

Des infra-styles

Lola KHEYAR STIBLER,
Université de Strasbourg

Autour de 1880, la question du « style » devient cruciale : la querelle autour de Flaubert, à son apogée dans les années 1920¹, trouve ses origines dans le questionnement des années 1880 autour du « beau style ». Ravivé par les critiques littéraires et les écrivains eux-mêmes, le débat repose sur le statut problématique de la langue littéraire et de son rapport à la norme. La question n'est certes pas nouvelle mais les enjeux relatifs à cette période méritent notre attention. En effet, les années 1880 rendent compte d'un moment où la question du style est intrinsèquement liée à celle du point de vue. Le récent ouvrage de Gilles Philippe, *La Langue littéraire*, apporte un précieux éclairage sur ce phénomène :

[La langue littéraire] n'est plus le conservatoire des pratiques communes, mais le laboratoire de pratiques langagières nouvelles. L'intérêt pour l'individuation de la langue et pour son aptitude à rendre compte d'une expérience subjective irréductiblement singulière se développe alors de façon spectaculaire chez les écrivains [...] ².

Qu'on les nomme impressionnistes, artistes, esthètes, décadentes ou byzantines, les langues de la fin du siècle, au grand dam des critiques conservatrices, rendent compte de ces « laboratoires » stylistiques. En régime romanesque, ce renouveau de la langue littéraire s'explique par le désir de conférer une plus grande place à l'expression de la subjectivité. Exploiter les divers modes de la « transparence intérieure³ », décrire, analyser, voire imiter la conscience, rendre compte de ses intermittences, dévoiler ses modes d'appréhension et de connaissance des phénomènes extérieurs, explorer les relations de la pensée et de sa verbalisation, parcourir les larges gammes des sensations ou encore représenter la machine mémorielle et celle de la volonté : tout ceci constitue un enjeu romanesque essentiel à la fin du siècle. Si la description des passions est sans nul doute l'objet le plus traditionnel de la littérature, celle-ci prend, dans les années 1880, une ampleur considérable, bien avant le roman de conscience proustien, et revêt des formes

1. Voir Gilles Philippe, *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale. (1919-21)*, Grenoble, Ellug, 2004.

2. *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), Paris, Fayard, 2009, p. 17.

3. Voir Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (1978).

romanesques et stylistiques diverses, parfois inédites. La vogue du roman psychologique de ces années, tout en concurrençant le roman de mœurs réaliste et physiologique de type zolien, profite d'une part de l'institutionnalisation progressive de la psychologie, qui tend à devenir dans les années 1880 une discipline autonome, distincte de la philosophie, et d'autre part de l'influence des travaux d'Hippolyte Taine et de Théodule Ribot qui contribuent à faire de l'intermittence et du discontinu du « moi » l'une des caractéristiques essentielles de la psychologie contemporaine⁴. Les nouvelles études sur l'inconscient, depuis celle d'Eduard von Hartmann en 1877, ont encouragé la représentation d'une conscience clivée entre le « moi visible » et le « moi obscur⁵ », ce dont rendent également compte les articles scientifiques. En paraphrasant Hartmann, le philosophe Léon Dumont affirme dans *La Revue scientifique* : « Le moi ne fait pas la plupart de ses idées », celles-ci lui viennent « sans qu'il les ait voulues et sans qu'il ait conscience des causes de leur production⁶ ». Au même moment, l'influence de l'idéalisme schopenhauerien est renforcée par la traduction, en 1881, du *Monde comme volonté et comme représentation* (1819) qui replace « le centre de gravité de l'existence⁷ » dans le sujet : « Quelque massif et immense que soit ce monde, son existence ne tient à tout moment qu'à un fil unique et bien délié ; et c'est la conscience dans laquelle il apparaît⁸. »

De l'ensemble de ces bouleversements épistémologiques découlent des renouvellements stylistiques : la naissance d'une psychologie scientifique et sa vulgate dessinent un champ d'expériences stylistiques inédites. En ces temps d'« individualisme⁹ » en art, il ne s'agit pas seulement de créer une alternative au roman zolien mais bien de tirer parti des possibilités infinies de la langue en explorant les représentations de la subjectivité. Nous aimerions ainsi réfléchir, sur le plan stylistique, aux représentations romanesques de la conscience, dans quelques-unes de ses manifestations. Comment se traduisent le fugace, l'obscur, le complexe ? Nous appelons « infra-style » l'ensemble des *stylèmes* susceptibles de restituer les événements les plus infimes de la conscience, les

4. « Notre conscience est un changement continu. Les idées qui la constituent vont et viennent », Théodule Ribot, « La psychologie physiologique en Allemagne, M. W. Wundt », *Revue scientifique de la France et de l'étranger*, 2e série, 5e année, n° 22, 27 novembre 1875, dir. MM. Eug. Yung et Ém. Alglave, p. 517.

5. Hippolyte Taine, « Études de psychologie. I. Th. Ribot. L'hérédité », *Derniers Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1903, 3e éd., p. 186.

6. Léon Dumont, « Une philosophie nouvelle en Allemagne : Édouard de Hartmann et la théorie de l'inconscient », *La Revue scientifique de la France et de l'étranger*, (2e série), Librairie Germer Baillière, dir. E. Yung et É. Alglave, 2e année, n°10, 7 sept. 1872, p. 226.

7. Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819), trad. J. A. Cantacuzène, Leipzig, Brockhaus, 1881, p. 25.

8. *Ibid.*, p. 8-9.

9. Remy de Gourmont, *Le Livre des masques. Portraits symbolistes. Gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Société du Mercure de France, 3e édition, 1896-1898, t. I, p. 13. Le chapitre qu'il consacre à Poictevin (p. 165) illustre cet individualisme par la recherche de « l'expression vraie » (p. 172).

plus subtils ou les moins lucides. Cette langue du « dessous », comme l'indique son étymologie, est généralement considérée comme une langue primitive, une langue de « l'avant », aussi bien par le regard critique de quelques lecteurs aguerris que par les écrivains eux-mêmes.

Notre hypothèse peut être confrontée à deux brefs romans, souvent mal jugés par la critique contemporaine : *Ludine* de Francis Poictevin (1884) et *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin (1887). Poictevin, « un oublié¹⁰ » de la fin du siècle, demeuré dans l'ombre des Goncourt qui le jugeaient fou, décrit dans son second roman, par une mosaïque de brefs chapitres, les vagues impressions, les pensées intermittentes, les infimes sensations d'une jeune femme, Ludine, de son enfance jusqu'à ses quarante ans. Le récit est ténu et sans intrigue : nous sont décrits ses après-midi à la rivière, ses jeux enfantins, sa qualité de « fille » chez la maquerelle M^{me} Delamousse, l'abandon de son enfant chez une tante, son retour dans le Jura après avoir vécu à Nice et Paris, enfin la rencontre avec son fils devenu prêtre lazariste. En dépit du thème de la prostitution cher au romanesque naturaliste du siècle, le roman dédaigne « l'anecdote sociale¹¹ » : comme « envelopp[é] de silences¹² », le roman témoigne de la vie intérieure d'un personnage secret, mutique, « inapprivoisable » et s'attache à dire « ses dedans », son « être refoulé » et ses pensées « sourdement vagueuse[s]¹³ ». Quant aux *Lauriers sont coupés*, le roman est publié en feuilletons dans la *Revue Indépendante* dont Dujardin est le directeur. Ce texte s'inscrit, comme *Ludine*, dans la lignée de ces romans sans romanesque. Écrit en hommage à Racine, ce « suprême romancier d'âme¹⁴ », il constitue le premier monologue intérieur continu de la littérature et s'ouvre à une postérité considérable. L'œuvre passe inaperçue et sort de l'oubli grâce à l'hommage que lui rend James Joyce à la parution d'*Ulysse* (1922) puis à l'essai de Dujardin lui-même sur *Le Monologue Intérieur* (1931). *Les lauriers sont coupés*, écrit à la première personne, immerge le lecteur dans l'esprit et le corps de Daniel Prince durant les six heures d'une vie banale : le personnage dîne au restaurant et rend visite à la femme qu'il convoite. En représentant les « états mentaux¹⁵ » du personnage et la succession de ses idées (« visions, sensations, sentimentalités¹⁶ »), le monologue peut être « MENTALEMENT joué par le

10. Voir l'une des rares études sur Poictevin, celle de René Martineau, « Un oublié, Francis Poictevin », *Types et prototypes*, Paris, Messein, 1931, p. 120-133 (d'abord édité dans *Le Mercure de France*, le 15 nov. 1921).

11. Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, *op. cit.*, p. 8.

12. Francis Poictevin, *Ludine* (1883), présentation de Jean de Palacio, Paris, Séguier, « Bibliothèque Décadente », 1996, p. 85.

13. Pour ces quatre dernières citations, Francis Poictevin, *ibid.*, p. 167, p. 99, p. 192, p. 108.

14. Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Flammarion, 2001, éd. de J.-P. Bertrand, épigraphe, p. 37.

15. Téoedor de Wyzewa, « Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886 », *Revue wagnérienne*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. II : « 1886-1887 », p. 150.

16. Édouard Dujardin, *op. cit.*, dédicace à Téoedor de Wyzewa, p. 132.

lecteur¹⁷ » et propose une expérience de lecture inédite.

Essai de définition des « infra-styles »

Conformément à son étymologie, l'infra-style dévoile ce qui est « sous » le voile de l'apparence. Il permet de soulever un paradoxe : comment l'entreprise réaliste, cantonnée au terrain des réalités tangibles et sociales mais caractérisée par un désir de dévoilement, peut-elle faire l'impasse sur une autre réalité, celle de la conscience¹⁸ ? Pourtant, comme l'écrit Gaston Bachelard : « Le réalisme est essentiellement une référence à une intimité et la psychologie de l'intimité une référence à une réalité¹⁹. » À la fin du siècle, les infra-styles semblent donc répondre à une ambition nouvelle : appliquer cette écriture de la transparence, cette volonté de décryptage et de déchiffrement à la conscience elle-même. Quelques champs sont privilégiés : l'impression psycho-physique, les associations d'idées ou le sentiment sourd, mal identifié, qui relève d'une part obscure et inconnue de la conscience.

En rédigeant un monologue intérieur continu, Dujardin se trouve face à des questions d'ordre psycho-linguistique : comment les sensations sont-elles perçues par la conscience ? la pensée est-elle langage ou échappe-t-elle en partie à la verbalisation ? le moi est-il constitué de la totalité des phénomènes conscients ? – autant de questions que posent les études sur l'endophasie de Taine, Ribot²⁰ ou celles du médecin Victor Egger qui s'est intéressé à *La Parole intérieure* dans son *Essai de psychologie descriptive* (1881). Dujardin formule les réponses à ces questions par les choix qu'il opère dans son roman : chaque perception, même infime, chaque pensée, même furtive, sont accompagnées d'une verbalisation. La pensée, le sentiment, la sensation n'échappent pas au langage. Mais ce parti pris relève d'abord d'une nécessité : comment l'auteur pourrait-il rendre compte d'une conscience qui ne serait pas langage, au sein d'un roman qui n'a, par définition, que la langue pour outil ? L'auteur se trouve face à une difficulté supplémentaire : la volonté d'élaborer une vraisemblance de type physio-psychologique entre parfois en collision avec

17. « Fiche signalétique de Daniel Prince », *op. cit.*, p. 132.

18. Voir entre autres, Michel Raimond « L'expression des sentiments dans la tradition naturaliste », *L'Expression des sentiments dans le roman au XIX^e siècle, Cahiers de l'association internationale des études françaises*, mai 1974, n° 26, p. 269- 280, et Philippe Hamon, « Les enjeux de la description des passions dans l'esthétique naturaliste », *La Scrittura delle passioni : scienza e narrazione nel naturalismo europeo* (Francia, Italia, Spagna), dir. M. R. Alfani, P. Bianchi, S. Disegni, Naples, Marchese Editore, 2009, p. 15-28.

19. Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1980, chap. VI « L'Obstacle substantialiste », p. 98.

20. Voir notamment Hippolyte Taine, *De l'intelligence* (1870), et Théodule Ribot, *La Psychologie allemande. École expérimentale* (1879).

une autre nécessité du texte, la lisibilité. Le conflit provient d'une véritable gageure, celle qui consiste à imiter cette langue indistincte de la psyché. Mais quels peuvent être son rythme, son lexique, sa syntaxe, et comment les rendre compatibles avec la dimension communicationnelle du texte littéraire ? Pour Dujardin, comme pour Poictevin, la transparence psychologique repose sur le même postulat substantialiste²¹ : la vie intérieure est une substance infiniment plus précieuse et plus difficile à concevoir que ce qui l'enveloppe. Ce qui est profond apparaît nécessairement plus complexe ; au romancier de démêler les fils de l'« infra-verbal », du « pré-réflexif » ou de l'« anté-conceptuel » et de les transformer en du *lisible*. Observons par exemple en quels termes Poictevin décrit le sentiment d'asphyxie de son personnage Ludine :

C'était, par moments, la sensation de ne plus se ressaisir, d'être psychiquement embarrassée dans quelque tissu aux infimes fibrilles enchevêtrées, étouffantes, d'un blanc vitrifié d'air qui brûle, puis soudainement ternies sous un souffle pernicieux...²²

Le sentiment d'une aliénation (fibres « étouffantes »), d'une dissolution de la personnalité (« la sensation de ne plus se ressaisir ») est exprimé en des termes concrets au moyen de la métaphore du tissu (« psychiquement embarrassée dans quelque tissu »), illustrant le mal-être par la sensation physique d'un étouffement, mise en avant par le présentatif (« c'était [...] la sensation ») qui, en affaiblissant la valeur sémantique du verbe, renforce l'émergence d'un processus de nature ambivalente, caractérisé par l'antithèse synesthésique de « l'air qui brûle ». La succession des syntagmes, relancée par l'hyperbate finale (« puis soudainement ternies »), mime l'évolution d'un sentiment persistant mais changeant, oscillant entre des contraires énigmatiques (« vitrifié » puis « ternies »). Ce tissu dont on tente de dénouer les fils n'est pas qu'une métaphore de la conscience, il peut aussi être lu comme une métaphore du texte (étymologiquement « tissu ») et des mots avec lesquels on crée du *perceptible* et du *sensible* par l'analogie. La tension essentialiste de la phrase, qui consiste à restituer par l'expolition l'impression fugace de Ludine, souligne le travail esthétique de la langue, peut-être jusqu'au « retournement²³ » du style sur lui-même.

Accaparés par la volonté de traduire ce qui se joue au sein d'une subjectivité, ces deux romans nous invitent aussi à considérer comment la sensation, cette fois-ci purement physique, s'empare du personnage. Dans sa prose expérimentale, Dujardin imagine rendre compte de la délicate sensation

21. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 91.

22. Francis Poictevin, *op. cit.*, p. 113-114.

23. Henri Mitterand, « De l'écriture au style décadent », *Histoire de la langue française 1880-1914*, Gérard Antoine et Robert Martin (dir.), Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1985, p. 477. Voir aussi Jean-Louis Cabanès, « L'écriture artiste : écarts et maladie. », dans Sylvie Thorel-Cailleteau (dir.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 367-393.

de fraîcheur qui s’empare de Daniel Prince lorsque celui-ci déguste une glace ; il associe ainsi divers procédés sensoriels qui font se conjuguer la perception, l’impression et la sensation, toujours située sur « la carte visuelle²⁴ » du corps :

La glace ; bravo ; goûtons ; lentement ; cela se déguste ; cette fraîcheur ; le parfum de café ; sur la langue et le palais, la fraîcheur parfumée ; on ne peut guère avoir ces choses-là chez soi²⁵.

Si « l’effet de réel » provoqué par le détail est depuis longtemps attesté et théorisé depuis le fameux article de Roland Barthes, on a moins étudié les spécificités du détail sensoriel. Le *stimulus* externe provoque ici un changement d’état affectif manifesté par la syntaxe : le rythme juxtapose les courts syntagmes grâce à l’emploi systématisé d’un point-virgule qui délie les énoncés à la façon d’une écriture sténographique, tandis que les répétitions lexicales soulignent l’emprise de la sensation ; enfin, la notation brève des organes gustatifs (langue et palais) rend compte de l’« emplacement apparent²⁶ » de la sensation, ainsi traité sur le mode phénoméniste. On trouve les mêmes procédés instantanéistes lorsque le personnage décrit ce qu’il perçoit du monde objectif ; témoin d’une radicalisation du subjectivisme, l’œuvre de Dujardin substitue le *continuum* de la représentation au subjectivisme sensoriel : « Et bourdonnent les rues, le boulevard, les bruits assoupis, la voiture qui marche, le cahotement, les roues sur les pavés, le soir clair, nous assis dans la voiture [...] ²⁷. » Pour rapporter ce qui parvient furtivement jusqu’à la conscience percevante de Daniel Prince, visions et sensations mêlées, le style, caractérisé par la parataxe, souligne une successivité temporelle, manifeste une discontinuité spatiale ainsi qu’une perception impressionniste des phénomènes – qui peut évoquer le style notationnel du *Journal* des Goncourt. Réduit à son minimum syntaxique, ce style paratactique antépose ce qui frappe la conscience sous la forme de la sensation brusque, comme dans : « Illuminé, rouge, doré, le café [...] ²⁸. » La phrase averbale, qui est souvent une phrase courte, témoigne ici d’une ambition mimétique. Lors d’un jeu enfantin, Ludine se couvre les yeux de ses mains tandis que le narrateur résume : « Ivresse des vues confuses²⁹. » Par un singulier effet de proportionnalité inverse, plus l’expression est brève plus la puissance de l’affect qui est dénotée est renforcée.

Face aux impressions frappant les sens et aux sensations furtives, les associations d’idées semblent susceptibles de restaurer une écriture de la causalité et du liant. Pourtant, Poictevin comme Dujardin cultivent l’ellipse,

24. Hippolyte Taine, *De l’intelligence* (1870), Paris, Librairie Hachette et Cie, 1883, 4e édition, t. I, p. 136.

25. Édouard Dujardin, *op. cit.*, p. 52.

26. Hippolyte Taine, *De l’intelligence*, *op. cit.*, p. 126.

27. Édouard Dujardin, *op. cit.*, p. 96.

28. *Ibid.*, p. 47.

29. Francis Poictevin, *op. cit.*, p. 42.

contrairement aux enchevêtrements de subordinées causales et concessives qu'on peut trouver dans le roman bourgetien qui leur est contemporain. Aucune relation logique n'est établie entre les pensées de Ludine et de Daniel lorsque celles-ci manquent manifestement de suite et de rapport. La richesse du processus associatif est néanmoins de suspendre la logique tout en favorisant le déploiement diffus d'une causalité inconnue mais que l'on suppose existante. Le texte crée ainsi des effets d'inconscient ou de subconscient – terme parfois employé dans l'essai de Dujardin au sujet du monologue intérieur et rapidement évincé par la psychanalyse. Le procédé s'explique par un amalgame entre l'inconscient et l'illogique : selon Dujardin, le monologue intérieur est « un discours antérieur à toute logique » qui vise à produire « l'effet tout-venant³⁰ ». Il appartient donc au lecteur de redéfinir les liens de causalité probables, ce qui s'avère dans le cas de Daniel Prince un jeu de piste aisément maîtrisable. Observons les pensées du personnage au restaurant :

Le garçon a apporté le fromage sans que je le voie. Il faut d'abord boire un peu d'eau. Dans douze ou quinze jours j'irai en province ; s'il fait beau, toute la famille sera installée au Quevilly ; en avril le temps n'est pas assez chaud pour qu'on aille à la campagne. Je laisse ce fromage, je n'ai plus faim³¹.

Cette association du « fromage » à la « province », soit « du coq à l'âne », aux limites du conscient et de l'inconscient, nous invite à vérifier les manifestations de l'aléatoire : en dissimulant les chaînons associatifs, la juxtaposition caractérise la rupture thématique. Néanmoins la causalité, si elle n'est pas explicite, reste manifeste, d'abord grâce au lien métonymique (le fromage, c'est la province), puis mémoriel (la province, c'est la famille). Davantage qu'un contenu inconscient au sens freudien et anachronique du terme, le monologue intérieur permet d'explorer les ressorts du mécanisme associatif – ce qui constitue déjà une étape fondamentale. Sur ce plan, Poictevin va sans doute plus loin : s'il raréfie les associations d'idées alors que l'auteur des *Lauriers sont coupés* les multiplie, il semble plus habile à décrire l'énigmatique émergence d'une pensée, comme lorsque la solitaire Ludine, en se laissant rêver face à la *mer*, est surprise songeant à sa *mère* :

Elle restait tressillante, comme intérieurement frileuse. Et, presque dévêtue déjà, elle se serrait dans sa rotonde vite agrafée, et, la tête entortillée d'un voile de gaze, disparaissait vers *le rivage*. Là, elle cherchait un endroit sombre, de silence. Elle s'y arrêtait, une lassitude dans la physionomie. Dans cette villa, des choses qui ne lui apparaissaient qu'à des intervalles d'une intime lucidité, de ces choses qui lui tenaient au cœur, s'en allaient d'elle, lui manquaient. De fiers instincts en elle se rebellaient. Si *sa mère* n'était pas si loin ! *sa mère*, à qui à peine elle écrivait, à qui elle

30. Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur* (1931), introd. de C. Licari, Rome, Bulzoni Editore, 1977, p. 230.

31. Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 52.

laissait croire que Demathez l'épouserait au premier jour. Ce n'était rien ce qu'elle savait, *sa mère*. Et pourtant, si elle l'avait eue là, il lui semblait bien qu'elle seule eût su préciser, achever ses pauvres pensées confuses...³²

La pose contemplative du personnage face à la mer et la vue du vaste paysage font naître en Ludine un regret, exprimé par le discours narrativisé (« si sa mère n'était pas si loin ! »). Son état de fébrilité est suggéré par la métaphore adjectivale « intérieurement frileuse ». Étrangement, le texte ne mentionne pas la mer, mais seulement le « rivage » vers lequel Ludine oriente son regard et qui suscite progressivement l'impression d'être « loin » – le rivage étant un lieu d'où l'on part et où l'on arrive. La répétition du terme « mère » suggère alors une association par homonymie et par signifiant (« la mer » / « sa mère ») : alors que le texte soustrait le mot « mer » (association *in absentia*), l'image acoustique du mot entraîne la pensée de la « mer » à la « mère », dont le mot répété tente de combler l'absence. De surcroît, exilée à Nice, Ludine, cherche, face à la Méditerranée, un « endroit sombre, de silence », un refuge, ce qui la conduit naturellement à penser à sa mère, l'origine, la terre natale. Ainsi le texte rend-t-il compte des différents niveaux de prégnance des idées et de la façon dont elles émergent, sans provoquer de lien de causalité explicite : l'infra-style se soucie davantage d'une vraisemblance psychologique que d'une rationalité didactique.

Enfin, les sentiments sourds, déployés à l'insu du personnage, envahissent le roman de Poictevin. Voici en quels termes l'auteur décrit chez Ludine l'idée confuse d'un départ : « En elle sourdait l'inavoué tumulte d'un immense désir neuf, qui s'éparpillerait...³³ ». La vie intérieure implique, en même temps qu'elle tente d'être formulée, définie et circonscrite, un effet de « vaporisation³⁴ » souligné par les substantifs abstraits (« tumulte », « désir ») et l'emploi d'indéfinis. Comme l'association d'idées, le sentiment sourd dévoile un lent processus, manifeste une genèse, celle de la pensée : ce travail que l'on pourrait qualifier de génétique est susceptible de se reporter sur le style lui-même ; les procédés des infra-styles mettent en question la langue littéraire du point de vue de son parachèvement.

32. Francis Poictevin, *op. cit.*, p. 110-111. Nous soulignons.

33. *Ibid.*, p. 68.

34. « De la vaporisation et de la concentration du Moi. Tout est là. », Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1975, p. 676.

Implications esthétiques et idéologiques des « infra-styles »

Conformément à un nouvel impératif, bien résumé par Remy de Gourmont, dans *Le Problème du style*, la fin du siècle substitue le « comment est-ce que je sens cela, comment est-ce que je vois cela ? » au « comment est-ce que Homère aurait dit cela³⁵ ? ». En parodiant le didactisme prescriptif d'un Antoine Albalat, Gourmont nous rappelle ici qu'en témoignant d'une investigation nouvelle des possibilités de la langue, les infra-styles ont aussi interrogé la transparence du langage : puis-je écrire *comme* je sens et *comme* je vois ?

Si l'on résume nos analyses, on observe que les stylèmes caractérisant l'écriture de l'intériorité dans nos deux romans relèvent de la déliaison (la parataxe, l'écriture sténographique), des procédés associationnistes (relation analogique ou métonymique entre idées), de procédés minimalistes (comme la phrase averbale) et accordent une grande place à l'implicite en pratiquant l'ellipse (à l'inverse d'une psychologie causale, syntagmatique³⁶, pour refuser ce que Dujardin nomme l'« analyse logicienne³⁷ »). Les infra-styles relèvent bien de ce que Paul Bourget appelle « la prose nouvelle » en l'opposant à la « prose classique³⁸ ». Malgré quelques soutiens, comme ceux de Huysmans, Mallarmé et Gourmont, les deux romans ont suscité de vives oppositions de la part d'une critique conservatrice – les styles étant jugés inintelligibles, maladifs, excessivement et outrageusement personnels, au regard des valeurs classiques que sont la clarté, la logique, la simplicité. Dujardin est accusé de mettre en œuvre un « laborieux pointillisme verbal³⁹ » au nom d'une nouvelle *mimésis*, quant à l'œuvre « maniérée » de Poictevin, elle reçoit un accueil mitigé de la part de Maupassant, grand partisan de la simplicité du style, qui affirme dans une de ses chroniques :

Il existe parmi les écrivains deux tendances : l'une qui pousse à simplifier ce qui est compliqué, l'autre qui pousse à compliquer ce qui est simple. M. Poictevin aime à compliquer, non seulement la pensée, mais aussi l'expression. Et vraiment, je me demande s'il n'est pas possible de dire les choses les plus délicates, de saisir les

35. Remy de Gourmont, *Le Problème du style* (1907), Paris, Mercure de France, p. 32.

36. Philippe Hamon définit la psychologie syntagmatique comme l'« explication de faits psychologiques par leur rattachement à des causes et à des finalités » (« Autour de Chérie », dans *Les Frères Goncourt : art et écriture*, éd. Jean-Louis Cabanès, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 284).

37. Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, *op. cit.*, p. 233.

38. Paul Bourget oppose ces deux types de prose respectivement représentés par Flaubert et les Goncourt (*Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, préface d'André Guyaux, Paris, Gallimard, « Tel », 1993, p. 335). Voir aussi Mariane Bury, *La Nostalgie du simple. Essai sur les représentations de la simplicité dans le discours critique au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2004.

39. Gabriel Marcel, *La Nouvelle Revue Française*, février 1925, p. 242.

impressions les plus fuyantes et de les fixer clairement avec les mots que nous employons ordinairement⁴⁰.

En se confrontant au fond obscur de la conscience, les infra-styles heurtent de plein fouet les conceptions absolutistes du « beau style » : pour Maupassant, le style doit garantir une *lisibilité* parfaite et témoigner d'une confiance dans le langage ; pour Poictevin et Dujardin, il doit être *expressif*, au profit du renouvellement des représentations et des écritures de l'intériorité.

Mais ce qui déconcerte le plus la réception critique, c'est le rapprochement que le style opère avec un état prétendument primitif du langage – du moins la critique opère-t-elle ce rapprochement pour qualifier plus largement les écritures impressionnistes qui élaborent une langue au plus proche de la sensation et du phénomène dans leur imprécision⁴¹. On peut tenter de l'expliquer : l'ensemble des procédés stylistiques que nous avons identifiés contribue à apparenter ces deux romans à des textes inachevés.

De fait, le monologue est défini comme un type de discours « sans auditeur⁴² » : un monologue intérieur n'étant pas destiné à être entendu, sa mise en texte n'est plus destinée à être lue et se définit comme la pure manifestation de son processus de création et d'engendrement. L'effet de voix, lié au travail endophasique des *Lauriers* comme au style indirect libre dans *Ludine*, s'appuie donc sur un phénomène d'oralisation de la langue littéraire⁴³. Ces deux romans de conscience rêvent d'une parole libre, déliée des chaînes de la syntaxe canonique et des conventions de la langue écrite (on trouve des interjections ou des onomatopées). L'infra-style n'est pas seulement sténographique, il est aussi phonographique⁴⁴. La question a son importance à l'époque car elle rappelle les ambitions des Goncourt de créer une « langue littéraire parlée⁴⁵ », « une langue écrite sans en avoir l'air⁴⁶ ». De surcroît, le monologue des *Lauriers* conserve dans l'état définitif du texte les hésitations (« bientôt je serai à la maison ; dans... d'ici l'Opéra, cinq minutes ») et les corrections (« l'occasion si longtemps espérée est venue, et j'hésite. Eh non, je n'hésite pas ; que diable »), mais aussi les répétitions (« la lumière des becs de

40. Guy de Maupassant, « Bataille de livres », paru dans *Le Gaulois*, 28 oct. 1883, *Œuvre complète*, Paris, Jean De Bonnot, 1980, t. 12, p. 254-257.

41. Voir Gilles Philippe, *La Langue littéraire, op. cit.*, p. 94.

42. Édouard Dujardin, *Le Monologue Intérieur, op. cit.*, p. 189.

43. Ce phénomène d'oralisation peut évoquer, dans une perspective naturaliste, l'intégration du parler populaire des employés parisiens à la langue narrative dans *L'Assommoir* (1877), qui fit scandale.

44. Nous empruntons cette expression à Jean-Louis Cabanès à propos des Goncourt, « Les Goncourt phonographes », dans *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt*, Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp et Jean-Yves Mollier (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 29.

45. Edmond de Goncourt, *Préfaces et manifestes* (1888), présentation par Hubert Juin, Genève, Slatkine Reprints, 1980 (réimpression de l'édition de Paris, 1926), p. 159.

46. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. Robert Kopp, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994, t. II : « 1866-1886 », p. 541.

gaz, des triples becs de gaz ») et les interruptions du discours (« mon devoir est d'exposer à Léa... D'abord il faut que j'aie l'occasion de partir spontanément⁴⁷ »). Le roman nous fait assister en direct au processus de production linguistique en conservant les scories du discours au lieu de les effacer dans l'état définitif du texte.

D'autre part, les procédés phénoménistes, les mises en scène de la conscience qui ont toutes plus ou moins à voir avec l'infra-verbal, le pré-réflexif ou le faiblement conscient, peuvent apparenter les infra-styles à un état antérieur du texte, à ce que la génétique appelle un « avant-texte⁴⁸ », qui n'aurait pas encore été mis en forme et rationalisé. Ceci explique sans doute l'amalgame, pour la critique, des infra-styles et des styles inférieurs : le « beau style » ne cesse d'être défini au regard d'une « supra-langue », qu'elle soit imaginaire ou anachronique – des maîtres dix-septiémistes jusqu'à Flaubert⁴⁹. Dujardin et Poictevin prennent à contre-pied la conception du style, héritée du Grand Siècle, comme langue *normée* (conforme) et comme langue *parachevée* (ordonnée et définitive). Fondés sur un oxymore, les infra-styles prétendent restituer, par le geste expressionniste du style, l'informe.

Du style inférieur au style primitif, il n'y a qu'un pas. Dans son ouvrage de 1894, intitulé *Dégénérescence*, Max Nordau confère à la primitivité de la langue son acception la plus péjorative : les langues impressionnistes, en se limitant à la traduction de perceptions, rejetteraient le degré supérieur de l'élaboration intellectuelle qui consiste à transformer les perceptions en concepts. Pour ce médecin, les formes les plus récentes de la modernité littéraire constituent une langue commune aux auteurs dégénérés et aux êtres primitifs :

L'impressionnisme poétique est un exemple de cet *atavisme* que nous avons relevé comme le trait le plus particulier de la vie intellectuelle des dégénérés. Il ramène le penser humain à ses *débuts zoologiques* [...]⁵⁰.

Certains faits de style, comme la phrase averbale et la parataxe, sont interprétés comme la résurgence d'un état rudimentaire du langage, apparenté à « un cri animal purement émotionnel⁵¹ ». Mais en proposant une collusion (imaginaire) entre l'état primitif du langage et son état émotionnel⁵², Nordau relance une question importante, celle de la motivation linguistique : à chaque

47. Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 53, p. 109, p. 53, p. 69.

48. Voir Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.

49. Voir Anatole Claveau, *Contre le flot* (1884) et *La Langue Nouvelle. Essai de critique conservatrice* (1907) ou Antoine Albalat, *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons* (1899).

50. Max Nordau, *Dégénérescence*, trad. de A. Dietrich, préface de François Livi, Lausanne, L'Âge d'homme, « Idéa », 2010, p. 530. Nous soulignons.

51. Max Nordau, *ibid.*

52. Max Nordau s'inspire peut-être des hypothèses d'un penseur tel que Condillac sur les origines du langage ; voir l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746).

émotion correspond un « cri » ; le langage primitif n'est pas affaire de conventions. Au-delà du discours idéologique sous-jacent, Nordau relève, à son insu, l'enjeu profond de cette langue nouvelle : sa fidélité aux phénomènes tels qu'ils apparaissent dans la psyché, tels qu'ils sont vécus par une subjectivité, souligne l'ambition mimétique des infra-styles, voire leur mise en cause de l'arbitraire du langage.

Nordau est sans conteste l'auteur critique le plus réticent à cette nouvelle langue, puisqu'il en fait l'un des symptômes de la dégénérescence morale et culturelle⁵³, alors que la notion de primitivité est valorisée par Dujardin lui-même. La recherche d'un état primitif du langage est liée à l'essence même de la création qui doit s'extraire de toute intellectualité ; le monologue intérieur est « un retour [...] aux formes primitives du langage⁵⁴ » si l'on entend par « primitif », son caractère instinctif et pulsionnel, susceptible, selon l'auteur, de lui conférer un caractère poétique. Il faudrait prolonger cette réflexion par une étude approfondie des effets de rythme dans nos deux romans, censés s'adapter aux fluctuations des émotions et aux aléas de la conscience.

Convaincus que seules les manières de dire sont capables de renouveler ce genre éculé qu'est le roman, les deux auteurs de *Ludine* et des *Lauriers sont coupés* ont « défictionnalisé » le romanesque pour faire tenir leurs romans à la seule « force interne du style », comme le rêvait Flaubert au sujet du « livre sur rien⁵⁵ ». Tous deux sont les témoins de l'investissement nouveau dont profite l'écriture de la conscience à la fin du XIX^e siècle en mettant en œuvre ce que nous avons appelé des infra-styles, langue de l'infime, du subtil, du complexe, élaborée à partir de quelques champs privilégiés de la conscience (comme les impressions de surface, les sentiments profonds, ou les associations d'idées) et constituant peut-être une typologie d'écriture, principalement caractérisée par un phénomène de déliaison, dans son acception la plus large. L'étude de ses quelques champs privilégiés ouvre la réflexion sur des valeurs esthétiques modernes telles que l'inachevé, le discontinu, l'obscur. Dans les années 1880, on observe la collusion féconde entre une topique (l'infra), une historicisation

53. Ferdinand Brunetière s'adresse aussi, en 1883, aux auteurs de la fin du siècle : « Mais ce ne serait rien encore, si de cette préoccupation qui s'impose désormais tyranniquement à vous, de noter des sensations d'abord, et le reste quand vous le pourrez, ne résultait à la longue je ne sais quelle inhabilité d'exprimer le sentiment et de pratiquer l'observation morale. Réalistes, naturalistes, impressionnistes de tous les temps, et de tous les talents, vous nous ramenez à la barbarie de la langue et à l'enfance de l'art, puisque vous bégayez et que les mots vous manquent dès qu'il s'agit de penser, ce qui est pourtant le "tout de l'homme" ! Nos pères avaient une belle expression [etc.]. » (*Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1883, p. 101, nous soulignons). Du cri au bégaiement, les termes sont peu flatteurs.

54. Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, op. cit., p. 225.

55. Lettre de Gustave Flaubert à Louise Colet, 16 janv. 1852, Croisset, dans Gustave Flaubert, *Préface à la vie d'écrivain, ou extraits de la correspondance*, présentation et choix de Geneviève Bollème, Paris, Le Seuil, « Le don des langues », 1963.

mythique (une langue primitive) et sa dimension idéologique (un style inférieur).

Enfin, aux exacts opposés de l'infra-langage, nous pourrions réfléchir à la mise en forme stylistique d'un « hyper-langage » dont l'écriture artiste, souvent qualifiée d'hystérique, pourrait être l'une des modalités⁵⁶.

56. Voir à ce propos notre article « Réflexions autour de "l'hystérie stylistique" dans les années 1880 », à paraître dans *Les Cahiers naturalistes*, n° 86, septembre 2012.