⁸⁰. Ce que Dorrit Cohn appelle de façon heureuse une « gymnastique mentale⁸¹ » est certainement dû au caractère expérimental de la technique qu'utilise Dujardin, et ce *défait* sera gommé dans les tentatives subséquentes d'autres auteurs.

Au-delà des incongruités du monologue intérieur chez Dujardin, d'autres éléments constitutifs de cette parole romanesque spécifique font son charme. Notons en premier lieu le paradoxe pragmatique d'une parole, d'un énoncé où locuteur et allocutaire se confondent : « l'opposition *locuteur vs allocutaire* [dans le monologue intérieur] ne correspond pas à une opposition d'entités préexistant au discours⁸² », il n'y a qu'une voix, qui remplit simultanément les rôles d'émission et de réception du discours. Alors, nous nous trouvons devant une parole qui n'a pas lieu d'être — en dehors de la réalité psychique admise d'une vie intérieure de la conscience humaine — transcrite mais à laquelle nous ne devrions pas avoir accès. Pour tenter de résoudre le problème que pose une telle parole — une parole qui échapperait au modèle traditionnel de l'énonciation — D. Cohn pose que le monologue intérieur « s'écarte du modèle de la conversation courante et cherche à imiter un langage destiné à rester muet⁸³. » J.-L. Chrétien trouve lui un compromis, dans la mesure où cette parole serait d'abord « dialogue à soi⁸⁴ », ce qui amène une autre remarque. Comme Benveniste l'a montré, il n'y a de « je » — entendu non comme personne mais comme rôle discursif — qu'impliquant aussitôt un « tu » : le « je » est nécessairement intersubjectif, sans quoi il ne fonctionne pas comme instance⁸⁵. Et pourtant, ce

⁷⁹ Jean-Louis Chrétien, *Conscience et roman*, t. 1, Paris, Minuit, 2009, p. 197.

⁸⁰ « Voici la maison où je dois entrer, où je trouverai quelqu'un ; la maison ; le vestibule ; entrons. Le soir tombe ; l'air est bon ; il y a une gaieté dans l'air. L'escalier ; les premières marches. » (p. 39-40)

⁸¹ Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, Princeton, Princeton University Press, p. 222.

⁸² Gilles Philippe, *Le discours en soi*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 146.

⁸³ D. Cohn, *op. cit.*, p. 82.

⁸⁴ J.-L. Chrétien, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁵ Voir Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générales, 1*, Paris, Gallimard, 1976, p. 260.

« tu » échappe, comme nous le verrons, au personnage des *Lauriers* et à sa conscience silencieuse. Nous avons donc déplié les spécificités linguistiques du monologue intérieur de Dujardin, qui a d'autres implications en ce qui a trait à la narration.

Valery Larbaud rapporte dans sa préface de 1925 la célèbre impression de Joyce à propos de l'incipit des *Lauriers sont coupés* :

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 arrive⁸⁶.

Joyce a bien vu la nouveauté du texte de Dujardin, dans lequel « la pensée du personnage principal » remplace « complètement [...] la forme usuelle du récit ». Autrement dit, et c'est ce que Joyce, tel que le rapporte Larbaud, ne dit pas, la parole intérieure d'une conscience remplace l'instance principale des récits traditionnels, à savoir le narrateur :

[...] avec les romans de courant de conscience, on assiste à la mise en œuvre d'un étonnant paradoxe, celui d'une narration... sans narrateur. [...] on atteint non seulement à la forme d'expression la plus radicale de l'intériorité, mais encore à une sorte d'aporie : où est le narrateur de cette narration⁸⁷ ?

Là où le partage de la parole romanesque est assuré dans les narrations traditionnelles par le narrateur, les romans de courant de conscience, dont *Les lauriers* seraient la première occurrence, sont soumis au contraire à l'arbitraire de la conscience monologuante (abstraction faite, bien sûr — et la tentation est forte — de l'auteur⁸⁸). Ross Chambers reprend pour la détourner l'expression de Mallarmé en constatant « la "disparition élocutoire" du narrateur », qui pose la question suivante : « que se passe-t-il quand un texte se vide du sujet, et perd cette voix

⁸⁶ Cité par J.-P. Bertrand, « Dossier documentaire », *Les lauriers sont coupés*, op. cit., p. 133.

⁸⁷ Belinda Cannone, *Narrations de la vie intérieure*, Paris Klincksieck, 1998, p. 16.

⁸⁸ « In *Les Lauriers sont coupés* the presence of the author is nowhere apparent ; Prince holds the stage alone, while Dujardin is elsewhere. » C. D. King, cité par K. M. McKilligan, *Édouard Dujardin : Les Lauriers sont coupés and the interior monologue*, Hull, The University of Hull, p. 77.

caractérisée et "individuelle" qu'est la fonction narrative pour devenir comme idiot ?⁸⁹ » Son objet est bien précis, *Madame Bovary* et ses lieux communs, et il nous semble que la question dans le cas des *Lauriers* est autrement compliquée : la disparition du narrateur ne laisse pas la place à une chorale de voix *idiotes*, procédé ironique dans le roman de Flaubert, mais bien à une voix singulière, celle d'une seule conscience.

De là l'illusion opérante dans les romans du monologue intérieur : « La voix qui parle fait mine de ne parler pour personne, le texte se dépose comme à son insu, sans qu'elle ait seulement l'occasion de songer à le fixer : c'est un discours vécu et non écouté, parlé pour soi⁹⁰. » Comment situer cette voix venue d'ailleurs, scandaleuse dans ce qu'elle a d'originaire d'une conscience anonyme et sans visage ? Une voix qui devrait échapper au texte — c'est bien sa représentation qui fait scandale — et qui pourtant le constitue, en dehors, *vraisemblablement*, de tout contrôle⁹¹?

Laurent Jenny pose comme conséquence du monologue intérieur dans le roman la disparition du personnage en tant qu'état civil, identifiable grâce à un nom :

Cet espace ouvert se constitue sur les décombres du personnage. Effectivement, dans la mesure où le personnage n'est plus arrimé à un nom et à une identité par une instance narrative, plus rien ne garantit que les contenus de conscience qui nous sont présentés renvoient effectivement à une *unité psychique*. Il pourrait aussi bien s'agir d'un collage d'états de conscience hétérogènes, chaque énonciation pourrait renvoyer à un *je* différent sans que le lecteur soit en mesure de le déceler, et le personnage, réduit à l'objectivation d'une succession d'états psychiques ou perceptifs pourrait bien s'avérer incapable de faire valoir l'identité subjective de ces états. Une conscience ne serait plus que l'espace présentatif où viennent se composer des constats perceptifs des paroles proférées d'origines diverses, des associations de pensées inassignables⁹².

⁸⁹ Ross Chambers, *Mélancolie et opposition*, Paris, José Corti, 1987, p. 190.

⁹⁰ B. Cannone, *op.cit.*, p. 71

⁹¹ « Nous avons affaire à un fil de conscience qui se déroule d'un bout à l'autre du roman, coupé de tout support narratif, de toute intervention d'auteur. » Wieslaw Mateusz Malinowski, *Le roman du symbolisme*, Poznan, 2003, p. 97.

⁹² Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 43.

Nous ne pouvons souscrire à un tel point de vue, ce que nous allons discuter dans les pages qui suivent. Plutôt que les décombres du personnage, nous défendons que le monologue intérieur expose le règne du personnage. Certes, impossible, comme dit Régis Salado, d'« assigner des contours au personnage dès lors qu'il est essentiellement saisi comme intériorité⁹³. » Dans le cas de Daniel Prince, il faut se reporter, dans le paratexte, à la fiche signalétique réalisée par Dujardin, pour en savoir plus sur son identité ; une fiche qui ne sera jamais réactivée dans le texte, comme le note Jean-Pierre Bertrand⁹⁴, et qui constitue, selon L. Jenny, « un acte de décès du personnage⁹⁵. » Difficile effectivement, à première vue, de recomposer un personnage à partir de la voix qui se déploie dès les premières lignes des *Lauriers*. Comme le flâneur, Daniel Prince est a-nonyme, et ce jusqu'au chapitre V, où nous apprenons son nom indirectement, à travers les lettres que lui a écrites Léa et qu'il relit avant de la rejoindre : « "Léa d'Arsay se fait un plaisir d'aller à l'Opéra demain avec monsieur Daniel Prince. Mille amitiés" » (p. 78). Seulement, un personnage a-t-il besoin d'être « arrimé à un nom et à une identité par une instance narrative » pour exister et se déployer dans le texte ? Est-il nécessaire de dresser l'état-civil de cet être de papier avant que ce dernier livre ses états de conscience ? Le critique souligne la difficulté de déceler « l'identité subjective » des « états psychiques ou perceptifs » qui se succèdent dans le monologue intérieur, si bien qu'ils « pourrai[ent] renvoyer à un *je* différent ». Rien, pourtant, nous semble-t-il, n'indique la présence de plusieurs voix dans le monologue de Dujardin, et nous pouvons dire avec R. Salado que « ni l'identité du personnage, ni sa caractérisation, ni le détail de ce qui a lieu ne posent [...] vraiment problème dans ce court récit⁹⁶. »

⁹³ Régis Salado, « Personnages sans contours. Monologue intérieur et porosité des limites » dans *La fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, p. 498.

⁹⁴ J.-P. Bertrand, « "Dire je. Sans le penser." Mémoire et réminiscence dans *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin », *Cahiers Internationaux du symbolisme*, no. 122-123-124, 2009, p. 25.

⁹⁵ L. Jenny, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁶ R. Salado, *op. cit.*, p. 490.

Si décombres il y a dans le monologue intérieur des *Lauriers*, ils seraient plutôt à situer du côté de l'action⁹⁷, comme nous le verrons plus tard, dans la mesure où la technique « convient à l'exploration du moi [...] et à l'appréhension par une conscience [...] du monde extérieur⁹⁸. » C'est en tout cas l'approche de Dujardin quand il prépare son premier roman, qu'il conçoit comme un « roman qui voudra dire la vie d'âme⁹⁹ ». Peu importe, alors, les événements rapportés dans ce roman, du moment qu'ils le sont du point de vue de la conscience du personnage. Knut Hamsun, à la même époque, ne dit pas autre chose que Dujardin pour décrire une vision de la littérature qu'il appelle de ses vœux :

Et si la littérature se mettait à s'occuper davantage de mouvements psychiques que de fiançailles, de bals, d'excursions à la campagne et d'accidents toujours considérés pour eux-mêmes ? [...] Nous pourrions par là parvenir à en savoir un peu plus sur les ébranlements secrets qui passent inaperçus dans les profondeurs de l'esprit, sur l'insondable chaos des impressions, sur la vie délicate de l'imagination soumise au microscope ; sur les errances imprévisibles des pensées et des sentiments, sur les paysages vierges et dépourvus de sentiers que parcourent l'esprit et le cœur¹⁰⁰.

La difficulté, dans le « roman qui voudra dire la vie d'âme », et que L. Jenny a perçue, se trouve dans l'inassignable origine de la voix qui nous est présentée, détachée qu'elle est de toute mise en contexte socio-historique. Plus de « fiançailles, de bals, d'excursions à la campagne » pour situer le personnage de roman et lui accoler des traits de personnalité spécifiques chargés de déterminisme. Nous avons relevé dans le premier chapitre de cette étude le défaut d'historicité propre au flâneur, et il rejoint sur ce point le personnage du roman en monologue intérieur,

⁹⁷ « Cette parole tient le plus souvent lieu d'action, confond les régimes. Elle ne s'indexe sur aucun souci de communication et, dans le monologue intérieur notamment, trahit les dérives, les errements, dénude les masques de l'impuissance. Elle s'adapte exactement au déviant qu'est ou que veut être le célibataire. » *Le roman célibataire*, op. cit., p. 155.

⁹⁸ Frida Weissman, *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978, p. 31.

⁹⁹ Lettre d'Édouard Dujardin à Vittorio Pica (21 avril 1888), citée par J.-P. Bertrand, *Les lauriers sont coupés*, op. cit., p. 126.

¹⁰⁰ Knut Hamsun, cité par B. Cannone, op. cit., p. 39.

roman qui « vide [...] de leur historicité des personnages¹⁰¹. » Dans *Les lauriers sont coupés*, l'historicité du personnage est en tout cas réduite à un *ici et maintenant*, comme nous allons le voir, et c'est précisément ce défaut qui fait la force de Daniel Prince, un personnage sans identité — rappelons-nous qu'il est d'abord anonyme —, sans historicité mais qui va se constituer (et le monde avec lui) dans et par la parole.

b. « je surgis » : le flâneur célibataire

Reproduisons ici l'*incipit* des *Lauriers*, pour la démonstration qui suit :

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, semblables 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, un soir clair de soleil couchant, les monotones bruits, les maisons blanches, les feuillages d'ombres ; le soir plus doux, et une joie d'être quelqu'un, d'aller ; les rues et les multitudes, et, dans l'air très lointainement étendu, le ciel ; Paris à l'entour chante, et, dans la brume des formes aperçues, mollement il encadre l'idée. (p. 39)

L'effet frappant de cette ouverture est sans aucun doute l'auto-engendrement du personnage¹⁰², Daniel Prince, qui capte, dès l'entrée en matière, le monopole de la parole romanesque¹⁰³, comme nous l'avons montré à propos du personnage de monologue intérieur. En fait, nous pouvons calquer, comme le fait Sylvie Durrer, le fonctionnement de l'*incipit* des *Lauriers* sur le modèle de l'énonciation tel que l'a conçu Émile Benveniste dans « L'appareil

¹⁰¹ J.-P. Bertrand, « "Dire je. Sans le penser." », *op. cit.*, p.23-24.

¹⁰² Notée par l'abondante critique nous précédant sur l'analyse de l'*incipit*. Voir la bibliographie critique de J.-P. Bertrand, *Les lauriers*, *op. cit.*, p. 176-178.

¹⁰³ Nous empruntons les éléments de démonstration qui suivent au lumineux article de Sylvie Durrer, « Autour de l'*incipit* des *Lauriers sont coupés* : Réflexions sur la référence » dans Rémi Jolivet (dir.), *La construction de la référence*, Lausanne, *Cahiers de l'institut de linguistique et des sciences du langage*, 1988, p. 59-90.

formel de l'énonciation¹⁰⁴ ». Tout énoncé est d'abord « l'effectuation du système linguistique par un dire qui en acte les possibilités (la langue n'est réelle que dans l'acte de parler)¹⁰⁵ » par un acte individuel d'utilisation ; dans *Les lauriers*, c'est la séquence du second paragraphe : « un parmi les autres, un comme les autres, distinct des autres, semblables aux autres, un le même et un de plus, de l'infini des possibles existences, je surgis ». Simultanément, l'énoncé est un acte d'appropriation de la langue par le locuteur qui la parle, à savoir, marqué par le déictique *je* — « je surgis », trace de la subjectivité dans le langage. Deuxième temps de l'énonciation, qui se fait en réalité immédiatement après que le *je* ait *surgi*, le locuteur place « l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre¹⁰⁶ » ; notons que l'autre n'est pas nécessairement signifié par le *tu* que le *je* implique, en particulier dans le monologue intérieur, qui, nous l'avons vu, se passe paradoxalement d'un *tu*. Il y a pourtant des traces de l'autre dans les premières lignes de monologue des *Lauriers* : « autour de moi la vie », et, plus loin, « je veux pourtant lui conter ma journée d'aujourd'hui. » (p. 40)

Enfin, de par le caractère déictique du *je*, l'énonciation instaure un espace-temps référentiel, l'existence d'un *ici-maintenant* qui est présence du sujet au monde ; en effet, juste après son surgissement, Daniel Prince note : « et voici que le temps et le lieu se précisent ; c'est l'aujourd'hui ; c'est l'ici », tous deux inséparables de la situation d'énonciation. L'appropriation de l'espace-temps par le sujet est renforcée dans ce cas par l'emploi nominal, peu courant en français, des adverbes déictiques « aujourd'hui » et « ici ». L'incipit des *Lauriers* voit donc la constitution d'un sujet dans et par la parole, qui implique aussi son inscription dans la *deixis*,

¹⁰⁴ E. Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, p.79-88. Voir aussi, à partir de Benveniste, Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, 1. *arts de faire*, Paris, Gallimard, p. 56.

¹⁰⁵ M. de Certeau, *ibid.*

¹⁰⁶ E. Benveniste, *op. cit.*, p. 82.

condition de l'instantanéité du dire spécifique de Daniel Prince et, plus largement, de la technique des *Lauriers sont coupés*.

Outre la naissance du sujet, l'*incipit* a d'autres implications dans l'économie du projet de Dujardin, qui vont dans le sens du règne du personnage que nous nous efforçons de démontrer. Nous aimerions attirer l'attention, toujours à la suite de Sylvie Durrer, sur le connecteur « car » qui amorce le second paragraphe. Son emploi en début de phrase — première phrase de paragraphe, qui plus est — peut sembler déroutant, lui qui nécessite toujours un avant-texte¹⁰⁷. En fait, c'est le premier paragraphe en entier, formé d'une seule phrase, qui constitue l'assertion à justifier : « 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... ». La justification d'« un soir de soleil couchant [...] » est ce qui succède « car », c'est-à-dire, réduit à l'essentiel — en supprimant l'énumération de compléments circonstanciels — « je surgis ». Autrement dit, nous avons donc « Un soir *car* je surgis ». Le soir — et plus largement, le monde — n'existe que par le surgissement de ce *je* qui s'engendre.

Ce tour de force est à mettre en rapport avec l'idéalisme ambiant qui compose la toile de fond philosophique des années 1880. Dujardin est assez explicite quant à la vision réalisée dès l'*incipit*, dans sa lettre explicative à Vittorio Pica, un collaborateur italien à la *Revue Indépendante* : « le sujet crée l'objet, l'âme crée le monde¹⁰⁸ ». Le point de vue trouve écho dans *Les Hantises*, le recueil de nouvelles que Dujardin publie deux ans plus tôt, dans lequel est mise en épigraphe une citation de son ami Teodor de Wyzewa : « Seule vit Notre Ame... », suivie d'une courte préface dont nous citons un extrait : « Seule, l'idée est ; le monde où nous vivons est

¹⁰⁷ « La conjonction de coordination *car* sert à introduire une explication, une justification de l'assertion qui précède. », site de l'OQLF http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=3500. Consulté le 18 mars 2017.

¹⁰⁸ Lettre d'Édouard Dujardin à Vittorio Pica, *op. cit.*, p. 126.

notre ordinaire création¹⁰⁹ ». L'application dans le roman de cette idée pseudo-schopenhauerienne a des conséquences heureuses, qui vont de pair avec l'usage du monologue intérieur : tout est envisagé du point de vue du personnage — J.-P. Bertrand parle en ce sens d'un « personnage-pivot¹¹⁰ ». Dans l'*incipit*, le passage du « chaos des apparences » à la représentation du monde par le sujet s'exprime par un glissement dans les pronoms, de l'indéfini au défini. Dans le premier paragraphe, nous avons : « des bruits, des ombres, des multitudes » ; la séquence est reprise dans le second paragraphe, après le « je surgis » : « les monotones bruits, [...] les feuillages d'ombres ; [...] les multitudes ». « Un vague soir... » qui clôt le premier paragraphe devient « le soir plus doux » quelques lignes plus loin¹¹¹. Alors, le monologue intérieur, considéré par certains critiques comme le lieu de l'expression indéterminée d'une conscience et de ses solipsismes, devient au contraire saisissement de la parole par un sujet, qui régit le discours et le monde autour de lui.

Nous avons évoqué ci-dessus la parole intérieure comme parole à soi, discours échappant au modèle de l'énonciation, donc au dialogue ; pourtant, Daniel Prince fait appel dès sa *naissance* à cet autre qui lui échappe. Arrivant chez son ami Lucien Chavainne, il se dit : « je veux pourtant lui conter ma journée d'aujourd'hui » (p. 40). Plus bas, alors qu'il décrit la bibliothèque de son ami, il s'exclame : « Quel plaisir de conter cette histoire ! » Curieuse remarque alors qu'il n'a pas encore entamé la discussion, que nous pourrions lire comme une référence explicite à la prise en charge discursive et narrative par celui qui est, de fait, « personnage-narrateur¹¹² » — plus personnage que narrateur selon nous. Deux remarques au moment de quitter son ami traduisent

¹⁰⁹ E. Dujardin, *Les Hantises*, édition établie, présentée et annotée par Federica D'Ascenzo, Rome, Il Calamo, p. 1.

¹¹⁰ J.-P. Bertrand, « Introduction », *Les lauriers sont coupés*, op. cit., p. 18.

¹¹¹ « Paris encadre le sujet, mais mollement ; le sujet, lui, surgit dans toute sa dureté : c'est lui qui donne au temps et à l'espace une exactitude. [...] Paris n'existe que pour Daniel Prince. Ce dernier n'en reste pas moins à distance du spectacle qu'il regarde. », J.-P. Bertrand et al., *Le roman célibataire*, op. cit., p. 135.

¹¹² *Ibid.*, p. 131.

l'obsession de raconter de Prince : « Je voudrais pourtant, avant qu'il me quittât, lui conter ma journée d'aujourd'hui » (p. 44) et « c'est dommage que je ne lui aie pas davantage expliqué mon après-midi » (p. 45). Il veut inscrire son expérience dans l'ordre du dicible, du raconté, traduire son expérience du monde — et par là, lui-même — à un *non-moi* qu'il place devant lui, *se raconter et raconter à l'autre*.

Durrer voit dans l'*incipit* une préfiguration de l'incommunicabilité qui contamine tout le roman, à travers la tension qu'instaure le monologue intérieur, un discours qui « tend à faire l'économie d'un auditeur » et à travers lequel « le personnage s'exprime pour lui-même et avec lui-même, installe une communication idéale puisque l'autre n'est qu'un *alter ego*¹¹³. » C'est en ce sens que le monologue intérieur est un espace qui ouvre non pas sur les décombres du personnage, mais bien sur le règne du personnage, lui qui accapare la parole romanesque, en l'absence d'un narrateur pour la répartir¹¹⁴. Comme le résument les auteurs du *Roman célibataire* : « C'est le "je" qui élève sa propre tour autour de sa seule personne. Sa conscience est l'unique point de focalisation du récit, espace de résonance où les multiples voix sociales sont tributaires du soliloque du personnage-narrateur¹¹⁵. »

Ce premier détour par le personnage nous a permis d'établir son statut dans *Les lauriers sont coupés*, un roman qui échappe à la « forme usuelle du récit » selon le mot de Joyce, redistribuant ainsi les cartes de la parole romanesque. En l'absence d'un narrateur, nous sommes devant une voix ayant l'exclusivité du discours, dans lequel le sujet constitué par la parole imprime sa subjectivité, donnant lieu à un espace discursif propre à revendiquer sa singularité, à la manière du flâneur. Une singularité néanmoins problématique puisqu'en expulsant de son récit

¹¹³ S. Durrer, *op. cit.*, p. 81.

¹¹⁴ Une absence qui laisse toute de même la place à la polyphonie, comme nous le verrons plus tard, à travers les dialogues et la lecture des lettres notamment.

¹¹⁵ J.-P. Bertrand *et al.*, *Le roman célibataire*, *op. cit.*, p. 131.

tous les autres, le personnage de Dujardin s'expulse lui-même : le sujet individuel n'existe que s'il y a autrui pour lui donner sens et vie.

2. Tours et détours du flâneur

a. « un comme les autres, distinct des autres »

Nous avons déjà relevé dans le premier chapitre la tension qu'entretient le flâneur à partir de Baudelaire : « C'est un *moi* insatiable de *non-moi*. » Dès son engendrement, Daniel Prince se place dans la même dialectique : « un parmi les autres, un comme les autres, distinct des autres, semblables aux autres, un le même et un de plus, de l'infini des possibles existences, je surgis ». A la fois « comme les autres » mais « distinct », « le même » et pourtant « un de plus », Prince se voit comme potentialité dans le monde des possibles — pourquoi lui, après tout, et pas un autre ? — et dans le même temps se distingue de « l'infini des possibles existences » par la force du « je » que le verbe *surgir* convoque. De là, un rapport problématique à une singularité qu'il va revendiquer pendant tout le roman. Lorsqu'il raconte à Chavainne avoir joué du piano avec Léa plus tôt dans la journée, il se dit à lui-même, dans un aparté silencieux : « moi je n'allais pas en mesure, et je n'ai pas avoué ma faute ; j'y mettrai plus d'attention ce soir, quand nous recommencerons. » (p. 41) Tout son rapport problématique à la norme est illustré ici : c'est la remarque d'un moi hypertrophié — illustré par le double emploi pléonastique de la première personne, « moi je » — conscient d'avoir été en décalage avec la rigueur qu'implique la mesure de musique, un décalage vécu comme une faute à avouer. La singularité s'exprime toujours par rapport à un autre, ici Léa que le « nous » implique¹¹⁶. Il avoue à son ami : « j'ai plus de plaisir à agir autrement que d'autres agiraient » (p. 41) comme si ses actions étaient dictées non pas par sa propre volonté, mais déterminées en fonction — et à côté — de celles des autres. Il tire un plaisir

¹¹⁶ Nous reviendrons plus tard sur l'*innuendo* sexuel du passage.

de la singularité de ses actes, et aime se démarquer, comme le flâneur, sans être pour autant revendicateur de la marge et d'un anticonformisme de circonstance. Reste qu'il s'adonne à ce que Rémy de Gourmont appelle la dissociation des idées, pratique de l'esprit critique contre tout état de pensée paraissant trop simple, comme l'histoire d'amour de son ami Paul Hénart, qui rencontre sa future femme lors d'une promenade :

Et lui qui va s'imaginer, qui s' imagine, qui peut s'imaginer qu'il aime ; qui ne s'aperçoit pas qu'il est sa propre dupe ; qui ne devinerait pas qu'en deux mois ce caprice lui sera passé ; et qui épouse. Les vraies amours ne vont pas ainsi, ainsi ne s'instituent-elles pas, ainsi ne naissent-elles pas, et quand un cœur se prend, ce n'est pas au parc Monceau, un jour qu'on flâne et qu'on suit les petites modistes et les filles de veuve, pour jouer, devant trois beautés, les Pâris... (p. 61)

Daniel Prince ne peut accepter cette histoire, sans s'apercevoir qu'en parlant de Paul Hénart, c'est de lui qu'il parle, comme nous le devinons au fur et à mesure de l'avancée du roman. Se rêvant singulier, il est pourtant « comme les autres », victime de ce qu'il dénonce.

Les autres, desquels Prince tente de se distinguer par l'aristocratie que son nom suggère, prennent rapidement la forme de la foule industrielle, à laquelle le flâneur appartient et pourtant se détache : « Et tous ces gens qui passent, ici, là, qui passent, ah ! ignorants de ces joies, tous ces gens indifférents, quelconques qui marchent auprès de moi ! » (p. 45) Indistincte (« ces gens »), la foule de la grande ville s'oppose au « moi » de Daniel Prince, de manière particulièrement frappante dans l'extrait qui suit : « je vais traverser cet espace, aller là ; parmi ces gens je vais être ; alors je vais être là-bas, moi le même, le même encore, là et non plus ici, et moi toujours » (p. 83). Nous sommes au seuil de ce que Benjamin appelle le terrain véritablement sacré de la flânerie, la grande ville, à laquelle nous ajoutons la présence d'un personnage singulier qui y déploie ses pas perdus.

b. Lieux et divagations

L'intuition qu'ont eue certains critiques des *Lauriers* de rapprocher Daniel Prince du type du flâneur, comme nous le mentionnions en introduction, trouve sa justification dans plusieurs éléments textuels. Un passage dans les premières pages du roman est particulièrement édifiant. Alors que son ami Chavainne le quitte, Prince s'écrit :

Bon ! est-il désagréable ! toujours quitter les gens en route. Nous voici sous les arcades ; près des magasins ; dans la foule. Si nous marchions sur la chaussée ? Trop de voitures. Ici on se pousse ; tant pis. Une femme devant nous ; grande, svelte ; oh ! cette taille cambrée, ce parfum violent et ces cheveux roux luisants ; je voudrais voir son visage ; elle doit être jolie. (p. 43)

Ces quelques lignes sont à nos yeux exemplaires de la figure du flâneur. Les principaux lieux communs du type s'y trouvent : la présence du marcheur dans la ville, « sous les arcades », le rapport au capitalisme marchand à travers les « magasins » ; « la foule » alentour. Le boulevard parisien tel qu'évoqué par Prince rappelle la « Perte d'auréole » du *Spleen de Paris* de Baudelaire, avec ses trottoirs encombrés et ses voitures, « ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois¹¹⁷ ». La référence la plus emblématique est sans doute celle de la passante, longiligne et fugace, qui a tout de la célèbre figure esquissée par le poète des *Fleurs du Mal*, et qui obsédera Prince tout au long de la soirée, incarnée par autant de femmes différentes. Il convient donc de décliner ces différents lieux du flâneur dans *Les lauriers sont coupés*.

Le flâneur est d'abord un marcheur urbain, et Daniel Prince s'occupe essentiellement à marcher au cours de sa soirée parisienne : « mieux vaut certes être seul, marcher par un bon soir très librement, *sans but*, le long des rues¹¹⁸ » (p. 85). La marche de Daniel Prince rejoint de son propre aveu la « promenade sans but » que constitue d'abord la flânerie. Sans but, la marche du personnage de Dujardin se veut aussi inefficace : à Chavainne, qui lui propose pourtant d'aller

¹¹⁷ Baudelaire, *Spleen*, op. cit., p. 352.

¹¹⁸ Nous soulignons.

« flâner n'importe où » (p. 43), il reproche de ne vouloir « jamais allonger sa route » (p. 40-41). Peu importe, semble-t-il, pour Prince de savoir vers où il marche, du moment qu'il marche. Nous retrouvons, comme indiqué plus tôt, plusieurs occurrences de l'usage intransitif du verbe « aller » dans *Les lauriers*, dont nous présentons un relevé sommaire : « une joie d'être quelqu'un, d'aller » (p. 39) ; « Allons. » (p. 44) ; « nous allons » (p. 44, p. 103) ; « je marche ; je vais » (p. 82) ; « allons » (p. 84). Cette marche sans lieu est constitutive de l'identité de Prince, comme le montre la première occurrence du verbe « aller » sans complément, qui suit immédiatement l'engendrement du sujet dans l'*incipit* : « une joie d'être quelqu'un, d'aller ». Il y a bien, pourtant, un lieu de la marche, c'est la ville de Paris — le flâneur est d'abord parisien, disions-nous plus tôt — mais celle-ci est escamotée par la conscience régissante du personnage, comme le suggèrent les auteurs du *Roman célibataire* :

C'est à peine si le moi rencontre le monde — ici la ville. Mais Paris est dans ce texte l'espace d'une déambulation toute en surface, comme celle d'une ombre platonicienne, ignorante de son enveloppe charnelle. A défaut de décrire la ville, Prince énumère ses lieux comme autant de points de repère éphémères traçant un itinéraire mental¹¹⁹.

Les lieux énumérés par Prince, qui constituent pour lui « autant de points de repère », entrent en contradiction avec la marche libre et sans direction qu'il revendique. Son parcours est-il pour autant aussi hasardeux qu'initialement suggéré ? Alors qu'il sort du Café Oriental, au début du chapitre III, Prince planifie son retour chez lui, avant de rejoindre Léa :

[...] il n'est pourtant que sept heures et demi ; je vais rentrer chez moi ; je serai aisément dès neuf heures aux Nouveautés. [...] Bientôt je serai à la maison ; dans... d'ici l'Opéra, cinq minutes ; la rue Auber, cinq minutes ; autant, le boulevard Haussmann ; encore cinq minutes cela fait dix, quinze, vingt minutes ; je m'habillerai ; je pourrai partir à huit heures et demie, huit heures trente-cinq. (p. 53)

¹¹⁹ J.-P. Bertrand *et al.*, *Le roman célibataire*, *op. cit.*, p. 132.

Ce passage appelle deux paradoxes qu'il convient de décliner : le rapport du personnage à l'espace, et son rapport au temps.

Par souci de réalisme, sans doute, Dujardin fait dire à Daniel Prince le nom des rues qu'il emprunte, afin d'inscrire le texte dans le Paris du XIX^e siècle. Dans le passage cité ci-dessus, il est évident que Prince trace d'avance son itinéraire, contrairement à ce qu'il revendiquait. Il nomme les lieux qu'il traverse pour, de façon contradictoire avec son caractère de flâneur, ne pas se perdre. Son déplacement est réglé vers chez lui d'abord, et, comme nous le verrons plus tard, vers l'appartement de Léa. Ces quelques lignes sont loin d'être les seules occurrences d'un tel phénomène, si bien que nous pouvons retracer l'itinéraire complet de Daniel Prince. K. M. McKilligan, dans son étude sur *Les lauriers*, note la succession de lieux que traverse le flâneur de Dujardin, sans pour autant chercher à l'interpréter¹²⁰. Or, en cartographiant son déplacement¹²¹, il apparaît que Dujardin n'a pas tracé la marche de son personnage au hasard. D'après toutes les informations que nous avons, nous savons que Daniel Prince était chez Léa vers midi, avant de sortir de chez elle — de sorte qu'il aurait commencé à flâner avant l'incipit-engendrement, dans l'avant-texte. La note de J.-P. Bertrand indiquant une variante à la page 108 nous est ici précieuse. Dans la version de la *Revue indépendante* et dans l'édition originale, Prince indique :

en sortant d'ici j'ai suivi la rue des Martyrs, le faubourg Montmartre, puis le boulevard Poissonnière et le boulevard Sébastopol, le tout à pied, et je suis arrivé à la tour Saint-Jacques, square plein d'enfants ; alors, au près de là, j'ai visité un jeune gentleman mon ami, avec lequel ensuite j'ai marché durant un quart d'heure¹²².

¹²⁰ K. M. McKilligan, *op. cit.*, p. 79.

¹²¹ Voir notre carte en annexe.

¹²² J.-P. Bertrand, *Les lauriers*, *op. cit.*, note b p. 108.

Depuis la tour Saint-Jacques¹²³, Prince traverse la rue de Rivoli, avant d'emprunter la rue de Marengo avec son ami, passant devant les magasins du Louvre (p. 43). Ils marchent « au long immobile du Palais-Royal » (p. 44) avant de se quitter devant la Comédie-Française. De là, Prince prévoit de « monter l'avenue de l'Opéra ; je dînerai au café du coin de l'avenue et de la rue des Petits-Champs. » (p. 45) En sortant du Café Oriental, il emprunte effectivement l'itinéraire cité plus haut, l'avenue de l'Opéra, la rue Auber derrière le Palais Garnier, puis le boulevard Haussmann vers Saint-Augustin. Là, il croise son ami Paul Hénart, avec lequel il remonte le boulevard Malesherbes (« En face de nous, le boulevard Malesherbes » p. 60) ; Hénart lui demande : « Vous remontez l'avenue Portalis ? », ce à quoi Prince répond : « Oui ; il faut que je rentre » (p. 60), indiquant vraisemblablement la rue de son domicile. En sortant de chez lui au chapitre VI, Prince remonte la rue du Rocher, laissant sur sa « gauche, la rue de Naples » (p. 82), puis la rue Monceau ; il tourne à droite sur le boulevard des Batignolles, jusqu'à « la place Clichy » (p. 84) où il rejoint le boulevard du même nom, passe devant le Moulin Rouge, et arrive « rue Stévens » (p. 86) derrière la place Pigalle, rue dans laquelle habite Léa, au numéro « quatorze » (p. 101), où il restera jusqu'à la fin du roman, l'aller-retour aux Champs-Élysées en voiture avec Léa excepté. Le tracé, de midi à minuit, adopte la forme d'une boucle fermée sur elle-même, avec le même point de départ et point d'arrivée, le numéro 14 de la rue Stévens. Le flâneur tourne en rond — littéralement —, ce qui place sa marche sous le signe de l'inefficace, de l'inutile, alors même qu'il prend un soin fou à tracer et baliser son itinéraire. De là la contradiction tenue — n'est-ce pas cela, le paradoxe ? — d'un personnage qui échappe à la catégorisation. Si nous rapprochons la révolution du flâneur (circonvolution du même au même) de l'usage du monologue intérieur, nous pouvons dire qu'elle illustre le solipsisme de sa conscience tournée

¹²³ Coïncidence ou non, le square de la tour Saint-Jacques, lieu du surgissement initial, est le premier square historique de Paris.

vers elle-même, c'est-à-dire tournée vers le vide. Prince du néant, pourrait-on dire en jouant avec les mots, à propos de ce personnage hanté par le vide, qui s'exclame, plus tôt dans la soirée, en arrivant au restaurant : « où m'installerai-je ? là-bas un vide ; justement ma place habituelle » (p. 47).

De façon similaire, Daniel Prince entretient un rapport problématique au temps, dans ce roman de quelques heures. Sa disponibilité de flâneur — il est vaguement étudiant : « moi, demain, j'ai le cours, l'ennuyeuse école » (p. 84) et une rente de son père lui permet de subvenir à ses besoins — devrait susciter chez lui une insouciance vis-à-vis du temps, mais c'est tout le contraire qu'il exprime dans son monologue intérieur. Sa soirée est minutée, par tranche de cinq minutes quand il s'agit de rentrer chez lui à pied depuis le Café Oriental, et le temps est pour lui un souci constant, pour ne pas dire une obsession. Et pourtant, il n'a pas d'emploi du temps : l'empêchement de Léa lui fait gagner quelques heures chez lui ; il accepte pour le lendemain un rendez-vous pour déjeuner avec un ami, au détriment de son cours de droit : « Et mon cours de droit à deux heures ? si je n'ai pas le temps d'y aller, je n'irai pas. » (p. 63) Il vit porté par « la franchise de tous les jours » (p. 84), sans véritable activité qui pourrait l'inscrire dans une structure sociale, temps de loisir, de vacance propre à sa condition d'étudiant bourgeois — et de flâneur, tout en chronométrant ses faits et gestes.

Cette liberté lui rend l'esprit disponible, trop peut-être, au point où il est sujet à ce que nous aimerions appeler, depuis le point de vue de notre étude, la flânerie mentale. Un passage en particulier a été beaucoup commenté dans cette perspective, la série d'aposiopèses dans la scène du restaurant :

Et le garçon, que fait-il ? Il arrive ; il apporte la sole. Quels étranges poissons ! cette sole est bonne à faire quatre bouchées ; il y en a d'autres qu'on sert pour dix personnes ; la sauce y est pour quelque chose, c'est vrai. Entamons celle-ci. Une sauce aux moules et aux crevettes serait fameusement meilleure. Ah ! notre

pêche de crevettes là-bas ; la piteuse pêche, et quel éreintement, et les jambes mouillées ! j'avais pourtant mes gros souliers jaunes de la place de la Bourse. On n'a jamais fini d'éplucher un poisson ; je n'avance pas. Je dois cent francs, et plus, à mon bottier. Il faudrait tâcher d'apprendre les affaires de Bourse ; ce serait pratique ; je n'ai jamais compris ce que c'était que jouer à la baisse ; alors je vends ; oui ; et bien, je rachèterai donc à la prochaine hausse ; non je vendrai. (p. 49)

Nous distinguons avec Jean-Pierre Bertrand « pas moins de seize séquences¹²⁴ » dans cet extrait, chacune enchaînée par un lien logique plus ou moins ténu. La sole et sa sauce évoquent à Daniel Prince une partie de pêche de son enfance (mentionnée plus loin dans le roman, p. 67) ; les « jambes mouillées » les souliers qu'il portait ce jour-là, achetés place de la Bourse, à partir de laquelle il dérive vers des considérations pécuniaires, la dette contractée envers son bottier — qui fait le lien entre les bottes et la Bourse — et, pour finir, des technicités boursières qu'il ne semble pas bien saisir. Ce passage est exemplaire d'un personnage qui, de son propre aveu, souffre d'un déficit chronique d'attention :

À quoi songé-je ? C'est très ennuyeux, quand je veux réfléchir à quelque chose, je pars aussitôt en des divagations. Il faut pourtant que je sache ce que je ferai ce soir ; je ne puis laisser tout au hasard [...] Suis-je distrait ! je n'arriverai jamais à fixer mon esprit sur un point ; c'est à en désespérer. » (p. 69-70)

Les « divagations » de Daniel Prince évoquent un de ses cousins promeneurs lointains, le narrateur du *Neveu de Rameau* de Diderot, pour qui « [ses] pensées ce sont [ses] catins¹²⁵ », passant d'une idée à l'autre comme il *passerait* d'une fille de joie à l'autre... Prince ne sait plus où donner de la tête — nous verrons plus tard que c'est le cas également avec les femmes — si bien qu'il prévoit d'écrire un plan d'action pour la soirée à venir chez Léa : « je vais faire un petit plan écrit de ce que je dois lui dire ; cela sert au moins à déterminer les idées. » (p. 70) Fixer ses idées, voici la préoccupation principale de Daniel Prince, lui qui est si souvent perdu dans ses pensées : « Voilà que je ne sais plus maintenant où je suis ni ce que je fais ; ah ! bientôt le

¹²⁴ J.-P. Bertrand, « Dire je. Sans le penser. », *op. cit.*, p. 27.

¹²⁵ Cité par R. Chambers, *Loiterature*, *op. cit.*, p. 5.

boulevard Haussmann. » (p. 56). Le danger ici pour Prince, c'est de se perdre, deux fois : 1. se perdre dans la ville, comme le flâneur, d'où le marqueur du nom de rue, qui renvoie à ce que les géographes appellent le *sense of place*, ce « sentiment de lieu » qui permet, par l'acte de nommer, d'y attacher du sens ; 2. et se perdre lui, vidé de son identité, puisqu'il s'est constitué dans la *deixis*, un *ici-maintenant* qui lui échappe momentanément. Comme le flâneur, Prince est occupé à vivre par procuration, dans un monde des possibles rêvé comme un ailleurs en forme d'échappatoire. Alors qu'il marche boulevard Malesherbes avec son ami Paul Hénart :

Je voudrais être là-bas, à la campagne, chez mon père, dans les champs nocturnes seul, seul, oh ! seul à marcher ; il fait si bon, la nuit, parmi les campagnes, à aller, un bâton à la main, tout droit, *rêvant des choses possibles*, en silence, dans les grandes seules campagnes, sur les profondes routes, si bon il fait, si bon !... (p. 60)¹²⁶

Le « là-bas » de la campagne s'oppose à « l'ici » de la grande ville, lieu de l'anonymat et de la foule, au contraire d'un lieu qui serait plus familier pour le personnage (« chez mon père »). L'importance qu'il accorde à la potentialité, « rêvant des choses possibles », se dépose sur son propre cas, et sur les autres.

c. L'autre, le possible

Le possible ultime, pour Prince, et qui lui permettrait de réaliser pleinement sa condition de flâneur oisif, c'est de devenir riche : « Revenons à la question ; je veux m'amuser à songer comme j'arrangerais les choses si je devenais riche ; oui, arrangeons cela, tout en marchant. » (p. 55) Prince incarne ici le sujet du *Spleen de Paris* qui s'écrie : « J'ai eu aujourd'hui, en rêve, trois domiciles où j'ai trouvé un égal plaisir. Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement ? Et à quoi bon exécuter des projets, puisque le projet est

¹²⁶ Nous soulignons.

en lui-même une jouissance suffisante¹²⁷? » Lorsque ses projections atteignent les autres, il s'accorde en tout point avec la fantasmagorie du flâneur selon Benjamin, déjà citée dans le premier chapitre : « déchiffrer sur les visages la profession, l'origine et le caractère ». Ainsi, au restaurant, il s' imagine ce que pourrait être l'homme qui dîne avec la femme qu'il regarde : « Elle est jolie ; et ce monsieur paraît stupide ; malheureusement je ne vois de lui que le dos ; je voudrais bien connaître sa figure ; c'est un avoué, un notaire de province » (p. 48) Il en va de même pour tous les inconnu·e·s que Prince croise au cours de la soirée. L'autre est envisagé, à la manière du sujet lyrique du *Spleen de Paris*, comme espace de possibles qui échappe au *moi*, qu'il ne pourra jamais pleinement connaître. L'autre, c'est « ce qui, en rompant le plus établi dans l'ordre du monde, [me] dépasse au point de [me] confronter à la terreur¹²⁸ » selon le mot de Pierre Bayard. En effet, la fascination de l'autre comme possible chez Daniel Prince est portée jusqu'à l'angoisse, symbolisée par les innombrables questions qu'il se pose tout au long du roman, qui trahissent le manque de confiance en soi d'un *moi* solitaire qui cherche une validation aux yeux des autres.

Quoi de plus immédiat comme validation que celle de l'apparence ? C'est une autre des obsessions de ce personnage décidément maniaque, si bien que nous pouvons dire, avec W. M. Malinowski qu'

[à] première vue, Daniel Prince pourrait même apparaître comme l'incarnation littéraire d'un dandy fin de siècle, l'une de ces figures à l'âme aristocrate qui pullulent à l'époque. Du vrai dandy, il a d'abord le souci de sa propre image. Nous constatons que c'est avec un narcissisme évident qu'il soigne son aspect physique, plus particulièrement sa tenue vestimentaire, et que la manière dont il est perçu par les autres ne lui est nullement indifférente [...] Certains gestes presque maniaques sont révélateurs du souci de paraître, comme celui qu'il accomplit juste avant d'entrer au restaurant [...] Une fois à l'intérieur, la présence des autres clients le pousse aussitôt à se donner des airs de dignité, à contrôler le

¹²⁷ C. Baudelaire, « Les projets », *Spleen, op. cit.*, p. 220.

¹²⁸ Pierre Bayard, *Maupassant juste avant Freud*, Paris, Minuit, 1994, p. 41.

moindre de ses mouvements. [...] Et surtout il se montre constamment attentif aux détails de la mode¹²⁹.

Comme le suggère Malinowski, c'est avant tout de par la présence des autres, naturellement, que Prince fait des manières. Ainsi, en balade avec Léa, il se dit : « nous sommes dehors ; il faut de la tenue ; oui, des gens nous regardent » (p. 104). Un véritable attachement à la norme se dessine chez ce personnage tout au long du roman, noté par l'usage des verbes « falloir » (dans la citation ci-dessus, par exemple) et « devoir ». En partant chez Léa, il inspecte sa tenue : « Me voilà présentable ; on *doit* toujours être sur ses gardes » (p. 67)¹³⁰ ; au moment de la saluer : « non je ne *dois* pas baiser sa main ; je serais ridicule ; saluons-la simplement » (p. 87) ; et en rencontrant Marie, la femme de chambre : « Il *faut* soigneusement dire bonsoir à Marie » (p. 95). Pourtant, l'attachement de Prince aux convenances tient moins à un conformisme à l'ordre social et à l'étiquette — ordre qu'il conteste par ailleurs, comme nous l'avons vu — qu'à un souci vital de donner une bonne image de soi. Si *Les lauriers* « donn[ent] à voir la version totalement solipsisée de l'illusion de son sujet ou d'une réalité que celui-ci s'est approprié [...] voyeur, mais de sa propre image¹³¹ », soulignons le paradoxe de ce personnage à forte individualité mais qui vit à travers le regard des autres, et demande à voir depuis ce regard extérieur l'image d'un moi dont il n'a que le reflet. A la défense de Daniel Prince, son attention « aux détails de la mode » (Malinowski) — « ces petites choses sont de la tenue générale » (p. 47) — dépasse sa propre personne : il remarque tout au long du roman la toilette de ceux qui l'entourent, et la commente abondamment, le rapprochant effectivement par-là du type du dandy raffiné. Ainsi, quand il croise son ami Paul Hénart : « À gauche, dans la rue latérale, ce jeune homme, grand, maigre, au court pardessus noir, au chapeau haut ? C'est Paul Hénart. [...] Ah! Paul Hénart ; toujours correct

¹²⁹ W. M. Malinowski, *op. cit.*, p. 124-125.

¹³⁰ Nous soulignons, comme dans les exemples à suivre.

¹³¹ J.-P. Bertrand *et al.*, *Le roman célibataire*, *op. cit.*, p. 161.

; et toujours sa canne de fin jonc » (p. 57). L'attention se double d'un savoir d'initié, au point de reconnaître le bois dans lequel la canne est taillée. Prince peut aussi compter sur sa mémoire, alors qu'il se rappelle avec une précision admirable les tenues de Léa lors de plusieurs soirées différentes au cours des derniers mois : « Elle était jolie, ce soir d'Opéra, en sa toilette de satin rose, ses souliers blancs » ; et plus loin « elle avait sa toilette de velours, son chapeau en jais avec la plume rouge » (p. 78) « et si jolie dans les fourrures ! » (p. 99) Il commente également la tenue des passants : « De l'autre côté du boulevard une dame élégamment vêtue, d'une toilette claire. [...] elle n'est pas mal d'ailleurs, la toilette » (p. 101).

La fixation de Prince à propos des manières est symptomatique d'une conscience qui s'efforce à recomposer l'unité brisée de son *moi*, déchirée qu'elle est par le contact entre l'intérieur régissant le monde et l'extérieur, qui lui échappe. La superficialité que nous attribuons traditionnellement aux manières trahit en fait la hantise — pour reprendre le titre du premier livre de Dujardin — de l'autre chez Daniel Prince. Et quelle altérité plus radicale pour le flâneur que la femme ? Elle concentre dans *Les lauriers sont coupés* toutes ses obsessions.

3. Le fascination de la femme

a. « pas moyen de plaisanter avec les femmes »

Comme nous le verrons plus tard, difficile de résumer l'intrigue des *Lauriers sont coupés* tant elle paraît anodine. Pourtant, s'il fallait donner une direction à la soirée de Daniel Prince, nous dirions qu'elle est entièrement dirigée vers la quête fantasmagorique d'une femme. Reprenant le thème de la marche du flâneur, Julia Przybos ne dit pas autre chose : « Daniel Prince dévie de son chemin : une série d'événements plus ou moins banals l'éloigne du but de ses pérégrinations.

Ce but, ici comme ailleurs il n'est autre que le boudoir d'une femme¹³². » La marque la plus probante de ce but est sans doute la reprise de l'incipit au chapitre VIII. Nous retrouvons les marques de l'incipit du roman, à la différence que cette reprise est marquée non pas par l'auto-engendrement d'un *moi* dans et par la parole, mais trace les contours d'une *deixis* dans laquelle s'inscrit l'altérité féminine : « une âme qui vole à des songes d'embrassement, c'est cela ; c'est un songe féminin, l'aujourd'hui ; c'est une chair féminine touchée, mon ici ; mon heure, c'est une femme de qui je m'approche ; et voici où va ma vie, cette fille en ce soir-ci... » A l'instar de l'incipit, la reprise prend acte de l'inscription de la parole dans la *deixis* : l'usage des pronoms indéfinis « un songe », « une chair », « une femme » s'oppose au déterminant démonstratif « cette femme » ainsi qu'aux formes déictiques « voici » et « ce soir-ci » (par rapport au « c'est cela » deux lignes plus haut). Mais, là où l'incipit est volontiers monologique, la reprise répond en instaurant une relation interpersonnelle entre le sujet et la femme — sujet marqué par les déterminants possessifs « mon ici », « mon heure », « ma vie ». Ce faisant, le monologue intérieur de Daniel Prince fait une place — tardive, mais une place tout de même — à ce *tu* que son *je* appelle depuis son surgissement. On retrouve un des attributs du flâneur, ce *moi* en quête de *non-moi*, à travers la réalisation qu'il ne peut exister qu'à travers l'autre, sortant ainsi du solipsisme de l'autoreprésentation.

Mais en faisant place à l'autre, Daniel Prince s'expose à un espace fait de socialité, lui qui préfère la communication idéale — car sans auditeur — de son monologue intérieur, comme le flâneur préfère marcher seul plutôt que mal accompagné¹³³. L'altérité féminine, incarnée essentiellement par l'actrice Léa d'Arsay, illustre le mieux les difficultés d'interactions sociales du flâneur des *Lauriers*. Alors qu'il arrive devant chez elle après sa longue marche vespérale, il

¹³² J. Przybos, *op. cit.*, p. 133.

¹³³ « Tenez-vous à flâner, — sortez seul. » L. Huart, *op. cit.*, p. 15.

se dit intérieurement : « Mais je suis arrivé rue Stévens, devant la maison de Léa » (p. 86), alors qu'il préfère assurément flâner sans entrave : « mieux vaut certes être seul, marcher par un bon soir très librement, sans but, le long des rues [...] ainsi très libre, sans pensée, ainsi très seul » (p. 85). La femme vient troubler sa quiétude (« libre », « seul »), comme un élément perturbateur sur sa route, vers lequel il se dirige cependant, une gêne exprimée par la conjonction « mais » et renforcée par son emploi en ouverture de phrase, de paragraphe et de chapitre (VII). Curieux emploi pour un morphème conjonctif, que d'ouvrir un chapitre. En fait, le « mais » joint ensemble le chapitre VI — théâtre de la flânerie très libre de Daniel Prince dans les rues du nord de Paris — et le chapitre VII — le rendez-vous chez Léa —, et dans le même temps, employé disjonctivement, instaure une rupture dans le monologue intérieur, où s'oppose la marche presque ataraxique du personnage à la rencontre pleine de préoccupations avec Léa. La contrainte est d'abord horaire pour le flâneur, lui qui ne se soucie pas de l'emploi du temps ; ainsi, lorsque Léa décale leur rencontre à plus tard : « c'est insupportable toutes ces histoires » (p. 49). Assurément Daniel Prince préférerait avoir la soirée libre. Mais surtout, la présence de l'autre (une autre, en l'occurrence) empêche Prince d'être *lui-même* ou ce qu'il croit, en tout cas, être lui-même. Sur l'éventualité d'aller chercher Léa à la sortie du théâtre — n'oublions pas que c'est une actrice, avec ce que cela suppose de jeu et de masques, nous y reviendrons — il se demande : « et quelle figure aurais-je jouée là-bas ? » (p. 63) — Daniel Prince ne veut pas jouer de rôle.

Il étend la gêne que la présence de Léa occasionne chez lui à l'ensemble de la gent féminine, gêne qui l'oblige à infléchir son caractère qu'il veut jovial : « Elle n'apprécie jamais mes traits d'esprits ; pas moyen de plaisanter avec les femmes, que dire alors ? » (p. 88) L'autre impose à Daniel Prince une relation sociale qui s'inscrit dans et par le langage, illustrant à

nouveau le déficit communicationnel qui contamine le roman de bout en bout : « il faut que je parle [...] il faut que je parle absolument¹³⁴ » (p. 88). Le flâneur fait sienne l'aporie de la parole, qui est à la fois la promesse et le fantasme toujours inassouvi de la communication. Comment parler devant l'autre qui fascine — ce mélange de désir et d'effroi, comme l'a montré Pascal Quignard¹³⁵, qui fait basculer la relation en dehors du social dans le temps de l'origine — au point de perdre l'usage de la langue : « Que lui dire ? je ne puis pas rire, ni la prendre trop au sérieux ; c'est embarrassant » (p. 89). Daniel Prince est pris entre deux au moment de réagir aux caprices de Léa, avec le retour sur soi si caractéristique des héros symbolistes¹³⁶ à l'esprit malléable, qui s'infléchit au gré de la marque de l'autre. Cette tension entre le *moi* et le *non-moi* est au centre de la quête du personnage, conscience aérienne éprise d'idéaux confrontée malgré elle à ce qu'elle considère comme de bas instincts.

b. L'instinct et l'idéal

Dans son système de représentations, Daniel Prince développe une remarquable vision dualiste de l'amour, faite de pureté de l'âme et de bassesse du corps. Il regrette la duplicité de Léa lors de la seule expression charnelle de leur relation : « et, son baiser, je le veux de son amour... Ah ! Je l'ai eue, je l'ai eue qui ne m'aimait pas !... » (p. 65) La sincérité du cœur à laquelle il aspire s'inscrit dans une dimension chrétienne de l'amour, comme le montre la variante de la *Revue indépendante* et de l'édition originale :

son amour ; à genoux je suis, et j'adore ; [...] lis mon amour pieux [...] on est aimé (et semblablement l'on aime) une fois en la vie, et par moi maintenant elle est aimée ; [...] quand elle aura éprouvé mon cœur dévot [...] et quand j'aurai refusé (oh le marchandage de sa chair) le sacrifice de sa chair, et quand

¹³⁴ Prince se conforme au type tel qu'esquissé par le physiologiste Huart : « [...] le flâneur pense beaucoup et parle peu », L. Huart, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁵ Voir Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

¹³⁶ Voir J.-P. Bertrand *et al.*, *Le roman célibataire*, *op. cit.*, p. 48.

longtemps absolument, je l'aurai respectée, et quand, ma future femme, de ma vénération je l'aurai exhaussée, quand aimée je l'aurai, [...] pure, elle régnera, — je l'aurai... Ah ! je l'ai eue, je l'ai prise, je l'ai violée ; oh obsédance ; repentir... (p. 65)

Nous retrouvons ici des marques lexicales de l'adoration : « à genoux je suis, et j'adore » ; « mon amour pieux » ; « mon cœur dévot » ; « ma vénération » ; « repentir » — couplées avec une vision de la femme et du mariage inspirée par la figure virginale, filée tout au long du roman par ailleurs à travers le motif de la blancheur : « on est aimé (et semblablement l'on aime) une fois en la vie » ; « oh le marchandage de sa chair » ; « je l'aurai respectée » ; « pure, elle régnera » — et en même temps une femme qui est « à prendre », et dont le *respect* passerait par l'abstinence. Assurément, la vision de la femme est le point aveugle du flâneur dans le contexte épistémologique du XIXe siècle. Il en va de l'évolution des savoirs et des points de vue de considérer les impensés du personnage de Dujardin depuis notre contexte — sans pour autant lui faire de procès de mauvaise intention. Ici, les présupposés idéologiques du personnage sont le fait du *regard masculin*¹³⁷ qu'il pose sur la société, et les femmes en particulier. Nous y reviendrons quand il s'agira de développer son rapport aux passantes.

Cette objectification de la femme, quelque virginale qu'elle soit établit un rapport problématique à la sexualité et joue des tours à la conscience de Daniel Prince, tiraillée entre la naissance de l'amour « au fond de son cœur » (p. 103) et l'attirance instinctive qu'il éprouve envers Léa, et qu'il ne se cache pas à lui-même. Ainsi, lorsqu'il rend visite à Léa chez elle au chapitre VII : « car, en somme, pourquoi suis-je ici ?... » (p. 94) Nous pouvons dire avec W. M. Malinowski que « petit à petit, [...] nous découvrons la véritable nature de l'entreprise dans laquelle il s'est engagé : son rêve d'amour idéal où les aspirations à la pureté se heurtent pourtant

¹³⁷ Nous traduisons de l'anglais la notion de « male gaze » développée par Laura Mulvey dans son célèbre article « Visual Pleasure and Narrative Cinema » dans *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 833-844.

à des désirs sexuels d'autant plus forts qu'ils restent à peine avoués¹³⁸. » Plus tôt, Prince se rappelle le début d'après-midi passé chez Léa à jouer au piano : « Dieu j'étais avec l'ange » (p. 45). Nous retrouvons l'imagerie chrétienne évoquée ci-dessus, mêlée à une double insinuation sexuelle : la leçon de musique est un topos de la littérature libertine, dont l'exemple le plus connu sont les leçons de Danceny à Cécile de Volanges dans *Les liaisons dangereuses*. La leçon de musique était connue comme étant une des seules situations dans la société de cour où un homme pouvait être seul avec une femme. Pourtant, comme s'il ne voulait pas embrasser le potentiel érotique de la situation, Daniel désigne Léa comme « l'ange » : figure céleste, idéale, figure surtout qui n'a pas de sexe — sans danger donc pour la pruderie obsédée de Prince. Ce jeu de va-et-vient entre l'instinct et l'idéal¹³⁹, symbolique de l'indécision caractéristique du flâneur, constitue l'essentiel de la facture ironique du roman envers son propre personnage, décalage entre l'image qu'il se fait de lui et l'image qu'il renvoie¹⁴⁰.

Entre l'instinct et sa réalisation, il y a un monde à franchir pour l'homme des possibles qu'est Daniel Prince. Ce monde, c'est peut-être le désir réciproque de l'autre, forcément inaccessible. Alors, à l'instar de sa marche sans but, le flâneur de Dujardin se laisse aller passivement, comptant sur les signes de Léa pour valider ses motivations : « Que veut-elle ? elle veut que je quitte mon pardessus ? pourquoi ? rester ? ce serait possible ?... » (p. 107) et plus loin : « y pensé-je ? voudrait-elle ce soir ? elle m'a dit de poser mon pardessus ; quoi alors ? vers elle je fais un pas ; nous nous arrêtons ; oh ! dans son regard, la vraie tendresse ! victoire donc ! est-

¹³⁸ W. M. Malinowski, *op. cit.*, p. 97.

¹³⁹ « La conscience de Daniel Prince, prisonnière de son conditionnement intellectuel et engluée dans un platonisme que ses instincts démentent, le trompe sur ses propres désirs et l'incite à accepter un amour qui s'oppose aux réclamations de son corps et qui finit par tromper la vigilance du jeune philosophe. » V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 264

¹⁴⁰ « Se cantonnant dans son fantasme d'amour différent des autres, Daniel Prince cherche manifestement à se faire passer pour un homme supérieur, l'incarnation d'une forme raffinée de dandysme ; en réalité, il apparaît comme un homme envoûté, dépossédé, victime d'une femme. » W. M. Malinowski, *op. cit.*, p. 128.

ce le jour, enfin ? » (p. 107-108) C'est elle qui mène la danse, sans que Daniel Prince y trouve son mot à dire. Alors qu'il s'est assoupi chez elle, Léa propose une promenade : « Nous allons sortir, voulez-vous ? » (p. 93) ; elle en détermine également la fin : « Il fait froid, dit Léa ; si vous voulez, rentrons » (p. 101), alors même que Prince et son monologue intérieur prennent en charge le récit depuis le début du roman, comme nous l'avons montré précédemment. Le flâneur de Dujardin, si sûr de lui quand il s'agit de juger la relation de son ami Paul Hénart, les goûts esthétiques de Chavainne et plus largement l'instinct grégaire qu'il constate dans les rues de la ville, voit son sens critique vaciller au moment de considérer son propre cas, pris dans le présent de l'instinct — bien rendu dans le roman par la technique du monologue intérieur — comme le formule Vladimir Jankélévitch :

On ne plaisante donc pas avec sa propre conscience. Pas davantage, avec ce qui est très adhérent à la vie, et où nous sommes tout entiers engagés. Ainsi on apprend plus vite à badiner avec les idées qu'avec les instincts. L'instinct est un fait massif qui, au moment où il est là, n'a ni passé ni futur, ni avant ni après, ni hier ni demain... On a beau faire l'esprit fort, le prendre de haut quand il a le dos tourné — adieu nos serments, nos dédains, nos grands airs dégoûtés ! Il suffit qu'il se montre pour obtenir de nouveau notre consentement : le voici qui nous regarde jusqu'au fond de l'âme, qui trouve audience auprès de l'ironiste, qui l'expose, lui, l'homme spirituel, le rusé, le subtil, aux situations les plus ridicules et aux gestes les plus humiliants. Le voilà, l'homme d'esprit, occupé derechef à cette ridicule corvée d'accouplement dont parle Schopenhauer¹⁴¹.

Tout entier engagé dans l'instant de l'émotion, Daniel Prince cède à ses engagements personnels de ne pas consommer la relation avec Léa — comme si c'était de son seul ressort — et lui demande s'il peut enfin passer la nuit chez elle¹⁴², chose qu'il regrettera dès le refus de l'actrice : « Pourquoi lui ai-je demandé ? comment n'ai-je pas tenu ma résolution, ne suis-je pas parti comme je le devais, à mon honneur ? » (p. 115). Pour parer au chaos de l'instinct, il en fait une question d'honneur, et termine son monologue par une résolution à l'air définitif mais qui

¹⁴¹ V. Jankélévitch, *L'ironie*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴² « - Ainsi vous me gardez ? [...] - Oh ! pas ce soir ; je vous en prie ; je ne peux pas... » p. 115.

sera sans doute remise en question aux prochaines demandes d'attention de la belle : « Non je ne la reverrai plus ; je ne la dois plus revoir ; pourquoi la reverrais-je ? à jamais elles ont péri, les possibilités d'aimer entre elle et moi... » (p. 115). Cela rejoint ce que nous disions du type du flâneur dans le premier chapitre, à savoir une tension entre d'une part un déficit criant de volonté, se laissant porté par le hasard et par la volonté des autres — ici Daniel Prince à la merci de Léa — et, d'autre part, une forte personnalité qui reste cependant tout intérieure, confrontée qu'elle est au jugement d'autrui.

Ce que veut Prince, plus que d'un amour charnel, c'est une communion des âmes — la possession d'un corps animé par une conscience, aurait dit Merleau-Ponty —, comme le montre l'extrait suivant de son monologue intérieur : « "tu m'aimes"... "et toi tu m'aimes"... oui, ne disons plus "je t'aime" mais "tu m'aimes" et "tu m'aimes" et baisons-nous¹⁴³ » (p. 92). La profération du « Je t'aime » est « une action. Je prononce, pour que tu répondes¹⁴⁴ ». Or, dire « tu », c'est se déplacer vers le point de vue de l'autre, accéder à un savoir qui normalement nous échappe — comme devrait nous échapper, pragmatiquement, la parole intérieure et sans auditeur de Daniel Prince. Dire « Je t'aime » appelle une réponse, qui ne peut être que « Je t'aime¹⁴⁵ », confirmation de l'inconnue qu'était le sentiment de l'autre. « Tu m'aimes », lui, n'appelle pas de réponse, il est en lui-même, dans la bouche de l'amoureux, dévoilement de son cœur propre et confirmation des affinités de l'autre à son égard. Ce fantasme d'union des corps et des âmes, le monologueur ne le révélera jamais à Léa bien sûr, et ses instincts le renvoient à ses paradoxes de flâneur : à l'expression parfaite de l'union, « baisons-nous » (p. 92), s'oppose, l'instant d'avant, la

¹⁴³ Nous trouvons déjà l'expression « Tu m'aimes » dans le recueil de nouvelles que Dujardin publie en 1886, *Les Hantises*. Voir « Les paroles d'amour » dans *Les Hantises*, *op. cit.*, p. 149.

¹⁴⁴ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 180.

¹⁴⁵ « Il n'est [...] pas suffisant que l'autre me réponde d'un simple signifié, fût-il positif (« moi aussi ») : il faut que le sujet interpellé assume de formuler, de proférer le *je-t'aime* que je lui tends : *Je t'aime*, dit Pelléas. - *Je t'aime aussi*, dit Mélisande. », R. Barthes, *ibid.*

tumescence onaniste de Daniel à côté de Léa assoupie : « luxurieusement, oh ! démonialement, quand sous la maîtrise virile les puissances de la chair se délivrent dans le baiser, ainsi l'âcre et terrible et pâissante ivresse monte... Ah ! jouir de cette joie !... » (p. 91).

Outre l'indétermination de son propre désir, l'accès à l'autre conscience que réclame Prince est d'autant plus problématique qu'il est confronté à une femme fantasmée, Léa, qui se présente sous de visages multiples, en lien avec son métier d'actrice. On le verra, mademoiselle d'Arsay vaudra pour toutes les femmes croisées par Prince lors de la soirée tant « l'actrice semble contenir en elle, virtuellement, toutes les femmes¹⁴⁶ ». En somme, Léa est la femme *idéale* pour le flâneur, dans la mesure où elle tient autour de sa personne un univers des possibles. Tantôt « demoiselle de petit théâtre » (p. 41), tantôt « pensionnaire du Théâtre-Français » (p. 95), Léa « n'est pas la fille qu'on soupçonnerait » (p. 41) répond Prince aux mises en garde de Chavainne, alors même qu'elle essaye de tromper le flâneur : « ah ! sa méchante traîtresse tête qui se joue si effrontément de moi » (p. 90). Prince n'est cependant pas dupe : « N'insistons pas ; certainement elle invente cette histoire » (p. 87) ou, plutôt, il est conscient de l'être, paradoxe illustré dans cette longue citation de monologue intérieur qui donne à voir les virements et revirements du personnage :

plusieurs fois déjà elle m'a attardé ici pour me congédier après un quart d'heure de chatteries ; c'est exaspérant d'attendre et ne savoir à quoi s'en tenir ; Léa se rirait de moi à la fin ; pense-t-elle que je m'amuse, dans ce salon, à espérer qu'il lui plaise d'ouvrir la porte ? et je vais faire le généreux, le magnanime, poser au pur amour, plutôt que de profiter tout bêtement de la bonne aubaine d'une bonne nuit ; simagrées et plaisanteries ; Léa me renvoie parce que je ne sais pas la forcer à me garder ; je la laisse se jouer de moi et je m'invente ce divin prétexte de la vouloir conquérir par le respect ; je suis plus absurdement faible qu'un gamin ; il faut que ça finisse ; donc, ce soir, tant pis, je couche avec elle ; ce serait trop de sottise ; une affaire depuis si longtemps entreprise et à tant de frais continuée, et qui n'aboutirait à rien ; tant d'argent et tant d'ennuis pour le plaisir de contempler les beaux yeux d'une demoiselle ; une demoiselle qui joue les travestis aux Nouveautés ; quelle bêtise ! ça vaut deux cents francs et c'est tout ;

¹⁴⁶ R. Chambers, *L'ange et l'automate*, Paris, Minard, 1971, p. 10.

poser aux sentiments dans ce monde-là ! une fille qui tous les soirs fait l'invite sur les planches et les jours de dèche fréquente dans les maisons de rendez-vous ; oui, elle y fréquenterait, ça ne m'étonnerait aucunement ; [...] parbleu, je pourrais mieux employer mon argent qu'à lui payer des dentelles pour ses costumes ; ce sera joli samedi au Continental ; je jouerai un beau personnage au milieu de ces gens qu'elle allumera et qui le lendemain apporteront leurs cartes (p. 110-111)

Cet extrait appelle plusieurs commentaires. D'abord, nous voyons un personnage qui n'est pas dupe du jeu de l'actrice à son égard : « pense-t-elle que je m'amuse » ; « je la laisse se jouer de moi » ; « quelle bêtise ! » ; alors qu'il donne ailleurs l'impression d'être trompé — de fait, cette tension est révélatrice de son caractère de flâneur. Prince y va aussi de son jeu, conscient des *poses* platoniques qu'il prend¹⁴⁷ : « et je vais faire le généreux, le magnanime, *poser* au pur amour » ; « je m'invente ce divin prétexte de la vouloir conquérir par le respect » ; « je suis plus absurdement faible qu'un gamin » ; « *poser* aux sentiments dans ce monde-là ! » ; « je jouerai un beau personnage au milieu de ces gens ». Les deux dernières citations illustrent par ailleurs la qualité d'étranger du flâneur que nous avons montrée dans le premier chapitre : il a beau jouer un rôle, Daniel Prince n'est pas de « ce monde-là [...] au milieu de ces gens », un monde de théâtre fait de duplicité sentimentale et de fausseté selon lui.

Ce qui ne fait pas de Daniel Prince un être idéal et irréprochable pour autant. Walter Benjamin qualifiait le flâneur d'« homme-sandwich » de l'apogée du capitalisme, pris malgré lui dans un système réduisant l'ensemble de la société à des phénomènes marchands. Nous retrouvons ce rapport à l'argent dans les conceptions qu'a Prince de sa relation avec Léa : coucher avec elle représente « la bonne aubaine d'une bonne nuit », la conclusion d'une « affaire depuis si longtemps entreprise et à tant de frais continuée ». Mais il en veut pour son argent, qu'il pourrait « mieux employer » qu'à « contempler les beaux yeux d'une demoiselle ». Il va même jusqu'à

¹⁴⁷ Nous soulignons, dans les citations qui suivent.

insinuer la marchandisation du corps de Léa, selon le type de l'actrice de boulevard du XIX^e siècle, qui arrondit ses fins de mois en faisant quelques passes : « ça vaut deux cents francs et c'est tout » ; « une fille qui [...] les jours de dèche fréquente dans les maisons de rendez-vous ; oui, elle y fréquenterait, ça ne m'étonnerait aucunement ». A l'instar de la question d'honneur qu'il invoque au moment de ne pas passer à l'acte, la marchandisation de sa relation avec Léa participe d'une stratégie visant à faire « passer, comme dit Michel Foucault, le plaisir qui ne se dit pas dans l'ordre des choses qui se comptent¹⁴⁸ ». Chacun, alors, trouve son compte, sans jeu de mots, dans cette « relation mercantilo-amoureuse¹⁴⁹ » qui unit les deux protagonistes : 1. Léa de manière très concrète, sorte de prostituée faisant don de son esprit et de son temps, mais non de son corps, tout en recevant son dû : « je lui ai donné les deux cents francs dont elle avait besoin ; cela faisait une somme assez ronde pour un baiser » (p. 74) ; 2. Prince, pour qui c'est une manière de composer avec l'innommable du désir, qui le terrifie : « j'ai ainsi moins de scrupules à rester cette nuit, plus de droits » (p. 114). Les « scrupules » de Prince résument à eux seuls les conceptions du flâneur, pour qui le passage à l'acte charnel est une faute, corrigée par l'inscription de la relation dans le circuit économique, comme le ferait le client d'une maison de passe.

c. « Ô toi que j'eusse aimé » : la passante

L'allusion à la maison de passe, que l'on retrouve dans la comptine qui donne son nom aux *Lauriers* — comme nous le verrons plus tard —, nous amène à la relation idéale pour Daniel Prince : à côté de son obsession pour Léa, trop prenante pour lui — on a l'impression qu'il joue

¹⁴⁸ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 11. À propos des sexualités illégitimes au XIX^e siècle et des maisons de passe.

¹⁴⁹ J.-P. Bertrand, « Introduction » dans *Les lauriers*, *op. cit.*, p. 22. Relation assurément plus mercantile qu'amoureuse considérant le dessein sans équivoque de Léa de soutirer un maximum d'argent à Daniel contre la promesse toujours ajournée d'une relation charnelle.

sa vie au cours de la soirée, angoissée qu'il est à l'idée de coucher avec elle — il se trouve une fascination particulière pour la figure fugitive par excellence de la grande ville, de pair avec son caractère de flâneur : la passante.

Impossible, quand il s'agit de la passante, de ne pas penser immédiatement à Baudelaire, comme le souligne Claude Leroy : « Depuis Corbière, au moins, parler de la passante renvoie ainsi à Baudelaire sur le mode de la connivence sinon de l'allégeance¹⁵⁰. » Le poète des *Fleurs du Mal* en a fixé le mythe dans « A une passante¹⁵¹ », tiré des « Tableaux parisiens », reproduit dans notre étude en annexe. Dans *Les lauriers sont coupés*, la première passante croisée par Daniel Prince pourrait bien être la passante baudelairienne : « Une femme devant nous ; grande, svelte ; oh ! cette taille cambrée, ce parfum violent et ces cheveux roux luisants ; je voudrais voir son visage ; elle doit être jolie » (p. 43). « Longue, mince » (v. 2) chez Baudelaire, elle devient « grande, svelte » chez Dujardin. Sans faire l'analyse du poème de Baudelaire¹⁵², nous aimerions dégager des parallèles entre la passante et le flâneur, à bien des égards similaires. Nous posons même la passante comme le pendant féminin du flâneur au XIXe siècle, avant l'émergence de la *flâneuse* dans la critique récente¹⁵³. La passante habite par définition la grande ville, comme le montre l'ouverture du poème de Baudelaire : « La rue assourdissante autour de moi hurlait » (v. 1). En amorçant le premier chapitre de cette étude, nous disions du flâneur qu'il était anonyme, et la passante est aussi « définitivement sans nom¹⁵⁴ », perdue dans la foule urbaine. Elle rejoint le

¹⁵⁰ Claude Leroy, *Le mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 254.

¹⁵¹ Nous reproduisons le poème en annexe.

¹⁵² D'autres l'ont fait, se reporter à la bibliographie dressée par Cl. Leroy, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵³ Flâneuse qui ne peut malheureusement être mentionnée qu'en passant dans le cadre de cette étude. Voir notamment dans la critique récente Lauren Elkin, *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2017, 336 p. ; Aruna D'Souza et Tom McDonough (dir.), *The invisible flâneuse ? Gender, public space, and visual cultural in nineteenth-century Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2008, 224 p. ; Deborah L. Parsons, *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 256 p. ; ainsi que les travaux de Janet Wolff et Linda Nochlin.

¹⁵⁴ Cl. Leroy, *op. cit.*, p. 1.

paradoxe du flâneur, celui d'un type sans exemple : qui pourrait en nommer une, alors qu'elle est par essence une figure fugitive ? Elle *va* comme Daniel Prince, au grand dam de l'« extravagant » (v. 6) — le flâneur ? — : « Car j'ignore où tu fuis » (v. 13).

Effectivement, il s'agit bien d'une rencontre, la passante étant regardée par un sujet masculin — le « regard masculin » théorisé par L. Mulvey que nous évoquions plus tôt — faisant de la ville et de la foule le lieu de l'occasion :

Ce type de croisement — par essence involontaire — porte à son acmé la fantasmatique de l'événement, puisque, les deux personnes étant en mouvement, l'échange des regards marque en même temps l'accès à la plénitude et son impossibilité : le début de la rencontre coïncide pratiquement avec sa fin¹⁵⁵.

Ce charme de l'occasion, Daniel Prince le vit plusieurs fois au cours de la soirée. Alors, le croisement répété de passantes ne peut rendre qu'ironique cette considération du monologueur, tandis que la femme de l'avoué qu'il regardait tout en dînant s'en va : « une occasion pareille ; je n'en fais jamais d'autres ; une femme miraculeuse » (p. 51). Des occasions pareilles, il y en aura au contraire bien d'autres dans la soirée du flâneur, chaque fois vécu comme un drame puisque la rencontre avec la passante « est fondée sur le paradoxe d'une prédestinée interrompue¹⁵⁶ ». Relation idéale pour le flâneur, parce qu'à la fois peu engageante mais intense de par sa brièveté. En définitive, pas moyen d'être déçu par la passante dans la mesure où la rencontre n'est qu'effleurée ; mais rencontre tout de même, puisque le contact se fait dans les deux sens, reposant sur un « échange de regards » et une « reconnaissance mutuelle¹⁵⁷ ». D'où l'importance du regard, déjà évoquée chez le flâneur. Le sujet baudelairien nous dit : « Moi, je buvais [...] / Dans son œil » (v. 6-7). Dans *Les lauriers*, Daniel Prince cherche désespérément à établir un

¹⁵⁵ P. Bayard, *op. cit.*, p. 31. C'est également la lecture de W. Benjamin : « Le ravissement du citadin est moins l'amour du premier regard que celui du dernier. C'est un adieu à tout jamais, qui coïncide dans le poème avec l'instant de l'ensorcellement. Le sonnet nous présente l'image du choc, que dis-je ? celle de la catastrophe. », *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 170.

¹⁵⁶ Cl. Leroy, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

contact visuel qui dira la connivence¹⁵⁸ entre les deux passants — car le flâneur n'est-il pas le passant de la passante ? Ainsi, lorsqu'il remarque la femme de l'avoué : « Si elle pouvait regarder par ici ; elle est presque en face de moi ; comment faire ? À quoi bon ? Elle m'a vu » (p. 48) ; il remarque aussi les yeux des « filles » croisées dans la rue : « cette fille aux grands yeux vagues » (p. 77) et « une très jeune, frêle, aux yeux éhontés » (p. 84). Par l'échange, il se différencie du type du voyeur et son regard basé sur la dissimulation et, partant, de mauvaises intentions.

« Hypothétique conquête, mais impossible compagne¹⁵⁹ », l'heureuse expression d'Anne Le Feuvre-Vivier à propos de la passante résume bien les enjeux de la figure vis-à-vis du flâneur. Cette rencontre où coïncide son début et sa fin, comme nous le soulignons avec Pierre Bayard et Walter Benjamin, est l'occasion de tous les possibles pour le personnage des *Lauriers*, occupé à vivre par procuration. Nous retrouvons dans ses détours de l'imagination son rapport obsessif au sexe, à la différence qu'il n'est pas vécu sur le mode de la hantise, comme avec Léa, mais porté plutôt vers le fantasme. Lorsqu'il croise trois jeunes filles près de chez Léa, son monologue laisse peu de place à l'équivoque quant à ses désirs :

à présent des filles, trois filles qui parlent entre elles ; elles ne me remarquent pas ; une très jeune, frêle, aux yeux éhontés, et quelles lèvres ! en une chambre nue, vague, haute, nue et grise, sous un jour fumeux de chandelle, dans l'assoupissement des tumultes de la rue grouillante ; [...] et l'agenouillement de la bête parmi le lit, et les lèvres luxurieuses, montantes et remontantes tandis que geint la créature et qu'elle halète... (p. 84)

En contrepoint, nous retrouvons également dans ses rencontres l'image virginale qu'il tisse déjà à propos de Léa, symbolisée par la couleur blanche : « Le délicieux bal où je fus cet hiver [...] quand passèrent ces deux jeunes filles, blanches Anglaises ! » (p. 91). Délicieux bal de passantes, pourrait-dire à propos des *Lauriers* et de la flânerie mentale de Daniel Prince, qui se souvient

¹⁵⁸ Connivence notée en closule chez Baudelaire : « Ô toi qui le savais ! » (v. 14).

¹⁵⁹ Anne Le Feuvre-Vivier, « Les passantes et le célibataire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, no. 111, 2011, p. 906.

avec minutie de toutes ces fugitives croisées en ville, sur le mode de l'association d'idées, comme lors du passage d'aposiopèses analysé plus haut. Alors qu'il se remémore le bouquet de fleurs offert à Léa, son attention passe à la « petite fleuriste » : « le soir je lui ai envoyé des roses ; j'ai été alors pour la première fois chez Hanser-Harduin ; ils ont une vendeuse bien jolie, à l'air exquisément de se moquer du monde ; j'irai bientôt y acheter des fleurs ; étonnante jeune fille, cette petite fleuriste. » (p. 74).

Nous voyons bien alors que le flâneur porte son intérêt sur une nuée de femmes fantasmées ; convoquons-nous ici l'étymologie de « fantasme », du latin *phantasma*, « fantôme », « spectre » — Daniel Prince ne croiserait que des fantômes de femmes. Pourquoi l'un plutôt que l'autre spectre féminin, tant chacune des femmes croisées par le flâneur, Léa incluse, sont le fruit de son imagination ? Il ne faudrait pas, en tout cas, que ce soit une femme réelle, mais qu'elle reste dans l'ordre du possible, pour remettre toujours à plus tard, et indéfiniment, la confrontation avec le désir de l'autre. D'où, peut-être, son obstination avec Léa, spectre idéal de femme sous ses masques d'actrice ; obstination que Prince justifie d'une autre manière : « c'est le diable aussi, quand une fois on est pris dans une chaîne, de couper court ; et puis, recommencer avec une autre femme la même série, éternellement ; il fallait que celle-là aboutît ; on s'obstine ; j'ai bien fait. » (p. 74). Léa incarne l'idéal de la femme aimée aux yeux de Prince, comme nous l'avons vu plus tôt, mais une autre aurait très bien pu l'être à sa place.

Sa manie de ne pas choisir, de s'éparpiller, de s'en remettre au hasard de la circonstance trouve écho dans ce que dit Vladimir Jankélévitch de l'ironiste, et qui aurait pu être écrit pour Daniel Prince :

L'ironiste, c'est l'hésitant. L'ironiste n'ose pas. On ne lui connaît pas de « faible », pas d'injustice marquée, pas d'humaine prédilection ; tenant la balance égale entre toutes les formes d'être, il renonce à la partialité de ces initiatives aléatoires, qui seules résolvent les alternatives du choix. Le « désintéressement »

ironique, ne serait-ce pas de l'« indifférence » ? Indifférente, l'ironie l'est également, soit qu'elle ne s'intéresse à rien, soit qu'elle s'intéresse à tout. La tendre dilection n'est pas sans une idée de privilège : mais l'ironie est plus tolérante que généreuse, et elle organise la concurrence de toutes les valeurs pour n'avoir pas à opter ; les affections s'entr'empêchent dans un cœur trop hospitalier, et l'amant innombrable annule ces promotions du sentiment qui sont l'effet de la spontanéité. Il n'y a plus d'élue, puisque toutes sont choisies : car celui qui dit oui à tout le monde, c'est comme s'il disait non ! [...] Au fond, les consciences créatrices ne détestent pas l'étroitesse, qui leur permet de réaliser quelque chose ; l'ironie, n'acceptant aucune limite, veut régner sur tous les possibles : elle ne régnera donc que sur des fantômes ; elle sera, comme Pluton, infiniment riche, mais elle n'existera pas¹⁶⁰.

La richesse de son imagination le renvoie ultimement au vide de sa conscience, auquel échappe toutes les figures passagères : « Qu'est-ce que vous cherchez ? » lui demande Chavainne, alors que Prince a perdu la femme rousse de l'ouverture : « Rien. » (p. 41) Claude Leroy dit du sujet observant la passante — notre flâneur — qu'il « aime à perte¹⁶¹ », amour à jamais irréalisé et par là toujours possible. Une façon pour le flâneur de lutter contre la fuite de la passante, du désir, du temps. Être du présent, de l'instantané, il cherche, sans trouver, une manière d'approcher le « désir demeuré désir » :

[...] dès lors qu'intervient la durée, l'entrée dans un temps long qui n'est plus celui de l'instant merveilleux mais celui du quotidien où se dilue l'émotion, le mythe, tout mythe, ne commande-t-il pas d'en revenir à l'expérience originelle, et de la recommencer une nouvelle première fois, peut-être avec une autre passante qui porterait à son tour les couleurs de l'unique, mais de l'unique à répétition ? Comment ne pas céder au butoir du temps ? Comment inventer, dans la durée, une place pour la passante où elle n'en finirait pas en quelque sorte de passer¹⁶² ?

¹⁶⁰ V. Jankélévitch, *L'ironie*, *op. cit.*, p. 157.

¹⁶¹ Cl. Leroy, *op. cit.*, p. 53.

¹⁶² Cl. Leroy, *op. cit.*, p. 255.

Chapitre III

Le roman flâneur

*Cette œuvre Les lauriers... me paraît unique partout ;
durable et on la vide d'un trait ; j'en admire, certes,
l'impressionnisme éperdu, la composition d'un raccourci
magistral, mais il y a plus : il se passe là une histoire absolue,
selon moi un des thèmes qui soient, traité avec quel tact
clairvoyant, candide, ému — cher ami.*

Mallarmé.

1. Le roman à contre-pied

a. Flâneries dans le titre : de la chanson au roman

Avec son étude sur Baudelaire, Walter Benjamin redéfinit l'épistémologie du flâneur au point d'être incontournable dans l'étude du type, comme nous l'avons montré dans les deux premiers chapitres de cette étude. Pourtant, il n'étend pas sa réflexion à l'analyse de l'œuvre — le sujet poétique baudelairien est un flâneur, mais qu'en est-il du poème ? Nous voulons poser la même question aux *Lauriers sont coupés*.

Dès son seuil, le roman de Dujardin travaille le paradoxe, l'équivoque, comme le montre la polysémie du titre, « proposant au lecteur un jeu indéfini de connotations¹⁶³ ». Nous soutenons que ce « jeu indéfini » participe d'une flânerie littéraire : flânerie du sens et flânerie générique.

¹⁶³ W. M. Malinowski, *op. cit.* p. 95.

Pour le lecteur du XIXe siècle, la référence à la chanson populaire « Nous n'irons plus au bois » est évidente. Cette ronde pour enfants écrite par Madame de Pompadour en 1753¹⁶⁴ a un sens tout sauf enfantin : elle décrit symboliquement la répression contre la prostitution sous Louis XIV et la fermeture des maisons de passe, à la porte desquelles était attachée une feuille de laurier, comme à l'époque des lupanars romains.

On trouve, selon W. M. Malinowski, une dizaine d'occurrences de l'expression dans le *Canzoniere* de Pétrarque, ce qui dans le cas des *Lauriers* de Dujardin « préfigurerait [...] la stylisation du sentiment dans le goût du pétrarquisme et du néoplatonisme. L'objet fondamental du monologue [de Daniel Prince] est bien l'amour inassouvi présenté comme source de souffrance et de plaisir sublimé tout à la fois¹⁶⁵. » Notons que l'expression n'est pas réinvestie dans le roman lui-même — ce qui renforce le caractère allusif du titre — à part dans la version de la *Revue indépendante*, qui reprend le titre de la chanson alors que Daniel Prince évoque ses amours perdues : « Alors eût été l'amour, aussi aisément alors l'amour que fatalement aujourd'hui le fatal éloignement des êtres. Hélas, cœur perdu, chair perdue, amour en sa moisson dispersé ; c'est fini de mes attentes ; tout a péri... hélas... nous n'irons plus au bois. » (p. 76)¹⁶⁶. Le thème de la nostalgie amoureuse semble donc être le sens le plus immédiat du titre, décrivant l'attitude du personnage principal « qui laisse passer la saison des amours et se contente d'être le spectateur de la romance des autres¹⁶⁷ ». La passivité de Daniel Prince, que nous avons montrée dans le deuxième chapitre de cette étude, est à mettre en rapport avec le côté enfantin — problématique, nous l'avons vu — de la comptine, qui dit alors la maladresse et l'immaturité du personnage pris

¹⁶⁴ Voir Alain Rustenholz, *Les traversées de Paris*, Évreux, Parigramme, p. 106. Nous reproduisons les paroles de la comptine en annexe c).

¹⁶⁵ W. M. Malinowski, *op. cit.*, p. 92.

¹⁶⁶ Cité par J.-P. Bertrand, « Notes », *Les lauriers*, *op. cit.*, p. 117-118.

¹⁶⁷ V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 266.

dans un « jeu d'enfants sur le terrain des adultes¹⁶⁸ », comme le flâneur ne trouve pas sa place sur le « terrain véritablement sacré de la flânerie », la grande ville. Prince non plus n'est pas à sa place dans la réalité sociale, lui préférant le monde des idées, un univers par procuration proche de l'enfance perdue¹⁶⁹, comme le montre les nombreuses réminiscences familiales dans le monologue intérieur. Aussi, Jean-Pierre Bertrand voit dans le titre-citation « moins [une] allusion au contenu de la comptine qu'à sa force évocatoire en tant qu'élément déclencheur d'idées¹⁷⁰ », à l'image d'autres rengaines dans le roman, comme le « Duo des dindons¹⁷¹ » que Prince fredonne, et qui participe de ses nombreuses « divagations » (p. 69) mentales.

De là, le lien établi par le titre entre mémoire individuelle — les réminiscences du flâneur — et mémoire collective, convoquée par l'allusion à la chanson populaire, comme le suggère V. Michelet-Jacquod :

Les lauriers sont coupés, fragment de chanson populaire, inscrite en chacun et qui fonctionne pour chacun comme un signal de reconnaissance d'une tradition partagée, renforce l'idée d'une pensée commune, jaillissant du tréfonds de la conscience et, même, du tréfonds d'une mémoire collective que nourrit le folklore musical¹⁷².

Lorsqu'il donne ce titre à son roman, Edouard Dujardin sait la popularité de la chanson, connue au XIXe siècle et abondamment citée dans le domaine littéraire. Paul Bénichou, dans son étude sur *Nerval et la chanson folklorique*¹⁷³, en fait un relevé : elle apparaît notamment chez Nodier (*Thérèse Aubert*), Nerval (*Voyage en Orient* ; *Sylvie*), George Sand (*Histoire de ma vie*) et en poésie chez Corbière (« Déjeuner de soleil » dans *Les Amours jaunes*) et plusieurs fois chez

¹⁶⁸ W. M. Malinowski, *op. cit.*, p. 95.

¹⁶⁹ « La rue conduit celui qui flâne vers un temps révolu. [...] ce passé demeure toujours le temps d'une enfance. », W. Benjamin, « Le flâneur » dans *Paris, capitale du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 434.

¹⁷⁰ J.-P. Bertrand, « Dire je. », *op. cit.*, p. 27.

¹⁷¹ Tiré de *La Mascotte*, opéra-comique d'Edmond Audran créé en 1880, le « Duo des dindons » est aussi une chanson à connotation amoureuse. La référence renforce par ailleurs le motif virginal dans le roman : le personnage éponyme, Bettina, une gardeuse de dindons, porte chance à ses maîtres à condition qu'elle reste vierge. Léa fait part à Prince de son désir d'aller garder des dindons en Bretagne.

¹⁷² V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 266.

¹⁷³ Cité par V. Michelet-Jacquod, *idem*.

Banville, nous le verrons. Plus à propos pour la chanson, elle est reprise par Claude Debussy — quasi-contemporain de Dujardin — une première fois dans « Jardins sous la pluie » tiré de ses *Estampes*, et une seconde fois dans le « Mouvement » de ses *Images*.

Si la chanson est très exploitée au XIX^e siècle, l'expression « Les lauriers sont coupés » et ses variantes précèdent la composition de la Pompadour, et nous la retrouvons chez les poètes de la Pléiade, Ronsard et Du Bellay en tête¹⁷⁴. A l'instar de ce que Dujardin fera dire à Prince à propos de ses amours fugitives, les poètes de la Pléiade en font l'expression d'une nostalgie, de regrets. Plus encore, elle exprimerait une certaine idée de dépérissement culturel, ce que Banville saisi. Associé symboliquement à la gloire du poète depuis l'antiquité¹⁷⁵, avec l'imagerie césarienne de la couronne de lauriers, le *Laurus nobilis*, dès lors qu'il est « coupé », traduit une crise de la valeur, que montrent les deux premiers vers des *Odes funambulesques* : « Du temps où j'en étais épris / Les lauriers valaient bien leur prix¹⁷⁶ ». Expression d'une crise de la poésie à une époque où le poète, comme le flâneur, joue avec la marge — le poète-flâneur Baudelaire en premier lieu. Mais loin d'y voir un dépérissement, Banville, à la suite des Romantiques, y voit l'occasion d'un renouvellement de l'expression poétique, qui passe par l'investissement du bas, de l'ordinaire. De là son palimpseste de la comptine dans *Les Stalactites*, qui mêle poésie et chanson populaire, et ses revendications dans « L'opéra turc » : « Pour la grande musique, elle est notre ennemie ; / Les Lauriers sont coupés et J'aime mieux ma mie, / Avec la Kradoudja suffisent à nos vœux¹⁷⁷ ». L'appropriation de la chanson populaire dans un genre plus *élevé* est aussi le travail de Debussy en musique et, de fait, celui de Dujardin pour le

¹⁷⁴ Voir W. M. Malinowski, *op. cit.*, p. 91.

¹⁷⁵ « Laurier [...] / Compagnon de la Lyre idéale ! », Théodore de Banville, « Au laurier de la Turbie », *Les Exilés*, v. 4-6. Consulté sur www.mta.ca/banville/ le 29 mai 2017.

¹⁷⁶ Th. de Banville, « La corde roide », *Odes funambulesques*, v.1-2, *ibid.*

¹⁷⁷ Th. de Banville, « L'opéra turc », *Odes funambulesques*, v. 103-105, *ibid.*

roman¹⁷⁸, dès son titre. La « grande musique » de Banville trouve écho dans ce que dit Mallarmé des *Lauriers* de Dujardin, dans une lettre à l'auteur : le poète du *Coup de dés* y voit un roman « en dehors des grandes architectures littéraires¹⁷⁹ », autrement dit un *petit* roman sur le mode mineur, qui passe par, sinon le rejet, du moins le questionnement des pratiques dominantes (« en dehors », ce n'est pas exactement « contre ») induisant un renouvellement de l'expression littéraire. C'est en ce sens, nous semble-t-il, qu'il faut lire la référence, dès l'incipit, à *Ruy Blas* de Hugo, que Prince refuse d'aller voir : « Est-ce qu'on va voir *Ruy Blas* en 1887 ? » (p. 43). En même temps que d'inscrire le texte dans son contemporain, elle dit de façon méta-textuelle la licence que s'octroie Dujardin après la mort de Hugo deux ans plus tôt, lui qui avait confisqué « chez qui pense, discourt ou narre, presque le droit à s'énoncer¹⁸⁰ » selon l'expression de Mallarmé.

G. Genette rappelle à propos des titres-citations et des titres-pastiches qu'ils « apportent au texte la caution indirecte d'un autre texte, et le prestige d'une filiation culturelle¹⁸¹ » mais, dans le cas des *Lauriers*, il n'y a pas de prestige à être associé à la chanson, genre bas dans la tradition littéraire. Pour autant, le titre participe d'une autre tension, puisque la chanson reste de la poésie — populaire, mais poésie tout de même. Alors, nous pouvons lire le titre comme la contamination du roman par le poétique, avant même d'entrer dans le texte, réalisant ainsi le projet de Dujardin, à savoir l'« entrée fulgurante de la poésie dans le roman¹⁸² ». A nous de voir comment ce roman si peu « romanesque » déjoue les codes du genre pour se situer, comme le

¹⁷⁸ « le roman qui voudra dire la vie d'âme sera balancé incessamment entre l'exaltation poétique et le quelconque du quotidien vulgaire. [...] nous revendiquons [...] dans un paragraphe et même dans une phrase la montée et la retombée de l'âme. », Lettre d'Édouard Dujardin à Vittorio Pica, *op. cit.*, p. 126.

¹⁷⁹ Lettre de Stéphane Mallarmé à Édouard Dujardin (8 avril 1888), cité par J.-P. Bertrand, *Les lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁸⁰ Cité par J.-P. Bertrand, *Inventer en littérature*, *op. cit.*, p. 177.

¹⁸¹ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 87.

¹⁸² E. Dujardin, *Le monologue intérieur*, *op. cit.*, p. 51.

poème en prose, dans un entre-deux aporétique — flâneur — qui transcenderait le dualisme prose / poésie.

b. Le roman comme antiroman

*L'intrigue... l'intrigue, mon cher, qu'est-ce que l'intrigue de la Divine Comédie
ou des Sonnets de Shakespeare ou de Tristram Shandy ou de l'Ecclésiaste ?*

Proust.

La technique du monologue intérieur revient nous préoccuper, après les considérations en ouverture du deuxième chapitre. Elle constitue l'essentiel de la facture des *Lauriers* de Dujardin, qui seraient sinon une énième version d'une « trame plus qu'usée » à savoir « la soirée parisienne d'un jeune benêt, à la poursuite d'une des versions de la fameuse Coquette-qui-se-refuse-et-qui-le-ruine¹⁸³ ». Mallarmé reconnaît « une de ces trouvailles vers quoi nous nous efforçons tous en sens divers », et Joyce, selon les dires de Larbaud, a vu dans l'invention de Dujardin un mode d'écriture « se substituant complètement à la forme usuelle du récit¹⁸⁴ ». C'est bien cela qui est intrigant dans *Les lauriers*, et nous disons avec J.-P. Bertrand que :

La nécessité du monologue intérieur est donc de réinventer l'écriture du roman puisque aussi bien l'objet et l'instant romanesque sont totalement neufs. Nous assistons avec cette trouvaille à une invention paradigmatique [...] en ceci que le genre roman lui-même ne se trouve pas simplement redéployé dans son cadre, mais qu'il redéfinit le cadre lui-même, fût-ce par la négative, en le privant de ce qui le constituait ou à tout le moins en le réduisant au strict minimum : un narrateur, un ou plusieurs personnages, une intrigue, de la durée, etc¹⁸⁵.

Nous avons montré plus tôt la disparition du narrateur et ses implications sur la parole romanesque et les personnages ; qu'en est-il de l'« intrigue » et de la « durée » dans ce roman —

¹⁸³ B. Cannone, *op. cit.*, p. 54

¹⁸⁴ V. Larbaud, « Préface à l'édition définitive », cité par J.-P. Bertrand, *Les lauriers*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁸⁵ J.-P. Bertrand, *Inventer en littérature*, *op. cit.*, p. 198.

puisque Dujardin revendique l'appartenance des *Lauriers* au genre du roman, comme en témoigne sa correspondance privée — qui en « redéfinit le cadre » ?

L'intrigue des *Lauriers* est minimale comme l'ont relevé les critiques nous précédant : « the story counts for very little¹⁸⁶ » selon M. Friedman, au point où « il est manifeste qu'il n'y a rien de captivant dans cette histoire¹⁸⁷ » pour W. M. Malinowski. Nous pourrions la résumer à la manière de Beckett dans certains de ses romans, en listant la suite d'actions comme un catalogue ; et Dujardin ne fait pas autre chose dans une lettre qu'il adresse à ses parents en pleine rédaction :

Mère me demande quel est le roman que je fais [...] c'est, tout simplement, le récit de six heures de la vie d'un jeune homme qui est amoureux d'une demoiselle, — six heures, pendant lesquelles *rien*, aucune aventure n'arrive ; et dont les 3/4 se passent le personnage étant seul : il voit un ami (1er chapitre), il dîne au restaurant (2e), il rentre chez lui (3e), il fait sa toilette (4e), il relit ses lettres (5e), il va chez sa maîtresse (6e), il est chez elle 1/2 heure (7e), il fait avec elle une promenade en voiture (c'est la nuit) [8e], il rentre chez elle avec elle (9e, dernier). — Tout cela est l'analyse des idées ; — la *vie* la plus *banale* possible *analysée* le plus complètement et le plus originalement possible¹⁸⁸.

De cet extrait, relevons le subjectivisme prosaïque avoué du projet (« la *vie* la plus *banale* possible ») — qui trouve écho dans la « petite vie » chez Baudelaire — mêlé à une manière d'écrire (« *analysée* le plus complètement et le plus originalement possible ») tout en réactivant le fantasme, depuis Flaubert, du livre sur « *rien* ». D'ailleurs, quand Léa demande à Daniel Prince ce qu'il a fait de sa journée — donc ce qu'il a fait du roman —, il répond : « Oh ! rien absolument. » (p. 111). L'évidement du romanesque met en question la pertinence même du roman, bien obligé de créer d'autres moyens de tension. C'est le changement de paradigme qu'induit le roman en monologue intérieur — paradigme qui s'étend par ailleurs à la littérature moderne — dans lequel « la langue ne sert plus à véhiculer une intrigue (si elle a jamais *servi* à

¹⁸⁶ M. Friedman, *Stream of consciousness*, New Haven, Yale University Press, 1955, p. 158.

¹⁸⁷ W. M. Malinowski, *op. cit.*, p. 96.

¹⁸⁸ Lettre d'Édouard Dujardin à ses parents (13 juin 1886), *ibid.*

cela), elle est l'intrigue même¹⁸⁹ ». C'est ce que dit implicitement la citation de Proust en épigraphe ; nous y reviendrons.

Rien ne doit arriver à Daniel Prince dans ce « drame sans histoire¹⁹⁰ » et, paradoxalement, *tout* arrive, littéralement : « rien n'est omis de ce qui arrive en la vie coutumière d'un jeune homme de moyenne fortune et de bon ton, à Paris, vers 1886 ; la notation du détail descend à une minutie presque maladive¹⁹¹. » C'est une des propriétés du monologue intérieur que d'être exhaustif, ce que déplore L. Jenny :

De fait, il n'y a pas de genre plus successif, plus *chronologique* que le monologue intérieur, enchaîné qu'il est à la continuité des instants par son contrat réaliste, sans justement pouvoir se permettre aucune liberté de composition ou de "montage". C'est inexorablement qu'on doit suivre le quotidien de Daniel Prince sans pouvoir s'épargner aucune des minutes les plus triviales de son existence¹⁹².

Or, comme nous l'avons montré plus haut, à travers l'analyse du titre et la lettre de Dujardin à ses parents, l'investissement du trivial est voulu dans *Les lauriers*. Le prosaïsme du roman est renforcé par l'absence de narrateur qui marque une « abdication de tout choix dans les contenus¹⁹³ ». De là une absence de hiérarchie dans l'ordre de la narration, si l'on peut parler de narration tant le roman semble suspendu. Comme le dit R. Chambers à propos du roman flâneur, « it moves without advancing¹⁹⁴ » ; et, de fait, lorsque Prince se dit « Je n'avance pas » (p. 49), c'est la narration qui fait du surplace. Cela posé, comment comprendre les passages digressifs du roman sinon comme une aporie : comment digresser dans un roman qui est lui-même une digression ? Outre les digressions locales de l'écriture, sur lesquelles nous reviendrons, notons

¹⁸⁹ B. Cannone, *op. cit.*, p. 58.

¹⁹⁰ Lettre d'Édouard Dujardin à Vittorio Pica, *op. cit.*, p. 127.

¹⁹¹ Rémy de Gourmont, *Le IIe livre des masques*, Paris, Mercure de France, p. 73.

¹⁹² L. Jenny, *op. cit.* p. 38.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁹⁴ R. Chambers, *Loiterature*, *op. cit.*, p. 10.

une digression majeure dans l'économie narrative, la « petite perturbation horaire¹⁹⁵ » qui nourrit le roman selon J.-P. Bertrand, à savoir l'annulation de la rencontre au théâtre entre Léa et Daniel. Notre flâneur était censé rencontrer l'actrice à « neuf heures aux Nouveautés » (p. 53) à la sortie de sa pièce, mais trouve un billet de sa part en rentrant chez lui l'informant du changement. L'imprévu de Léa crée un vide narratif à combler, et, à travers la réaction de Daniel Prince, le roman semble se dire à lui-même : « Insupportable ; toujours des changements ; on ne sait jamais ce qu'on fera ; on s'arrange pour ceci, et c'est cela ; la même comédie éternellement » (p. 62).

« Venez directement à la maison vers dix heures », dit le mot de Léa, ce qui donne à Daniel une heure à tuer. Notre flâneur va se montrer plein de ressources pour mettre cette heure à profit — comme quoi il y a tout de même une « liberté de composition » dans le roman en monologue intérieur —, ce qui débouchera sur le paradoxe de ce chapitre digressif : l'essence de la digression est d'excentrer l'écriture du récit, une pause dont l'utilité dans l'économie narrative est questionnée ; pourtant, dans ce cas-ci, l'interruption de la narration que constitue la relecture des lettres et de son carnet (ce à quoi s'occupe Prince au chapitre V, p. 70-80) est un des passages les plus utiles à nos yeux. Nous y apprenons notamment le nom du flâneur (« Léa d'Arsay se fait un plaisir d'aller à l'Opéra demain avec monsieur Daniel Prince », p. 78) par un subterfuge de l'écriture en monologue intérieur qui s'ouvre au polyphonisme, à travers les lettres de Léa. Cette opportune diversité des points de vue — pour nous lecteurs qui n'étions confrontés jusque-là qu'à la seule voix de Prince — amorce le retour ironique du roman sur son personnage : nous prenons la mesure de la duperie que subit le flâneur de Dujardin au fil des lettres de Léa, autant de rendez-vous manqués, déplacés, où nous comprenons qu'elle se joue de lui et qu'il n'aura jamais ce qu'il veut. Ce chapitre marque alors la fin du peu de suspense qu'il pouvait y avoir quant à

¹⁹⁵ J.-P. Bertrand, « Introduction », *Les lauriers sont coupés*, op. cit., p. 22.

l'éventualité de la soirée, suspense lié à une quête minime, constituante essentielle de tout récit: Prince va-t-il *rester* chez Léa ce soir-là, avec tout ce que l'euphémisme suggère.

Difficile d'instaurer de la « durée », un des éléments constitutifs du genre romanesque selon J.-P. Bertrand cité plus haut, dans cette histoire d'une soirée, qui fait écho à l'« Histoire d'une journée », une nouvelle des *Hantises* qui constitue une sorte de modèle réduit des *Lauriers*. Alors, ce roman de quelques heures peine à créer un temps long généralement attribué au genre :

La poétique du continu est une poétique de la liaison, elle est soucieuse de ce qui fait du roman une œuvre *contre* le temps, une lutte contre le morcellement et la désintégration, contre l'irréversibilité du temps : le roman fabrique du continu contre la discontinuité temporelle existentielle¹⁹⁶.

Au contraire, *Les lauriers* seraient, pour reprendre l'expression de J. Dubois, un roman de « l'instantané », rendu notamment par la technique du monologue intérieur ; pas de résistance de sa part devant le temps, mais une insouciance semblable à celle du flâneur et son emploi du temps très libre. *Les lauriers* semblent prendre à contre-pied tout ce contre quoi lutte le continu romanesque : « le morcellement », « la désintégration », « l'irréversibilité du temps », le discontinu. Comme le suggère J.-P. Bertrand, le roman de Dujardin « oppose à la lourdeur du genre romanesque une sorte de fluidité moqueuse et dérisoire¹⁹⁷ ». Moqueuse, car prisonnier de son espace-temps narratif (arrimé à l'ici-maintenant du monologue intérieur), le roman s'étend malgré tout, et semble prendre son temps : « j'ai le temps, et plus que de nécessaire ; en vingt minutes je serai chez elle ; inutile que je me hâte » (p. 64), se dit Daniel Prince rentré chez lui à ne rien faire. Et dérisoire aussi, puisque le roman de l'instantané donne libre cours à la « vie multiple, [l'] agitation de surface, [le] désordre captivant, [aux] nuances fugaces, [aux] sautes de

¹⁹⁶ J.-P. Goux, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁷ J.-P. Bertrand *et al.*, *Le roman célibataire*, *op. cit.*, p. 29.

rythme ; et même [à] des phénomènes gratuits, des absences¹⁹⁸ », comme le passage de Prince au cabinet, alors qu'il attend Léa dans son salon. En opposition à toute narration bien menée — dans le contexte des *Lauriers*, nous pensons au roman naturaliste — le roman flâneur comprend des segments qui n'ont pas de fonction dans l'économie narrative. L'exposition dans le roman de tous les détails de la vie quotidienne de Prince, que regrettait L. Jenny, donne lieu à un nouveau paradoxe : un roman court, avec une intrigue minimale, mais qui s'étend en longueur en dépit de sa brièveté.

A la manière du flâneur qui allonge sa marche pour revenir, en fin de compte, à son point de départ (comme nous l'avons montré dans le deuxième chapitre), le roman nous « montre le héros dans un état identique à son état initial : il est en attente du prochain rendez-vous¹⁹⁹. » Cette soirée n'a pas fait avancer les choses, ni pour le flâneur, ni pour le lecteur semble-t-il, tant la fin est attendue et insignifiante. Nous avons dit de la marche du flâneur qu'elle se fait au hasard des circonstances, et *Les lauriers* semblent avoir fait de cette absence de déterminisme un principe organisateur. Ainsi, les réminiscences de Daniel Prince se lisent « sans que se fonde nécessairement le récit d'un parcours qui aurait les allures d'une destinée (romanesque ou non). [Elles] s'offrent comme de simples surgissements de la conscience, et non comme les linéaments d'une fiction qui donnerait à se comprendre téléologiquement, avec commencement et fin²⁰⁰. » Prince lui-même questionne les liens logiques de son monologue alors qu'il se rappelle une rengaine de Scribe : « Le vin, le jeu, — le vin, le jeu, les belles, — voilà, voilà. . . Quel rapport y

¹⁹⁸ J. Dubois, *op. cit.*, p. 140.

¹⁹⁹ J.-P. Bertrand *et al.*, *Le roman célibataire*, *op. cit.*, p. 134.

²⁰⁰ J.-P. Bertrand, « Dire je. », *op. cit.*, p. 26. Cela rejoint ce que dit Belinda Cannone de la technique du monologue intérieur, qui « brise les règles établies de la narration : elle n'exprime pas plus une pensée achevée, elle n'est plus dominée par un temps et une matière romanesque préétablis [...]. Le temps du récit devient celui du vécu romanesque en train de s'accomplir. », *op. cit.*, p. 66.

a-t-il entre le vin et le jeu, entre le jeu et les belles ? Je veux bien que les gens aient besoin de se monter pour faire l'amour ; mais le jeu ? » (p. 51).

L'inscription du roman dans l'ordre de la contingence est renforcée par la marche du personnage dans la ville aux chapitres I, III et VI (sans compter sa promenade en voiture avec Léa au chapitre VIII), qui donne lieu à ce que J. Dubois appelle la « description ambulatoire » :

Qui dit promenade ou course dit renouvellement constant du décor, projection vive de la réalité dans le champ d'intérêt du personnage. De plus, le mouvement du corps favorise celui de la pensée, et un pêle-mêle de réflexions peut venir s'ajouter aux variations du cadre. Enfin, l'inattendu est au détour du chemin... Aussi, le cours du roman est-il soumis à une évolution hachée, saccadée même, à des sautes et à des discontinuités, au surgissement de toutes sortes de détails²⁰¹.

Ces moments de promenade lient dans le roman flânerie urbaine, mentale, narrative et flânerie de l'écriture. Ainsi, à son arrivée devant le Café Oriental, Prince en observe l'intérieur et lit pour lui-même l'annonce affichant les prix : « À l'intérieur, les lumières, le reflet des rouges et des dorés ; la rue plus sombre ; sur les glaces une buée. "Dîners à trois francs... bock, trente centimes." » (p. 46) Les guillemets disent le polyphonisme de cette promenade de l'œil, influence de l'environnement du personnage sur l'écriture. Lors de sa flânerie « très libre » du chapitre VI, nous suivons Daniel Prince au gré de ses observations fortuites, des gens qu'il croise en marchant:

ah ! un homme ; le concierge de cette maison ; il fume sa pipe, il regarde les passants ; personne ne passe ; moi seul ; ce gros vieux concierge ; que fait-il à regarder la solitude ? me voici dans l'autre rue ; brusquement elle se rapetisse, elle devient toute étroite ; de vieilles maisons, des murs en chaux ; sur le trottoir, des enfants, des gamins, assis par terre, taciturnes ; et la rue du Rocher, et, ainsi, les boulevards ; là, des clartés, des bruits (p. 82-83)

Ainsi rendue, l'écriture échappe au régime narratif sans pour autant être dans la description — Prince ne décrit pas véritablement, il regarde et ses impressions se déposent par touches, sans

²⁰¹ J. Dubois, *op. cit.*, p. 134-135.

nécessairement s'approprier subjectivement ce qu'il voit, comme le montrent les indéfinis « là, des clartés, des bruits ». Confrontés aux segments averbaux et sans progression des *Lauriers*, nous sommes face à « des mots libérés, en quelque sorte, détachés de leur nécessité narrative et rendus, tels des électrons libres, à leur contingence passagère²⁰² », en faisant fi de *l'histoire* qu'ils sont censés servir. De quoi s'interroger sur le genre du discours que constituent *Les lauriers*. Comme le résumant les auteurs du *Roman célibataire*, le roman de Dujardin — ainsi que les autres romans fin-de-siècle qui composent leur corpus — « cristallise[nt] l'utopie d'un monde romanesque totalement replié sur lui-même, doté d'une langue qui se met à l'abri de toute socialité et en dehors de l'histoire, pour refaire en vase clos un univers à part entière, comble de l'artifice et de l'intellect²⁰³. » Flâneur, le roman de Dujardin l'est en se réclamant du genre tout en déjouant les codes. *Les lauriers* vident à tous les niveaux la matière romanesque : 1. un roman sans intrigue ou si peu, qui fait son propre résumé, assouvissant le rêve d'un roman symboliste condensé en une page ; et un roman sur *rien*, embrassant le nihilisme des héros décadents. 2. le manque d'intrigue donne une narration qui tourne à vide (sans autorité narrative, du reste), tributaire des logorrhées de Daniel Prince, et qui finit par n'être qu'une suite de fragments digressifs. 3. ce qu'il reste de matière romanesque prend systématiquement le contre-pied des caractéristiques traditionnelles du genre : au temps long s'oppose l'instantané ; la quête du flâneur est dérisoire ; et il ne subit aucune transformation entre le début et la fin du roman.

Tout cela se traduit dans l'écriture, détachée de ses obligations de raconter — puisqu'il n'y a rien à raconter — et par là plus proche d'une vision essentialiste de la poésie que de l'écriture romanesque. Alors, la tentation est grande, pour nous qui voulons lire *Les lauriers* sous l'angle du roman flâneur, de le situer dans un entre-deux, entre le roman et la poésie, entre le réalisme et

²⁰² J.-P. Bertrand, « Introduction », *Les lauriers sont coupés*, op. cit., p. 23-24.

²⁰³ J.-P. Bertrand et al., *Le roman célibataire*, op. cit., p. 17.

le modernisme, entre le XIXe et le XXe siècle. D'autant plus que c'est un des objectifs avoués de Dujardin que de faire un roman poétique, comme il le dit *a posteriori* dans son essai sur *Le monologue intérieur* :

De cette origine poétique et musicale du monologue intérieur, Gabriel Marcel me permettra de trouver la confirmation dans son article assez malencontreux où il reproche précisément aux *Lauriers sont coupés* de transposer dans le roman les procédés du poème et de la musique. Hélas ! cher monsieur, c'était mon programme même²⁰⁴.

Certains critiques nous précédant vont effectivement dans le sens d'un roman de l'entre-deux, un texte se disant roman mais qui serait plus proche en réalité de la poésie, comme nous le verrons dans les pages qui suivent. A nous de discuter les points de vue, d'en montrer les intuitions et les limites — avec tout le caractère oppositionnel du flâneur — avant de justifier en quoi le texte de Dujardin transcende ces questions génériques pour inventer sa spécificité.

2. « L'entrée fulgurante de la poésie dans le roman » : pour un roman de l'entre-deux

Qu'est-ce que la Poésie ? qu'est-ce que la Prose ?

Baudelaire.

a. Vers, prose, poésie

Outre le titre, qui amorce dès le seuil du texte « l'entrée fulgurante de la poésie dans le roman²⁰⁵ » selon le souhait de Dujardin, comme nous l'avons montré ci-dessus, *Les lauriers* contiennent des réflexions métatextuelles qui disent une conscience des enjeux de la poésie au sein même du roman. Alors qu'il fredonne un air de Scribe tiré de *Robert-le-Diable*, Daniel Prince se questionne sur la prononciation des terminaisons à la rime : « Allons, c'est de Scribe

²⁰⁴ E. Dujardin, *Le monologue intérieur*, op. cit., p. 57.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 51.

encore. Et toujours la même triple passion... Vive le vin, l'amour et le tabac... Il y a encore le tabac ; ça j'admets... Voilà, voilà, le refrain du bivouac... Faut-il prononcer taba-c et bivoua-c, ou taba et bivoua ? » (p. 51) Prince est confronté au phénomène de la rime par à-peu-près typique de la chanson populaire²⁰⁶. Cela va dans le sens du projet de Dujardin, qui était de mêler dans *Les lauriers* la prose et la poésie : « le roman qui voudra dire la vie d'âme sera balancé incessamment entre l'exaltation poétique et le quelconque du quotidien vulgaire²⁰⁷. » A travers cette citation, nous pouvons entrevoir les présupposés de l'auteur et de l'époque, une conception « exaltée » de la poésie qui s'oppose à la banalité de la prose. Comme le rappelle W. M. Malinowski, la poésie dans le contexte épistémologique des années 1880 diffère des conceptions actuelles : « Aux yeux de Dujardin, la conception du monologue intérieur qu'il mettait en pratique dans *Les lauriers* se voulait indissociable de la conception qu'on se faisait, au temps du symbolisme, de la poésie [...] En d'autres termes, par "poésie", il fallait comprendre en 1885 "l'expression de la vie intérieure"²⁰⁸ », ce que confirme Dujardin dans *Le monologue intérieur*, lui qui voit dans la poésie une œuvre qui émane « directement des profondeurs du subconscient²⁰⁹ ». La dédicace à Racine, le « romancier d'âmes » est à lire en ce sens, ainsi que du point de vue de la transcendance des genres : Dujardin voit en l'auteur de *Phèdre* « le suprême emmêleur du poétique et du prosaïsme²¹⁰ ». Il faut comprendre alors que la forme vers ou prose « n'a que peu d'importance²¹¹ » aux yeux de Dujardin quand il s'agit de définir la poésie. Reste que des critiques, partant des conceptions et du projet de Dujardin, ont lu *Les lauriers* en y trouvant nombre d'éléments « poétiques » — mais au prix de certaines largesses de méthode.

²⁰⁶ Sur la rime par à peu près et la chanson populaire, voir Joseph Boju, *Du journal au poème. La « manière mêlée » des Odes funambulesques et Nouvelles odes funambulesques de Théodore de Banville*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2017, p. 115-116.

²⁰⁷ Lettre d'Édouard Dujardin à Vittorio Pica, *op. cit.*, p. 126.

²⁰⁸ W. M. Malinowski, *op. cit.*, p. 112.

²⁰⁹ E. Dujardin, *Le monologue intérieur*, *op. cit.*, p. 51.

²¹⁰ Lettre d'Édouard Dujardin à Vittorio Pica, *op. cit.*, p. 127.

²¹¹ K. McKilligan, *op. cit.*, p. 83. Nous traduisons.

Si le consensus critique est de situer *Les lauriers* du côté la prose poétique, certains voient de « véritables vers » dans le roman de Dujardin :

La prose poétique est également parsemée de véritables vers qui, çà et là, soulignent le souci du rythme et de la musicalité habitant l'évocation de la rue. La pensée de Daniel Prince emprunte la forme de l'octosyllabe pour décrire l'air à danser qu'émet l'orgue de Barbarie : « le rythme d'une valse lente ». Il poursuit sa quête de musicalité en transformant, quelques lignes plus bas, ce vers en ennéasyllabe, choisissant comme Verlaine l'impair. "Le rythme d'une valse lente" devient donc "Le fixe rythme des lentes danses"²¹².

Jean Mourot a bien analysé le phénomène critique de calque du vers sur la prose²¹³, où nous voyons au milieu d'un texte en prose des vers de six, de sept, de huit syllabes. Mais c'est ignorer au moins deux modalités spécifiques du vers et de la poésie. Pour qu'il y ait vers, il faut qu'il y ait récursivité du vers, c'est-à-dire retour du même au même, comme l'a montré Benoît de Cornullier²¹⁴. Il ne suffit pas d'un segment de huit syllabes pour faire un octosyllabe, mais bien que cette structure soit répétée formellement dans le contexte du poème. Ce qui nous amène à la deuxième modalité : le texte doit se donner à lire comme poésie pour être réalisé comme poésie. Autrement dit, en régime de prose (le régime de lecture a priori pour *Les lauriers*), le texte sera réalisé comme prose ; le vers, lui, doit être une unité « pour l'oreille aussi bien que pour l'œil²¹⁵ », selon le mot de Claudel. Aucune chance, alors, de réaliser le segment « le rythme d'une valse lente » en huit syllabes. Dans un contexte poétique octosyllabique, « le rythme d'une valse lente » serait un octosyllabe, avec prononciation des E atones marqués en gras. Mais en régime de prose, le E muet s'élide et il nous semble impensable alors de le réaliser en huit syllabes (et encore moins d'en faire un octosyllabe). Il en va de même pour l'ennéasyllabe supposé, « Le fixe

²¹² V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 290.

²¹³ Voir J. Mourot, *Le génie d'un style*, Paris, Armand Colin, p. 30 et suivantes.

²¹⁴ Voir B. de Cornullier *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, 1982.

²¹⁵ Paul Claudel, cité par Suzanne Bernard, *Le poème en prose*, Paris, Nizet, 1959, p. 413.

rythme des lentes danses » : tout au plus peut-on le réaliser en huit syllabes, en régime de prose, et il ne constitue en aucun cas un vers.

La typographie des *Lauriers* est bien celle d'un texte en prose, ce qui rend caduques, de notre point de vue, les observations de W. M. Malinowski, tentative de poétiser par le vers le roman de Dujardin : « certaines suites de phrases semblent former de véritables poèmes en prose, voire en vers libre si cher, comme on sait, à Dujardin. Il suffirait, pour s'en convaincre, de transcrire quelques passages en les divisant en vers selon l'agencement des signes de ponctuation, ou des pauses syntaxiques ou logiques²¹⁶. » Et chez V. Michelet-Jacquod : « Seule la disposition suivie de ces vers, concession faite au roman, masque le vers librisme du passage²¹⁷. » Dujardin lui-même pourrait répondre d'outre-tombe, comme il l'a fait en son temps s'adressant à Marie Krysinska dans *Les premiers poètes du vers libre* : « Il ne suffit pas [...] pour faire des vers libres, de passer à la ligne à chaque membre de phrase²¹⁸. » De façon assez révélatrice d'ailleurs, Dujardin n'évoque pas *Les lauriers* dans les quelques pages qu'il consacre à son œuvre dans son essai sur le vers libre. Plutôt, il mentionne ses *Trois poèmes en prose* réédités en volume avec *Les lauriers sont coupés* et *Les Hantises* en 1897 au Mercure de France, « A la gloire d'Antonia », « Pour la vierge du roc ardent » et « La Réponse de la bergère au berger²¹⁹ ». Alors, « l'entrée fulgurante de la poésie dans le roman » qui ferait des *Lauriers* un roman flâneur n'est pas à chercher du côté du vers, tout simplement parce que des vers, il n'y en a pas dans le roman de Dujardin.

Au-delà du vers, une série de procédés et d'effets sont invoqués par les critiques pour justifier le caractère poétique des *Lauriers*, mais il nous semble qu'ils proviennent pour la plupart

²¹⁶ W. M. Malinowski, *op. cit.*, p. 113.

²¹⁷ V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 291.

²¹⁸ E. Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre*, Paris, Mercure de France, 1922, p. 21.

²¹⁹ Voir E. Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre*, *op. cit.*, p. 63-67.

d'une vision dualiste — donc forcément réductrice — de la langue, fondée sur l'opposition entre prose et poésie. La poésie serait « prioritairement fondée sur la langue²²⁰ » et privilégierait le « principe antireprésentatif de l'expression²²¹ » selon Jacques Rancière, tandis que la prose — et le roman qui lui est assimilé — serait le délié organisé autour du « primat représentatif de la fiction²²². » Nous retrouvons l'idée d'une prose rationnelle *versus* la poésie reine de l'imagination ; un roman qui serait dans l'action alors que la poésie serait dans la réflexion ; la liste s'étend : expérience / contemplation, corps / âme, apprentissage / intuition, existence / essence, etc.²²³. La difficulté pour nous, c'est que Dujardin est dans ce schéma de pensée au moment d'écrire *Les lauriers*, et bien après comme en témoigne son étude sur le vers libre déjà citée²²⁴ ; mais aujourd'hui, nous ne pouvons souscrire à cette vision dualiste, et à l'herméneutique qu'elle contribue à fonder. Ainsi, « parmi les éléments qui poétisent le texte de Dujardin, on ne saurait passer sous silence d'innombrables allitérations, des répétitions en écho, des assonances²²⁵. » ; allitérations et les assonances qui ne sont pourtant pas poétiques en soi — elles contribuent à instaurer une tension vers la poésie dans le texte de Dujardin, mais pour d'autres raisons, nous le verrons. Dans la même veine d'un travail sur la matérialité du langage, la métaphore musicale employée par Dujardin emmène certains critiques vers le terrain glissant de l'expressivité : « L'exercice confère à la prose une langueur quasi musicale. Selon Erika Hoenisch, de nombreuses combinaisons des *mutae cum liquida* avec les voyelles nasales [...] et avec le *l* ou le *m* semblent apporter au texte de Dujardin une note de douceur et d'affection toute sensuelle²²⁶ » nous amenant à une « réception poétique du mot, ce dernier vivant dans une si grande proximité

²²⁰ B. Cannone, *op. cit.*, p. 60.

²²¹ Cité par V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 56.

²²² *Idem.*

²²³ Voir les oppositions dressées par Tzvetan Todorov dans « Un roman poétique », *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 2016, p. 125.

²²⁴ Voir E. Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre*, *op. cit.*, p. 22, note no. 1.

²²⁵ W. M. Malinowski, *op. cit.*, p. 114.

²²⁶ *Ibid.*, p. 115.

sonore et vibratoire avec l'émotion qu'il cherche à transcrire que sa matérialité se "substitue pour ainsi dire à son sens ; [...] se met devant lui"²²⁷ ». Question de point de vue sur la langue et ses effets, à laquelle s'oppose le travail de Ferdinand de Saussure sur l'arbitraire du langage, comme le rappelle J. Mourot :

Quand on parle de la sonorité d'un mot ou d'une phrase, bien souvent on attribue aux sons ce qui appartient au sens ; on transfère aux sons l'importance intellectuelle ou affective qu'on attache à leur sens. [...] dans le langage littéraire, l'expressivité des sons est un domaine où le risque est grand de céder à la fantaisie. Un phonème est inerte ; il ne révèle ses possibilités expressives qu'à l'instigation du sens. [...] L'interprétation d'un mot comme sens conditionne sa perception comme son — ce qu'on prend pour un jugement de l'oreille n'est souvent qu'un obscur décret de l'esprit²²⁸.

Par extension, l'influence revendiquée de la musique dans le projet de Dujardin donne lieu à des interprétations abusives, toujours pour aller dans le sens d'une écriture de l'entre-deux, flâneuse : « Retour aux formes essentielles de la poésie, le monologue intérieur se fait souvent pur procédé de chant. Prose poétisée, musicalité de la voix interne, toutes les ressources de l'art et de la sensibilité du romancier doivent concourir à restituer le mouvement informulé, imperceptible, de l'âme²²⁹. » La prose serait poétique grâce à sa musique, « pur procédé de chant ». Un point de vue partagé, du reste, par Dujardin en 1931²³⁰ ; mais les contextes épistémologiques ont changé, et « la *musique* d'un texte n'est qu'une métaphore qui évite d'en faire l'analyse, car on n'en a ni les concepts ni les moyens. Elle est invoquée. Il suffit d'y faire allusion²³¹. » Pour preuve, les emprunts au vocabulaire de la musique, transposition tout au plus

²²⁷ V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 150.

²²⁸ J. Mourot, *Le génie d'un style*, cité par J.-P. Goux dans *La fabrique du continu*, *op. cit.*, p. 145. Comme le dit Henri Meschonnic, « quand le sens le dit, /fl/ coule dans *fleuve*, pas dans *fleur*. » Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 2009, p. 630.

²²⁹ W. M. Malinowski, *op. cit.*, p. 115.

²³⁰ « En même temps qu'il est un retour aux formes essentielles de la poésie, le monologue intérieur est un retour, évidemment modernisé, aux formes primitives du langage ; et c'est la doctrine même de l'origine musicale de la parole qui est ici illustrée. » E. Dujardin, *Le monologue intérieur*, *op. cit.*, p. 52.

²³¹ H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 125. Il n'y a pas de texte musical en soi.

métaphorique de notions d'un champ à un autre, invoqués pour déplier le texte mais qui « évit[ent] d'en faire l'analyse ». La notion la plus marquante à cet égard est le rythme :

Que Dujardin traite du vers libéré, libre ou du poème en prose, on s'aperçoit rapidement que la constante unissant ces trois formes d'expression poétique reste le rythme. Celui-ci, plus ou moins prononcé, n'en demeure pas moins le critère de distinction qui sépare la poésie de la prose. Le rythme est aussi l'élément déterminant d'une logique émotionnelle d'écriture qui suit les contractions de l'âme, contrairement à l'écriture rationnelle de la prose qui se déploie sans convulsion et dans un calme linéaire. Le rythme de l'écriture poétique nous conduit naturellement au second caractère de la prose poétique des *Lauriers* qui est son "caractère musique"²³².

Cette citation est exemplaire quant aux présupposés dualistes que nous avons déjà montrés : une prose « rationnelle », « sans convulsion » opposée à une écriture poétique « qui suit les contractions de l'âme » que rend la technique du monologue intérieur. Le rythme est mentionné sur le mode de l'allusion : « le souci du rythme et de la musicalité » ; « au rythme cadencé » ; « un rythme plus saccadé, mais qui n'en garde pas moins son caractère musical (on dirait un *staccato* lyrique)²³³ », calqué donc sur le sens que la notion a en musique. Pourtant, le rythme a aussi un emploi et une valeur dans l'analyse du langage, ce que nous verrons dans les pages qui suivent. Aussi, le rythme en lui-même ne peut pas servir à distinguer la poésie de la prose, puisqu'il est inhérent au langage ; il est autant dans la poésie que dans la prose ou dans la langue parlée. Seules ses modalités diffèrent.

Ce détour par la critique nous a permis de baliser notre propre cheminement. À la tentation initiale d'embrasser ces points de vue qui servaient tout à fait notre hypothèse de lecture — à savoir un roman flâneur, de l'entre-deux, ni prose, ni poésie et les deux à la fois — a succédé une approche critique qui nuance ces interprétations. Ainsi, nous avons montré que la poésie n'entre pas dans *Les lauriers* par le vers, puisqu'il n'y a pas de vers — hormis l'alexandrin

²³² V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 291.

²³³ *Ibid.*, p. 290 ; p. 45 ; W. M. Malinowski, *op. cit.*, p. 114.

tronqué qui compose le titre — dans ce texte strictement en prose. Nous avons noté une confusion des valeurs de la poésie, partant d'une opposition binaire aux valeurs de la prose — alors que « le vers ne s'oppose pas à la prose. [...] Le vers s'oppose au blanc, comme la prose²³⁴ » ; confusion donnant lieu au point de vue de l'expressivité du langage, irrecevable selon nous, et à la musicalité du texte, inapplicable autrement que par allusion.

Cela n'invalide pas pour autant notre hypothèse de lecture, ni « l'entrée fulgurante de la poésie dans le roman » que souhaitait Dujardin. Seulement, elle se fait autrement ; et si les intuitions des critiques sont évidemment justes — le texte de Dujardin en témoigne —, nous voudrions en nuancer quelques points, et nous engager sur des pistes moins explorées.

b. Entre la prose et la poésie : le rythme flâneur des Lauriers

Nous soutenons que la distinction entre la prose et la poésie est une question de rythme ; non pas le rythme musical, ou le rythme de la mer, mais l'emploi linguistique de la notion. Dujardin lui-même convoque le rythme pour démêler l'opposition prose / poésie : « Le poème en prose diffère du vers, d'abord en ce que ses pieds rythmiques sont généralement d'un rythme moins prononcé, ensuite et surtout en ce qu'ils ne sont pas ordonnés dans l'unité resserrée du vers²³⁵. » Robert de Souza, théoricien du rythme au début du XXe siècle, établit également des différences de degré de rythme, plus serré dans la poésie que dans la prose²³⁶. Mais qu'est-ce que le rythme ? Nous pouvons le définir avec H. Meschonnic :

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et ce que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du

²³⁴ H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 216.

²³⁵ E. Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre*, *op. cit.*, p. 17.

²³⁶ Cité par S. Bernard, *op. cit.*, p. 410.

langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du « sens » au lexical, la signifiance est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, chaque voyelle qui, en tant que paradigme, et que syntagmatique, dégage des séries. Ainsi les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le « sens » n'est plus dans les mots, lexicalement. Dans son acception restreinte, le rythme est l'accentuel, distinct de la prosodie — organisation vocalique, consonantique. Dans son acception large, celle que j'implique ici le plus souvent, le rythme englobe la prosodie. Et, en parlant, l'intonation. Organisant ensemble la signifiance et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours²³⁷.

Ainsi donnée, la définition de H. Meschonnic est la plus complète que nous ayons trouvée, allant au-delà de « l'acception restreinte » de la notion, pour contribuer à fonder une poétique. Sans aller aussi loin, nous voudrions montrer, à travers une analyse rythmique d'extraits des *Lauriers*, la suraccentuation rythmique et prosodique du texte en prose de Dujardin, le rapprochant par-là de la poésie. C'est la conception d'une forme intermédiaire que Dujardin expose dans son essai sur le vers libre :

[...] j'ai cru (depuis longtemps et de plus en plus) qu'il était possible de trouver une forme qui passerait, sans transition et sans heurt, de la forme vers à la forme prose, suivant l'état lyrique du moment, et, toujours sans heurt et sans transition, serait elle-même vers libre, verset et poème en prose, dans une succession de pieds rythmiques tour à tour serrés en vers, élargis en versets et dilués en quasi-prose²³⁸.

Sans discuter les conceptions datées de Dujardin — nous l'avons déjà fait plus haut —, la forme qu'il postule rejoint ce que nous voulons montrer à propos des *Lauriers* — de sorte que cette forme à trouver a peut-être déjà été réalisée. D'où un paradoxe de flâneur : un texte en prose, écrit *comme* de la poésie — sans calquer des notions poétiques (le vers, par exemple) pour le montrer, puisque le rythme est de tout le langage. Échappant ainsi aux catégories génériques, *Les*

²³⁷ H. Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 217.

²³⁸ Cité par J.-P. Bertrand, *Inventer en littérature*, op. cit., p. 167.

lauriers n'échappent pourtant pas au rythme, qui nous servira à montrer les spécificités du texte de Dujardin.

Avant de se lancer dans l'analyse, soulignons le caractère local et doublement lacunaire de ce travail : dans le cadre de cette étude, impossible de soumettre le roman tout entier à l'analyse rythmique. Certains extraits particulièrement révélateurs du travail à l'œuvre dans le roman ont donc été sélectionnés à dessein. Impossible également de pousser l'analyse aussi loin que l'eût fait H. Meschonnic, qui impliquerait de montrer l'activité du sujet, au sens que lui donne l'auteur de *Critique du rythme*, dans le langage. Notre démarche est nécessairement plus modeste²³⁹.

« 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... »

(p. 39)

Dès l'incipit, le texte est suraccentué, avec une suite de trois accents rythmique / prosodique / prosodique, suivi de deux contre-accent rythmique / prosodique. Nous postulons à la ligne suivante une suite de six accents, en alternance rythmique / prosodique, amorcée par l'écho prosodique en [f] « des foules confuses ». Sur les trente-neuf syllabes qui composent la première phrase des *Lauriers*, vingt-et-une portent un accent, ce qui dit bien la force rythmique de l'écriture, et sa forme intermédiaire : la suraccentuation contribue « au caractère serré du langage

²³⁹ Nous suivons la méthodologie établie par Henri Meschonnic et Gérard Dessons. Voir notamment H. Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., et H. Meschonnic et G. Dessons, *Traité du rythme*, Paris, Armand Colin, 2005.

de la poésie en vers²⁴⁰ ». D'où le paradoxe que nous évoquions pour *Les lauriers* : une suraccentuation propre à la poésie, dans un texte en prose. Alors, l'hésitation flâneuse des *Lauriers* entre le roman et la poésie n'est pas une question d'intériorité, d'imagination ou de musicalité, mais plutôt de rythme, rejoignant l'intuition de V. Michelet-Jacquod, ce que nous voulons montrer concrètement dans le texte.

L'ouverture du deuxième chapitre confirme la suraccentuation de l'écriture :

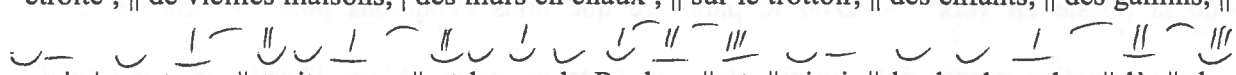
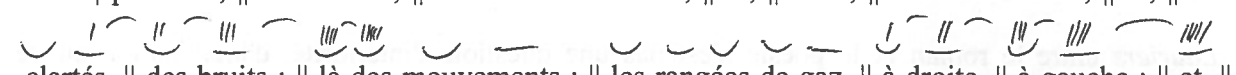
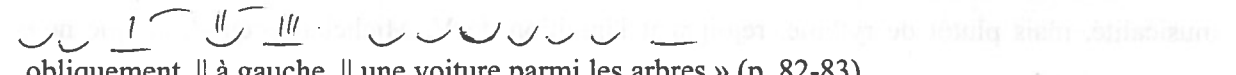
« Illuminé, || rouge, || doré, || le café ; || les glaces étincelantes ; || un garçon | au tablier blanc ; ||
les colonnes chargées | de chapeaux et de pardessus » (p. 47)

L'accumulation d'adjectifs crée un contre-accent rythmique / rythmique « Illuminé, rouge, » et les deux segments suivant sont mis en valeur par la double accentuation sur « doré » « café », rythmique et prosodique en [E], renforcée par le contre-accent rythmique / prosodique « café ; les ». Encore une fois, la phrase d'ouverture est forte rythmiquement, avec plus de la moitié des syllabes se trouvant accentuées — nous en dénombrant dix-neuf sur trente-trois au total.

L'analyse se confirme dans un extrait plus long, tiré du chapitre VI :

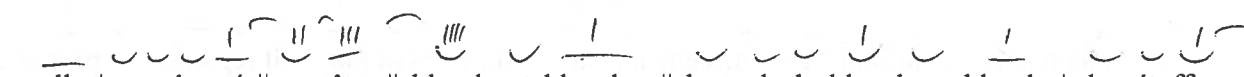
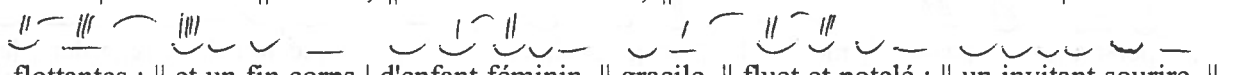
« ah ! ||| un homme ; || le concierge | de cette maison ; || il fume | sa pipe, || il regarde | les passants
; || personne | ne passe ; || moi seul ; || ce gros vieux concierge, || que fait-il | à regarder | la
solitude ? ||| me voici | dans l'autre rue ; || brusquement | elle se rapetisse, || elle devient tout

²⁴⁰ H. Meschonnic et G. Dessons, *Traité du rythme*, op. cit., p. 167.


 étroite ; || de vieilles maisons, | des murs en chaux ; || sur le trottoir, || des enfants, || des gamins, ||

 assis | par terre, || taciturnes ; || et la rue du Rocher, || et, || ainsi, || les boulevards ; || là, || des

 clartés, || des bruits ; || là des mouvements ; || les rangées de gaz, || à droite, || à gauche ; || et, ||

 obliquement, || à gauche, || une voiture parmi les arbres » (p. 82-83)

Parmi les effets rythmiques notables de ce passage, nous postulons une suite de six accents en alternance prosodique / rythmique « passants ; personne ne passe » amorcé par le contre-accent rythmique / prosodique « pipe ; il ». Cela forme une chaîne très riche rythmiquement avec six accentuées consécutives et des échos prosodiques en [p] et en [s], ainsi que l'hiatus dans le contre-accent rythmique / prosodique « personne | ne ». Dans l'écriture va se poursuivre un écho en [s] tout au long de l'extrait, notamment le contre-accent rythmique / prosodique « moi seul ; ce », puis dans « solitude », « brusquement », « se rapetisse », « sur », « ainsi ». Sans en faire le relevé, notons plusieurs suites de trois et de cinq accents, visibles ci-dessus, en particulier ceux qui contribuent à produire un écho prosodique en [t] amorcé par la suite accentuelle « tout étroite », suivi de « trottoir », « par terre », « taciturne ». Nous retrouvons encore le même rapport de syllabes accentuées dans cet extrait plus étendu, plus d'une sur deux.

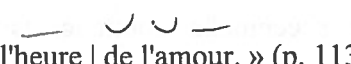
Enfin, soumettons un dernier extrait à l'analyse rythmique, tiré du dernier chapitre :


 « elle | a redressé || sa tête, || blonde et blanche, || hors de la blancheur blonde | des étoffes

 flottantes ; || et un fin corps | d'enfant féminin, || gracile, || fluët et potelé ; || un invitant sourire, ||

 une promesse aux caresses, || une mollesse | inclinée à s'abandonner | en des bras ; || car en cette



 heure | où la journée fuit | et n'est plus, || après la journée quelconque éteinte, || c'est la nuit, ||



 l'heure | de l'amour. » (p. 113)

Si le rapport entre accentuées et inaccentuées est moins élevé que dans les extraits précédents, ce dernier passage n'est pas moins riche du point de vue du rythme. Il s'ouvre sur une suite de quatre accents en alternance rythmique / prosodique, établissant un écho prosodique en [bl] : « blonde et blanche, hors de la blancheur blonde » suivi d'un écho en [f] avec contre-accent prosodique / prosodique « des étoffes flottantes » (qui ouvre en fait une suite de quatre accents) ; écho rappelé dès le segment suivant, et renforcé par un second contre-accent prosodique / prosodique : « et un fin corps d'enfant féminin ». Dans la suite de l'extrait, les accents se font plus rares, mais nous voudrions attirer l'attention sur ce passage : « une promesse aux caresses, une mollesse inclinée à s'abandonner en des bras ». Les accents rythmiques portent aussi un accent prosodique en [esse], et les différents groupes rythmiques suivent chacun une construction en anapeste $\cup\cup\text{—}$, pied rythmique hérité du grec ancien²⁴¹ comportant deux valeurs brèves suivies d'une longue, l'accent tonique. On retrouve cette construction trois fois dans la suite de l'extrait : « en des bras », « c'est la nuit » et « de l'amour ».

Partant de l'analyse rythmique, nous voyons bien comment l'écriture a pu donner une impression de saccade, un fragmentisme haché semblables aux changements de direction du

²⁴¹ Si le pied est une notion inapplicable en français, langue à accent de groupe au contraire du grec ancien, langue à accent de mot, la construction est là, même si ses modalités et ses effets diffèrent de la métrique grecque.

flâneur ; intuitions de lecteurs confirmées et démontrées par l'analyse, qui montre bien plus qu'une saccade ou autre *staccato*, mais un effet de relance accentuelle continue, tant rythmiquement que prosodiquement. De façon empirique, la prose des *Lauriers* est rythmée *comme* la poésie, resserrée, ne trouvant sa place dans aucune des catégories. Aporie qui explique la tentation de certains critiques de rapprocher le roman de Dujardin d'un des genres flâneurs que nous avons présentés dans le premier chapitre de cette étude : le poème en prose. Ainsi, chez V. Michelet-Jacquod : « Ce texte à l'accent lyrique et au rythme cadencé, grâce au monologue intérieur et au cadre spatial et temporel restreint, se rapproche bien plus du poème en prose que du roman²⁴² » et plus loin : « Le récit de Dujardin, bref, condensé, homogène et faisant une large place à la poésie peut être reçu du public comme un poème en prose²⁴³. » J.-P. Bertrand est du même avis dans l'introduction de l'édition de référence : « Ce n'est pas un hasard si de nombreuses pages des *Lauriers* relèvent du poème en prose incluant nombre de vers libres (si l'on peut dire)²⁴⁴ ». Nous avons montré plus haut pourquoi il est impossible de parler de vers dans le roman de Dujardin (ce que J.-P. Bertrand suggère entre parenthèses) ; il est également difficile, nous semble-t-il, de parler de poème en prose à propos des *Lauriers*, dans la mesure où, malgré son statut aporétique, il s'est imposé comme genre au cours du XIXe siècle, avec sa poétique spécifique. Comme l'a montré S. Bernard, il y a une différence entre une prose rythmée, où les accents sont resserrés, et un poème en prose, qui est une forme organisée où l'unité est le poème, si bien qu'« une page de prose n'est pas un poème en prose, quand même elle encadrerait deux ou trois trouvailles²⁴⁵. » Ce qui n'enlève rien à la tension qu'établit la prose rythmée de

²⁴² V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 45.

²⁴³ *Ibid.*, p. 257.

²⁴⁴ J.-P. Bertrand, « Introduction », *Les lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 14.

²⁴⁵ S. Bernard, *op. cit.*, p. 433.

Dujardin avec diverses formes de l'expression poétique, tout en restant prose — contradiction tenue de flâneur.

3. Solipsismes de l'écriture

a. « *Je n'avance pas* » : syntaxe et parataxe

Le débat générique autour des *Lauriers*, nécessaire tant le texte est ambigu, et qui a servi notre propos pour montrer le caractère paradoxal du roman de Dujardin jusque dans son écriture, masque cependant ce qui fait le charme du flâneur et du roman auquel il prête son nom : ils ont beau chacun échapper aux catégories traditionnelles, prenant le contre-pied systématique des normes et les remettant sans cesse en question, ils seraient bien vides s'ils ne s'assuraient pas de transcender ce caractère oppositionnel pour inventer leur spécificité.

La spécificité la plus frappante des *Lauriers* est bien entendu la technique du monologue intérieur : nous l'avons montrée à divers stades de l'étude, inutile d'y revenir ici. Pour autant, elle fonde l'écriture de Dujardin, avec tout ce qu'elle comporte d'expérimental, notamment son rythme flâneur rendu possible grâce à un signe peu commenté par la critique : le point-virgule. Le point-virgule est le signe flâneur par excellence, lui dont le nom composé dit sa position mitoyenne : ni tout à fait virgule, ni tout à fait point, son usage n'est pas clairement défini. Michel Tournier n'a « pas encore trouvé [son] utilité²⁴⁶ », et sa valeur semble changer en fonction des définitions. Littré y voit un signe qui sépare « des membres de phrase subordonnées non grammaticalement, mais logiquement » alors que Grévisse considère qu'il sépare « des propositions de même nature qui ont une certaine étendue²⁴⁷ ». Jacques Drillon en fait le signe du

²⁴⁶ Cité par Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991, p. 367.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 366.

XVII^e siècle et de la pensée classique fondée sur la logique²⁴⁸ — ce qui semble aller à rebours de la conception de Dujardin, occupé à transcrire la pensée à l'état pré-logique dans *Les lauriers* — et précise que c'est un « signe stylistique avant tout²⁴⁹ », variant en fonction de l'usage subjectif et toujours particulier de la langue. Ces divergences rappelle que dans la langue et dans la pensée, tout est affaire de points de vue.

Il nous semble que l'effet causal du point-virgule est moins prononcé que le deux-points, notre signe flâneur insistant plus sur la simultanéité des segments ou leur enchaînement chronologique, ce qui se marie bien avec la technique du monologue intérieur. C'est ainsi que nous interprétons son usage dans *Les lauriers*, à valeur parataxique, plaçant chaque segment sur la même ligne, sans enchaînement ni progression logique, au fil de la promenade de l'œil de Daniel Prince, comme le montre cet extrait choisi parmi tant d'autres : « des cris d'enfants qui jouent ; des roues lourdes sur les pavés ; des chevaux lents ; des marches ; dans les arbres plus denses le ciel obscurci ; mes pas sur l'asphalte monotonement ; un chant d'orgue de Barbarie » (p. 83). C'est ainsi que se traduit dans l'écriture le manque de progression que nous avons relevé à propos de la trame narrative. Nous voyons comment le roman « n'avance pas », pour reprendre l'expression de Prince, puisque la suspension de l'écriture induite par l'usage répété du point-virgule implique une suspension de l'action romanesque. Le point-virgule instaure ainsi un paradoxe : nous sommes face à des segments très courts — d'où l'accentuation du rythme — mais des phrases qui, syntaxiquement, n'en finissent pas, si nous pouvons encore parler de phrases dans *Les lauriers*. Alors, les points-virgules sont le lieu d'une tension entre le continu et le discontinu : face aux fragments de l'expérience de la ville et de l'écriture, le texte déroule tout de même le flux continu d'une conscience morcelée.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 378.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 370.

La flânerie de l'écriture est accentuée par l'absence de syntagme verbal dans la plupart des segments du monologue intérieur (segments délimités par les points-virgules). Dans l'extrait cité ci-dessus (p. 83), le seul syntagme verbal — « qui jouent » dans « des cris d'enfants qui jouent » — n'indique pas le procès mais est une proposition subordonnée relative à fonction de complément de l'antécédent « enfants », lui-même complément du nom « cris ». C'est dire la place marginale du verbe dans les passages en monologue intérieur. Benveniste définit le verbe comme « l'élément indispensable à la constitution d'un énoncé assertif fini²⁵⁰ ». Dans la perspective d'une flânerie de l'écriture, peut-on dire que les phrases averbales des *Lauriers* constituent une sorte de suspension de l'assertion, d'où procède un flottement de l'écriture que nous voulons montrer ? La tentation est grande, mais il y a une nuance à apporter : Benveniste précise que l'assertion dans la phrase nominale est portée par le nom, mais a la caractéristique d'être « intemporelle, impersonnelle, non modale, bref de porter sur un terme réduit à son seul contenu sémantique²⁵¹ », ce que dit bien « des roues lourdes sur les pavés ; des chevaux lents ; des marches » (p. 83). Deux autres caractéristiques rapprochent curieusement la phrase averbale de ce que nous avons dit du monologue intérieur : l'assertion qu'elle porte ne peut pas « mettre le temps de l'événement en rapport avec le temps du discours sur l'événement », rejoignant le caractère instantané du monologue intérieur ; aussi, elle est « propre au sujet de l'énoncé, mais hors de toute relation avec le locuteur²⁵² », comme ce « tu » qui échappe à la parole de Daniel Prince. Si ces segments averbaux ne sont pas strictement sans procès, celui-ci reste extrêmement limité : le manque de progression que nous avons relevé à propos de ces segments qui échappent à l'économie narrative se retrouve stylistiquement dans l'écriture. Nous voyons bien encore une fois comment ce roman « n'avance pas », à travers les caractéristiques principales de l'*invention*

²⁵⁰ E. Benveniste, « La phrase nominale » dans *Problèmes de linguistique générale, I*, op. cit., p. 154.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 159.

²⁵² *Ibid.*

de Dujardin, le premier à transcrire en dehors de toute mimesis la parole intérieure sans intervention narratoriale, avec ce que ses moyens ont de spécifique et de déroutant.

b. Une singularité musicale : leitmotifs, coda

A défaut d'avancer, le texte fait quand même quelque chose : le monologue intérieur contribue déjà à susciter notre curiosité ; mais un autre moyen est mis en œuvre pour donner du corps au projet, plus abondamment commenté par la critique et qui va dans le sens du mélange des genres : l'emprunt de procédés musicaux, en particulier les leitmotifs.

Nous avons déjà évoqué le rapport du texte à la musique, et montré qu'il n'y avait pas à proprement parler de musique dans un texte²⁵³ — quoique Dujardin transcrive sur des portées musicales la rengaine de l'orgue de Barbarie. Ce qui n'empêche pas le texte d'emprunter certaines formes musicales et de les transposer dans le roman : rappelons la réponse de Dujardin à G. Marcel, dans laquelle il explique qu'une telle transposition était « [s]on programme même. » Le procédé le plus important dans *Les lauriers* est la répétition de différents *thèmes*, que Dujardin appelle leitmotifs, dans la lignée de Wagner : « si pourtant l'on regarde de près *Les lauriers sont coupés*, on verra qu'ils sont pleins de leit-motifs... [...] ce récit est construit systématiquement avec les motifs du roman, les uns tels quels, les autres déformés à dessein²⁵⁴. » Il n'y a rien d'étonnant à voir Dujardin revendiquer le wagnérisme des *Lauriers*, lui qui a été un wagnérien de la première heure, dirigeant la *Revue wagnérienne* et le premier à se rendre en pèlerinage à Bayreuth. De façon plus curieuse — et inexpliquée —, la référence à Wagner n'est jamais

²⁵³ « La musicalité d'une phrase n'a rien à voir, il me semble, avec celle d'une sonate. D'abord parce que le texte est signification de part en part, signification qui n'est jamais perdue de vue même quand on s'attache à ses pures sonorités. Ces sonorités sont incomparablement plus pauvres que celles qui sont à la disposition d'un orchestre ; ce qui leur donne leur valeur, ce sont leurs relations complexes et capricieuses avec la signification. Il y a là un jeu de contrepoint continuel : dans la poésie, le son et le sens se bousculent sans cesse pour prendre le contrôle du texte. Je ne crois pas qu'il y ait de texte musical en soi, abstraction faite de son sens. », Julien Gracq, cité par J.-P. Goux dans *La fabrique du continu*, op. cit., p. 136.

²⁵⁴ E. Dujardin, *Le monologue intérieur*, op. cit., p. 57.

convoquée dans la lettre à Vittorio Pica²⁵⁵, qui constitue pourtant une sorte d'explication de l'œuvre. Simple oubli ? ou plutôt reconnaissance *a posteriori* d'un procédé utilisé à l'époque sans prendre conscience de sa filiation ? Toujours est-il que Dujardin transpose dans le roman le leitmotiv, « phrase isolée qui comporte toujours une signification émotionnelle, mais qui n'est pas reliée logiquement à celles qui précèdent et à celles qui suivent²⁵⁶ », répétée et filée tout au long du texte, à la manière d'un thème musical. Nous en relevons plusieurs dans *Les lauriers*, pour la plupart déjà évoqués au cours de cette étude : le thème de l'amour platonique, les descriptions de Paris, le thème de la blancheur, le motif du vin, la chanson, la toilette. Ces leitmotifs sont autant de symboles développés à l'échelle du roman et sans cesse réactivés de façon plus locale, à l'échelle de la phrase. Ainsi, la blancheur au début du chapitre VI : « le pavé sonore, blanc sous la blancheur du ciel clair et de la lune ; au fond, la lune dans le ciel ; le quartier allongé de la lune blanche, blanc » (p. 82), qui constitue un exemple parmi tant d'autres. De là procède un nouveau paradoxe de flâneur : l'emprunt du motif musical fait autant la spécificité du roman qu'il le dessert, car ses effets ne sont pas les mêmes dans la langue que dans la musique :

dans le discours et en prose [...] les répétitions sont proscrites : [...] le discours, soit qu'il développe un sens, soit qu'il expose ou démontre une thèse, va de l'avant par progrès dialectique et chemine tout droit sans se retourner ni revenir en arrière. Ici ce qui est dit n'est plus à dire, ce qui est dit est définitif : une seule fois suffit, et tout recommencement est oiseux [...] ; le déjà-dit est donc par lui-même une raison de ne plus redire : aussi le logos condamne-t-il la redite, comme il condamne tout ce qui est bégaiement sénile, assonance involontaire ou idée fixe, tout ce qui est rechute en psittacisme, en automatisme, en matérialité²⁵⁷.

²⁵⁵ Même s'il y est mentionné en passant, mais sans rapport avec le leitmotiv : « Et puis, je me convaincs mieux chaque jour que le mérite est à l'effort, nul n'a rien fait avant les cheveux gris qui vaille une théorie — à moins que ce ne soit de ceux nés pour fleurir et mourir tôt, Cimarosa, Raphaël, Shelley, Rimbaud, Laforgue. Nous ne méditerons jamais assez, afin de demeurer modestes, que Wagner à trente-cinq ans en était aux insignifiances de *Lohengrin*. », Lettre d'Édouard Dujardin à Vittorio Pica, *op. cit.*, p. 126

²⁵⁶ E. Dujardin, *Le monologue intérieur*, *op. cit.*, p. 55.

²⁵⁷ V. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 2015, p. 34.

Nous voyons bien la contradiction tenue du roman flâneur, à la fois discours duquel nous attendons qu'il « chemine tout droit », et monologue composé de redites, de développements inutiles, et de boucles de signification toujours recommencées. A cet égard, la reprise-variation de l'incipit au chapitre VIII est exemplaire. A la manière de la variation musicale, la reprise de l'ouverture charme par la connivence qu'elle instaure, même si elle peut être vue comme un défaut du texte. Dans notre perspective toutefois, le leitmotiv fait partie de l'esthétique des *Lauriers*, et de ses effets spécifiques : il dit le solipsisme d'un roman qui tourne en rond, aussi bien narrativement que stylistiquement. Pour preuve, la *coda*²⁵⁸ du dernier chapitre, lorsque Prince raconte sa journée à Léa, en reprenant en condensé tous les *événements* du roman, réactivant l'ensemble des leitmotivs développés depuis l'ouverture. Par-là, il accomplit le rêve d'un roman symboliste condensé en une page, et boucle le roman flâneur sur lui-même, un roman qui se tient tout entier en lui-même, qui procède de lui-même et revient à son point d'origine, comme le flâneur revient au point de départ de sa marche, sans être plus avancé.

²⁵⁸ « The coda of the fugue or sonata is usually the most decisive and forceful part of the work, designed to recapitulate all the motifs of the piece. », M. Friedman, *op. cit.*, p. 157-158.

Conclusion

Nous avons vu tout au long du mémoire le caractère paradoxal du flâneur, un type sans exemple, en traçant les contours de la figure avec le héros des *Lauriers sont coupés* de Dujardin, Daniel Prince : le flâneur, d'abord marcheur urbain, appartient à la foule de la grande ville et s'en démarque ; il se promène entre suivisme et affranchissement sans but précis, s'arrête au fil des rencontres hasardeuses tout en gardant un rapport obsessif au temps. La technique du monologue rend bien la nature du flâneur, ce « *moi* insatiable de *non-moi* » selon la formule de Baudelaire, qui ne fait que parler pendant le roman — mais à personne, une voix perdue dans le vide de la conscience ; dans les rares moments de dialogue, Daniel Prince use de son esprit de contradiction pour critiquer les pratiques et les points de vue de son entourage, sans se rendre compte que ses critiques s'appliquent aussi à lui-même. Alors, le flâneur aristocratique est à la portée des moqueries, esprit très libre se dirigeant malgré tout dans les bras de l'actrice Léa d'Arsay, qui se refuse, et ce jeu contradictoire entre le flottement et la fixation caractérise la soirée de Daniel Prince.

Notre seconde hypothèse de lecture étendait la figure du flâneur au roman lui-même, et nous retrouvons son côté paradoxal à tous les niveaux du texte, dès le titre qui mélange chanson populaire et roman, que nous pouvons lire comme autant de forces et de faiblesses coïncidentes : la trame narrative du benêt trompé — et conscient de l'être — par une femme fatale est éculée, et pourtant la nouvelle manière de raconter qu'invente — involontairement — Dujardin donne « sa candeur et son velours²⁵⁹ » au roman, sans pouvoir distinguer ce qui procède de l'un ou de l'autre : nous en voulons pour preuve la technique du monologue intérieur, trouvaille qui redéfinit le

²⁵⁹ R. de Gourmont, *Ille livre des masques*, op. cit., p. 73.

cadre du roman avec ce qu'elle comporte néanmoins de défauts et de lourdeurs ; contradiction que nous retrouvons dans le style typiquement symboliste de Dujardin, exigence d'originalité pour certains, « langage d'initiés [et d'] esthètes désabusés²⁶⁰ » pour d'autres. Le roman flâneur emprunte les codes du roman en en prenant systématiquement le contre-pied : il instaure peu de durée, pris dans l'instantané de la conscience, avec ce que ça suppose de réminiscences et de mise en jeu de la mémoire ; autour du peu de durée s'articule une quête, mais elle est dérisoire ; de là, pas de transformation pour le personnage qui a fait physiquement une boucle dans les rues de Paris, revenant chez Léa, à la fois point de départ et point d'arrivée.

L'écriture aussi fait une boucle, pour constituer un texte en prose qui porte en même temps les marques de la poésie, la poésie d'hier — les conceptions symbolistes faites d'intériorité — et celle d'aujourd'hui — dont la définition a davantage trait à la forme — de sorte qu'elle échappe, dans une moindre mesure, à toute classification. Dujardin ferait comme Baudelaire, qui « [...] crain[t] bien d'avoir réussi à dépasser les limites assignés à la Poésie²⁶¹ ». Cette esthétique de l'entre-deux fait la spécificité d'un texte suspendu, entre le continu et le discontinu, spécificité qui est donc à la fois force et faiblesse, comme en témoigne l'emprunt du leitmotiv à la musique, dont la prose n'a pourtant pas les moyens de transcrire les effets. L'œuvre n'apporte pas de réponse, n'a pas, au sens strict, de sens, mais embrasse la contradiction, refusant les cadres sans chercher à les détruire, avec une subtilité et un art d'effleurer proche de ce qu'est pour nous la littérature. L'avis de Rémy de Gourmont sur la démarche de Dujardin dit bien l'originalité précaire des *Lauriers*, rejoignant nos considérations sur la chanson : il chante « sa propre musique, quitte à chanter moins bien, parfois, que si on récitait, sur des airs connus, les paroles

²⁶⁰ H. Mitterand, cité par Ben Hutchinson, « Une écriture blanche. Style and Symbolism in Édouard Dujardin's *Les lauriers sont coupés* », *The Modern Language Review*, vol. 106, no. 3, p. 714.

²⁶¹ Baudelaire, cité par J.-P. Bertrand, *Inventer en littérature*, p. 132.

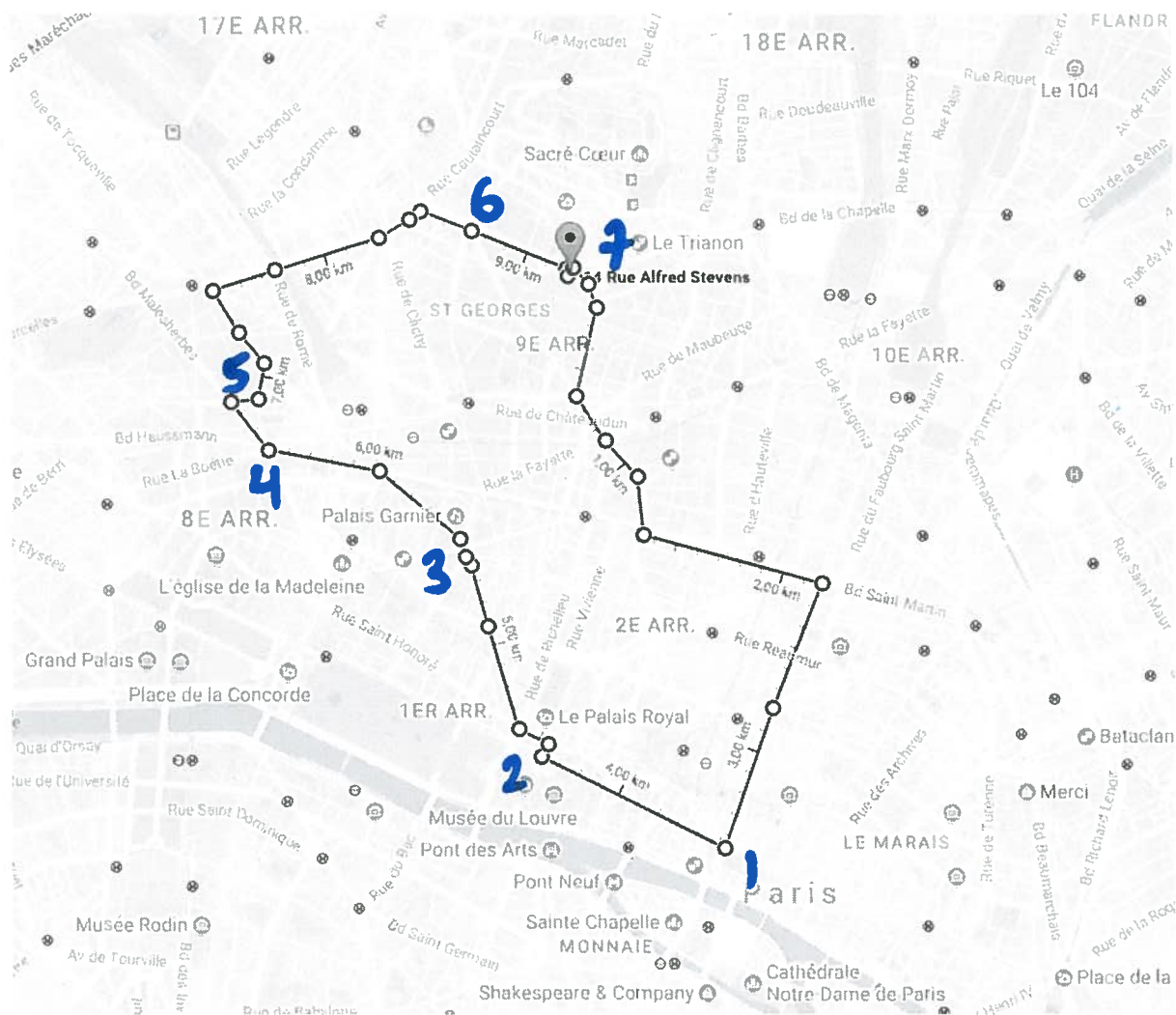
traditionnelles²⁶² ». Ingénuité et ingéniosité d'une œuvre qui propose un point de vue sur la langue et sur la société, qui s'engendre elle-même et invente ses propres règles. Cette ambiguïté que nous avons relevée dès l'introduction saisit l'esprit des *Lauriers* et sa nature flâneuse : œuvre en suspens, qui étire cette histoire d'une soirée sans créer véritablement de suspense ; petit roman de 1887, oublié mais qui marquera, par détour et indirectement, l'histoire littéraire, comme malgré lui. Tout, dans *Les lauriers*, semble procéder de cette contradiction tenue. Roman léger, insignifiant, superficiel même — comme son personnage, attaché à l'apparence extérieure, aux manières, à l'image qu'il renvoie — mais cette légèreté dit justement un rapport problématique au monde. Le même esprit de flânerie qui anime *Les lauriers sont coupés* pose l'écriture comme forme de vie, à l'œuvre devant l'aporie de l'expérience du temps, expérience du quotidien dans ses plus menus détails contre la durée qu'essaye d'instaurer en vain le continu du roman. Le flâneur tient ensemble ces deux rapports au temps, lui le sujet solipsisé, insouciant de l'horaire et pourtant fasciné par les figures fugitives de la ville, dont il fait lui-même partie.

La représentation même du flâneur dans le roman en 1887 pose problème. Chez Baudelaire, en 1857, la figure a une force oppositionnelle prononcée, en plein Second Empire, dans un contexte de marginalisation du poète et de l'écrivain. Trente plus tard, le flâneur fait presque figure d'anachronisme : c'est un personnage connu, usé, livresque, qui a le charme poussiéreux de ses années. Passé de mode, il est pourtant réinvesti, mais dans une forme inédite qui annonce le modernisme de Joyce, de Musil. Pris entre le XIXe et le XXe siècle, figure du passé et cependant prophétique, le roman flâneur de Dujardin dit la force qu'a la littérature de se réinventer perpétuellement, pratique consciente des œuvres passées sans être astreinte au canon ; art de toutes les nuances qui refuse l'assignation du sens, recréant sans cesse un équilibre suspendu contre le passage du temps.

²⁶² R. de Gourmont, *Ibid.*

Annexes

A) Itinéraire de Daniel Prince



1. « je surgis » p. 39
2. Promenade avec Chavainne jusqu'au Français
3. Dîner au Café Oriental
4. Rencontre avec Paul Hénart
5. Domicile de Daniel Prince
6. « à présent des filles, trois filles qui parlent entre elles » p. 84
7. 14 rue Stevens, chez Léa

B) Charles Baudelaire, « À une passante »

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

C) « Nous n'irons plus au bois »

Nous n'irons plus aux bois, les lauriers sont coupés
La belle que voilà la laiss'rons nous danser

Entrez dans la danse, voyez comme on danse,
Sautiez, dansez, embrassez qui vous voudrez.

La belle que voilà la laiss'rons nous danser
Et les lauriers du bois les laiss'rons nous faner

Entrez dans la danse, voyez comme on danse,
Sautiez, dansez, embrassez qui vous voudrez.

Non, chacune à son tour ira les ramasser
Si la cigale y dort, ne faut pas la blesser

Entrez dans la danse, voyez comme on danse,
Sautiez, dansez, embrassez qui vous voudrez.

Le chant du rossignol la viendra réveiller
Et aussi la fauvette avec son doux gosier

Entrez dans la danse, voyez comme on danse,
Sautiez, dansez, embrassez qui vous voudrez.

Et Jeanne, la bergère, avec son blanc panier,
Allant cueillir la fraise et la fleur d'égantier

Entrez dans la danse, voyez comme on danse,
Sautiez, dansez, embrassez qui vous voudrez.

Cigale, ma cigale, allons, il faut chanter
Car les lauriers du bois sont déjà repoussés

Entrez dans la danse, voyez comme on danse,
Sautiez, dansez, embrassez qui vous voudrez.

Bibliographie

a. Corpus primaire

DUJARDIN, Édouard. *Les lauriers sont coupés*, édition préparée par Jean-Pierre Bertrand, Paris, Flammarion, « GF », 2001, [1887].

b. Œuvres d'Édouard Dujardin

DUJARDIN, Édouard. *Les Hantises*, édition établie, présentée et annotée par Federica D'Ascenzo, Rome, Il Calamo, 2001 [1886].

—, *Les Premiers Poètes du vers libre* [conférence à la Sorbonne, octobre 1920], Paris, Mercure de France, 1922.

—, *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, Messin, 1931.

c. Études sur *Les lauriers sont coupés*

BERTRAND, Jean-Pierre. « “Dire je. Sans le penser.” Mémoire et réminiscence dans *Les lauriers sont coupés* de Dujardin », *Cahiers internationaux du symbolisme*, no. 122-123-124, 2009, p. 21-29.

BERTRAND, Jean-Pierre et al. *Le Roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996, 245 p.

DURRER, Sylvie. « Autour de l'incipit des *Lauriers sont coupés* : Réflexions sur la référence » dans Rémi Jolivet (dir.), *La construction de la référence*, Lausanne, « Cahiers de l'institut de linguistique et des sciences du langage », 1988, p. 59-90.

GOURMONT, Rémy de. « Édouard Dujardin », *Le IIe livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1910, p. 71-74.

HUTCHINSON, Ben. « Une écriture blanche? Style and symbolism in Dujardin's *Les lauriers sont coupés* », *Modern Language Review*, n° 106, p. 709-723.

MALINOWSKI, Wieslaw Mateusz. *Le roman symboliste (Bourges, Villiers de l'Isle-Adam, Dujardin, Gourmont, Rodenbach)*, Poznan, Wydawnictwo Naukowe, 2003, 231 p.

MCKILLIGAN, K. M. *Les lauriers sont coupés and the Interior Monologue*, Hull, University of Hull, 1977, 108 p.

MICHELET JACQUOD, Valérie. *Le roman symboliste : un art de l'« extrême conscience » : Édouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob*, Genève, Droz, 2008, 506 p.

PRZYBOS, Julia. « Décadence et modernisme. *Les lauriers sont coupés* de Dujardin » dans Ch. Berg, F. Durieux, G. Lernout, *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, Berlin-New York, De Gruyter, 1995, p. 132-142.

d. Études générales sur le monologue intérieur

BERTRAND, Jean-Pierre. « Pour un nouveau roman : le monologue intérieur » dans *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, « Poétique », 2015, p. 183-200.

CANNONE, Belinda. *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Klincksieck, 1998, 172 p.

COHN, Dorrit. *Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1978, 311 p.

CHRÉTIEN, Jean-Louis. *Conscience et roman I. La conscience au grand jour*, Paris, Minuit, 2009, 288 p.

FRIEDMAN, Melvin. *Stream of consciousness: a study in literary method*, New Haven, Yale University Press, 1955, 279 p.

JENNY, Laurent. *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 170 p.

PHILIPPE, Gilles. *Le discours en soi : la représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, Honoré Champion, 1997, 518 p.

SALADO, Régis. « Personnages sans contours. Monologue intérieur et porosité des limites » dans Françoise Lavocat, Claude Murcia et Régis Salado (dir.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 487-498.

WEISSMAN, Frida. *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978, 137 p.

e. Flânerie et littérature

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, t. 1, texte établi, annoté et présenté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 1664 p.

—, *Œuvres complètes*, t. 2, texte établi, annoté et présenté Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, 1772 p.

BENJAMIN, Walter. *Paris capitale du XIXe siècle*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale de Rolf Tiedemann, Paris, Les Éditions du Cerf, « Passages », 2009, 974 p.

—, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1989, 286 p.

CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien, t. 1 Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1990, 416 p.

CHAMBERS, Ross. *Loiterature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, 312 p.

DIDEROT, Denis. *Promenades de Cléobule, Œuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, 1472 p.

DUVAL, Amaury. « Une journée de flâneur sur les boulevards du Nord », *Paris, ou le livre des cents et un*, Paris, Ladvocat, 1833, p. 55-107.

HUART, Louis. *Physiologie du flâneur*, Paris, Aubert-Lavigne, 1841, 127 p.

LACROIX, Auguste de. « Le flâneur », *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXe siècle*, Paris, L. Curmer, 1841, p. 65-72.

LAROUSSE, Pierre. « Flâneur », *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, t. 8, Paris, Administration du grand Dictionnaire, 1866-1877, p. 436.

LEROY, Claude. *Le mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 280 p.

LE FEUVRE-VIVIER, Anne. « Les passantes et le célibataire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, no. 111, 2011, p. 905-921.

Le flâneur au salon, ou Mr Bon-homme ; examen joyeux des tableaux mêlé de vaudevilles. Paris, Aubry, 1806, 32 p.

MONTANDON, Alain. *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, 230 p.

RUSTENHOLZ, Alain. *Les traversées de Paris. Dictionnaire d'une capitale en ses quartiers*, Évreux, Parigramme, 2010, 615 p.

TESTER, Keith (dir.). *The Flâneur*, London, Routledge, 1994, 205 p.

f. Histoire du roman de la deuxième-moitié du XIXe siècle

BAYARD, Pierre. *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Minuit, 1994, 232 p.

CHAMBERS, Ross. *Mélancolie et opposition : les débuts du modernisme en France*, Paris, José Corti, 1987, 245 p.

—, *L'ange et l'automate. Variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust*, Paris, Minard, 1971, 80 p.

DUBOIS, Jacques. *Romanciers français de l'instantané au XIXe siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963, 224 p.

MORICE, Charles. *La littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889, 388 p.

RAIMOND, Michel. *La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, 544 p.

WYZEWA, Teodor. « Notes sur la littérature wagnérienne et les livres de 1885-1886 », *Revue wagnérienne*, t. 2, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 150-171.

g. Théorie et critique

BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, 280 p.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976, 356 p.

—, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris Gallimard, « Tel », 1980, 286 p.

BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, 814 p.

BOJU, Joseph. *Du journal au poème. La « manière mêlée » des Odes funambulesques et Nouvelles odes funambulesques de Théodore de Banville*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2017, 138 p.

CORNULLIER, Benoît de. *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, 1982, 317 p.

- DRILLON, Jacques. *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, « Tel », 1991, 490 p.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 224 p.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 388 p.
- GOUX, Jean-Paul. *La fabrique du continu*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, 188 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*, Paris, Flammarion, « Champs », 1964, 187 p.
—, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 2015, 192 p.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 2009, 713 p.
- MESCHONNIC, Henri et Gérard Dessons, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, 2005, 242 p.
- MOUROT, Jean. *Le génie d'un style. Chateaubriand. Rythme et sonorité dans les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Librairie Armand Colin, 1960, 371 p.
- MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans Leo Braudy et Marshall Cohen (dir.), *Film Theory and Criticism*, 7e édition, Oxford, Oxford University Press, 2009, 833-844.
- QUIGNARD, Pascal. *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, 320 p.