

# La parole intérieure en littérature. Dujardin entre psychologie et symbolisme

Gabriel Bergounioux<sup>1</sup>

<sup>1</sup>LLL – Université d'Orléans, UFR LLSH, BP 46527, 45065 Orléans Cedex 2, France

**Résumé.** La représentation de la parole mentale offre une difficulté pour les linguistes qui, faute de corpus, ont pu en chercher l'illustration dans la littérature. Bien que la reconnaissance de l'endophasie soit ancienne, sa concrétisation dans une œuvre de fiction est attribuée au roman *Les Lauriers sont coupés* (1888) d'Édouard Dujardin. On examinera la façon dont le monologue intérieur a été restitué dans ce texte, à partir d'un compromis entre les conventions de l'écriture symboliste et les représentations offertes par la psychologie (Ribot, Egger, Charcot), une dimension peu prise en compte jusqu'à présent pour l'analyse de la composition.

**Abstract. Inner Speech in the novel.** The representation of inner speech is challenging for linguists who, in the absence of corpora, have been looking for its exemplification in literature. Although the recognition of endophasia is longstanding, its concretisation in the form of fiction is ascribed to Edouard Dujardin's novel *Les Lauriers sont coupés* (*The Bays are Sere*) published in 1888. We discuss the way in which inner speech has been rendered in this text as a compromise between symbolism in art and psychology (Ribot, Egger, Charcot), a point of view that have been little taken into account until now for the analysis of the text.

## 1 Introduction

Aux linguistes, la parole intérieure oppose une difficulté de principe. Tenus d'en reconnaître la présence, ils ne peuvent y avoir accès qu'à travers leur expérience personnelle, subjective, contrevenant au principe : « il n'y a de science que du général ». Pour contourner l'obstacle, il leur a paru possible de considérer que l'emploi qu'en fait la littérature refléterait de façon suffisante la réalité du discours privé. Depuis plus d'un siècle, et de façon croissante, la représentation par la mimesis des propos du for intérieur au plus près de ce qu'ils seraient est advenue comme l'une des techniques les plus répandues dans l'écriture de fiction (Cohn 1981, Philippe 1997, Bergounioux 2002, Martin-Achard 2017, Banfield 2019, Smadja 2021). Cette présentation se situe dans la continuité de ces recherches avec une attention particulière pour les répercussions des hypothèses de la psychologie naissante sur le roman fin-de-siècle, une dimension peu prise en compte pour cette période à la différence de ce qui a été appréhendé comme l'influence du freudisme ou, dans le cas de Sartre, de la phénoménologie.

Bien que la reconnaissance du fait endophasique relève d'une histoire longue (Cerquiglini 1984, Panaccio 1999), Édouard Dujardin, avec son roman *Les Lauriers sont coupés* (1888), est crédité d'avoir été le premier à en transposer le déroulement dans le format exigé par la littérature de son temps. Après avoir rappelé quelques jalons de la reconnaissance du monologue mental, on en identifiera une première apparition caractérisée dans *Une saison en enfer* de Rimbaud avant d'interroger les moyens stylistiques mobilisés par Dujardin dans le contexte d'une époque où s'est affirmée une science de l'esprit entre héritage philosophique et clinique de l'aliénisme. La tension entre les attendus esthétiques du symbolisme et le rationalisme scientifique, en rupture avec la tradition spiritualiste et le réductionnisme biologique, aboutissait à une formation de compromis dont on se propose de retrouver le témoignage dans le rendu de l'expression.

## 1 Une présence ancienne de la parole intérieure

---

<sup>1</sup> [gabriel.bergounioux@univ-orleans.fr](mailto:gabriel.bergounioux@univ-orleans.fr)

La réflexion sur l'endophasie est très présente dès l'Antiquité dans la tradition occidentale. Elle figure en toutes lettres dans *L'Alcibiade* (Platon 1996), qui est à sa façon un commentaire de l'injonction inscrite au fronton du temple de Delphes, le *gnôthi seauton* (connais-toi toi-même) dont Socrate a repris la formule à travers ses dialogues. La diffusion de l'alphabetisation rendait nécessaire, au moment de rédiger, une prise de conscience du processus de production du discours, un examen pour décider du choix des mots et de la construction des phrases, pour écrire ce qui était pensé, une distance établie entre deux états, l'un plus spontané, l'autre réfléchi, un retour sur soi pour décider, entre les formulations disponibles, celles qui paraissaient les plus proches de ce qu'on voulait dire (Havelock 1981).

Beaucoup plus tard est advenue une pratique où s'avère l'une des manifestations les plus évidentes de l'endophasie : la lecture silencieuse. Elle accomplissait l'intériorisation moins de la lecture à haute voix que de la psalmodie murmurée (*ruminatio*). Augustin d'Hippone, parlant de son maître Ambroise de Milan, en a donné le témoignage : « Quand il lisait, ses yeux parcouraient la page et son cœur examinait la signification, mais sa voix restait muette et sa langue immobile. N'importe qui pouvait l'approcher librement et les visiteurs n'étaient en général pas annoncés, si bien que souvent, lorsque nous venions lui rendre visite, nous le trouvions occupé à lire ainsi en silence car il ne lisait jamais à haute voix. » (Augustin d'Hippone, *Confessions* VI, 3)

Le christianisme, en posant le salut comme élection individuelle et en faisant de la prière l'une des actions privées de l'expression de la foi, donnait à cette question une orientation nouvelle, celle d'une parole contenue dans l'esprit, qui n'avait pas besoin d'être articulée pour être performative, à l'opposé du rite. Elle s'est retrouvée dans la philosophie médiévale qui y voyait une manifestation de l'âme et le lieu d'exercice du dialogue avec Dieu. Le « monde clos » (Koyré 1962), fermé sur une organisation sociale rigide et rassuré par la présence divine, s'est progressivement transformé dans l'affirmation d'une parole en première personne qui mettait en exergue la sensibilité et la priorité du jugement subjectif. Elle s'est stylisée dans l'image de l'amour qui se décline à l'infini depuis la poésie occitane du XI<sup>e</sup> siècle, complémentarément à la révision théologique entreprise par Thomas d'Aquin. Le moment venait des interrogations sur les incertitudes de la grâce par la théologie protestante, du doute radical de Descartes sur les pouvoirs de la raison, aussi dans la série d'aphorismes fulgurants des *Pensées* de Pascal. Ce sont les cadres, philosophique, théologique et littéraire, dont on peut considérer qu'ils ont prélué à la légitimation du roman comme figuration du devenir individuel dans un certain cadre social.

Délaissant les attendus de la métaphysique, la dilection faisait appel au partage incertain des sentiments, déjà présent dans *La Princesse de Clèves*, jusqu'au tremblement des *Réveries du promeneur solitaire* de Rousseau et aux incertitudes des *Souvenirs d'égotisme* de Stendhal, deux représentants d'un registre nouveau, en marge des exaltations romantiques. Au silence de Dieu répondait le ressassement délibératif des jeux de l'amour, de la croyance et de la confiance. Le questionnement sur les intentions de l'autre s'est prolongé jusqu'au doute de soi, de ses propres affects, autant les inconstances de son partenaire que ses propres incertitudes, sur la labilité des affections et l'emprise de la captation, sur la jalousie. Bourdelle en a proposé une traduction plastique quand il a conçu la sculpture « Drame intime » en 1899. Les premiers lancers d'*À la Recherche du temps perdu* s'intitulaient *Les intermittences du cœur*.

## 2 L'invention d'une forme

En matière de soliloque mental, la reconnaissance était acquise depuis longtemps dans des catégories qui restaient tangentes à l'expression littéraire. L'endophasie transparaissait dans de nouvelles thématiques, par de nouveaux points de vue (Rabatel 1998) mais sa forme stylistique n'était pas accomplie. Elle restait dépendante des procédés propres à l'écriture, de la déclamation, de la rhétorique (Perret 2003) dont elle épousait les conventions. Le monologue de théâtre (la dédicace du roman de Dujardin est faite « En hommage au suprême romancier d'âmes, Racine »), décalquait la suite des arguments d'un raisonnement suivant les préceptes reçus de l'art oratoire. On en retrouverait la trame chez V. Hugo, dans le *Dernier Jour d'un condamné* et, sans recours à la fiction du journal intime, dans l'épisode d'« Une tempête sous un crâne » des *Misérables*.

Il est délicat d'assigner un commencement au procédé. À quel moment peut-on dire qu'un auteur s'est fixé comme objectif la reproduction fidèle de ce qu'on se dit ? Sans qu'on ait à le tenir pour inaugural, *Une saison en enfer* paraît fondatrice, avec la coïncidence entre une parole que la fièvre affranchit de l'échange social, de la nécessité de fixer l'attention d'un auditeur, et le travail de la mémoire dans le ressassement autobiographique. Il s'y donne à entendre une restitution du délire dont il n'est pas nécessaire qu'il ait été proféré pour qu'y soient multipliés, comme Hugo l'avait déjà mis en pratique, apostrophes et points de suspension, interjections et holophrases, impératif et points d'exclamation, advenus comme la traduction de mouvements intempestifs qui agitent l'esprit, de passions qui le dominent. Le silence du poète, blessé, exténué, navré, fébrile, est traversé par les révoltes de la véhémence intérieure.

« Tais-toi, mais tais-toi !... C'est la honte, le reproche, ici : Satan qui dit que le feu est ignoble, que ma colère est affreusement sottise. — Assez !... Des erreurs qu'on me souffle, magies, parfums faux, musiques puériles. — Et dire que je tiens la vérité, que je vois la justice : j'ai un jugement sain et arrêté, je suis prêt pour la

perfection... Orgueil. — La peau de ma tête se dessèche. Pitié ! Seigneur, j'ai peur. J'ai soif, si soif ! Ah ! l'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres, *le clair de lune quand le clocher sonnait douze*... le diable est au clocher, à cette heure. Marie ! Sainte-Vierge !... — Horreur de ma bêtise.

« Là-bas, ne sont-ce pas des âmes honnêtes, qui me veulent du bien... Venez... J'ai un oreiller sur la bouche, elles ne m'entendent pas, ce sont des fantômes. Puis, jamais personne ne pense à autrui. Qu'on n'approche pas. Je sens le roussi, c'est certain.

« Les hallucinations sont innombrables. C'est bien ce que j'ai toujours eu : plus de foi en l'histoire, l'oubli des principes. » (Rimbaud, *Une Saison en enfer*)

Si Rimbaud est parvenu à se rapprocher de façon plus convaincante de l'expression endophasique, dès lors qu'il assumait une déprise de la volonté sur l'enchaînement des phrases, son poème en prose n'avait pas pour projet de reproduire un discours ordinaire qui se déviderait sans intention affichée d'agressivité ou d'auto-accusation, qui intégrerait les circonstances de l'environnement matériel et les sollicitations de l'interaction. Ces éléments sont absents du texte, entièrement autocentré sur les ressassements du poète. Le délire excluait toute préoccupation matérielle immédiate, tout dialogue, si ce n'est avec Satan, quelque malin génie derrière les « erreurs qu'on me souffle », Dieu et des fantômes. Pour un recueil baptisé dans son premier état « Livre païen » (ou « Livre nègre »), ces références, en particulier à la « Sainte-Vierge », ne sont pas sans ironie.

Pour figurer un état « normal », prosaïque de la parole intérieure, il a fallu une quinzaine d'années plus tard que paraisse le livre d'Édouard Dujardin, un texte qu'on peut qualifier d'expérimental dès lors que la trame du récit reste très conventionnelle. Dans le format d'un roman court (et non d'une poésie) écrit par un dandy parisien aux antipodes du bohème aux semelles de vent, la maîtrise technique est rendue possible par la dissociation tranchée entre l'auteur et son personnage. On ne saurait manquer d'être frappé, à la lecture des *Lauriers sont coupés*, de la disproportion entre la nouveauté revendiquée du procédé, son originalité, et le caractère somme toute très écrit, très rhétorique du résultat. Avant de procéder à l'analyse des éléments stylistiques, on examinera la genèse du thème de la vie mentale, tel que la refonte des cadres épistémologiques, à l'époque, l'a actualisé, à un moment où la question des activités de l'esprit était devenue une question cruciale à la fois pour la philosophie, menacée dans ses prérogatives, pour la médecine, qui avait entrepris de redéfinir la nosographie de la folie, et pour la psychologie qui se constituait en science autonome.

On fait l'hypothèse que les conceptions qui ont été élaborées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans ces différents domaines ont conduit les écrivains à un réexamen de la façon dont ils devaient envisager le point de vue du personnage, dans une perspective moralisatrice chez Paul Bourget, naturaliste chez Zola, réaliste chez Hector Malot ou symboliste dans le cas de Dujardin. Il restera à examiner pour chacun de ces auteurs par quelle voie il aurait eu connaissance des travaux menés dans le cadre de l'enseignement supérieur, au Collège de France ou dans les facultés de médecine. Dans le tableau d'A. Brouillet, « Une leçon clinique à la Salpêtrière » (1887), apparaissent, parmi les auditeurs, deux auteurs, Paul Arène et Jules Clarétie. Dans les salons comme dans les sociétés savantes, les discussions allaient bon train sur l'efficacité de l'hypnose et sur la caractérisation de l'hystérie, sur le fonctionnement de la mémoire et sur les différents degrés de la sensation exaltés par les esthétiques du temps (Dujardin a fondé en 1885 la *Revue Wagnérienne*).

### 3 Médecine, psychologie et littérature

La production d'une transposition de la parole en nom propre, qui n'avait pu s'avérer jusqu'alors, se manifeste dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pas plus que pour les *Pensées* de Pascal, ni Rousseau, ni Stendhal n'ont livré au public les *Rêveries* ou *Vie de Henri Brulard* ; si même ils en avaient entrepris la publication de leur vivant, leur œuvre n'aurait pas conservé l'état dans lequel nous sont parvenus les brouillons. La résolution d'assumer son dire dans son contenu le plus intime est liée à l'exacerbation individualiste de la pensée critique, à l'affirmation d'une singularité qui, très présente dans le romantisme, ne va pas sans le constat d'une précarité morale, d'une interrogation sur soi et sur la sincérité de ses sentiments. La revendication d'une sensibilité solitaire s'est affirmée, sous le couvert de la fiction : elle est présente de façon explicite dans les romans d'inspiration autobiographique de Benjamin Constant, *Adolphe* et *Le Cahier rouge*. Elle est poussée à l'extrême, jusqu'à confiner à la folie avant de se résoudre en suicide, chez Nerval.

En philosophie, le déploiement du thème de la vie mentale s'apparente à une réaction contre la pensée universaliste des Lumières qui posait le principe, au nom de la raison, de l'identité sociale et politique de tous les êtres humains en faisant abstraction des différences individuelles et collectives. Alors que le *Sturm und Drang* opposait à ce postulat le primat d'une affirmation nationale, particulariste, culturelle, dont l'impulsion initiale est couramment attribuée aux *Discours à la nation allemande* (1808) de Fichte, une autre conception, non plus collective mais individuelle, était proposée outre-Manche sous l'impulsion de l'école écossaise de Thomas Reid et Dugald Stewart, issue du courant empiriste de langue anglaise de John Locke à David Hume.

En France, dans une synthèse entre la philosophie des Idéologues (qui restait à l'écart de l'autre courant de la philosophie allemande, de Kant à Hegel) et du sensualisme, les études novatrices de Maine de Biran (1812/2001) convergeaient avec cette orientation qu'entreprenait de développer Théodore Jouffroy (1824), dans une œuvre

tôt interrompue par le décès de l'auteur, en suivant les conventions de la philosophie éclectique imposée à tout l'enseignement par Victor Cousin.

La question qui se posait n'était plus celle du substrat de l'activité mentale, de la raison, inscrite à la fois dans l'atemporalité en tant que caractéristique présente dès l'origine dans l'espèce humaine et dans l'historicité d'un procès de « civilisation » (vs « culture »), c'était celle du fonctionnement de la pensée appréhendé dans l'activité d'une conscience privée. Au spiritualisme, d'inspiration religieuse, succédait l'idéalisme. Un glissement s'effectuait : au postulat d'une propriété inhérente, éternelle (« Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent » comme l'écrivait La Bruyère) dont la permanence requérait un continu retour sur soi (le *cogito*), se substituait une observation de l'exercice de la raison dans sa durée, dans le temps, une orientation qui a trouvé son achèvement, en philosophie, dans les ouvrages de Bergson dont la soutenance de thèse (1889) suit d'un an la publication des *Lauriers*.

Les premières réponses apportées par Pierre Flourens (1851, 1865), en tant que biologiste, ou par Hippolyte Taine (1870), dans une perspective académique, cherchaient encore à identifier dans l'esprit une faculté plutôt qu'une activité. L'intention première de ces deux auteurs, si différents dans leur parcours et leur projet, coïncidait avec une volonté de laïciser l'ontologie, de comprendre les mécanismes de l'intellect pour en écarter toute considération métaphysique. Ils ne tenaient guère compte, dans leur raisonnement, de la verbalisation. Leurs déclarations sur la part accordée au langage s'en tenaient à des généralités. Lorsque Taine se résout à prendre en compte ce que modifierait l'irruption de la parole dans l'activité mentale, il prend ses références chez le comparatiste le plus célèbre de son temps, chez Max Müller, plus sensible à la dimension indo-européenne du mythe qu'aux mécanismes individuels des fabulations privées. L'inspiration littéraire aurait pu difficilement s'inspirer de telles hypothèses.

En revanche, à partir de 1870, la reconnaissance institutionnelle de la psychologie comme discipline de plein exercice a bouleversé les conceptions de l'esprit, désormais distingué de l'âme par une séparation tranchée avec la morale et la métaphysique auxquelles elle était associée dans les programmes d'enseignement. Taine (1857) avait rédigé une critique acerbe et pertinente de leur association. Prenant ses distances avec la philosophie et la clinique tout en intégrant leurs apports, une science humaine revendiquait son autorité sur un domaine qu'elle entendait soustraire au déterminisme biologique de celle-ci, à la prétention de celle-là à contenir l'analyse de la conscience dans une vision conforme aux attentes des programmes du secondaire, qu'il s'inspirent du spiritualisme, du cartésianisme, du kantisme ou de l'hégélianisme. La perspective d'un champ nouveau de connaissance à explorer était dans l'air du temps, dans le *Zeitgeist*. Un horizon épistémologique commun, diffus et différemment configuré selon les pays, se découvrait en Europe. On peut, schématiquement, opposer trois orientations à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de langue anglaise, allemande et française respectivement, en prenant le parti d'accuser leurs différences pour mieux faire ressortir en quoi chacune d'entre elles s'est démarquée des autres sans jamais les ignorer cependant.

L'école anglo-saxonne, dans la continuité de son ancrage philosophique initial, privilégie l'introspection. Elle se focalise sur la mise en mots de l'expérience intérieure, sur la capacité de restitution du monde éprouvé par les ressources du langage. Elle a trouvé une expression achevée chez William James, aux États-Unis, qui définit le courant de conscience (*stream of consciousness*) comme une phénoménologie de la vie mentale, le seul accès à sa pensée qui soit accessible au sujet. Son orientation philosophique s'accommode d'un intérêt pour la croyance, notamment religieuse, et pour le supranormal. La littérature n'a pas tardé à s'emparer des ressources qu'une telle conception offrait à la fiction, à commencer par les romans du frère de William James, Henry James, dans une écriture qui reste classique, plus tard dans les monologues scénarisés par J. Joyce et V. Woolf.

L'école allemande est dominée par une démarche empirique inspirée des sciences physiques (de H. von Helmholtz à C. Wernicke et W. Wundt). Concernée par les questions de langue, elle a trouvé son accomplissement dans la pratique des tests psychométriques. Elle s'est détournée d'une interrogation concernant la mise en œuvre de la parole en reprenant la conception humboldtienne d'une psychologie des peuples promue par H. Steinthal et M. Lazarus. Wundt en a proposé la synthèse dans le premier volume de sa *Völkerpsychologie* (1900) intitulé « la langue ». Au rebours de cette allégeance aux sciences expérimentales, la question de l'inconscient, amplifiée par la psychanalyse, a déterminé une autre façon de conceptualiser les relations qui s'établissent entre l'histoire individuelle, le fonctionnement de la pensée et la « sublimation » dans une version pessimiste initiée par Schopenhauer et poursuivie par Eduard von Hartmann.

L'école française (Carroy 1991 ; Carroy & Ohayon 2006) paraît moins novatrice dans sa démarche. Elle a eu pour particularité de lier étroitement ses préoccupations aux enseignements de la médecine, en particulier la neurologie qui, de J. Baillarger à J.-M. Charcot, s'est distinguée par sa contribution aux pathologies du langage, à commencer par la caractérisation de l'aphasie (P. Broca). Sur ce point, on voit combien chaque tradition nationale a été conduite à réinterpréter les données, si on se réfère aux conclusions tirées de cette pathologie par John Hughlings Jackson en Angleterre ou par Carl Wernicke en Allemagne.

Dans une clinique du langage qui s'affranchissait progressivement d'une étiologie organique, à la suite des travaux des aliénistes, à partir de Ph. Pinel et de J.-E. Esquirol, le délire était reconsidéré comme un moyen de compréhension de la vésanie qu'il revenait au médecin d'interpréter. L'écoute du patient permettrait de trouver

la clé de ses divagations. Son expression est prise en compte dans un effort de compréhension de l'étiologie, à l'opposé de l'imposition de la parole du maître réalisée sous hypnose par Charcot. Le traitement de la folie, dans la diversité des écoles et des méthodes, devenait une spécialité des grands hôpitaux parisiens et leur assurait une réputation internationale.

En littérature, la figure du docteur avait déjà été constituée en personnage du récit, au fait des secrets de la physiologie. Il était convoqué dans l'économie de l'intrigue pour éclairer de son savoir les comportements et les symptômes des autres personnages, proposant une explication aux atteintes du corps et, du charlatan à clystère de Molière aux figures compassionnelles campées par Balzac et Flaubert, le statut avait profondément évolué. Dans les années 1870, ce n'est plus seulement le rôle joué par le praticien qui inspire les romanciers, mais aussi les connaissances cliniques sur lesquelles se fonde leur doctrine qui devient une source d'inspiration majeure pour la construction et le déroulement du récit, pour la justification des conduites et de l'enchaînement des actes, qui assoit la crédibilité de l'intrigue et des caractères. L'exemple de Zola, qui a repris à son compte la théorie de la dégénérescence de Bénédict Morel, est emblématique de la façon dont est conçue l'adaptation de la nosographie à l'histoire d'une famille. Les principes scientifiquement établis par les praticiens hospitaliers, transposés et incarnés dans la fiction, se retrouvent entre autres dans la description de la progression de la folie que donnent Hector Malot dans *Un beau-frère* et Maupassant dans *Le Horla*. Dans un genre très différent, on peut mentionner la collaboration d'André de Lorde et d'Alfred Binet pour la composition des pièces représentées au théâtre du Grand-Guignol.

## 4 Dujardin et la psychologie

Il n'y a pas, chez Dujardin, de revendication directe d'une inspiration médicale. Il fréquentait plus volontiers les milieux artistes que les amphithéâtres universitaires. Pourtant, dans l'effervescence des échanges mondains, au sein du microcosme parisien, quelques docteurs ont toujours été présents, comme Adrien Proust, le père de Marcel, auteur d'une étude sur l'aphasie (1872). Leur conversation, illustrant les avancées de la clinique, devait paraître d'autant plus fascinante aux profanes qui les écoutaient que s'y affichait une prétention à expliquer les ressorts les plus secrets de l'âme. « État d'esprit parisien que Messieurs les auteurs, si ferrés sur leur manuel de psychopathologie, feraient bien d'approfondir » écrira Jean-Richard Bloch parlant de ses confrères en 1910 (Bloch 1920, p. 130). À sa façon, la production littéraire ne pouvait manquer de répercuter l'écho des questions discutées par une école française qui se passionnait pour les formes prises par la verbalisation mentale, la succession des idées et le rôle de la perception.

Ces considérations n'étaient pas tellement prisées par les lecteurs de la *Revue des Deux Mondes*, à l'opposé de ceux de la *Revue Politique et Littéraire*. Accorder toute sa place à la psychologie revenait à écarter d'autres perspectives qui puisaient leur inspiration dans le parallélisme psycho-physiologique et la criminologie, qu'il s'agisse des théories sociologiques de Lacassagne (1878) et de G. Tarde (1886) ou de la hiérarchisation raciale de G. Le Bon (1881). À l'inverse, Théodule Ribot apparaît comme l'un des modèles qui a servi à Paul Bourget pour camper le personnage d'Adrien Sixte, le maître du *Disciple* (1889), dans une volonté affichée de dénigrement.

Pour s'en tenir à l'œuvre de Dujardin, les repères de l'expression semblent contenus entre les deux grandes typologies qui ont été avancées dans le milieu académique parisien durant les années 1880. La première concerne le fonctionnement de l'esprit et ses facultés dont Th. Ribot, le créateur de la *Revue Philosophique de la France et de l'étranger* en 1876 et le maître académique de la psychologie, a proposé l'inventaire. Il est, dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, la référence absolue dans ce domaine à l'échelle nationale. Après avoir relativisé la part qui reviendrait à l'hérédité (1873) afin de s'affranchir des contraintes de la transmission et du déterminisme physiologique, il a exposé les résultats qu'avait obtenus les écoles anglaise (1870) et allemande (1879) dont il s'est proposé de faire la synthèse avant de s'engager en nom propre dans le métier. Une fois le terrain dégagé, il a entrepris de recenser les propriétés mentales. D'un côté, il a consigné ce qui relèverait de la mémoire (1881), de la volonté (1883) et de la personnalité (1885) dont il a analysé le fonctionnement à partir de l'observation des dégradations pathologiques qui les affectent. Il suivait en cela les enseignements de Claude Bernard (1865) qui concevait la maladie comme une expérimentation faite par la nature. Après avoir interrogé, au niveau individuel, le rapport au passé (la mémoire), au futur (la volonté) et au présent (la personnalité), Ribot a déterminé ce que les conduites révélaient de la vie psychique, consacrant des monographies à l'attention (1886), au raisonnement (1888), ultérieurement au sentiment (1896) et à l'imagination (1900). Il dessinait ainsi, autour de la personnalité, présentée comme une fonction de synthèse, une constellation de facultés où l'attention se distinguait de la mémoire, où le raisonnement s'opposait au sentiment, l'imagination à la volonté.

La personnalité est au centre du roman de Dujardin qui, dans les premières lignes, expose ainsi la façon dont il a conçu son personnage, le seul qui importe au récit puisque c'est à partir de sa vision des choses que sera raconté ce qui constitue le texte entier : « *un avec les autres, un comme avec les autres, distinct des autres, semblable aux autres, apparaissant un le même et un de plus, un de tous donc surgissant (...)* ». Ainsi s'affirme la part accordée au prosaïsme puisque sont livrées au lecteur les réflexions d'un individu dont il n'est

apparemment nécessaire de rien dire de particulier quant à son passé, ses antécédents, ses activités. Pas de transmission héréditaire, pas de déterminisme social, et l'évidence d'une condition : un homme jeune, bien français, d'un milieu aisé, tout occupé de lui et de ses aventures sentimentales, en somme quelqu'un qui ressemblerait étrangement à l'auteur qui est âgé de vingt-six ans lorsqu'il publie l'ouvrage.

Pour déterminer l'identité d'un narrateur dont on entend nous donner à l'état brut le cheminement des pensées, il faudra se reporter à ce qui lui revient en *mémoire*, à ce qui affleure dans ses réminiscences. En reprenant les autres manifestations psychiques étudiées par Ribot, la *volonté* se manifeste dans ses velléités, ses intentions, le projet qui est le sien de passer la nuit qui vient avec la maîtresse qu'il entretient, Léa. L'*attention* qu'il consacre à son entreprise de séduction est sporadique puisque l'idée qui occupe le héros est traversée par l'observation, ou seulement la prise en compte, de ce qui l'entoure, qui interfère dans son soliloque avec les considérations privées. La poursuite du *raisonnement* est détaillée à chaque fois que repasse au premier plan l'entreprise de conquête amoureuse et le *sentiment* surplombe l'ensemble de l'action dans le trouble d'une fascination qui ne se maîtrise plus. La combinaison de ces conduites et leur pondération, la traduction en mots qui est censée en donner un aperçu fidèle au lecteur se sont avérées un exercice délicat, infléchi par les choix esthétiques préalables d'un des animateurs de l'école symboliste qui avait pris Mallarmé pour modèle stylistique (Dujardin 1936). Comment parvenir à concilier un registre esthétique aussi « pur » et la trivialité des propos journaliers ?

Une autre typologie est schématisée, en médecine, par Charcot (1884) qui, à la démarche analytique de Ribot (il figure à l'extrême gauche dans le tableau de Brouillet), répond par une conception synthétique qui entend rendre à l'organisme sa priorité en suivant une démarche anatomo-clinique. Charcot a eu pour ambition de construire une psychologie dans un prolongement inattendu aux travaux qu'il avait conduits sur l'aphasie, un domaine où il s'était engagé après avoir écouté les exposés par lesquels Broca avait établi la définition clinique de cette affection au début des années 1860. Se consacrant ensuite à la neurologie et à l'hystérie, Charcot avait délaissé ce champ d'investigation avant d'y revenir au début des années 1880 afin de proposer une nouvelle taxinomie des aphasies, un sujet largement débattu dans toute l'Europe.

Dans la diversité des manifestations pathologiques, une difficulté se présentait : comment rassembler dans un seul tableau les localisations (aphasie de production – Broca – et aphasie de réception – Wernicke) et les relations entre les aires (aphasie de conduction) ? Charcot les a réunies dans un schéma dit de « la cloche » (Gasser 1995) en départageant ce qui relève de l'audition, de la vue et du mouvement. Il a affirmé l'existence d'un centre général pour chacun de ces sens et leur a assigné une zone dans le cortex. Ce faisant, il a rapproché de façon discutable le mouvement et le toucher. Il a spécifié, pour chacun des centres, sa dimension langagière : la parole entendue pour l'audition, la lecture pour la vision, la parole proférée et l'écriture pour le geste. Les perceptions sont coordonnées dans un « centrum idearum » qui correspond aux préceptes de la philosophie associationniste. En deçà des mots et des sensations, il existerait des représentations mentales abstraites susceptibles de se dissocier de leur concrétisation (la pensée averbale), et, réciproquement, la signification disparaîtrait quand les mots sont employés sans être compris dans le cas du psittacisme (Dugas 1896). De cette tripartition, Charcot a déduit une caractérogénie en distinguant des visuels, des auditifs et des sensori-moteurs.

Même s'il n'en est fait mention qu'en passant dans son enseignement magistral, c'est le doctorat de Victor Egger, *La Parole intérieure, essai de psychologie descriptive* (1881), dont l'exemplaire dûment souligné dans les marges figure dans sa bibliothèque, qui a entraîné Charcot à introduire dans son enseignement cette bifurcation, s'élevant d'une présentation des symptômes aphasiques à une théorie générale de la pensée et à une psychologie fondée sur la topographie du cerveau et la relation sensorielle au monde. Charcot déclarait qu'il était un visuel (pour ne pas dire un visionnaire) et il ramenait l'œuvre de V. Egger au simple témoignage d'un auditif. Pourtant, la conception d'Egger, assez proche du courant de conscience et plus attentive à la dimension linguistique du phénomène, aurait paru plus appropriée au projet de Dujardin qui pourrait n'avoir pas eu connaissance de cette thèse soutenue en Sorbonne et dont l'écho a été faible, trop éloignée qu'elle était des nouvelles préoccupations de l'aliénisme, de la psychologie positive et de la philosophie morale. La conclusion de ce débat est advenue en 1889 avec la thèse de Bergson, *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, que suivra *Matière et Mémoire* en 1896. Bergson a rencontré immédiatement les faveurs de son auditoire alors que, dans toutes sa réflexion, la question du langage était contournée. Avec lui, la philosophie renouvelait son autorité dans ce domaine à l'encontre des sciences humaines et du réductionnisme physiologiques juste avant que la caractérisation de l'aphasie ne fasse à son tour l'objet d'une révision radicale sous l'impulsion de Pierre Marie (1906).

## 5 Les lauriers sont coupés

Publié de mai à août 1887 dans la suite des livraisons de la *Revue indépendante* puis en 1888 sous forme de livre, *Les Lauriers sont coupés*, par coïncidence, a paru l'année même où Rodin exposait pour la première fois sa sculpture du Penseur, tout entier tourné vers sa vie intérieure, en le détachant d'un ensemble monumental consacré à Dante. Le texte de Dujardin n'a jamais rencontré l'approbation des lettrés, pas plus au temps du

symbolisme qu'aujourd'hui. S'il est constamment réévalué, c'est essentiellement en tant que contribution inaugurale à un genre promis à un bel avenir, le roman en monologue intérieur. Cet intérêt a été amplifié par les propos de J. Joyce à Valéry Larbaud, l'un de ses traducteurs, quand il a déclaré s'en être inspiré pour inventer le discours de Molly Bloom qui conclut *Ulysses*. Larbaud s'était alors empressé de solliciter Dujardin afin qu'il rédige un témoignage et une étude critique sur le sujet (1931) et il avait tenu à préfacer l'ouvrage avant de s'essayer lui-même à en donner une illustration avec *Amants, heureux amants...* dont le thème, comme l'expression, restaient proches de ceux des *Lauriers*.

C'est l'intention affichée de reproduire une forme plutôt qu'un contenu qui a valu à ce roman sa célébrité par le parti pris de décalquer ce que pourrait être l'endophasie en sorte qu'il est constamment cité pour le procédé et non pour son intrigue. Sans revenir sur la question de ce qui nécessite et organise la parole intérieure, Dujardin, comme tous ceux qui ont après lui emprunté cette voie, était confronté à la façon dont interagissent, dans la vie psychique, à la fois :

- la structure d'une langue donnée dans ses moyens de représentation de l'expérience, ses assonances, ses locutions et ses idiomatismes, portée par les échos d'une culture lettrée,
- les différents plans de la mémoire ou de la personnalité (la parole advenant sur fond d'une histoire individuelle), l'idiosyncrasie d'une biographie,
- les circonstances sociales d'un dialogue intérieur (À qui je m'adresse quand je me parle ? Pour qui sont préparées ces réponses qui se forment au-dedans ? Devant qui ai-je éprouvé le besoin de me justifier ?),
- le contexte immédiat qui sollicite et met en avant l'importance des perceptions, internes et externes, du ressenti.

Dans les circonstances de la littérature de ce temps, une partie des difficultés que soulevait l'ajustement au déroulé endophasique tenait à la réaction anti-naturaliste de l'école symboliste, au respect de ces préceptes. L'ouvrage que Dujardin a consacré à Mallarmé est illustré d'un portrait du poète peint par J.-E. Blanche en 1887, l'année fatidique. Il fallait ajuster à une fascination pour une préciosité du style, pour le choix de mots rares, pour une syntaxe contournée et un détachement revendiqué à l'égard des réalités sociales, du moins dans la fiction, le décousu et le prosaïsme des préoccupations ordinaires. La prédilection pour un registre d'expression dont les canons s'accommodent mal de la trivialité des propos quotidiens fait que, loin d'une image spéculaire obtenue par quelque perspicacité réflexive, par quelque vigilance introvertie, le genre « parole intérieure » relève d'une formation de compromis entre les préceptes d'une école littéraire (les chapitres ont paru dans *La Revue indépendante* dont Dujardin venait de prendre la direction) et les révisions qu'imposait l'avènement de la psychologie comme science humaine de plein exercice. Le roman reprenait à la psychologie la méthode de l'auto-observation, une pensée contrôlée, et se proposait d'en restituer la réalisation pendant six heures, de l'avant-dîner à la soirée avancée. Pour tout ce que l'on sait aujourd'hui du fonctionnement de la parole intérieure (Smadja 2021), le roman condensait par son phrasé une verbalisation qui aurait en réalité une extension très supérieure à ce qui a été consigné.

Qu'y a-t-il de neuf dans le roman de Dujardin ? Le thème du récit est des plus conventionnels en son temps, autant que les personnages et le décor qui s'apparentent à une scène de la comédie de boulevard, le blanc-bec dupe d'une demi-mondaine rouée. L'œuvre ne se préoccupe pas tant de la nature des sentiments et des réflexions du for intérieur que de particularités stylistiques qui restitueraient au mieux les propos que se tient un jeune désœuvré de la bonne société parisienne de l'époque, avec ses préoccupations triviales et immédiates, alimentaires et sexuelles : l'action commence avec la construction imaginaire d'un scénario qui autoriserait le héros à parvenir à ses fins et se termine au moment où sa maîtresse le congédie après lui avoir extorqué son pécule.

Dès l'incipit, l'auteur prend son parti de cette banalité. « Un soir de soleil couchant, d'air lointain, de cieux profonds ; et des foules qui confuses vont ; des bruits, des ombres, des multitudes ; des espaces infiniment en l'oubli d'heures étendus ; un vague soir... Car sous le chaos des apparences, parmi les durées et les sites, dans l'illusoire des choses qui s'engendrent et qui s'enfantent, et en la source éternelle des causes, un avec les autres, un comme avec les autres, distinct des autres, semblable aux autres, apparaissant un le même et un de plus, un de tous donc surgissant, et entrant à ce qui est, et de l'infini des possibles existences, je surgis ; et voici que pointe le temps et que pointe le lieu ; c'est l'aujourd'hui ; c'est l'ici ; l'heure qui sonne ; et au long de moi, la vie ; je me lève le triste amoureux du mystère génital ; en moi s'oppose à moi l'advenant de frêle corps et de fuyante pensée ; et me naît le toujours vécu rêve de l'épars en visions multiples et désespéré désir... Voici l'heure, le lieu, un soir d'avril, Paris, 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 ; soir d'aujourd'hui, oh soir d'ici ; là je suis. »

Les topoï de la psychologie sont bien présents : l'individu contre la foule, le dualisme cartésien de la *res extensa* et de la *res cogitans* (de frêle corps et de fuyante pensée), la sensation et le mouvement, la localisation dans le temps et l'espace, le rêve et la réalité. La dissociation de l'idée et de la perception vague (le chant de Paris, la brume) conclut le paragraphe. Une certaine préciosité, peu compatible avec l'oral, s'est imposée qui

introduit le héros en commençant par un large panorama où sont mentionnées l'heure et la société urbaine, puis, par les marques typiques de l'énonciation (Benveniste), le personnage en première personne et la deixis : « je surgis ; et voici que pointe le temps et que pointe le lieu ; c'est l'aujourd'hui ; c'est l'ici » avant que ne soit donné le thème, le « mystère génital » et des précisions minimales sur le cadre : l'heure du crépuscule à Paris en avril, le lieu par excellence pour Dujardin, la saison des amours et l'attente de retrouver pour la nuit la femme qui occupe les pensées du personnage.

La stylisation symboliste se retrouve dans le choix des adjectifs (*cieux profonds, foules confuses*), avec une préférence pour l'antéposition (*l'infini des possibles existences, le toujours vécu rêve, désespéré désir, les monotones bruits*) et la distension syntagmatique (*des espaces infiniment en l'oubli d'heures étendus*), le déplacement des mots dans la proposition à des emplacements peu prévisibles (*des foules qui confuses vont, me naît le toujours vécu rêve*), également pour le placement de propositions dans la phrase (*je surgis*). Dujardin joue également sur l'adverbe (*l'air très lointainement étendu*), l'inversion du sujet (*me naît le toujours vécu rêve de l'épars*), les comparatifs sans comparant (*le soir plus doux*)...

C'est un échantillon de l'écriture artiste où le flux de pensée est traduit par l'emploi de phrases averbales, par des asyndètes scandées de points-virgules et de points de suspension avec, parallèlement, une accumulation de « et ». Une exclamation conventionnelle est démentie par la préciosité de l'exclamation (*oh soir d'ici*). Comme il fallait planter le décor dans ce début du roman, on relève par deux fois *voici* et deux fois *c'est* au moment d'introduire la deixis.

Dujardin éprouve des difficultés à esquiver la mention de circonstances concrètes nécessaires à l'interprétation dès lors que, ordinairement, elles ne font pas l'objet d'une verbalisation. Cette intrusion de l'environnement renforce le caractère conventionnel du récit puisque sont mis en mots sur un même plan ce que voit, entend, sent et goûte le narrateur et ce qu'il dit et se dit. L'écrasement du discours qui établit sur un même plan les réactions sensorielles et les pensées, les dialogues et le monologue, distend la conduite du récit, accroît la difficulté de compréhension, crée un sentiment de disparate et s'ajuste mal à une expérience immédiate à partir de laquelle le lecteur s'identifiera malaisément.

Sans plaquer sur le récit les attendus de la psychologie de Ribot, on découvre des correspondances entre les conclusions des *Maladies de la personnalité* paru un an avant *Les lauriers sont coupés* où il était question de « cette conscience vague de la vie dont nous avons tant de fois parlé » (p. 160). Ribot voit dans « les actions nerveuses de la vie organique (...) l'homme intérieur, la forme matérielle de sa subjectivité, la raison dernière de sa façon de sentir et d'agir, la source de ses instincts, ses sentiments et ses passions (...) » (p. 162). On peut relire dans cette perspective les commentaires du héros lors de son repas où l'attention portée à la génitalité en se rappelant comment la science de l'esprit en traite à cette époque. Ceci encore : « Les états de conscience ne sont pas, en effet, des feux follets qui s'allument et s'éteignent tour à tour ; il y a quelque chose qui les unit et qui est l'expression subjective de leur coordination objective. (...) Remarquons qu'il ne s'agit pas pour le moment de la personnalité réfléchie, mais de ce sentiment de nous-même, spontané, naturel, qui existe chez tout individu sain. » (p. 167). Le roman semble apporter une confirmation de ces propos, dans l'enchaînement d'un récit faufile entre des notations ponctuelles. Parce que la psychologie ne ménage aucune place particulière pour le langage entre les perceptions internes et externes et le plan de la conscience, le parallèle avec la littérature s'arrête à une coïncidence de date et à la poursuite d'un équilibre entre la discontinuité des perceptions et des idées et la continuité de la vie mentale.

Le contexte sonore, qui aurait pu inclure d'autres échos, des paroles entendues fortuitement, n'apparaît que de façon vague : *des bruits, les monotones bruits*. Le chant de Paris ressemble plus à une image qu'à une impression vécue. Conformément aux pré-supposés de Charcot, la vision exerce son emprise sur le monde de la sensation sans qu'on puisse caractériser d'autres éléments d'inspiration empruntés au maître de la Salpêtrière.

## 6 Que se dire (à soi)

Comment Dujardin se représente-t-il la parole intérieure ? On en proposera cet exemple monologal tiré du chapitre II. Le narrateur intradiégétique termine son repas dans une brasserie et s'apprête à rejoindre sa maîtresse. « Au poulet ; c'est une aile ; pas trop dure aujourd'hui ; du pain ; ce poulet est mangeable ; on peut dîner ici ; la prochaine fois qu'avec Léa je dînerai chez elle, je commanderai le dîner rue Croix-des-petits-champs ; c'est moins cher que dans les bons restaurants, et c'est meilleur. Ici, seulement, le vin n'est pas remarquable ; il faut aller dans les grands restaurants pour avoir du vin. Le vin, le jeu, — le vin, le jeu, les belles, — voilà, voilà... Quel rapport est entre le vin et le jeu, entre le jeu et les belles ? je veux bien que des gens aient besoin de se monter pour faire l'amour ; mais le jeu ? Ce poulet était remarquable, le cresson admirable. Ah, la tranquillité du dîner presque achevé. Mais le jeu... le vin, le jeu, — le vin, le jeu, les belles... Les belles, chères à Scribe. Ce n'est pas du Châlet, mais de Robert-le-Diable. Allons, c'est de Scribe 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 ? Mendès, boulevard des Capucines, disait



dom-p-ter ; il faut dom-ter. L'amour et le taba-c... le refrain du bivoua-c... L'avoué et sa femme s'en vont. C'est insensé... ridicule... grotesque... je les laisse partir... »

Les indications données sur les aliments – le poulet, le pain, la boisson – permettent de situer l'action sans nécessiter de didascalies. Des remarques sont interpolées sur le coût des repas (le héros va abandonner son argent à sa maîtresse qu'il rêve d'inviter, révélant à cette occasion une certaine précarité financière) et sur la qualité de la nourriture. Le vin à son tour appelle une ritournelle qui l'associe à l'amour en excluant de la suite des associations, où la chanson l'incluait, le jeu dont l'assonance avec « je » n'est pas sans intérêt.

Entrelacement de commentaires concrets et de pensées détachées, où l'organisation temporelle est régie par la disposition des temps grammaticaux, présent immédiat et présent de vérité générale, l'imparfait pour signifier la fin du repas et le futur pour un projet de dîner en tête-en-tête avec un recours à la modalisation (*on peut, je veux bien*) qui ouvre un univers des possibles. Parmi les formes censées reproduire la parole, outre les phrases averbales et la recherche d'une équivalence de la monotonie prosodique rendue par le point-virgule, on note deux questions auto-adressées et une exclamation (*ah*) mais ni ponctuant, ni expressions familières. La rédaction se tient au plus près de la convention littéraire.

La seconde partie de la citation, qui se conclut au moment où le couple installé près du héros – il avait remarqué l'épouse – quitte la table, se présente comme un enchaînement d'associations libres, reprenant le thème du vin, en empruntant ses références à des œuvres de Scribe, puis s'arrêtant sur une interrogation impliquant la relation entre orthographe et prononciation. La part faite à l'audition dans cet extrait ne renvoie pas à l'échange avec le serveur du restaurant ni aux conversations mais elle est réintroduite, mentalement, par le souvenir de la musique légère qui, pour un wagnérien, était emblématique de la décadence de l'esprit welche. Il est d'évidence que le héros du roman, voué à devenir ensuite le jouet des intrigues de sa maîtresse, est ridiculisé.

L'oral est contrefait par la verbigération de la ritournelle (*vin, jeu, belles, amour, tabac...*) et, dans le fredonnement intérieur, par une rime pour l'œil qui réintroduit l'effet de la lecture : *tabac / bivouac*. Comme chez Charcot, qui supposait un centre spécial de la lecture et de la lecture dans son schéma de la cloche, la phonétique est supplantée par l'image graphique qui conditionne les réalisations. *Voilà, voilà, le refrain du bivouac* clôt une chanson de l'opéra *Le Châlet. Le vin, le jeu, les belles Voilà nos seules amours* reprend la fin du chœur d'ouverture de *Robert le Diable* de Meyerbeer et Scribe. La musique ne vient pas du dehors, elle résonne dans la mémoire. L'allusion à Catulle Mendès – l'un des thuriféraires de Wagner en France – et au café des Capucines où celui-ci avait ses habitudes stigmatise ses origines bordelaises où la prononciation /tabak/ est d'usage à l'époque, tandis que le purisme symboliste, et la prononciation parisienne réprouvent ce provincialisme comme celle restituant le /t/ de *dompter* qui est alors en train de s'imposer comme la norme.

Les facultés de Ribot sont présentes, la mémoire avec le rappel musical et le souvenir de Mendès, la volonté avec les projets de repas intime et les modalisations, la personnalité dans le caractère du personnage, l'attention dans l'observation de la voisine sans qu'il soit nécessaire de faire référence au psychologue pour expliquer leur présence ; au moins en relève-t-on la compatibilité.

## 7 Que se dire (à deux)

Il reste à considérer un passage dialogué afin d'observer quel traitement particulier lui est réservé. À la fin du roman, après que Léa a obtenu du protagoniste qu'il lui abandonne une centaine de francs-or, elle le congédie à sa grande surprise, ruinant tous les plans qu'il avait échafaudés depuis la première page pour s'introduire auprès d'elle.

« Ses grands yeux, ses grands yeux étonnés, on dirait apitoyés... que veulent-ils ?

— « Oh, pas ce soir ; je vous en prie ; je ne peux pas... »

Comment ? pas ce soir ? elle ne veut pas ?

— « ... La prochaine fois, je vous promets... je ne peux pas. »

Encore, encore, elle ne veut pas ?... je ne puis la forcer... vraiment, elle ne veut pas ?...

— « Léa, vous ne voulez pas ? »

— « Je vous jure... »

Et pourquoi insister ?

— « Bonsoir donc. »

Pourquoi lui ai-je demandé ? comment n'ai-je pas tenu ma résolution, ne suis-je pas parti comme je le devais et à mon honneur ?

— « Bonsoir, mon amie. »

Et j'embrasse son front ; délices en allées et impossibles, mortelles et désespérées délices, à quand, oh vous ?

— « Venez mercredi à trois heures » dit-elle.

— « Volontiers, je vous remercie. »

Pourquoi ai-je encore voulu l'avoir ? hélas, celle qu'encore je ne vais pas avoir ! il faut partir ; voilà mon paradis, mon chapeau.

— « Au revoir » dit-elle, « à mercredi, trois heures. »

Elle a pris le bougeoir et ouvre la porte du salon ; Marie est là ; nous traversons le vestibule.

— “À mercredi, trois heures” dis-je.

Non, je ne la reverrai plus ; je ne la dois plus revoir ; à jamais elles ont péri, les possibilités d’aimer à elle et moi ; et rien n’est plus que l’infinie tristesse des indéniables inutilités. Blanche et jolie inoubliablement, mon amie me tend sa main.

— “Au revoir.”

— “Au revoir...”

Amicale elle sourit ; sur sa poitrine voltigent les lueurs blondes et nocturnes. »

La typographie, par l’utilisation du tiret et des guillemets permet de distinguer entre les propos échangés et les réflexions du narrateur dans la situation classique d’un vaudeville, imposant néanmoins une intervention de l’auteur contraint d’intercaler des *dit-elle* et des *dis-je*. Le geste du narrateur, *j’embrasse son front*, est plutôt destiné à informer le lecteur qu’à restituer l’expression d’une pensée, tout comme les indications *elle a pris le bougeoir et ouvre la porte du salon*. Seul un *voilà* permet de justifier la mention du chapeau et du pardessus. Ce sont là les limites du procédé.

Le récit passe de l’interrogation, une incrédulité rendue par la multiplication des points d’interrogation dans l’adresse à soi, à une réponse à l’impératif, *venez mercredi à trois heures*, à des formules de politesse, *volontiers, je vous remercie*, et à la routine des salutations, *au revoir*, avec un vocatif, *Léa*. La dernière phrase revient à l’image, celle la chevelure et du sourire, après *ses yeux* au début de la tirade. L’échange suspend la plupart des notations, réduites à quelques indications scéniques. L’oralité est soulignée par une interjection, *oh*, des phrases inachevées et la répétition des propositions, également par l’alternance du *pouvoir* féminin et du *vouloir* qui lui est opposé qui, après un *il faut partir* que s’ordonne à lui-même le narrateur, se conclut par le *devoir* de *je ne la dois plus revoir*. On note l’emploi du *et* en début de phrase, fréquent dans tout le roman, censé marquer une accumulation, une façon de rebondir et poursuivre après une phrase conclusive.

Restent les ornements de l’écriture symboliste qui crée une dissonance entre la banalité des propos et la forme que sont censées prendre les remarques endophasiques, quand bien même l’auteur s’efforce de décaler les mêmes procédés sur les deux plans par des questions, des points de suspension, une syntaxe brisée (*à quand, oh vous*) ou l’emploi d’adverbes comme *encore*, avec quatre occurrences, et *vraiment*. À côté de la trivialité d’un *pourquoi ai-je encore voulu l’avoir*, détone l’emphase du tour *délices en allées et impossibles, mortelles et désespérées délices*, avec sa parfaite symétrie et ses tours recherchés, le féminin pluriel si marqué grammaticalement dans les exceptions à la fixité du genre et qui rappelle « nos seules amours » de Scribe. On retrouve les inversions du pronom, *je ne la dois plus revoir*, l’épithète détachée, *blanche et jolie inoubliablement mon amie me tend la main, amicale elle sourit*, et des constructions plus hasardeuses telle que *à jamais elles ont péri, les possibilités d’aimer à elle et moi*. La surcharge adjectivale, caractéristique du genre de cette école et qui a provoqué, en réaction, un jugement académique contraire (Philippe 2002), se retrouve dans *et rien n’est plus que l’infinie tristesse des indéniables inutilités* avec la prédilection pour un vocabulaire abstrait, éthéré.

À l’inverse de la tentative de Dujardin, et de sa reprise maladroite par Larbaud, afin de parvenir à l’exercice si difficile d’une restitution de l’endophasie sous une forme romancée, les réponses les plus convaincantes sont venues d’une suspension de la présence du monde extérieur qui a pris diverses formes. Sans prétendre à l’exhaustivité, on mentionnera cinq solutions, illustrées par des œuvres majeures inaugurales dans leur langue et dans le patrimoine de l’humanité :

- le fantastique chez F. Kafka,
- le délire, résultant de la fièvre, chez V. Garchine,
- la folie, en particulier dans l’exhibition d’une parole insane, chez W. Faulkner,
- la rêverie, au contraire de la pensée dirigée, chez V. Woolf,
- l’avant-sommeil, avant le rêve, chez Proust et chez Joyce.

## 8 Conclusion

Comme cela a été rappelé, il y a une série de difficultés dans la réalisation d’une mimesis de l’endophasie qui soit convaincante.

- D’abord, le fait qu’on est en présence d’une parole qui n’a pas de réalisation phonétique, pas d’attestation extérieure en sorte que chacun doit se fier à son expérience la plus intime pour en donner l’image en espérant que l’autre y reconnaîtra la façon dont lui-même conduit son récit au cours de sa vie.

- Ensuite, l’endophasie se dévide sur le fond d’une mémoire individuelle qu’elle explore et réactive sans qu’elle doive s’en expliciter les attendus puisque celui qui est le siège des propos est le mieux informé sur les événements auxquels il se réfère et qu’il mentionne.

- De plus, il y a des pensées qui ne se traduisent pas en paroles, comme des images ou de la musique, et il n’est pas si simple d’en inscrire la présence mentale sous forme de mots : en se référant à des paroles d’opéra, Dujardin a pu suggérer une mélodie.

- Par ailleurs, on l'a dit, il faut déployer une série de subterfuges pour suspendre les sollicitations extérieures, les distractions, la présence du monde environnant.
- Enfin, comme son nom l'indique, il s'agit d'une parole intérieure alors que les textes littéraires sont par définition des produits de l'écriture.

Figurer à l'écrit de l'oral est un exercice qui n'a pas de solution définitive. Tout dépend pour commencer de la distance entre les deux registres, importante en français où les variations sociales l'emportent sur les différences régionales de prononciation, soulignées par les exemples donnés de *tabac* et *dompter*. Surtout, les procédés retenus pour livrer une image crédible de la parole semblent inséparables d'un genre populaire avec une propension à la stigmatisation et à l'imprécation dont Céline a fixé le répertoire après d'autres (on pense à Jehan Rictus par exemple). Que la part noble du dialogue intérieur, les réflexions et les jugements, soit amenée à passer au second plan au profit d'une syntaxe désordonnée, de jurons, d'onomatopées, d'holophrases, induisait à porter à leur limite les capacités d'expression. Le relâchement dans l'expression ne pouvait acquérir de force de conviction qu'à s'accorder à des personnages issus de milieux défavorisés, dans des situations difficiles, très éloignés de lecteurs qui projetaient leur distinction de classe et s'abstenaient de toute identification.

À ce titre, la littérature a fonctionné comme un laboratoire, un lieu d'expérimentation, et pas seulement pour l'application qu'on peut y déceler du savoir clinique. En diffusant le modèle qu'elle donnait à lire comme ce que pourrait être l'endophasie, elle a progressivement substitué à l'expérience immédiate, qui demeurera à jamais inaccessible, une représentation convenue, une stylisation de ses effets qu'elle a contribué à accréditer. *Les lauriers sont coupés* est le vers d'une chanson enfantine. Ils figurent ironiquement la déconvenue d'un amant qui laisse « la belle que voilà » (des termes largement mis à contribution dans l'exemple du chapitre II) lui prendre ce qu'il doit lui abandonner, son argent, sans rien obtenir en échange. C'est aussi un symbole du découronnement de la grande littérature.

## Références bibliographiques

- Banfield, A. (2019). *Nouvelles Phrases sans parole : décrire l'inobservé et autres essais*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
- Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- Bergounioux, G. (2002). *Le Moyen de parler*. Paris : Verdier.
- Bergson, H. (1889). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : F. Alcan.
- Bergson, H. (1896). *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : F. Alcan.
- Bernard, C. (1865). *Introduction à la médecine expérimentale*. Paris : J. B. Baillière.
- Bloch, J.-R. (1920). *Carnaval est mort. Premiers essais pour mieux comprendre mon temps*. Paris : Gallimard.
- Bourget, P. (1889). *Le Disciple*. Paris : Lemierre.
- Carroy, J. (1991). *Hypnose, suggestion et psychologie*. Paris : PUF.
- Carroy, J., Ohayon, A. (2006). *Histoire de la psychologie en France*. Paris : La Découverte.
- Cerquiglini, B. (1984). Le style indirect libre et la modernité. *Langages*, 73, 7-16.
- Charcot, J.-M. (1884). *Differenti forme d'afasia: lezioni fatte nella Salpetriere nel semestre d'estate dell'anno 1883*. Milan : Vallardi.
- Cohn, D. (1981). *La Transparence intérieure*. Paris : Seuil.
- Dugas, L. (1896). *Le Psittacisme et la pensée symbolique*. Paris : F. Alcan.
- Dujardin, E. (1888). *Les Lauriers sont coupés*. Paris : Librairie de la Revue indépendante.
- Dujardin, E. (1931). *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*. Paris : A. Messein.
- Dujardin, E. (1936). *Mallarmé par un des siens*. Paris : A. Messein.
- Flourens, P. (1851). *Examen de la phrénologie*. Paris : Hachette.
- Flourens, P. (1865). *Psychologie comparée*. Paris : Garnier.
- Gasser, J. (1995). *Aux Origines du cerveau moderne*. Paris : Fayard.
- Havelock, E. A. (1981). *Aux origines de la civilisation écrite en Occident*. Paris : Maspéro.
- Jouffroy, Th. (1824). *Le Sens commun et la philosophie*. Paris : J. Tastu.
- Koyré, A. (1962). *Du Monde clos à l'univers infini*. Paris : PUF.
- Lacassagne, A. (1878). *Précis de médecine judiciaire*. Paris : Masson.
- Larbaud, V. (1923). *Amants, heureux amants...* Paris : Gallimard.
- Le Bon, G. (1881). *L'Homme et les sociétés – Leurs origines et leur histoire*. Paris : J. Rothschild.
- Maine de Biran, P. (1812/2001). *Essai sur les fondements de la psychologie*. Paris : Vrin.
- Marie, P. (1906). *Révision de la question de l'aphasie*. Tiré à part de *La Semaine médicale*.
- Martin-Achard, F. (2017). *Voix intimes, voix sociales. Usages du monologue romanesque aujourd'hui*. Paris : Garnier.
- Ombredane, A. (1950). *L'Aphasie et l'élaboration de la pensée explicite*. Paris : PUF.
- Panaccio, C. (1999). *Le Discours intérieur de Platon à Guillaume d'Ockham*. Paris : Seuil.
- Perret, M. (2003). Le paradoxe du monologue, *Thélème* (hors-série) : 137-159.
- Philippe, G. (1997). *Le Discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*. Paris : Champion.
- Philippe, G. (2002). *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*. Paris : Gallimard.

- Platon (1996). *Alcibiade*, édition de Marie-Laurence Desclos. Paris : Les Belles-Lettres.
- Proust, A. (1872). *De l'Aphasie*. Paris : Asselin.
- Rabatel, A. (1998). *La Construction textuelle du point de vue*. Lausanne : Delachaux et Niestlé.
- Ribot, Th. (1870). *La Psychologie anglaise contemporaine*. Paris : Germer Baillière.
- Ribot, Th. (1873). *L'Hérédité – Étude psychologique*. Paris : Germer Baillière.
- Ribot, Th. (1879). *La Psychologie allemande contemporaine : école expérimentale*. Paris : Germer Baillière.
- Ribot, Th. (1881). *Les Maladies de la mémoire*. Paris : Germer Baillière.
- Ribot, Th. (1883). *Les Maladies de la volonté*. Paris : Germer Baillière.
- Ribot, Th. (1885). *Les Maladies de la personnalité*. Paris : F. Alcan.
- Ribot, Th. (1888). *La Psychologie de l'attention*. Paris : F. Alcan.
- Ribot, Th. (1900). *Essai sur l'imagination créatrice*. Paris : F. Alcan.
- Smadja, Stéphanie (2021). *La Parole intérieure*. Paris : Hermann.
- Taine, H. (1857). *Les Philosophes classiques du XIX<sup>e</sup> siècle en France*. Paris : Hachette.
- Taine, H. (1870). *De l'Intelligence*. Paris : Hachette.
- Tarde, Gabriel (1884). *La Criminalité comparée*. Paris : F. Alcan.
- Wundt, W. (1900). *Völkerpsychologie : eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. I. Die Sprache*. Leipzig : Wilhelm Engelmann.

Sauf l'édition de Platon, les références des textes philosophiques et littéraires classiques ne sont pas données.

Une version électronique du roman de Dujardin, reprenant la pagination de la revue où il a paru en plusieurs livraisons, est disponible à l'adresse [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Lauriers\\_sont\\_coupés](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Lauriers_sont_coupés)