

Encyclo

Revue de l'École doctorale ED 382

Économies

Pensée critique

Espaces

Politique

Sociétés

Pratiques sociales

Civilisations

JEANNE IMBERT

ÉDOUARD DUJARDIN : UN CAS EXEMPLAIRE AU SEIN DU
SYMBOLISME. GENRES ET FORMES (1885-1893)

*Thèse de littérature française sous la direction de Bertrand MARCHAL
(Université Paris 4 Sorbonne, ED 19) soutenue le 5 décembre 2014*

Mots-clés : symbolisme – théâtre – poésie – peinture musique – monologue intérieur

Délaissé par la critique, Édouard Dujardin (1861-1949) a été vu, pour les plus avertis, comme l'inventeur du « monologue intérieur ». Pourtant, il a joué un rôle capital dans l'histoire du symbolisme, en tant que directeur de revues et créateur de formes. Le présent travail retrace le parcours de cet écrivain entre 1885 et 1893, période la plus emblématique de sa production, les huit années d'effervescence et de révolution poétique au cours desquelles, il explore tous les genres : la nouvelle, le poème en prose, le roman, le vers libre et le théâtre. Notre perspective n'a pas été linéaire, au sens où nous n'avons pas suivi un ordre chronologique, mais un questionnement spécifique déterminé en fonction de la problématique générique que soulevait chaque ouvrage, permettant ainsi de poser l'essentiel des problèmes liés à l'expérimentation littéraire de Dujardin. Nous avons essayé de situer chacune des explorations formelles dans leur contexte de parution, nous avons également privilégié les avant-textes, les pré-originales ou les premières éditions, plutôt que les éditions plus tardives, pour saisir à sa date et non dans l'après-coup la démarche expérimentale de Dujardin.

Notre première partie, *Genres*, a ouvert le débat par le théâtre, la trilogie dramatique, *La légende d'Antonia*¹, dont le dispositif dramatique est touché à son principe – l'action est l'effet poétique d'un nom sans référence historique préalable et sans psychologie ; – elle n'a aucune effectivité, mais se déploie sur la trame de la légende, ravivant les types et les situations éternels d'un « vague romancero religieux »² ; – restent seulement les instances vocales formant ensemble un théâtre de la voix conçu comme le pendant littéraire du drame musical wagnérien. Mais, comme le voulait Mallarmé, la poésie reprend bien ici à la musique son bien : car c'est le jeu vocal qui dicte les mouvements scéniques des personnages, « mus par l'orchestre intime de leur diction »³ écrit Mallarmé dans son compte rendu de la représentation théâtrale. Le théâtre est dans la voix, qui est donc le véritable principe actif de la scène. *La légende d'Antonia* est un opéra parlé, contenant une représentation idéale, où le livre se suffit à lui-même « pour entrouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos »⁴ comme le rappelle Mallarmé. La collaboration de Maurice Denis au décor, et celle du comédien Aurélien Lugné-Poe font de cette pièce un événement pour l'histoire du symbolisme. La lettre de Maurice Denis à Dujardin dans laquelle il esquisse le costume des personnages révèle la connivence entre peintre et littérateur.

Le statut du nom Antonia a été le point de départ de notre réflexion, parce qu'il traverse toute l'œuvre et tous les genres, aussi bien le théâtre que les poèmes en prose, le vers libre ou le roman, Antonia joue donc le rôle d'un symbole poétique.

Nous avons poursuivi notre traversée dans les genres par la poésie, choisissant d'étudier le poème, *Pour la vierge d'un roc ardent* (1888)⁵, en raison de l'exemplarité du dilemme porté par la relation entre vers et prose. Ce poème inaugure, par un choix typographique distinct, caractères romains et italiques, un nouveau rapport au sein de la poésie, en introduisant au cœur de la composition une dimension graphique et sonore, associant le poème à l'idée de « ballet ». Lors de sa publication, il fut accompagné d'un frontispice gravé à la pointe sèche et rehaussé

¹ Édouard DUJARDIN, *Antonia*, Paris, Léon Vanier, 1891 ; *Le chevalier du passé*, Paris, Léon Vanier, 1892 ; *La fin d'Antonia*, Paris, Léon Vanier, 1893.

² Édouard DUJARDIN, « Considérations sur l'art wagnérien », *Revue wagnérienne*, 1887, p. 153.

³ Stéphane MALLARMÉ, *Planches et feuillets, Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 2003, p. 193.

⁴ *Ibid.*, p.195.

⁵ Édouard DUJARDIN, « Pour la vierge d'un roc ardent », *Revue indépendante de littérature et d'art*, 1888, VIII.

d'aquarelle, par le peintre Louis Anquetin. Une fois ces problématiques déliées, nous nous sommes dirigés vers le poème en prose lui-même, avec *À la gloire d'Antonia* (1886)⁶. Première tentative littéraire de l'écrivain, elle présente, à l'état brut, le mécanisme de répétition, fonctionnant sur un principe de reprise systématique de certains mots. Procédé emprunté au leitmotiv wagnérien, dévidé de toute anecdote, son mouvement tourne à vide dans une contemplation spéculaire, qui mime dans l'effet de reprise le dédoublement de la parole orale/chantée. Objet d'un ex-libris par Félicien Rops au moment de sa parution, ce poème aborde l'écriture dans sa dimension quasi expérimentale.

Le deuxième poème en prose étudié, *Réponse de la bergère au berger* (1892)⁷, bien que plus tardif, souligne de manière assez aigu un parti pris optant pour le déséquilibre entre ses parties. Nous avons interrogé la pertinence du découpage en paragraphes, qui, en ne répondant pas à une organisation linéaire, renvoyait vers l'idée de « strophe » au sens latin de partie chantée. Écho lointain de la pastorale, ce duo amoureux entre homme et femme est particulièrement disloqué par le changement fréquent de focalisation et par l'absence volontaire de toute temporalité chronologique. Une lettre adressée à son ami peintre Jacques-Émile Blanche, nous révèle la tentative de faire parler une femme, en une réponse qui est aussi bien un *répons*. Dujardin se distingue ainsi des postures misogynes fin de siècle. Lors de sa publication, elle sera accompagnée d'une lithographie à quatre couleurs par Maurice Denis.

Nous ne pouvions achever cette partie sans avoir abordé le vers libre avec le recueil, *La comédie des amours* (1891)⁸, qui paradoxalement montre un certain retrait dans l'exploration formelle, l'absence de décompte syllabique ne s'affranchit pas totalement de la rime. Cependant, il dévoile à travers un de ses poèmes, « Dialogue des Courtisanes », l'ébauche de la pièce théâtrale, *Le chevalier du passé* (1892). La parenté entre les deux textes était troublante, ils avaient perdu tout critère discriminatoire de genre, le poème arborant à l'égal du texte théâtral les didascalies, intégrant ainsi le théâtre dans le poème. Musicalisée, la parole revient à sa source, se refond à une origine *naïve* ; d'où par exemple « l'aspect primesautier »⁹, repris aux chansons spirituelles de Rimbaud. La *Ballade des authentiques courtisanes* (1888), quant à elle, signale les effets poétiques que Dujardin parvient à tirer de la « réminiscence » du vers compté ou des formes réglées

⁶ Édouard DUJARDIN, « À la gloire d'Antonia », *La Vogue*, 1886, II, 3.

⁷ Édouard DUJARDIN, « Réponse de la bergère au berger », *Revue Blanche*, 1892.

⁸ Édouard DUJARDIN, *La comédie des amours*, Paris, Léon Vanier, 1891.

⁹ Édouard DUJARDIN, *La comédie des amours*, Avertissement, Paris, Léon Vanier, 1891.

(telle la ballade) dans un contexte où la poésie ne dépend plus de contraintes extérieures.

Après le théâtre et la poésie, notre seconde partie, *Formes*, se consacre à la prose poétique avec le roman, *Les lauriers sont coupés* (1888)¹⁰, et le recueil de treize contes, *Les Hantises* (1886)¹¹. Nouvelle occasion de débat, certains passages du roman découvrent des morceaux appartenant au poème en prose, *À la gloire d'Antonia* (1886). Cette intrusion de la poésie dans le roman dévoile un processus inverse à celui de notre première partie dans laquelle la prose se mêlait au vers. Ce n'est pas un hasard si nous retrouvons aussi dans *Les Lauriers sont coupés*, le nom Antonia. Contrairement au reste de la production de l'auteur, le roman s'appuie sur une fiche signalétique de son personnage à la manière de Zola. Toutefois, il retourne comme un gant la perspective naturaliste dans une visée symboliste. Par certains extraits significatifs, les notes manuscrites, consultées au Harry Ransom Center (Austin, Texas), ont pu montrer la contradiction fondamentale du désir, le dilemme de la jouissance charnelle et de la renonciation pour préserver l'idéal.

Ensuite, nous avons examiné le personnage de dandy, Daniel Prince, dans *Les Lauriers sont coupés* en miroir avec son ébauche, Maurice Dupont, au sein du recueil, *Les Hantises*, dans « Histoire d'une journée ». Fin du cycle que nous avons suivi avec le prénom Antonia, l'étude de ce recueil s'est organisée autour du lien que les contes établissaient avec le poème en prose, invitant à voir dans le recueil des contes une mise en tension d'une logique de la fragmentation inhérente à la forme brève et d'un principe de continuité sous-jacent quand chacun de ces contes apparaît comme le « chapitre » d'un livre plus grand, à la fois cohérent et ouvert. *Les Hantises* explorent un nouveau fantastique, centré sur l'angoisse bien plus que sur le surnaturel, qui interroge la folie, l'occultisme, la religion, la vie et le sens de l'existence. La réception des *Lauriers sont coupés* et du recueil de nouvelles, *Les Hantises*, par la presse ou dans la correspondance, nous a informé de la manière dont ces ouvrages avaient été perçus à l'époque. Nous avons découvert, pour le premier ouvrage un article du critique d'art Félix Fénéon et pour le second, celui de Vittorio Pica montrant la qualité des échanges qui avaient lieu à l'époque entre la littérature française et italienne.

L'étude des deux premières parties est ainsi consacrée à l'interrelation des genres, dans une configuration nouvelle où chaque genre semble, au regard du système complet, à la fois la partie et le tout, – poème-théâtre ou poème-ballet, théâtre-poème, roman-poème, roman-

¹⁰ Édouard DUJARDIN, *Les lauriers sont coupés*, Paris, Librairie de la Revue indépendante, 1888.

¹¹ Édouard DUJARDIN, *Les Hantises*, Paris, Léon Vanier, 1886.

théâtre, – avec partout, en vers ou en prose, la valeur intrinsèque d'un phrasé vocal, dont la *naïveté* ou la *primitivité* suspend la hiérarchie des registres, humbles ou élevés. Quant à notre troisième partie, elle s'est attachée à *la confrontation entre les arts*, posant la question de l'inter-relation des arts, si importante dans la période symboliste. Les arts dialoguent entre eux dans une autonomie stricte, selon un accompagnement qui respecte la valeur spécifique de chacun.

Notre questionnement s'est donc tourné vers le modèle d'union des arts, et la forte empreinte qu'il laisse sur la littérature. Ce programme est envisagé à l'époque dans une perspective de rénovation, donc de destruction des modèles anciens. Cet aspect nous semble avoir été minoré car, s'il y a bien un renvoi vers la peinture ou la musique, ce n'est pas dans leur acception traditionnelle. En ce qui concerne la peinture, il s'agit moins de « tableau » que de surface. En ce qui concerne la musique, l'influence du compositeur Richard Wagner ne procède pas de façon littérale, bien au contraire, elle est transposée dans une esthétique avant-gardiste, qui dégage, de la mélodie continue, le principe de répétition.

Nous avons resitué *Les Lauriers sont coupés* dans le cadre d'une logique des genres. Il nous a semblé que, malgré l'instabilité que manifeste ce roman entre le mode dramatique et le mode épique, il relève de la poésie lyrique. Sa modernité réside dans une redéfinition de la poésie lyrique envisagée dans une perspective impersonnelle. Elle est à l'origine de ce brouillage de la conscience et de l'identité du sujet introduisant avec force une rupture vis-à-vis de la représentation, au sens de mimésis. Le mélange que permet le monologue intérieur entre la prose du monde et le lyrisme du moi, dès lors que la subjectivation de la narration permet à Dujardin d'exprimer la vie d'une âme « balancée incessamment entre l'exaltation poétique et le quelconque du quotidien vulgaire »¹². De cette insinuation du lyrisme dans le romanesque résulte une nouvelle synthèse des genres : le roman se fait poème en répondant à l'idéal baudelairien d'une prose « musicale sans rythme et sans rime »¹³ adaptée « aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience »¹⁴ ; il se fait aussi théâtre, dès lors que le monologue intérieur se réalise dans la mise en scène mentale que doit accomplir le lecteur, et dès lors que Dujardin reconnaît en Racine, « suprême romancier d'âme », le précurseur des explorations

¹² Lettre du 21 avril 1888 de Dujardin à Vittorio Pica, in Frida WEISSMAN, *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978, p.103.

¹³ Charles BAUDELAIRE, *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Gallimard, 1973, p.22.

¹⁴ *Ibid.*

modernes de la psychologie profonde. Au-delà de la synthèse des genres s'opère une synthèse des arts, *Les Lauriers sont coupés* empruntent à la peinture nouvelle un « mode de notation virevoltant et cursif »¹⁵ voué à l'expression du « quotidien si précieux à saisir »¹⁶ comme le dira Mallarmé dans sa correspondance avec Dujardin ; et ils empruntent bien sûr à la musique. Celle-ci, diversement inscrite dans le texte, relève des registres les plus divers : du registre le plus élevé, quand le flot musical continu de Wagner est censé cautionner le flux de conscience que le monologue intérieur fait se déployer, – au registre le plus humble, quand le bruissement intérieur de la pensée se soutient d'un air de ritournelle à peine conscient.

Le saut temporel entre les deux éditions des *Lauriers sont coupés* 1888 et 1924 a contribué à brouiller les repères entre une œuvre quasiment passée inaperçue au moment de sa création, puis redécouverte grâce à James Joyce. Les circonstances historiques ont fait sortir de son cadre contextuel le récit, *Les Lauriers sont coupés*, en ne l'envisageant que sous l'angle du procédé en « monologue intérieur »¹⁷, « discours immédiat »¹⁸, ou « monologue autonome »¹⁹, etc. et en ne prenant pas suffisamment en compte cet ouvrage au regard de l'œuvre de Dujardin lui-même.

Dernier chapitre de notre étude, *Les litanies*²⁰, mélopées pour chant et piano mettent en regard l'alliance parole et musique. Le texte poétique en vers libres est soumis à une nouvelle distribution imposée par la partition musicale, le piano. La relation entre le piano et le chant n'est pas d'une facture classique pour l'époque. Le piano intervient parfois seul, le chant, lui non plus, n'est pas toujours soutenu par un accompagnement. Fait remarquable : la partition n'indique pas le tempo, – en sorte que la crise de vers, qui s'est traduite par une instabilité du vers compté, rejaillit dans la musique même, qui s'affranchit de la mesure. Il en résulte une liberté laissée à l'interprète, – qui fait de chaque interprétation une recreation de l'œuvre, presque une performance, suspendue, chaque fois, au phrasé d'une voix qui se cherche. Cette ultime partie révèle une partition inédite de Dujardin, qui sert de support à la réflexion sur le rapport entre poésie et musique chez l'admirateur de Wagner et de Mallarmé. Un Cédérom fut réalisé et fourni en annexe à partir de cette partition. La mise à disposition dans

¹⁵ 8 avril 1888, cité dans Édouard DUJARDIN, *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, p.198.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Valéry LARBAUD, *Lauriers sont coupés*, préface, Paris, Albert Messein, 1924.

¹⁸ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 193.

¹⁹ Dorrit COHN, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, p. 245.

²⁰ Édouard DUJARDIN, *Les litanies*, Paris, Librairie de la Revue indépendante, 1888.

les annexes de quelques textes essentiels pour cette étude tels qu'ils ont paru en revue : *Pour la vierge du roc ardent* et *Réponse de la bergère au berger* dans *La Revue indépendante* ; *À la gloire d'Antonia* dans *La Vogue* a permis au lecteur de prendre connaissance de ce corpus mal frayé jusque-là et qui mérite d'être mieux connu.

Cette trajectoire dans l'œuvre de Dujardin entre 1885 et 1893 s'est appuyée sur les articles théoriques publiés par l'écrivain dans *La Revue wagnérienne*, *La Revue indépendante de littérature et d'art* ou *La Revue de Genève*, etc., mais aussi sur la correspondance et les manuscrits. Nous avons ainsi tenté de replacer Dujardin au cœur de son époque, acteur de premier plan à travers *La Revue wagnérienne* puis *La Revue indépendante* ; il a été au contact des plus grands, à commencer par Villiers de l'Isle-Adam et Mallarmé ; sans le passeur qu'il fut, le Symbolisme n'aurait pas été le même.

Encyclo

Revue de l'École doctorale ED 382

DOSSIER THÉMATIQUE

Maria PODZOROVA, Ninon DUBOURG

Utiliser l'histoire : regards croisés sur la discipline historique

Anna SHAPAVALOVA

La fabrique d'un mythe fondateur ancré dans l'avenir : la rhétorique interventionniste lors des procès-spectacles en URSS

Sophie DE CHIVRÉ

La reine Victoria et ses enfants : une approche historique des photographies de groupe en famille au XIX^e siècle

Kevin GUILLAS-CAVAN

Interpréter changements et continuités en Allemagne : un retour à l'approche gerschenkronienne de l'histoire

Paraskevi MICHAILIDOU

Histoire, archéologie et construction de la nation : le cas de la Grèce

VARIA

Kevin BLARY

Corps de femmes, corps de la Ville : pour une analyse spatiale de l'*Historia Naturalis* de Pline l'Ancien

Nataliya YATSENKO

« Voyage sur une autre planète » : les lecteurs et assistants de français dans les facultés soviétiques vus par eux-mêmes (1958-1991)

RÉSUMÉS DE THÈSE

Baptiste COLLIN

Berlin-Ouest et Paris à travers les squattages, de 1945 à 1985. Un mode d'action au carrefour de motivations, de buts et de stratégies conflictuelles

Sévrine DAGNET

Le nom dans les grammaires françaises des XVII^e et XVIII^e siècles : définitions, classements et détermination

Raja GMIR

La diathèse circonstancielle en français au moyen du verbe voir : étude syntaxique, sémantique et pragmatique

Jeanne IMBERT

Édouard Dujardin : un cas exemplaire au sein du symbolisme. Genres et formes (1885-1893)

Romain JALAMBERT

Les vers latins en France au XIX^e siècle

Pascal MONTLAHUC

Le pouvoir des bons mots. « Faire rire » et politique à Rome du milieu du III^e siècle a. C. jusqu'à l'avènement des Antonins

Delphine PIÉTU

« Goss's de la rue, goss's du pavé ». Enfants et adolescents des milieux populaires dans l'espace public parisien de 1882 aux débuts des années 1960

COMPTE RENDUS DE LECTURE

Claude CALAME et Pierre ELLINGER

Du récit au rituel par la forme esthétique. Poèmes, images et pragmatique culturelle en Grèce ancienne, Paris, Les Belles Lettres, 2016 (Eléonora COLANGELO)

RÉSUMÉS, MOTS CLÉS ET BIOGRAPHIES DES AUTEURS

