

# Dujardin

## Les lauriers sont coupés

Présentation  
de Jean-Pierre Bertrand



GF

# Dujardin

## Les lauriers sont coupés

En 1887 paraît ce petit roman de facture inédite et au destin surprenant. Pour la première fois, un récit s'écrit du seul point de vue des pensées du narrateur, Daniel Prince, accessoirement entiché d'une comédienne. De six heures du soir à minuit, on le suit dans ses réflexions les plus intimes en même temps que dans ses préparatifs vaguement amoureux.

« Lisez *Les lauriers sont coupés* », conseille James Joyce à Valéry Larbaud en 1920, rendant ainsi à Édouard Dujardin ce qui lui appartient : l'invention du monologue intérieur. Cette forme nouvelle de roman, d'abord mal considérée au milieu des « trouvailles » fin-de-siècle, allait être promise à un bel avenir : Joyce, Faulkner, Queneau, Woolf, Beckett et tant d'autres en ont fait le mode d'écriture privilégié de l'intériorité et des mouvements de la pensée.

Présentation, notes, dossier documentaire, chronologie et bibliographie de Jean-Pierre Bertrand

Texte intégral

En couverture :

Illustration

de Virginie Berthemet

© Flammarion



Flammarion

DUJARDIN

LES LAURIERS  
SONT COUPÉS

*Présentation, notes, dossier documentaire,  
chronologie et bibliographie  
de*  
Jean-Pierre BERTRAND

GF Flammarion



## PRÉSENTATION

*Pour Jacques Dubois*  
a quo... ad quem

Durant l'été 1887, la *Revue indépendante* publie, en quatre livraisons, un curieux feuilleton d'Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*. Bref roman sans intrigue qui n'aurait guère fait parler de lui s'il n'eût été porteur d'une forme d'écriture totalement nouvelle, à tout le moins d'une formule qui devait devenir un des emblèmes de la modernité romanesque : le monologue intérieur. Si les contemporains, Mallarmé en tête, devinent bien que ce mode d'écriture sape la tradition réaliste, ils n'en sont pas encore à lui prêter les vertus révolutionnaires que le siècle suivant lui reconnaîtra. Il y a là de la « trouvaille », beaucoup de « talent », de l'« originalité » ; comme tant d'autres bizarreries de l'époque, *Les Lauriers* interloquent, surprennent, amusent et apportent une curiosité sympathique de plus. À côté du poème en prose et du vers libre, pour lesquels Dujardin a beaucoup œuvré, le monologue intérieur – qui ne s'appelle pas encore ainsi – participe de ces tentatives plus ou moins hasardeuses de faire sortir la littérature de son lit de conventions, ce qui ne garantit nullement la débâcle des genres. L'avant-garde de l'époque procède volontiers par déplacements et « sages expérimentations », comme le dit le premier Barrès : on tente un roman impossible, un roman sans romanesque,

par jeu, par défi, par expérience. Sans nécessairement avoir la prétention de réinventer l'histoire.

### *Dujardin inventeur après coup*

Mais il arrive que l'histoire rattrape ceux qui la tourmentent. Une trentaine d'années plus tard, James Joyce confie à Valery Larbaud qu'il a découvert la technique du monologue intérieur « dans un livre d'Édouard Dujardin, publié en pleine époque symboliste et antérieur de près de trente ans à la composition d'*Ulysse* » – livre dont l'intérêt, toujours selon Joyce, était d'« installer » le lecteur, « dès les premières lignes, dans la pensée du personnage principal <sup>1</sup> ». Il n'en fallait pas davantage pour que le petit coup d'essai de Dujardin s'auréole d'une gloire en demi-teinte, savamment entretenue par l'auteur lui-même dans un essai qu'il publie en 1931 : *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain* <sup>2</sup>. Joyce n'est pourtant pas le seul à avoir trouvé chez Dujardin la « source formelle » du fameux monologue de Molly Bloom. En 1900, l'Autrichien Schnitzler, dans une courte nouvelle, *Le Sous-lieutenant Gustel*, avait déjà systématiquement appliqué la formule, en reconnaissant d'ailleurs l'avoir empruntée à Dujardin <sup>3</sup>. Mais l'effet Joyce devait, de manière plus éclatante, tirer de l'oubli le roman de Dujardin, par la filiation qui s'est opérée, grâce à Valery Larbaud, entre un petit texte-source et l'une des œuvres les plus considérables de la littérature mondiale du <sup>xx</sup>e siècle <sup>4</sup>. Récemment encore, Nathalie Sarraute – on sait l'intérêt qu'elle a toujours porté à toutes les formes de récits intérieurs – s'étonnait que Joyce « ait eu l'honnêteté de citer Dujardin » : « Je n'ai jamais compris ce

1. Préface à l'édition de 1925, p. II-III.

2. Paris, A. Messein, 1931 ; la réédition de C. Licari (Rome, Bulzoni Editore, 1977) nous servira de référence.

3. Voir préface de Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent au premier tome des *Romans et nouvelles* de Schnitzler, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1994, p. 35.

4. On lira avec intérêt et amusement la lettre à Dujardin où Joyce dit son admiration pour *Les Lauriers*. Voir Dossier documentaire, p. 130.

qu'il avait bien pu prendre chez Dujardin, ajoute-t-elle, il y a une telle différence entre eux <sup>1</sup>. »

Dujardin a tenu à faire la lumière sur la curieuse fortune de son livre. « Pris de plus en plus par mes études d'histoire des religions et mon théâtre, j'avais fini par presque oublier moi-même ce livre de ma jeunesse, lorsque James Joyce prononça le *Lazare veni foras* <sup>2</sup>. » Et d'expliquer qu'entre 1887-1888 et 1922, date de publication de la traduction française d'*Ulysse*, une sorte de cabale s'est employée à dénier à Dujardin, trop imprégné de symbolisme, et donc d'une autre époque, le brevet d'une invention si moderne. Les jeunes ne veulent plus entendre parler de lui dans « le groupe », c'est-à-dire à la fois au sein de l'équipe du *Mercur de France* et au sein de la jeune *NRF*. Il semblait donc peu opportun de « lancer *Ulysse* » en « attir[ant] l'attention de la critique sur une œuvre dont certains pourraient peut-être lui opposer la priorité <sup>3</sup> ». Ainsi, en 1922, Gide, dans ses conférences sur Dostoïevski, parle du monologue intérieur sans mentionner *Les Lauriers*, en réfutant l'invention du genre par Joyce au profit de Poe, Browning, et Dostoïevski lui-même. René Lalou, qui a pourtant lu *Les Lauriers*, commet la même erreur dans son *Histoire de la littérature contemporaine* (1922). En outre, Dujardin évoque des raisons « politiques et sociales » à l'origine de sa mise à l'écart <sup>4</sup>. L'heure était

---

1. Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, La Renaissance du Livre, « Signatures », 1999, p. 67.

2. « Lazare, viens dehors », en référence à Jean 11, 43, cité dans É. Dujardin, *Le Monologue intérieur*, Rome, Bulzoni, 1977, p. 201.

3. *Ibid.*, p. 205.

4. *Ibid.* : « On sait quelle chose est la "cote" d'un écrivain ! La "cote" d'Édouard Dujardin, tombée assez bas dans les années qui avaient précédé la guerre, avait brusquement remonté à la fin de celle-ci et dans les années qui l'avaient suivie ; mais, pour des raisons qui n'avaient rien à voir avec la littérature, une réaction s'était bientôt produite, dans un milieu à vrai dire assez limité, mais auquel appartenaient précisément les écrivains que notre cinquième épisode met en scène. De ceux-ci, aucun, en réalité, n'en veut personnellement à l'homme ; mais on en veut à ses tendances politiques et sociales, et de là à dénigrer son œuvre littéraire, il n'y avait qu'un pas [...]. » C'est dans ce style allusif que Dujardin refait le feuilleton de la genèse du monologue intérieur et évoque ses partis pris politiques. Manifestement c'est un auteur de droite – bien que la *Revue indépendante* se déclarât de gauche (voir *infra*, p. 13) –, mais il reste à

en effet peu propice, en ces années d'avant-garde, à la réhabilitation d'un écrivain qui avait porté à bout de bras le symbolisme en dirigeant deux revues d'importance, la *Revue wagnérienne*, puis la *Revue indépendante*, et qui, après avoir été homme d'affaires, s'était converti au catholicisme primitif. Seul Valery Larbaud aura compris la nécessité de ne pas faire violence à l'histoire et de rendre justice à ce petit texte que Joyce lui a fait lire. Par gestes successifs, il rappellera la dette que la littérature de ces années-là contracte à l'égard de Dujardin : alors qu'en 1921 il considérait encore Joyce comme l'inventeur du monologue, notamment en dédiant *Amants, heureux amants* à l'Irlandais <sup>1</sup>, deux ans plus tard, en 1923, il fait précéder *Mon plus secret conseil* de ces mots :

À Édouard Dujardin, auteur de *Les lauriers sont coupés* (1887), *a quo...*

La réparation sera acquise lorsqu'il écrira la préface à l'édition dite définitive des *Lauriers* en 1924, et rendra à César ce qui lui appartient <sup>2</sup>. Pour reprendre la formule du spécialiste des religions qu'est devenu à cette époque Dujardin :

James Joyce avait tiré du tombeau *Les lauriers sont coupés* ; Valery Larbaud fut celui qui recueillit le ressuscité, le prit par la main et le conduisit parmi les hommes <sup>3</sup>.

---

cerner ses choix et sa trajectoire autrement qu'en pointant une filiation qui va du wagnérisme des années 1880 à la défense du gouvernement de Vichy et à la collaboration, comme le propose C. Licari dans son introduction, p. 24-25.

1. En ces termes (nous soulignons) :

To  
James Joyce  
my friend, and the *only* begetter  
of the form I have adopted  
in this piece of writing.

V.L.

Paris, novembre 1921.

2. Voir dans le Dossier documentaire les extraits de la préface de Larbaud, p. 133.

3. É. Dujardin, *Le Monologue intérieur*, *op. cit.*, p. 207.

Ainsi, *Les Lauriers* s'entourent de cette petite mythologie qui tout à la fois en fait un texte précurseur et un accident de l'histoire littéraire, ce qu'Edmond Jaloux a très bien perçu en 1925 :

Il n'arrive pas très fréquemment qu'un livre qui a passé à peu près inaperçu lors de son apparition, sorte de l'oubli après de longues années et se trouve tout à coup en position d'œuvre importante. Mais enfin cela arrive. Il est bien certain que nous avons en ce moment l'illusion qu'une pareille erreur n'est plus possible, et cependant, dans cinquante ans, il est vraisemblable que de l'amas des ouvrages qui paraissent tous les jours, trois ou quatre livres surgiront, qui seront probablement ceux auxquels on a attaché le moins d'importance au moment de leur apparition, alors que toutes les nouveautés dont nous nous engouons les unes après les autres auront pris à leur tour leur caractère d'anciennes nouveautés, c'est-à-dire de vieilleries... Le cas vient de se produire pour *Les lauriers sont coupés* <sup>1</sup>.

### *En quête de nouvelles formes*

Curieuse trajectoire que celle d'Édouard Dujardin, rapplé sur le tard à ses premières et improbables tentatives littéraires, mais aussi révélé à lui-même, contre toute attente, alors qu'il s'était engagé dans de plus confortables travaux d'érudition et d'enseignement universitaire. À y regarder de près, cependant, on s'aperçoit que Dujardin était doué d'un sens très aigu de la littérature d'avant-garde. Rappelons ici quelques-uns de ses apports à la fois comme animateur de revues, comme découvreur de talents et éditeur, et, ce que l'histoire littéraire lui a moins volontiers concédé, comme créateur.

De la génération de Jules Laforgue, de Gustave Kahn et d'autres symbolistes de la première vague qui se rassembleront sous la tutelle de Mallarmé et de Verlaine, Édouard Dujardin est né le 10 décembre 1861 à Saint-Germain-la-forêt, près de Blois, dans le Loir-et-Cher. Mais c'est à Rouen qu'il passe son enfance. Il y poursuit des études au lycée Corneille de 1870 à 1878, date à laquelle il

---

1. *Nouvelles littéraires*, 17 janvier 1925.

« monte » avec ses parents à Paris et termine sa scolarité à Louis-le-Grand. En 1879, après un échec à l'École normale supérieure, il prépare une licence d'histoire en Sorbonne, tout en s'inscrivant au Conservatoire dans la classe de composition de Guiraud que fréquentent Paul Dukas et Claude Debussy. C'est là, parallèlement à une vocation à la prêtrise qui tournera court, qu'il se prend de passion pour Wagner : plusieurs étés de suite, il se rendra en pèlerinage à Bayreuth et concevra l'idée d'une revue consacrée à la divulgation de l'œuvre du maître, qui devait devenir un organe d'échange essentiel entre la musique et les lettres : la *Revue wagnérienne*. Berceau du symbolisme, la revue accueille de 1885 à 1888 non seulement les maîtres, Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam, mais surtout la jeune garde coutumière des mardis de la rue de Rome, composée entre autres de Teodor de Wyzewa, de René Ghil (tous deux nés en 1862), et de Stuart Merrill (né en 1863). En 1886, Dujardin reprend avec Wyzewa la direction de la *Revue indépendante* (fondée en 1884 par F. Fénéon et G. Chévrier), autre creuset de l'activité symboliste, dont la devise prolonge l'esthétique wagnérienne de l'art total : « L'idéal dogmatique de la *Revue indépendante* sera l'union de tous les arts dans un effort commun à recréer la vie » (n° 1, novembre 1886). Mais Dujardin, en parfait connaisseur des luttes littéraires – et « caressé par la réussite », comme disait de lui Mallarmé<sup>1</sup> –, sait

---

1. « Vers de circonstance », *Œuvres complètes*, éd. Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 356 :

Caressé par la réussite  
 Et dans les gants les plus étroits,  
 Édouard Dujardin sollicite  
 Qu'autour de neuf heures, le trois

Mars, pas même l'ombre endossée  
 D'un habit à crachats divers !  
 Vous visitiez, onze, Chaussée  
 D'Antin, son magasin de vers :

LA REVUE avec bruit qu'on nomme  
 INDÉPENDANTE, Monsieur, pend  
 Une crémaillère d'or comme  
 Le gaz en son local pimpant.

distinguer cette revue des autres feuilles qui font florès en cette époque d'effervescence poétique, ainsi qu'en témoigne la lettre de mise au point qu'il adresse à ses lecteurs, le 4 octobre 1886 :

La *Revue indépendante* ne sera ni décadente, ni déliquescente, ni symboliste, ni rien de tel ; elle sera progressiste avancée mais raisonnable ; Huysmans, Villiers, oui ; Mallarmé, mais du Mallarmé fait exprès [...] ; – pas de Moréas, pas de Floupette, pas de La Vogue. Je suis absolument résolu à maintenir la revue dans cette voie : une revue de gauche ; [...] ni droite comme la *Revue des Deux Mondes*, ni extrême gauche, ni intransigeante comme les décadences, mais de la bonne gauche. Que les personnes qui sont priées de souscrire à la *Revue indépendante* sachent bien qu'elles souscriront à une revue avancée mais sérieuse, progressiste mais raisonnable, [...] quelque chose qui a son succès dans sa valeur propre, quelque chose qui dure...

Toute la réussite de la revue, et bientôt de la petite maison d'édition qu'elle s'adjoindra (et qui publie à quatre cent vingt exemplaires), tient dans ce refus de la mode et dans cet avant-gardisme discret et chic qui fera se croiser les principales voix de l'époque : Mallarmé y tient une chronique théâtrale, Villiers s'y occupe de critique musicale, Huysmans d'arts ; Verlaine, Laforgue, Verhaeren, G. Moore, notamment, lui confient leurs poèmes. Comme son nom l'indique, la *Revue indépendante* prône l'éclectisme distingué et la valeur littéraire. Elle se dégage ainsi à la fois du symbolisme strict, tel que Moréas le redéfinit en 1886 dans son « Manifeste » du *Figaro*, et des excentricités décadentistes – celles que publie le « bibliopole » Léon Vanier, comme, en 1885, *Les Délivrescences*, poèmes décadents d'Adoré Floupette (*alias* Gabriel Vicaire et Henri Beauclair), ou celles que l'on trouve dans la revue d'Anatole Baju, *Le Décadent*. Dujardin abandonne la direction de la revue à la fin de 1888, notamment pour se consacrer à son œuvre théâtrale ; il dirigera d'autres revues, moins prestigieuses, au début du siècle suivant, notamment *Les Cahiers idéalistes*, de 1917 à 1928.

Ses qualités de « manager » du symbolisme ont quelque peu gommé les innovations littéraires qu'il a tentées dans ces années 1880-1890. Pourtant, dans un esprit (très

wagnérien) de refonte et de synthèse, il a revisité de fond en comble les trois grands genres littéraires, la poésie, le roman et le théâtre. Ce qui, tout à la fois et paradoxalement, inscrit Dujardin dans la mouvance de l'époque et l'isole dans ses audacieuses entreprises.

La poésie, tout d'abord, en ces années-là si encombrée du verbe parnassien et sujette à une redéfinition de son statut. Après avoir fait ses premières armes en pratiquant le poème en prose dans « À la gloire d'Antonia » (1886), puis, selon une formule originale, en mêlant vers et prose dans « Pour la vierge du roc ardent » (1888) et « La réponse de la bergère au berger » (1892), Dujardin prend évidemment le parti du vers libre. Évidemment, car, après le poème en prose que Baudelaire a porté au sommet de la modernité, le vers libre est moins un combat technique qui vise à émanciper la poésie de son carcan métrique qu'un véritable enjeu pour la littérature tout entière. Il s'agit bel et bien de supprimer les frontières entre le vers et le non-vers, entre la poésie et la prose. Par ailleurs, le vers libre partage avec ce qui deviendra la prose du monologue intérieur des capacités lyriques insoupçonnées : comme le monologue intérieur, il touche au plus près du sujet parlant et pensant<sup>1</sup>. Ce n'est pas un hasard si de nombreuses pages des *Lauriers* relèvent du poème en prose incluant nombre de vers libres (si l'on peut dire) ; tout le chapitre VI, en effet, se donne à lire comme un poème à la gloire de la rue, de ses bruits populaires et de ses couleurs, exaltés par Daniel Prince au rythme des litanies amoureuses qu'il se profère mentalement. Comme, par exemple, dans les phrases qui surgissent immédiatement en lui à la seule écoute du refrain « j'taim'mieux qu'mes dindons » :

[...] le calme d'une voix qui naît, sous un paysage calme, dans un calme amoureux, et le désir très contenu d'une naissante voix ; et la voix répondante, équivalente et plus haute, ascendante, calme et ténue, ascendante en le désir ; et encore elle qui s'élève ; la croissance du désir [...] <sup>2</sup>.

---

1. Voir à ce sujet le chapitre que J. Roubaud consacre au vers libre dans *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Maspero, « Action poétique », 1978, p. 115-136.

2. P. 83.

Avec ses *Litanies, mélopées pour chant et piano* (1888), Dujardin va plus loin encore que le vers libre : il compose et le texte et la partition de ce poème voué à la scène. Le poète entend de la sorte relancer toute une modernité poétique à la faveur de formules nouvelles et libérées, en reprenant sur un ton faussement naïf, un peu à la manière de Laforgue, ritournelles, plaintes et autres litanies d'antan :

Ô demoiselle, vous avez des robes blanches  
 Qui flottent lentes sur vos hanches  
 Comme des ailes sur des branches...  
 Vous avez, demoiselle, de lentes robes blanches <sup>1</sup>.

Cette modernité, Dujardin la défendra encore, plus tard, dans des essais <sup>2</sup> et en éditant les *Derniers Vers* (posthumes) de Jules Laforgue.

Mais c'est au théâtre que, selon Dujardin, la véritable révolution devait se produire, celle qui rendrait perméables toutes les expressions artistiques. On n'a pas assez, semble-t-il, mesuré la part d'innovation apportée par Dujardin au renouveau théâtral qui s'est fait jour (tardivement il est vrai) dans les années 1890 autour du Théâtre-Libre d'Antoine, puis du théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe. Peut-être Maeterlinck et les dramaturges scandinaves ont-ils volé la vedette à un Dujardin qui, comme eux cependant, a fait de la scène le lieu suprême de tous les arts. Il est vrai que c'est curieusement au Vaudeville qu'il crée, devant un public peu préparé, entre 1891 et 1893, sa trilogie, *La Légende d'Antonia*, consacrée à l'amour et à la femme, l'un et l'autre célébrés dans une succession polyphonique d'oratorios de vers libres (mêlant jusqu'à dix voix). Mallarmé a reproduit l'argument de ce drame, tel qu'il figurait sur le programme, le soir de sa création :

Dans la première partie de la légende (*Antonia*), l'amante s'est rencontrée avec l'amant ; l'amant est mort ; et, dans la seconde partie (*Le Chevalier du passé*), l'amante est devenue la

1. *La Comédie des amours*, Paris, L. Vanier, 1891.

2. Sur Mallarmé, sur *Les Premiers Poètes du vers libre*, voir Bibliographie.

courtisane ; mais, au milieu de son triomphe, le passé est réapparu et lui a appris la vanité de sa gloire ; et elle est partie. Maintenant, c'est une mendiante. Elle a renoncé les anciens désirs ; elle ne veut plus rien que le silence et la solitude de la retraite ; une vie spirituelle en dehors du monde et au-dessus de la nature (comme autrefois la vie religieuse) est la fin qu'elle a crue possible. Ainsi son orgueil d'ascète a accepté d'être la mendiante qui tend la main pour le pain quotidien <sup>1</sup>.

Soit un théâtre de l'idée, de la parole et de la musique, ainsi que l'a bien vu Mallarmé, charmé par « la polyphonie magnifique instrumentale, le vivant geste ou les voix des personnages », ce qu'il appelle dans le même crayonné « un art, qui aujourd'hui devient la poésie », et qui procède de « cette moderne tendance [à] soustraire à toutes contingences de la représentation <sup>2</sup> ». Au fond c'est à un théâtre sans drame que rêve Dujardin, comme il s'en est expliqué, notamment au journaliste italien Vittorio Pica, en disant de Racine, cet « emmêleur du poétique et du prosaïsme », qu'il « a créé le drame non théâtral <sup>3</sup> ». Un théâtre qui tant au plan de la mise en scène que de l'écriture se situe exactement dans la lignée des grandes créations du théâtre de l'Œuvre, évidemment plus proche de Claudel (*Tête d'or*, 1890) et Maeterlinck (*Pelléas et Mélisande*, 1892) que des frasques d'*Ubu roi* de Jarry (1888). Un théâtre que Dujardin, avec de moins en moins de succès, mettra dans les premières années du xx<sup>e</sup> siècle au service des idées qu'il développe dans ses essais religieux, jusqu'à ce qu'il « renonc[e] », en 1935, à « donner » à ceux-ci « une forme lyrique <sup>4</sup> ».

---

1. Mallarmé, « Crayonné au théâtre », « Planches et feuillets », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 326.

2. *Ibid.*, p.328-329.

3. Voir Dossier documentaire, p. 127.

4. Pour reprendre les termes qu'il utilise dans son entretien avec Pierre Langers, « Édouard Dujardin, prix Laserre, 1935 », publié dans *Toute l'édition*, 14 décembre 1935, p. 2.

*Un roman sans romanesque*

Une poésie sans vers, un théâtre sans drame, il ne restait à Dujardin – qui ne se contente jamais de lancer des programmes, mais s'applique à les réaliser – qu'à imaginer et à créer un roman sans romanesque. C'est en quelque sorte ce à quoi il s'emploie en écrivant *Les lauriers sont coupés*, suivant d'ailleurs un plan d'action très précisément conçu. En effet, à lire les quelques commentaires de Dujardin<sup>1</sup> sur ce projet qui se nomme encore roman, on s'aperçoit que l'objectif visé est, ni plus ni moins, de vider le romanesque de sa substance et d'en faire le lieu d'analyse par excellence des idées.

Toute la technique qu'il conçoit, sans trop s'apercevoir de la nouveauté majeure qu'est la voix narrative qu'il instaure, vise à peindre « la *vie* la plus *banale* possible *analysée* le plus complètement et le plus originalement possible<sup>2</sup> ». Au rétrécissement maximum de la matière romanesque doit se substituer un approfondissement de l'analyse. De là, cette contrainte compositionnelle, révélée dans une note préparatoire griffonnée au dos du manuscrit des *Lauriers*, qui règle dans ses moindres détails l'écriture du roman<sup>3</sup>. Non seulement on y apprend que Prince est âgé de vingt-quatre ans, qu'il est originaire de Rouen, fait des études de droit, est mince, mesure un mètre soixante-quinze, a les cheveux châtain, le nez aquilin et les yeux gris-vert-bleu, mais surtout que le roman débute trois jours après son arrivée à Paris, un lundi d'avril 1886, et qu'il doit se dérouler de six heures du soir à minuit et demi. Même la météo a été prévue : quinze à dix-huit degrés, baromètre sur beau sec, deuxième jour du premier quartier de lune. Autant de données dignes des carnets préparatoires de Zola, mais que ce dernier aurait versées dans la pâte romanesque pour lui donner corps et substance, alors que Dujardin se contente de les crayonner dans l'avant-

---

1. Privés pour la plupart, ils sont reproduits dans le Dossier documentaire.

2. Lettre à ses parents, 13 juin 1886, voir Dossier documentaire, p. 125.

3. Voir, dans le Dossier documentaire, la « Fiche signalétique de Daniel Prince », p. 132.

texte de son roman, comme s'il lui suffisait de se fixer quelques points de repère de l'univers de son héros, comme si, dans la marge, la notation la plus détaillée conjurait le travail du romancier en instaurant une véritable esthétique du vague, celle qui préside aux premières phrases des *Lauriers*. Il est vrai que, dans cette même fiche, un nouveau pacte de lecture, antiréaliste, s'écrit en toutes lettres :

Drame d'un seul personnage dont est uniquement évoquée la suite des idées pendant quelques heures, ce roman devant être joué, c'est-à-dire MENTALEMENT joué par le lecteur.

Un personnage-pivot, une durée extrêmement courte, surtout, pas d'action, mais une situation qui évolue à peine dans l'espace-temps et qui fait ressortir un lourd sentiment de durée, voilà les ingrédients de ce romanesque nouveau. Un autre document révèle de manière plus construite le projet de Dujardin. Dans le brouillon d'une lettre à Vittorio Pica<sup>1</sup>, il justifie son roman en évoquant les cinq critères qui en commandent la facture et la « philosophie », il les présente tour à tour par les entrées suivantes : « Subjectivisme », « Prose et Lyrisme », « Transposition littéraire », « Forme dramatique » et... « Racine ». Ces cinq critères, en fait, englobent des remarques qui, pour l'essentiel, font valoir deux idées-forces, l'écriture subjectiviste et la transposition symbolique du réel. Examinons ces deux idées en les raccrochant à la fois aux *Lauriers* dont elles proposent un commentaire, et à l'histoire littéraire des vingt dernières années du siècle.

### *L'écriture subjectiviste*

« Subjectivisme », tout d'abord. Tout en effet passe par la conscience de Daniel Prince. En réaction aux développements romanesques pris en charge par un narrateur omniscient et objectif, qui inventorie le réel, la focalisation se restreint à la conscience du personnage, qui parle

---

1. Voir Dossier documentaire, p. 125.

en son nom propre, et de son seul point de vue. Et ce point de vue, volontairement limité, est cependant souverain, ainsi que l'évoque le nom propre du héros, en ce qu'il est le lieu de re-création du réel : « le sujet crée l'objet, l'âme crée le monde », écrit Dujardin, en écho au mouvement d'idées (essor de la psychologie, premiers travaux sur l'inconscient, philosophie de Bergson)<sup>1</sup> qui commence à mettre à mal le déterminisme positiviste en plaçant au premier plan de l'*épistémè* le rôle du sujet pensant. En revendiquant la toute-puissance du subjectivisme, Dujardin se range dans le camp, occupé par le gros des troupes symbolistes, d'une littérature du « moi », de l'intériorité, de la psyché et des actes libres, contre ce qu'André Gide, dans *Paludes* (1895) – si proche à bien des égards des *Lauriers* –, appelle « L'Autre École », à savoir celle des réalistes et des naturalistes qui, au nom du positivisme, ont fait du progrès et de l'histoire le moteur de leur littérature sociale et matérialiste.

Cette subjectivité qui lit et ordonnance le réel est clairement mise en œuvre, dès l'incipit des *Lauriers*, et même avant, dès le titre, qui s'offre comme un fragment de mémoire, un air de tête sans rapport immédiat avec le sujet du roman. On assiste en effet, dans ces premières lignes du texte, à une véritable épiphanie du sujet autour duquel prennent sens et se structurent le monde environnant, l'ici et le maintenant – pour reprendre les mots de Dujardin, également utilisés par les linguistes, depuis Benveniste, pour décrire les instances de l'acte de parole.

Un soir de soleil couchant, d'air lointain, de cieux profonds ; et des foules confuses ; des bruits, des ombres, des multitudes ; des espaces infiniment étendus ; un vague soir...

Car sous le chaos des apparences, parmi les durées et les sites, dans l'illusion des choses qui s'engendrent et qui s'enfantent, un parmi les autres, un comme les autres, distinct des autres, semblable aux autres, un le même et un de plus, de l'infini des possibles existences, je surgis ; et voici que le temps et le lieu se précisent ; c'est l'aujourd'hui ; c'est l'ici ; l'heure qui sonne ; et, autour de moi, la vie ; l'heure, le lieu, un soir d'avril,

---

1. À cette époque, Th. Ribot sort la psychologie de la métaphysique ; à la Salpêtrière, Charcot initie ses disciples, Binet, Janet et un certain Freud, aux structures de l'inconscient, et Bergson va publier l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889).

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 inaperçues, mollement il encadre l'idée.

« Et voici que... », la formule même de l'épiphanie accompagne le surgissement du « je », lui-même garant de la structuration de l'espace et du temps. On notera la place centrale de cette profération par quoi tout commence : « je surgis ; et voici que le temps et le lieu se précisent ; c'est l'aujourd'hui ; c'est l'ici ». Un « je » entouré et s'entourant de ce qu'il appelle « la vie », mais surtout un « je » conscient de cette capacité qu'a sa parole d'« encadre[r] l'idée ». Tout l'incipit fonde en puissance cette double intériorité : non seulement le sujet se donne pour l'interprète – créateur du monde –, mais encore il s'affirme dans sa conscience réfléchissante. Déplacement du *cogito* : « je pense, donc le monde est », ou plus simplement, « dire, c'est penser et faire exister le monde ». Une telle entrée en roman ne peut se comprendre que dans la force irruptive d'une prise de parole qui oppose à l'omniscience positiviste d'un narrateur absent la souveraineté d'une pensée en acte.

Sur le même mode émerge aussi Léa d'Arsay, dont Daniel Prince finit par comprendre qu'elle est moins un objet de conquête que la partenaire idéale (parce que farouche et capricieuse) d'une parole solipsiste, qui va de soi à soi : « à ma Léa amoureuxment je parle, afin uniquement que des paroles dans le soir montent, et je parle » (p. 103), s'avoue le héros alors qu'il croit pouvoir conclure une relation forcément dilatoire. Léa est donc à peine ce « tu » dont a besoin le sujet pour construire son monologue – « C'est très ennuyeux, se dit-il au début du chapitre v, alors qu'il tourne en rond dans sa chambre, quand je veux réfléchir à quelque chose, je pars aussitôt en des divagations » (p. 69). Le bénéfice du malentendu qui est au centre de la relation de Daniel et Léa est partagé, et fonde une entente étonnante : alors que cette « demoiselle qui joue les travestis aux Nouveautés » (p. 110) – c'est effectivement son métier – n'a qu'un but : extorquer un