

Du fantastique défantastisé au monologue intérieur : les raisons d'un échec

par Federica D'Ascenzo*

From the 'Defantasized' Fantastic to the Interior Monologue: The Reasons for a Failure

The collection of tales *Les Hantises*, published by Édouard Dujardin in 1886, is part of the 'defantastization' of fantasy that pervaded the French literature *fin de siècle*, which is particularly sensitive to the medical discoveries made in the field of neurology and the study of mental disorders. The tales present a panoply of psychopathological cases in which Dujardin endeavours to illustrate the monomania of each character as a potential state of every individual and to demonstrate a certain continuity between the normal and the pathological. If the tales become the instrument of exploration of an apparently sickly psyche, they allow the author to attempt various narrative processes to explore the world of subjectivity and open the way to a new novel that has to reconcile the different literary trends of the time. The technique of the interior monologue that Dujardin illustrates in *Les Lauriers sont coupés* derives from this attempt to normalise the psychological pathology associated with the desire for subjective restitution of the perception of reality. But the rejection of this same technique from its own inventor reveals a poor taking into consideration, both thematically and narratively, of the banality on which the novel is based.

Keywords: Édouard Dujardin, 'defantasized' fantastic, normal and pathological, subjectivity, interior monologue.

Nul ne met plus en doute qu'Édouard Dujardin est le créateur du monologue intérieur. Pourtant, son annexion a été tardive et lui-même prit soin de mitiger l'importance de sa découverte au vu de

* Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara; federica.dascenzo@unich.it.

la réception plutôt tiède de ses contemporains. La publication des *Lauriers sont coupés* en 1887 se révéla, comme l'on sait, un insuccès et l'intervention de James Joyce pour lui en restituer la paternité ne fit pas rebondir les citations de l'auteur. La singularité de son expérience artistique, caractérisée par cette tension vers l'innovation formelle, mérite cependant que l'on se penche encore sur les mécanismes qui ont conduit à la naissance des *Lauriers sont coupés*. La reconstruction qu'en fit l'auteur dans son essai sur *Le monologue intérieur* (Dujardin 1931), à l'enseigne de Wagner, de l'introduction de la poésie dans la prose et de la recherche d'un roman capable de restituer la vie de l'âme, omit en effet de considérer le rôle qu'avait revêtu son œuvre précédente, *Les Hantises*, dans l'invention de cette forme. Une analyse interne à la production de Dujardin autorise cependant à avancer de nouvelles hypothèses, non pas tant sur la genèse du monologue intérieur, que sur les raisons de son échec au moment de sa découverte.

Publié par Léon Vanier en 1886, *Les Hantises* est un recueil de treize contes qui revendique avec orgueil son appartenance à la fin de siècle. On y décèle les références et les allusions aux courants intellectuels les plus divers du XIX^e siècle: les sciences rationnelles et occultes côtoient les religions et les philosophies aussi bien occidentales qu'orientales; l'idéalisme issu de Schopenhauer, Hartmann ou Wagner dialogue avec le matérialisme triomphant, créant toutefois une atmosphère de raréfaction augmentée par le caractère allusif propre au récit bref¹. Ce qui préside à la composition de l'ouvrage, c'est l'aspiration à explorer le monde invisible de la psyché, trop systématiquement éludé par les théories positivistes, mais dont s'empare la Décadence, postulant l'existence d'un au-delà des données physiologiques. La notion généralisée de la «poésie comme [...] expression de la vie intérieure» (Dujardin 1977: 255) qui sévit à l'époque favorise cette focalisation sur la vie de l'esprit, donnant «une consistance particulière à l'hypothèse de l'inconscient» (Illouz 2004: 139). Le primat attribué à la sensation, à l'émotion, à toutes les forces inconscientes dérive de cette absoluité que constitue désormais l'esprit humain (Michaud 1995: 27-28) pour symbolistes et décadents. Cédant à la mode de l'époque, Dujardin fait son entrée sur la scène littéraire en choisissant le conte fantastique pour sonder cet univers du dedans, même si sa démarche tient davantage d'un projet littéraire devant l'intégrer à «la nouvelle école» décadente (Décaudin 1955: 271), que d'une véritable adhésion au fantastique

¹ Nous ne nous attarderons pas ici sur ces aspects, mais renvoyons à McKilligan (1977), Buck (1987) et à Dujardin (2001a).

nouveau qui s'échafaude durant les deux dernières décennies du XIX^e siècle.

*1. Le fantastique défantastisé
comme exploration de la psyché*

Le fantastique fin de siècle s'est déchargé en effet du surnaturel (Prince 2008: 312-313) en assimilant les découvertes médicales dans les domaines de l'étude des altérations mentales, débouchant sur un «fantastique où les fantômes s'identifient aux fantasmes, où les états psychiques marginaux, les obsessions meurtrières, morbides, les angoisses folles et autres hantises se substituent aux sorcières et aux magiciens du fantastique d'antan» (Prince 2008: XVIII). Les études des aliénistes – de Pinel à Esquirol, de Brierre de Boismont à Moreau de Tours –, ont fait affleurer les déviations d'ordre psychique, les troubles nerveux, les monomanies et les hallucinations. La spectacularisation à laquelle Charcot soumet les résultats de ses recherches à la Salpêtrière, l'écho des travaux de Bernheim et de l'école de Nancy dans le domaine neurologique, ont familiarisé les écrivains avec la psychopathologie et laissé entrevoir la complexité d'un inconscient que Schopenhauer et Hartmann avaient précédemment évoqué sous son aspect philosophique. Obligé de se reconstruire sur les ruines des superstitions démasquées par la science, le fantastique s'est intériorisé, décrétant la naissance d'un fantastique clinique (Marquer 2014a: 12-13), où l'angoisse habite au cœur du moi et émane de l'introspection et de l'observation de soi auxquelles se plie le sujet.

Les Hantises s'apparentent à ce nouveau fantastique intérieur, variante du «fantastique réel» énoncé par Jules Claretie (Claretie 1895: IV) et Edmond Picard (1887). Le recueil rassemble une panoplie de cas psychopathologiques plus ou moins avérés: la hantise du diable qui s'empare d'un savant démonologue (*Le Diable Helkésipode*) y croise celle des hallucinés raisonnants s'interrogeant sur leur folie passée (*La démence passée*), présente (*Le Kaballiste*) ou future (*La future démence*); la recherche de l'extase à travers l'envoûtement de la parole (*Les paroles d'amour*) ou par la douleur volontaire (*Bourreau de soi*) a pour corollaire la quête de la connaissance absolue à travers la matérialisation d'une idée fixe qui porte droit à la mort (*Le Dharana*). L'obsession du dandy pour le paraître (*Histoire d'une journée*), le remords d'un père ayant abandonné sa fille en bas âge qui engendre en lui la peur de la femme (*La terreur de son enfant*), une hallucination morbide qui provoque chez un homme une pulsion irrésistible le poussant à broyer le corps de sa maîtresse

dans une vierge en fer (*La vierge en fer*) représentent quelques-unes des hantises auxquelles Dujardin confie son incursion dans l'intériorité de l'individu. Il y observe aussi les dangers que court un esprit livré à la chimère de vouloir comprendre le «pourquoi et [le] comment de l'existence» (Dujardin 2001a: 213) et qui finit par choisir le suicide (*Un testament*), ceux qui résident dans le refoulement de la sexualité à travers la religion (*L'apostolat*), ou nous fait assister à l'ébranlement final de l'athéisme d'un grand savant face à la vision de l'enfer qu'il semble avoir au moment du trépas (*L'Enfer*). On perçoit cependant, dans l'ensemble du volume, une prise de distance de l'auteur par rapport aux causes et aux conséquences de ces troubles, qui explique en partie l'abandon du genre après la publication de ce volume. Ainsi le premier conte du recueil, *Le Diable Helkésipode*, réduit la présence du diable à la parodie d'un cas de démonomanie, alors que l'un des personnages du dernier récit, *L'Enfer*, livre une réflexion métatextuelle qui liquide le surnaturel de l'époque précédente et redouble même l'ironie évidente du conte liminaire:

Les histoires de démonomanie, de possession et de kabbale [...] sont devenues invraisemblables. Aujourd'hui, le surnaturel est loin de nous; la préoccupation du surnaturel n'est plus dans les esprits, on ne conçoit plus les hommes obsédés par des idées de magie, de sorcellerie, de démonologie; les sciences occultes n'intéressent plus; le fantastique a fini son temps; le surnaturel s'efface; on ne croira pas qu'il y ait encore des hommes tourmentés du surnaturel (Dujardin 2001a: 235).

Et plus loin: «Le surnaturel s'oublie; les religions pâlisent; les théologies disparaissent; dans l'esprit de l'homme il n'y a plus de place que pour les idées naturelles» (Dujardin 2001a: 236). Telle semble être la conclusion à laquelle parvient Dujardin, quitte à la remettre aussitôt en discussion en constatant que «lorsque les croyances occultes sont oubliées et que la religion meurt, l'obsession du surnaturel en l'esprit végète encore» et que «[l']obsession du surnaturel su faux, c'est le dernier reste de la Magie» (Dujardin 2001a: 238). L'auteur établit cependant une équivalence entre surnaturel et fantastique et oppose le fantastique aux «idées naturelles» auxquelles ces contes seraient assimilables, ce qui, tout en dénonçant un faible intérêt vis-à-vis du genre, montre que le conte fantastique n'est pour lui qu'une modalité d'exploration de la psyché humaine. D'ailleurs, l'hésitation face à la définition de cette première œuvre – un simple ensemble de «chapitres» – se double de l'absence du terme «fantastique» pour la qualifier, même si le renvoi aux «contes» dans le sous-titre

de la deuxième édition (Dujardin 1897) révèle clairement la filiation. Teodor de Wyzewa, quant à lui, souligne que le volume sera précieux à quiconque «voudra enfin défantastiser les sujets de Poë et montrer que les actes impulsifs, les hallucinations, les folies sont phénomènes pleinement naturels, morbides nullement, soumis aux lois communes de la pensée, et seulement le résultat d'une différence dans le choix des motifs moraux» (de Wyzewa 1886a: 278). Pour le critique polonais, qui influence de façon décisive les débuts littéraires de Dujardin, ces contes relèvent du réalisme psychologique plutôt que du fantastique et ont l'ambition de ramener «aux lois communes de la pensée, certaines agitations normales de l'esprit» (de Wyzewa 1886b: 168).

2. Une normalisation de la psychopathologie

C'est à ce fantastique défantastisé que s'attache en effet Dujardin dans *Les Hantises*, davantage occupé à donner forme à l'idéalisme et au subjectivisme ambiants, comme le souligne la préface du recueil², qu'à exploiter le potentiel clinique des troubles psychiques envisagés. Comme la plupart des conteurs fantastiques fin de siècle, Dujardin semble vouloir «convertir l'apparente normalité du monde en “musée pathologique vivant”» (Marquer 2014b: 247), dans le but d'appréhender plus facilement les mécanismes psychiques généraux. La psychopathologie apparaît alors moins comme une anormalité exceptionnelle qu'un état potentiel de tout individu. La science médicale, en montrant que les obsessions peuvent s'emparer de chacun d'entre nous, a réduit l'écart séparant les hommes sains des fous. Les personnages du diptyque sur la folie (*La future démence*, *La démence passée*) subissent les conséquences d'un brouillage entre aliénation et normalité et envisagent leur superposition; celui du *Kabbaliste*, sous-titré *La démence présente*, conscient d'une folie dont il s'accommode, dénonce le leurre dans lequel vivent ceux qui se disent normaux. Cette continuité ainsi établie entre le normal et le pathologique constitue un acquis de l'époque (Canguilhem 2018), mais c'est surtout l'idée que le normal doit être abordé à partir du pathologique que suggère *Les Hantises* (Cabanès, Philippot, Tortonesi 2012: 14, 29, 282-283), transposant la continuité entre le normal et le pathologique sur le plan du réalisme et du fantastique (Marquer 2014b:

² «Seule, l'idée est; le monde où nous vivons est notre ordinaire création; et, parfois, nous vivons d'autres idées, d'autres mondes. Sur les spéciales créations de vie et les hallucinations de l'idée, et sur quelques hantises – ces chapitres» (Dujardin 2001a: 107).

247). La volonté de normalisation des phénomènes pathologiques traduit cette épuration de la charge organiciste que le Symbolisme applique aux états morbides. Dans l'intention de Dujardin, le lyrisme du style, la recherche linguistique qui sous-tend les récits où l'on perçoit déjà une tentative de conjuguer la prose et la poésie, la traduction en mots de la musique wagnérienne et notamment du *leitmotif* doivent l'emporter sur le côté maladif des obsessions analysées. Même si un nouvel idéalisme se fait jour, qui repose sur l'importance des "nerfs" (Bauer 2012: 83), un mysticisme dérivé de la fascination que le sujet éprouve face à son ipséité l'emporte sur le scientisme (Baronian 2000: 117). Le fantastique apparaît neutralisé: fondé avant tout sur la vision du dedans que l'esprit a de lui-même, il n'est qu'un aspect exalté de la vie de l'âme devant conduire à cette vérité subjective en mesure de rivaliser avec le vrai objectif. Polarisés sur l'activité de la psyché, que l'obsession dont ils sont la proie ou les dépositaires voire les témoins directs ou indirects décuple et rend plus appréciable, les conteurs des *Hantises* affichent leur goût pour l'auto-contemplation et pour cette vie intérieure que la génération de 1885 assimile à la poésie (Dujardin 1977: 255). Dujardin tente ainsi une première introduction de la poésie dans la prose, résultat d'une hybridité aussi bien formelle que générique (D'Ascenzo 2004).

3. De la conscience malade neutralisée à la subjectivité

Le recueil permet à Édouard Dujardin d'expérimenter une variété de procédés narratifs qui préparent la voie au roman du monologue intérieur. Certains contes, très brefs, tiennent du poème en prose. Privilégiant un récit autodiégétique sans cadre, ils laissent libre cours à une parole "conteuse" où prime le point de vue interne d'un sujet se préoccupant moins de communiquer que d'extérioriser son angoisse en toute liberté³; le lyrisme qu'on y décèle apparaît comme le garant de cette expression des profondeurs de l'âme. Les contes se présentent aussi sous forme de récits autodiégétiques médiatisés où la parole, prise en charge par l'halluciné raisonnant, tient d'une auto-analyse

³ Cf. *La future démence* (Dujardin 2001a: 137-141); *La démence passée* (ivi, pp. 143-146); *Les paroles d'amour* (ivi, pp. 147-150). Carmen Licari entrevoit dans la composition de *La démence passée* une anticipation des procédés de narration nouveaux qui caractériseront *Les Lauriers*: introspection, absence de cadre de référence, matière à conter plate, échec dans l'organisation logique du récit, syntaxe fragmentée construite autour de *leitmotive* (Licari 1984). Florence Goyet (1993: 234) précise que les textes de la folie vont déboucher sur le poème en prose et le *stream of consciousness*, où les repères et l'auteur seront évincés.

dans laquelle l'instance analytique recoupe l'instance pathologique. La présence du rapporteur, parfois seulement évoquée en guise d'introduction pour céder aussitôt la parole au personnage halluciné ou à un témoin fluctuant entre le statut du dépositaire et celui de la victime occulte de la hantise, tend aussi bien à s'effacer complètement: l'auteur compte sur les effets d'analogie pour conserver l'impression de dialogue, mais suggère également une forme de monologue à haute voix donnant libre cours à une pensée que seul le trouble psychique serait en mesure de justifier. L'interlocuteur et le héros ne sont souvent que les «hypostases d'une seule et même figure» (Bellemin-Noël 1971: 109). La présence d'un contexte narratif ou cadre, et donc d'un rapporteur-témoin en général présenté comme alter ego du héros devant valider, même par le silence, ce que ce dernier dit de lui-même, a la fonction de prédisposer le lecteur à la bienveillance et de réduire la distance entre la perspective du locuteur et celle du lecteur; mais le message à deux voix (Bellemin-Noël 1971: 110) que représente en général le conte fantastique n'est que fictif puisque seul compte le discours du héros. Le cachet oral conféré à la narration, l'impression d'histoire parlée, évoque un monologue plus qu'un pseudo-dialogue. Des incursions du style indirect libre apparaissent par contre dans les contes déclinés à la troisième personne.

L'exploration de la hantise, à la première ou à la troisième personne, débouche généralement sur une issue fatale: qu'elle décrète la mort, le suicide, la permanence volontaire ou consciente dans la folie, l'illusion ou le doute, elle ne porte jamais à la rémission mais laisse, dans le meilleur des cas, le sujet en demeure, écartelé. Les récits à la troisième personne, privés du regard introspectif mais ne présentant pas moins un point de vue interne, donnent souvent lieu à une irruption subreptice et violente de la hantise: c'est le cas du vieux démonologue Aristide Genius, contraint de se marier pour échapper à la peur du diable qui s'est inopinément emparé de lui; d'Alexis Pranne foudroyé par la matérialisation de son idée fixe alors qu'il s'apprête à parvenir à la connaissance absolue; d'Anatole Chomet, que le sentiment de culpabilité refoulé pour avoir abandonné sa fille à la naissance poursuit à travers la peur de commettre un inceste, et de Jean Arnaud qui meurt lors de son premier prêche dans lequel il a investi toute son énergie et sa sexualité refoulées. Seul le jeune dandy désargenté Maurice Dupont, héros d'*Histoire d'une journée*, apparaît comme un sujet pathologique inconscient, abusé par son obsession de paraître et par l'illusion de pouvoir un jour compter parmi les grands dandys parisiens. Le monde qu'il s'est créé apparaît en effet aussi illusoire que celui du kabbaliste, sans que Dupont s'en rende

compte et sans que rien ne survienne pour le tirer de son illusion. Le point de vue interne véhicule l'image d'un personnage continuant ainsi une existence apparemment affranchie de trouble, bercé par l'espoir de parvenir dans son dessein. Ce conte, qui se détache de tous les autres pour l'absence d'une prise de conscience de l'obsession, adopte des procédés de narration à mi-chemin entre la prose réaliste et la narration fantastique, se détachant par là de l'ensemble du recueil.

4. *Le monologue intérieur de Dujardin: la gestion de la normalité*

C'est justement à *Histoire d'une journée* que Dujardin s'inspire pour réaliser le roman nouveau théorisé par Teodor de Wyzewa (1886b), devant naître d'un syncrétisme conciliant les différentes tendances de l'époque. D'avril 1886 à avril 1887, il travaille à ce roman de la totalité devant recréer «les notions sensibles et les raisonnements intimes, et la marée des émotions qui, par instants, précipite les sensations et les notions dans un confus tourbillon tumultueux» (de Wyzewa 1886b: 169). Un seul personnage doit en être le héros, pour que le romancier puisse ainsi «durant les quelques heures de cette vie, restituer tout le détail et tout l'enchaînement des idées» (de Wyzewa 1886b: 170), à travers une prose hybridée avec la musicalité de la poésie. Décontextualisée, la journée de Maurice Dupont, à mettre en parallèle avec les six heures que couvrent *Les Lauriers sont coupés*, anticipe ce «roman de la vie ordinaire [...] d'un seul personnage dont seraient uniquement dites les successions d'idées (visions, sensations, sentimentalités)», un «roman de synthèse» où «serait disparu le primitif nécessaire travail de l'analyse», reflet «d'une vie faite plus vivante»: telle est la description des *Lauriers* que Dujardin confie à un projet de dédicace à Wyzewa par la suite abandonné (Dujardin 2001b: 131-132). Wyzewa critiquera le roman lors de sa publication en volume. Il constate que l'auteur, qui a voulu «créer une vie de fiction qui fût continue, faite d'infinis détails, comme la vie réelle de l'esprit» et présenter un personnage «dans ses sensations de chaque minute», a échoué en appliquant une «forme trop parfaite et trop complexe» à une vie n'ayant point «la complexité de nuances que cette forme suppose»; «le personnage de M. Dujardin», poursuit Wyzewa, «a, précisément, des états d'esprit fort simples; quelques grosses alternances de sensations confuses et robustes et d'une passion fougueusement froide» (de Wyzewa 1888: 75-76).

Si Daniel Prince doit beaucoup extérieurement à Maurice Dupont, *Les Lauriers sont coupés* laissent transparaître la même ironie que l'on

trouve déjà dans le conte alors que celui-ci relate avec une précision obsessive la journée du petit clerc de notaire monté à Paris avec l'ambition d'intégrer le royaume du dandysme parisien, endommageant ainsi l'illusion de réalité que le personnage s'est forgée. En insinuant, par le titre même, que cette journée est le reflet de toutes les autres, et que l'obsession de Maurice Dupont est destinée à demeurer une illusion, la platitude apparente du conte trouve sa justification dans le recueil, mais le cadre réaliste, la banalité et la vraisemblance du personnage, l'absence d'un regard lucide, tiennent davantage de cette vie ordinaire dont le roman de 1888 va s'approprier. Apparemment privé de tout potentiel morbide, le personnage d'*Histoire d'une journée* se prête à devenir le jeune dandy Daniel Prince, dont l'historiette amoureuse avortée n'a pour soutien que la construction illusoire que s'en fait sa conscience. Le passage de la nouvelle au roman s'accomplit en remplaçant le mode narratif du conte par une vision autodiégétique devant reproduire «les "états" de la pensée, sentiment ou sensation» (Dujardin 1977: 258) d'une conscience dépourvue de cette problématisation propre aux personnages des *Hantises*. La modalité dialogique, qui se justifie dans les contes par la nécessité qu'éprouvent les personnages de se décharger de leur hantise, est éliminée par le manque de clairvoyance du sujet. La narration à la troisième personne garantissant le point de vue interne de la conscience abusée est ainsi remplacée par une vision subjective réintégrée. Le monologue intérieur, «discours sans auditeur et non prononcé» (Dujardin 1977: 230) mais expression de l'intériorité de la conscience en général informulée, permet d'évoquer la saisie du réel par «la pensée à sa naissance sans préoccupation logicienne» (Dujardin 1977: 224) en l'absence de trouble. En se gardant de «confondre ce qui est profond et ce qui est morbide» (Dujardin 1977: 238), Dujardin substitue la perception du réel par le sujet au réel lui-même, illustrant le propos idéaliste exprimé dans la préface des *Hantises* mais en troquant le pathologique contre une apparente normalité. Le monologue intérieur réaliserait alors sur le plan littéraire le passage de l'analyse subjective de pathologies psychiques propres au fantastique fin de siècle à l'expression du fonctionnement d'une psyché "normale", en partant du conte qui, plus que tout autre, illustre cette continuité inconsciente entre normalité et pathologie. Dujardin condamne ainsi Daniel Prince, cette «voix qui est soigneusement déposée dans l'écriture alors qu'elle est parfaitement absente de la conscience réfléchie de celui dont elle surgit» (Dujardin 1977: 30), à la banalité et à la superficialité.

Analysant notamment l'œuvre d'Arthur Schnitzler et de Léon Tolstoï, Franco Moretti a remarqué que la folie supposée ou réelle a

souvent été à l'origine des premières tentatives de monologue intérieur (Moretti 1994: 159)⁴. La comparaison entre la syntaxe proustienne et la syntaxe joycienne lui permet de mettre en évidence que Leopold Bloom, dans son monologue, n'est jamais habité par le doute, mais dispose sur le même niveau tous les éléments qu'il capte à travers la réception subjective du réel dans et hors de lui. Pour Moretti, le monologue joycien est le seul à ne pas avoir honte de l'absolue normalité du quotidien. Dujardin, quant à lui, semble vouloir remplir le vide qui sépare Daniel Prince du moment où il rejoindra Léa et que celle-ci ne fait que repousser. L'impression est qu'il doive notamment compenser l'absence d'action du personnage ne vivant que dans l'attente d'une femme qui le berne. La peur du vide et d'une normalité risquant de frôler la banalité donne lieu à des épisodes dont certains apparaissent improbables – comme celui du café où Daniel essaie de séduire une femme et finit par mâcher le billet doux qu'il lui a adressé – et d'autres illusoires, comme lorsque Daniel se met à rêver une rente d'un million et imagine son riche train de vie avec Léa. La rêverie du jeune dandy à la fenêtre de sa chambre, au crépuscule, est l'occasion pour un regain de lyrisme. Lorsque Daniel essaie d'arrêter sa pensée sur le comportement à tenir avec sa maîtresse pour enfin devenir son amant, ce qui apparaît comme une exigence narrative donne lieu à une longue analepse amenée par la relecture de leur correspondance et d'un carnet où sont enregistrées les trois premières semaines de cette "relation".

Ce que le roman de Dujardin finit par mettre au second plan, au profit de la banalité appréhendée au niveau préconscient, c'est une névrose latente du personnage, qui tient bien d'un leurre semblable à celui qui possède Maurice Dupont. La relation entre Daniel et Léa existe presque uniquement dans l'idée que Daniel s'en forme erronément: le monde est bien tel que chacun d'entre nous le perçoit et, en le percevant, le crée. Daniel Prince a cependant l'avantage d'alterner des percées de lucidité à des tentatives volontaires d'autosuggestion qui l'obligent à jouer tantôt l'amoureux platonique tantôt la dupe consciente de la petite actrice qu'il entretient malgré tout. En transformant le fantastique fin de siècle, responsable de l'émergence du côté obscur de chacun, en une pensée «proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique», le romancier s'approprie d'une réalité

⁴ Pour étayer sa thèse, Moretti cite Joseph Warren Beach pour qui la technique du *stream of consciousness* s'applique en général à des personnages introvertis, névrosés, déséquilibrés, en proie à des états occasionnels d'obsession ou de délire (*ibid.*)

de surface mais suggère, sans s'y attarder, les obsessions sous-jacentes que Daniel Prince, tout comme son archétype Maurice Dupont, ne sait pas interpréter et que le monologue intérieur n'a ni la capacité ni la volonté de faire affleurer. Ces obsessions, Italo Calvino les a identifiées dans «la perpetua fuga dalla donna, la paura del sesso, l'incertezza ossessiva sulla propria virilità, l'introversione narcisista che diventa rifiuto d'ogni vero rapporto con gli altri» (Dujardin 1975: quatrième de couverture). *Les Hantises* auront tracé le parcours qui a conduit Dujardin à une technique capable de donner vie à un nouveau réalisme du dedans. Tirailé cependant par l'aspiration à réaliser le programme wagnérien en littérature et la suprématie qu'il doit accorder à la poésie, l'auteur invente une technique qui s'approche de l'inconscient mais dont le contenu dut apparaître inadéquat ou régressif au lecteur de la fin du XIX^e siècle imprégné de l'imaginaire décadent – ce qui explique l'échec du roman lors de sa parution. La représentation du normal à travers le monologue, après l'analyse du pathologique par le biais du fantastique, aura permis toutefois la découverte d'un mécanisme littéraire de notation des mécanismes de la psyché, en neutralisant le potentiel de folie qui hante tout individu.

Références bibliographiques

- Baronian J.-B. (2000) [1978], *Panorama de la littérature fantastique de langue française. Des origines à demain*. Paris, La Renaissance du Livre.
- Bauer R. (2012), *La belle décadence. Histoire d'un paradoxe littéraire*. Paris, Honoré Champion.
- Bellemin-Noël J. (1971), *Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*. "Littérature" 2, pp. 103-118.
- Buck S. (1987), *Édouard Dujardin als Repräsentant des Fin de siècle*. Würzburg, Königshausen und Neumann.
- Cabanès J.-L., Philippot D., Tortonese P. (éds.) (2012), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Canguilhem G. (2018) [1966], *Le normal et le pathologique*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Claretie J. (1895), *Préface* [1885] à J. Lermina. *Histoires incroyables*. Paris, L. Boulanger, pp. I-IV.
- D'Ascenzo F. (2004), *Édouard Dujardin et l'hybridisme fin de siècle*. In G.-A. Bertozzi (a cura di), *Simbolismo e Naturalismo fra lingua e testo*. L'Aquila, Angelus Novus, pp. 31-45.
- Décaudin M. (1955), *Le symbolisme en 1885-1886 d'après la correspondance inédite d'Édouard Dujardin*. In P.-G. Castex (dir.), *Autour du symbolisme*. Paris, Corti, pp. 271-273.
- Dujardin É. (1886), *Les Hantises*. Paris, Léon Vanier.

- Dujardin É. (1897), *Les Lauriers sont coupés. Les Hantises. Trois poèmes en prose*. Portrait de l'auteur d'après L. Anquetin. Paris, Société du «Mercure de France».
- Dujardin É. (1931), *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*. Paris, Albert Messein.
- Dujardin É. (1975), *I lauri senza fronde*. Nota introduttiva e traduzione di N. Neri. Torino, Einaudi.
- Dujardin É. (1977) [1888; 1931], *Les Lauriers sont coupés* suivi de *Le monologue intérieur*. Introduction avec sommaire biographique, note bibliographique, choix de documents inédits et d'illustrations par C. Licari. Roma, Bulzoni.
- Dujardin É. (2001a) [1886], *Les Hantises*. Édition établie, présentée et annotée par F. D'Ascenzo. Roma, Il Calamo.
- Dujardin É. (2001b) [1888], *Les Lauriers sont coupés*. Présentation, notes, dossier documentaire, chronologie et bibliographie par J.-P. Bertrand. Paris, GF Flammarion.
- Goyet F. (1993), *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Illouz J.-N. (2004), *Le Symbolisme*. Paris, Librairie Générale Française.
- Licari C. (1984), *Une hantise d'Édouard Dujardin*. In Aa.Vv., *Critica testuale ed esegesi del testo. Studi in onore di Marco Boni*. Bologna, Patron, pp. 341-347.
- Marquer B. (2014a), *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*. Paris, Hermann.
- Marquer B. (2014b), *Vers un «fantastique réel». Optique clinique et merveille pathologique*. In G. Chamarat, P.-J. Dufief (dir.), *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900). Mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*. Paris, Classiques Garnier, pp. 243-252.
- McKilligan K. (1977), *Édouard Dujardin: «Les Lauriers sont coupés» and the Interior Monologue*. Hull, University of Hull Publications.
- Michaud G. (1995), *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*. Avec la collaboration de B. Marchal et d'A. Mercier. Paris, Nizet.
- Moretti F. (1994), *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*. Torino, Einaudi.
- Picard E. (1887), *Le fantastique réel*. In *Le Juré*. Bruxelles, V^e Monnom, pp. XX-XLVII.
- Prince N. (éd.) (2008), *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*. Paris, Robert Laffont.
- de Wyzewa T. (1886a), *Compte rendu de «Les Hantises»*. “Revue Contemporaine” 4, février, pp. 278-279.
- de Wyzewa T. (1886b), *Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886*. “Revue Wagnérienne” 4, 8 mai, pp. 150-171.
- de Wyzewa T. (1888), *Les livres*. “Revue libre” mai, pp. 75-76.