

Ecrivain majeur de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième, Remy de Gourmont semble pourtant avoir été occulté du paysage littéraire français. La plus grande partie de son œuvre est épuisée et les rééditions sont rares. Dans toute sa production, seuls quelques titres restent familiers à des oreilles attentives. Il a pourtant écrit des œuvres nombreuses et variées. En 1909, dans un article du *Mercure de France*, revue littéraire dont Gourmont fut le directeur, Marcel Coulon rend hommage à cette diversité :

Poète, dramaturge, romancier, érudit, historien, critique, philosophe, philologue et savant, il est tout cela, et je ne sais quoi encore avec ses *Epilogues* (3 volumes) et ses *Dialogues des Amateurs*, « réflexions sur la vie » à l'aide desquelles il analyse depuis quinze ans les institutions, les mœurs, les livres et les gestes sociaux ou individuels.¹

Méconnu par notre époque et tombé dans l'oubli quelques années après sa mort, Gourmont était considéré comme une figure littéraire importante de l'époque « fin-de-siècle ». « [...] il nous apparaissait comme le représentant le plus complet, l'expression même, dans tous ses aspects, dans toute sa complexité, de notre génération littéraire », écrit Louis Dumur². A la fois produits d'une époque et œuvres d'une grande originalité, les textes de Gourmont incarnent une existence littéraire. Son attitude par rapport au monde consiste en un intellectualisme radical qui se manifeste jusque dans ses romans, entraînant un traitement tout à fait particulier du genre romanesque.

A la première lecture, il est frappant de constater la fréquence avec laquelle revient une technique littéraire tout à fait significative : le monologue intérieur. Cette technique littéraire, qui a joué un rôle important dans le renouvellement du roman au vingtième siècle et dont l'utilisation la plus exemplaire est celle de James Joyce dans *Ulysse* en 1922, pose de nombreux problèmes. Elle a toujours suscité des interrogations multiples sur sa nature et sur son origine. Son étude nécessite une approche historique permettant d'esquisser une définition de cette notion. Avant d'aborder l'enjeu de l'utilisation du monologue intérieur dans les romans de Gourmont, il faut monter qu'il est légitime d'employer cette expression pour un procédé caractéristique de l'écriture gourmontienne. Etrangement, les quelques critiques qui se sont intéressés à cet auteur ont dans l'ensemble ignoré l'existence d'une telle technique.

¹ « La complexité de Remy de Gourmont », *Mercure de France*, juin 1909, p. 390.

² « Remy de Gourmont », *Mercure de France*, novembre 1915, p. 401.

Seul Karl D. Uitti parle d'une « sorte de monologue intérieur » dans son ouvrage très précis et très complet sur Remy de Gourmont¹.

Notre étude du monologue intérieur s'appuiera sur trois romans dans lesquels ce procédé constitue de toute évidence le fondement de la narration, *Sixtine*, premier roman de Gourmont publié en 1890, *Les Chevaux de Diomède* publié en 1897 et *Un cœur virginal* publié en 1907. Ces trois romans sont représentatifs de l'oubli qui entoure l'œuvre de Gourmont. Tous les trois épuisés, ils ont fait l'objet d'un nombre très restreint de rééditions. *Sixtine* n'a été réédité qu'en 1982 dans la collection 10/18², *Les Chevaux de Diomède* ont été réédités en 1921 aux éditions La Connaissance³. *Un cœur virginal* a été réédité en 1923, puis en 1947 et très récemment, en 1999, aux Editions du Carrousel⁴. La date récente des dernières publications indique pourtant un regain d'intérêt de notre époque pour cet auteur de la fin du siècle dernier, accompagné d'une reprise de la recherche. Le délaissement de ces trois œuvres au cours du vingtième siècle peut s'expliquer par la difficulté d'accès qui les caractérise. En accord avec l'aristocratie de la pensée revendiquée par Gourmont, ces romans sont foncièrement intellectuels et seul *Un cœur virginal* se présente sous la forme d'un roman traditionnel.

Publiés respectivement en 1890, 1897 et 1907, *Sixtine*, *Les Chevaux de Diomède* et *Un cœur virginal* correspondent à des périodes différentes dans l'esthétique gourmontienne et permettent de suivre son évolution. Mais l'utilisation du monologue intérieur est le signe d'une unité esthétique de ces trois œuvres, toutes trois « romans de la vie cérébrale », comme l'annonce le sous-titre de *Sixtine*. Le rapport évident qui s'esquisse entre le monologue intérieur et la principale caractéristique de Gourmont, l'intellectualisme, laisse entrevoir l'importance de cette technique romanesque et la finalité de notre étude est de montrer en quoi le monologue intérieur est au cœur de l'esthétique gourmontienne. Nous aborderons le monologue intérieur comme une technique exprimant la vie intérieure des personnages, son

¹ *La passion littéraire de Remy de Gourmont*, Publication du département de langues romanes de l'Université de Princeton, Princeton University New Jersey, Presses Universitaires de France, 1962, p. 142.

² Edition originale : *Sixtine*, roman de la vie cérébrale, Albert Savine, 1890. Réédition : série « fin-de-siècle » dirigée par Hubert Juin, Paris, UGE, 10/18, 1982. Nous citerons désormais dans cette édition.

³ Edition originale : *Les Chevaux de Diomède*, Paris, *Mercure de France*, avril-mai 1897, publié en volume aux éditions Mercure de France en 1897. Réédition : Collection des Chefs-d'œuvre, La Connaissance, Paris, 1921. Nous citerons désormais dans cette édition.

⁴ Edition originale : *Un cœur virginal*, Paris, *Mercure de France*, 1907, publié en volume aux éditions Mercure de France en 1907. Rééditions : « Les Beaux Romans », Henri Jonquière & Cie, Paris, 1923 (nous citerons désormais dans cette édition) ; Editions Hier et Aujourd'hui, 1947 ; Les Editions du Carrousel, 1999, suivi de *Histoires magiques*. Dans les notes, nous utiliserons les abréviations suivantes :

- S. pour *Sixtine*.
- Les C.D. pour *Les Chevaux de Diomède*.
- Un c.v. pour *Un cœur virginal*.

étude aboutissant nécessairement à une vision plus générale de la pensée. Le monologue intérieur doit être considéré à la fois en tant que technique littéraire et dans ses rapports avec la pensée, puisque son rôle premier est d'exprimer l'intériorité des personnages. Nous nous appuyons avant tout sur l'ouvrage de Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, qui met au point les différentes manières d'exprimer la vie intérieure des personnages. Dorrit Cohn distingue trois structures discursives permettant de rapporter les faits psychiques ou d'y faire référence¹. Le psycho-récit correspond au discours omniscient du narrateur rapportant les pensées du personnage au style indirect. Le monologue rapporté, ou monologue intérieur direct, laisse la parole au personnage par une citation de pensée. Enfin, le monologue narrativisé ou monologue intérieur indirect correspond au style indirect libre et unit récit et citation :

Pour résumer : (1) le psycho-récit, discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage ; (2) le monologue rapporté, discours mental d'un personnage ; (3) le monologue narrativisé, discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur.²

Nous nous concentrerons sur les deux derniers types de discours narratifs qui sont deux variantes de la technique qui nous concerne, mais le psycho-récit permettra aussi ponctuellement d'éclairer le traitement de la pensée. Si le monologue intérieur n'a jamais été étudié dans l'œuvre de Gourmont, plusieurs critiques nous ont néanmoins guidé dans notre étude. Karl D. Uitti et Garnet Rees³ apportent une vision globale éclairante de l'esthétique gourmontienne, ainsi que des analyses ponctuelles utiles pour notre sujet. En ce qui concerne la « fin-de-siècle », l'ouvrage de Sandrine Schiano-Bennis traite de la renaissance de l'idéalisme dans une perspective qui rejoint les enjeux du monologue intérieur chez Gourmont⁴.

Nous étudierons dans un premier temps le monologue intérieur en tant que technique littéraire. L'expression pose un certain nombre de problèmes dans une époque où cette notion n'a pas encore été théorisée. Elle est pourtant bien présente dans les trois romans et apparaît comme un produit de la « fin-de-siècle ». Nous verrons ensuite les conséquences de

¹ *Transparent Minds*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1978 ; traduction française par Alain Bony, *La Transparence intérieure*, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman, Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 25-29.

² *Ibid.*, p. 28-29.

³ Garnet Rees, *Remy de Gourmont ; essai de biographie intellectuelle* (thèse de doctorat), Boivin, 1940.

⁴ *La renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, H. Champion, Paris, 1999 (Romantisme et modernité ; 29).

l'utilisation du monologue intérieur sur le genre romanesque. Il entraîne une crise du roman caractéristique de cette période et particulièrement visible à travers ces trois œuvres. Nous dépasserons enfin cette crise en considérant le monologue intérieur comme la manifestation privilégiée de l'imagination créatrice gourmontienne dans laquelle repose l'unité de l'œuvre.

Première partie : Un monologue intérieur inscrit dans l'histoire littéraire

Une notion problématique

Le monologue intérieur entre présence et absence

Remy de Gourmont fut à la fois écrivain, théoricien et critique littéraire. Son œuvre est à ce titre significative. De *Sixtine* au *Chemin de velours* en passant par *Le Livre des Masques*, ses écrits sont aussi nombreux que variés. Cependant, ses commentaires sur ses propres œuvres littéraires sont rares. On trouve quelques commentaires évasifs dans les *Lettres intimes à l'Amazone*¹ ou une réponse plutôt ironique à propos de *Sixtine* dans l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret.² L'étude de sa vision du monologue intérieur ne peut donc s'appuyer que sur les textes eux-mêmes, sur les écrits de Gourmont concernant le roman en général ou sur ses critiques d'autres romans. Mais il est nécessaire de faire remarquer dès à présent qu'il n'y a pas trace d'une allusion explicite au monologue intérieur dans ses écrits théoriques. Cette absence est d'autant plus problématique qu'il fait un usage constant de cette technique, tout du moins dans les trois romans concernés. Ces romans pourraient en effet tous être désignés par le sous-titre de *Sixtine*, « roman de la vie cérébrale », comme en témoigne ce jugement d'un contemporain :

Notre réserve profonde, obscure, nos émotions enchevêtrées, changeantes, au gré de l'heure et du paysage, et non plus toujours les exaltations du Moi au grand soleil de la conscience, le véritable mécanisme d'un cerveau d'élite et ce qu'il produit naturellement, et non plus toujours l'insolite fruit arraché d'un arbre invisible ou inconnu, en un mot la vie complète d'un esprit supérieur, voilà ce que M. de Gourmont, insoucieux de plaire autrement que par l'originalité de la pensée et le charme du style, a su montrer dans ses romans.³

¹ *Lettres intimes à l'Amazone*, Paris, La Centaine, 1926. « Le *Fantôme*, je ne l'ai pas relu, je ne l'ai pas lu, je ne le connais pas. C'est vous qui m'avez fait lire *Diomède*, que j'avais presque oublié. Mais puisque ce *Fantôme* vous a émue, je vais le lire d'un cœur tout neuf : il faut que j'y retrouve vos émotions. Pas les miennes. J'étais horriblement malheureux quand j'écrivais cela et ce sont des souvenirs pénibles et mauvais. », cité dans l'édition Mercure de France, 1927, p. 34.

² *Enquête sur l'évolution littéraire* [Charpentier, 1891], Editions Thôt, 1984, p. 133 : « On m'a dit que dans mon roman récemment publié, *Sixtine*, j'avais fait du symbolisme ; or, voyez mon innocence, je ne m'en étais jamais douté. »

³ A. du Fresnois, « Remy de Gourmont, romancier », *Mercure de France*, 15 mai 1907, p. 251.

Afin de rendre cette « vie complète d'un esprit supérieur », Gourmont utilise les trois techniques décrites par Dorrit Cohn pour rendre compte de la transparence intérieure. Cette exploitation est particulièrement visible dans ce passage de *Sixtine* :

Il voyait des jardins froids, des arbres dépouillés de leurs illusions : pouvait-il, d'un regard, réchauffer la terre, et vêtir les arbres ? Non, seulement il acquérait la certitude de son impuissance, immense acquisition. « D'un regard ? Il y a certainement une certaine façon de regarder les choses qui les fait trembler comme des conquêtes sous l'œil du vainqueur. [...] Non, et me voilà revenu d'où je suis parti. »¹

Les passages de cette sorte constituant presque la totalité des romans, l'utilisation du monologue intérieur est bien omniprésente dans ces trois oeuvres de Gourmont, en particulier dans *Sixtine* et dans *Les Chevaux de Diomède*. Cependant, ses écrits théoriques sur le roman restent très généraux. Relevons deux passages caractéristiques :

Les romans à l'heure actuelle (que l'on me tienne compte de ce que je laisse deviner des exceptions), apparaissent tous les mêmes [...]. Cette sorte de littérature a déjà dépassé l'âge de la décrépitude si vite atteint, jadis, par la tragédie classique, et elle en arrive à un gâtisme candide [...]. La seule forme de roman qui soit digne du nom d'œuvre d'art est le poème. Qui oserait contester cela ? Rédigé en vers, rédigé en prose, selon des rythmes précis ou selon des rythmes libres, le roman doit être un poème, — car il n'y a qu'un seul genre, en littérature : le poème. Hors de là, ce sont les radotages du reportage ou de la conversation, les délayures du fait-divers ou bien, selon la plus humiliante expression dont un romancier se doit souffleter lui-même, « des procès-verbaux d'huissier ». Tous les romans éternels sont des poèmes et furent conçus comme tels, qu'ils soient, je le répète, en vers ou en prose, qu'ils s'intitulent *l'Odyssée* ou *Don Quichotte*, *Wilhelm Meister* ou *Tribulat Bonhomet*, *La Vita Nuova* ou *l'Education sentimentale*.²

A quelques années de là, en effet, surgissait l'inattendu *A Rebours*, qui fut, non le point de départ, mais la consécration d'une littérature neuve. Il ne s'agissait plus tant de faire entrer dans l'Art, par la représentation, l'extériorité brute, que de tirer de cette extériorité même des motifs de rêve et de surélévation intérieure. [...] Par bonheur le roman est enfin libre, et pour dire plus, le roman, ainsi que le conçoivent encore M. Zola ou M. Bourget, nous apparaît d'une conception aussi surannée que le poème épique ou la tragédie. Seul, l'ancien cadre peut encore servir ; il est quelquefois nécessaire, pour amorcer le public à des sujets

¹ *S.*, p. 255-257.

² « Le roman éternel », *Promenades littéraires*, 7^o série, Paris, Mercure de France, 1927, p. 77.

très ardu, de simuler de vagues intrigues romanesques, que l'on dénoue selon son propre gré, quand on a dit tout ce que l'on voulait dire. [...] M. Huysmans est de ceux-là : il ne fait plus de romans, il fait des livres, et il les conçoit selon un agencement original ; je crois que c'est une des causes pour quoi quelques-uns contestent encore sa littérature et la trouvent immorale.¹

Si Gourmont se livre explicitement à une critique du roman traditionnel, il ne parle pas de l'emploi d'une technique narrative qui semble pourtant liée à la libération du roman. Il retient néanmoins deux critères : le caractère poétique du roman et la moindre importance de l'extériorité, ce qui revient justement à valoriser l'intériorité. Or ces deux critères se retrouvent chez deux écrivains de l'époque qui ont utilisé de façon non négligeable le monologue intérieur, à savoir Dujardin et Huysmans.

L'importance de Huysmans est déterminante pour la fin du dix-neuvième siècle. Comme le dit Gourmont lui-même, *A Rebours*² est la « consécration d'une littérature neuve »³. Cette nouvelle littérature centrée sur l'intériorité se caractérise entre autre par le recours fréquent au monologue intérieur. On peut le constater non seulement dans *A Rebours*, mais aussi, par exemple, dans *Là-Bas*⁴ ou *En Route*.⁵ « Le monologue intérieur rythme tout le livre », écrit Dominique Millet dans la préface d'*En Route*.⁶ Ainsi, dès la première page, Huysmans rend compte des pensées de Durtal par le monologue intérieur : « Pourquoi sont-ils si dénués d'éloquence ? se disait Durtal. »⁷ Cependant, malgré l'omniprésence de cette technique chez Huysmans, Gourmont ne la mentionne nulle part. Cette omission est plus frappante encore pour Dujardin. En 1887, il publie un petit roman constitué d'un seul monologue intérieur, *Les Lauriers sont coupés*⁸. C'est le point de départ de tout un débat littéraire à propos du monologue intérieur et c'est ici que se tient une interprétation possible de l'étrange omission d'une technique qui en réalité n'avait pas encore été théorisée. Si ce roman est passé presque inaperçu à l'époque, il est certain que Gourmont a lu avec attention cette nouveauté littéraire, à savoir un livre écrit entièrement en monologue intérieur, sans

¹ *Le Livre des Masques* [Paris, Mercure de France, 1896], Les Editions 1900, 1987, p. 119-120. Dorénavant cité dans cette édition.

² *A Rebours*, Paris, Charpentier, 1884.

³ *A Rebours* est en effet au cœur de l'esprit décadent et de l'esprit symboliste propres à la « fin-de-siècle ». Voir à ce sujet l'ouvrage de Pierre Citti, *Contre la décadence, Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, PUF, « Histoires », 1987, notamment p. 32-42.

⁴ *Là-Bas*, publié en feuilleton dans *L'Echo de Paris*, 1891 ; Paris, Tresse et Stock, 1891.

⁵ *En Route*, Paris, Tresse et Stock, 1895.

⁶ *En Route*, Paris, Gallimard, collection « Folio Classique », 1996, p. 41.

⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁸ *Les Lauriers sont coupés*, Paris, *Revue Indépendante*, mai à août 1887 ; librairie de la *Revue Indépendante*, 1888 ; texte définitif en 1924 avec une préface de Valéry Larbaud.

aucune intervention d'un narrateur. Il en fait un commentaire significatif dans *Le Deuxième Livre des Masques* :

Cette faculté de se représenter la vie, et non seulement comme un tableau, mais comme un tableau animé où les personnages marchent, s'agitent selon les mille petits gestes, il l'a utilisée de la façon la plus curieuse en un roman qui semble en littérature la transposition anticipée du cinématographe. *Les Lauriers sont coupés* : relu, ce petit livre garde sa candeur et son velours ; psychologie d'un amoureux [...]. C'est un récit en forme d'aveux, et la confession relate tous les mouvements, toutes les pensées, tous les sourires, toutes les paroles, tous les bruits [...].¹

En comparant ce roman avec le cinéma, Gourmont a l'intuition d'une curiosité littéraire. Mais ni lui ni aucun autre écrivain ou critique ne parle de « monologue intérieur » pour cette nouveauté, en effet l'expression n'existe pas encore. C'est du moins ce qu'explique des années plus tard Dujardin lui-même dans son ouvrage sur le monologue intérieur dans lequel il revient sur l'apparition de cette technique. Cet ouvrage pose d'ailleurs problème pour l'étude du monologue intérieur chez Gourmont puisque Dujardin en donne une définition précise qui exclut le monologue tel qu'il est pratiqué par Stendhal, Huysmans et donc Gourmont. Voyons sa définition :

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression « tout venant ».²

On comprend alors qu'il refuse l'appellation de « monologue intérieur » pour tout ce qui se rapporte plutôt, selon lui, au monologue traditionnel. Certes, il reconnaît des critères communs. « Le monologue intérieur est donc, avant toute chose, un monologue. [...] Le monologue intérieur est, en second lieu, un discours sans auditeur [...]. Il est, en outre, un discours non prononcé ».³ Mais il ajoute un critère déterminant, celui de « la « pensée » à

¹ *Le Deuxième Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, 1898, p. 74-75.

² [*Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, Messein, 1931] ; cité dans *Les Lauriers sont coupés* suivi de *Le monologue intérieur*, Bulzoni editore, 1977 (Società Universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese), p. 230. *Le monologue intérieur* et *Les Lauriers sont coupés* seront désormais cités dans cette édition.

³ *Ibid*, p.214.

l'état naturel, la pensée « se faisant » au lieu de la pensée « faite ».¹ La différence semble évidente quand on compare un passage des *Lauriers sont coupés* avec un passage des *Chevaux de Diomède* :

Encore des gens qui sortent. Je resterai toute la soirée à dîner. 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 soi.²

« Cependant, songeait-il, c'est assez amusant. Psychologie morbide ou normale ? Morbide, puisque c'est intéressant. D'ailleurs le normal ne peut pas être perçu, ne pouvant être différencié. Comment distinguer du huitième le neuvième coup de midi ? Seuls des douze le premier et le dernier sont dissemblables parce qu'ils sont précédés ou suivis de silence...[...] »³

Les pensées de Daniel Prince sont rendues par un style coupé, par des phrases courtes, souvent nominales et sans organisation logique apparente. Cette manière d'écrire a pour but d'évoquer la pensée en formation, avant toute organisation logique. D'où le jugement de Valéry Larbaud dans la préface de l'édition de 1924 : le monologue intérieur est l'expression « des pensées les plus intimes, les plus spontanées, celles qui paraissent se former à l'insu de la conscience et qui semblent antérieures au discours organisé ».⁴ Or c'est justement l'organisation de la pensée qui semble caractériser le monologue de Diomède. Peut-on alors continuer à parler de monologue intérieur chez Gourmont ? Il faut revenir sur l'expression même de « monologue intérieur ». Dujardin s'interroge sur sa première occurrence :

D'où provient l'expression elle-même de « monologue intérieur » ? Valéry Larbaud en attribue la paternité à Paul Bourget, lequel l'a employé dans son roman *Cosmopolis*, paru en 1893, où on lit, à la suite d'un monologue tout stendhalien (et nullement « monologue intérieur ») du principal personnage, les lignes que voici : « Ce petit monologue intérieur n'était pas très différent de celui qu'aurait prononcé dans une circonstance analogue

¹ *Ibid.*, p. 220.

² *Ibid.*, p. 109.

³ *Les C.D.*, p. 71. Nous retranscrivons les guillemets tels qu'ils figurent dans les textes, les auteurs prenant parfois des libertés avec les critères formels.

⁴ Cité par Dujardin dans *Le monologue intérieur*, *op. cit.*, p. 217.

n'importe quel jeune homme intéressé par une jeune fille dont la mère se conduit mal (tome I, page 40) ». ¹

Dujardin s'empresse de préciser que l'emploi de l'expression n'avait alors nullement le sens qu'on lui attribue au moment où il écrit *Le monologue intérieur*. La date est d'ailleurs importante puisqu'il s'agit pour Dujardin de revenir sur une expression indissociablement liée à une œuvre majeure du vingtième siècle, *Ulysse* de James Joyce². Lorsque l'on parle de monologue intérieur à propos de cette œuvre, il semble évident qu'on désigne alors exclusivement la notion de « flux de conscience », inconnue à l'époque qui nous intéresse. L'origine de l'expression dans le sens que lui donne Dujardin est attribuée à Valéry Larbaud dans une conférence sur Joyce. Mais il ne faut pas perdre de vue que le monologue intérieur est justement une technique littéraire et que sa définition doit par conséquent porter exclusivement sur la forme. La mise au point de Dujardin doit alors être resituée dans son contexte. Gérard Genette insiste sur l'enjeu exclusivement narratif de la définition de ce procédé.³ Le monologue intérieur est avant tout un discours du récit. *Les Lauriers sont coupés* sont d'ailleurs plus un « discours immédiat » que du monologue intérieur et la liaison entre l'intimité de la pensée et son caractère non logique est un préjugé d'époque. « On associe toujours l'avènement du monologue intérieur à la personnalité d'Edouard Dujardin, et on tend à y voir une forme exclusivement sortie du symbolisme. [...] En vérité, Dujardin n'a fait que pousser à sa limite le procédé qui consiste à déléguer la représentation du personnage [...] », précise Sylvie Thorel-Cailleteau⁴. Le débat à propos du monologue intérieur déplace donc le problème d'une technique sur un autre plan, celui de la pensée et de ses rapports avec l'inconscient. Cependant, on comprend mieux pourquoi Gourmont ne la mentionne pas alors qu'il en fait lui-même un usage conséquent. Le décalage entre la parution des *Lauriers sont coupés* et celle du *Monologue intérieur* est révélateur de l'ambiguïté d'une époque qui découvre les possibilités de ce procédé sans en être encore tout à fait consciente. Mais il s'agit peut-être simplement d'une question d'appellation.

¹ *Ibid.*, p. 211. L'allusion à Valéry Larbaud fait l'objet d'une note de Dujardin qui précise que cette référence se trouve dans le *Manuscrit autographe*, mars-avril 1930. Le passage de *Cosmopolis* se trouve à la page 39 de l'édition du Figaro, Paris, Alphonse Lemerre, 1893.

² James Joyce, *Ulysse*, *Little Review*, 1918-1920 ; Random House, 1934.

³ Gérard Genette, *Figures III*, Le Seuil, collection « Poétique », 1972, p. 191.

⁴ *La tentation du livre sur Rien. Naturalisme et décadence*. Préface de Jean de Palacio [Gustave Flaubert, Huysmans, Zola...], Mont-de-Marsan, Editions Interuniversitaires, 1994, p. 476.

La première utilisation consciente du monologue intérieur, si on écarte la thèse de Dujardin, est attribuée à Stendhal puisque, quel que soit le nom donné à cette technique, le recours constant à un mode de narration qui a tous les critères de ce qu'on appellera plus tard « monologue intérieur » est nécessairement conscient chez un auteur. Or Gourmont, comme tous les écrivains de son époque, a lu Stendhal. Il a aussi lu les *Essais de psychologie contemporaine* de Paul Bourget qui contiennent une étude précise sur Stendhal, et en particulier sur « L'esprit d'analyse dans l'action »¹. Cette étude ne laisse aucun doute sur la conscience d'une technique qui, si elle n'est pas appelée « monologue intérieur », désigne bien cette forme du discours romanesque :

Tout romancier a un procédé habituel de mise en œuvre, si l'on peut dire, qui tient de très près à sa façon de concevoir les caractères de ses personnages. [...] Le procédé de Stendhal est le soliloque. [...] Il en fait des psychologues, voire des ergoteurs, qui se demandent sans cesse comment ils sont émus, qui scrutent leur existence morale dans son plus intime arcane, et réfléchissent sur eux-mêmes avec la lucidité d'un Maine de Biran ou d'un Jouffroy. Et les soliloques succèdent aux soliloques.²

L'expression « procédé habituel de mise en œuvre » montre bien que Bourget est conscient de la présence d'une technique littéraire chez Stendhal, et l'emploi de cette technique correspond à une conception du roman. On voit bien alors que la technique du « monologue intérieur » n'a pas attendu le vingtième siècle pour être découverte. De plus, il faut revenir sur l'expression. Bourget parle tout d'abord de soliloque, mais il introduit ensuite le terme de « monologue ». Après avoir cité un passage d'*Armance*, il poursuit en ces termes :

[...] et un interminable monologue commence, non point prononcé comme ceux des pièces de théâtre, mais pensé, comme il convient dans un roman d'analyse, et comprenant l'infini détail d'une vaste association d'idées.³

Nous sommes ici très près de l'association du terme « intérieur » avec celui de « monologue ». Associé à l'idée du roman d'analyse, le monologue acquiert une dimension d'intériorité qui conduira de façon tout à fait logique à l'emploi de l'expression « monologue

¹ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* [1883 et 1885, réunis en un volume par Plon, 1899]. L'étude sur Stendhal est écrite en 1882 ; cité dans la collection tel, Gallimard, 1993, p. 175 à 223. « L'esprit d'analyse dans l'action », *ibid.*, p. 186 à 194. Nous citerons désormais dans cette édition.

² *Ibid.*, p. 186.

³ *Ibid.*, p. 187.

intérieur » dans le roman *Cosmopolis*, et ceci en connaissance de cause. Paul Bourget voit dans ce procédé une expérimentation par rapport au genre romanesque :

Sainte-Beuve, en effet, trompé sur ce point, comme il le fut au sujet de Balzac, par des préjugés d'éducation, et Flaubert égaré, comme il le fut à l'endroit de Musset, par des préjugés d'esthétique, n'aperçoivent pas que la manière de conter de Stendhal constitue une méthode non seulement d'exposition, mais de découverte. Je la comparerais volontiers à une sorte d'hypothèse expérimentale.¹

Bourget a sans doute eu une influence considérable sur Gourmont. La lecture des *Essais de psychologie contemporaine*, ainsi que celle des *Lauriers sont coupés* a nécessairement laissé des traces dans sa technique d'écriture romanesque. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que Bourget parle de la « vie cérébrale »², expression reprise par Gourmont dans le sous-titre de *Sixtine*. Mais surtout, trois ans avant Bourget, il utilise lui-même l'expression « intérieur monologue » dans *Sixtine* :

Ayant fini cet intérieur monologue, à peine interrompu par des assentiments de tête et de vagues syllabes jetées en réponse dans sa conversation, Entragues, d'un geste brusque, se leva.³

L'ordre des mots peut ici sembler étrange. Cela montre tout d'abord que l'expression n'est pas encore figée, puisqu'elle n'a pas encore été théorisée. Il s'agit d'une des désignations possibles de cette technique dont la dénomination définitive ne pourra guère être autre que « monologue intérieur ». De plus, *Sixtine* est un roman qui se rattache au symbolisme par de nombreux aspects, en particulier par son style. Gourmont joue constamment sur la place des mots, comme c'est le cas ici. On voit donc bien que le monologue intérieur naît vraiment au dix-neuvième siècle, il apparaît comme une conséquence nécessaire de l'évolution littéraire de la fin du siècle.

¹ *Ibid.*, p. 187.

² *Ibid.*, p. 191.

³ *S.*, p. 175.

Le monologue intérieur comme produit de la « fin-de-siècle »

Dans *La tentation du livre sur Rien*, Sylvie Thorel-Cailleteau parle d'un « hypersubjectivisme » caractéristique de la littérature « fin-de-siècle »¹. Cet hypersubjectivisme va logiquement mener au monologue intérieur, puisqu'il se manifeste par l'étude du moi. L'observation du moi atteint son apogée dans *A Rebours*, roman qui a une influence importante sur Gourmont. En effet, certains critiques iront même jusqu'à dire que « au fond, d'Enragues, c'est des Esseintes amoureux, et M. de Gourmont notant ses gestes, écrit comme Huysmans »². Ce culte du moi est un aspect du symbolisme, et Gourmont définit ce courant comme l'expression de l'individualisme dans l'art³. « Le symbolisme pourra (et même devra) être considéré par nous comme le libre et personnel développement de l'individu esthétique dans la série esthétique [...] », écrit-il dans *Le Chemin de velours*⁴. Cet individualisme s'exprime dans les romans de Gourmont à travers l'emploi du monologue intérieur.⁵ On peut tout d'abord remarquer que les romans sont construits principalement autour d'un seul personnage masculin. Certes, cela est moins vrai pour *Un cœur virginal*, mais la première partie de ce roman est tout de même centrée sur le personnage d'Hervart, tandis que la deuxième partie est centrée sur Léonor. De plus, le personnage gourmontien se caractérise par l'orgueil et l'individualisme. Enragues, Diomède et Hervart, malgré des différences, correspondent tous les trois à des variations sur un même type de personnage. Le premier aspect significatif est leur célibat revendiqué. Ces personnages masculins sont foncièrement solitaires, comme le montrent ces paroles de Diomède :

- Seul ? Oui, je suis seul. Toute causerie me laisse seul, toute intimité me laisse seul. Je suis seul quand je touche la main d'un ami ou les genoux d'une femme, seul quand je parle, seul

¹ Sylvie Thorel-Cailleteau, *op. cit.*, p. 181.

² Anonyme dans les *Entretiens Politiques et Littéraires*, n°8, 1^{er} novembre 1890, cité par Garnet Rees dans *Remy de Gourmont ; essai de biographie intellectuelle*, *op. cit.*, p. 71.

³ « Admettons donc que le symbolisme, c'est, même excessive, même intempestive, même prétentieuse, l'expression de l'individualisme dans l'art », *Le Livre des Masques*, *op. cit.*, préface, p. 11.

⁴ « Le symbolisme », *Revue blanche*, juin 1892, article repris dans *Le Chemin de velours* [Paris, Mercure de France, 1902], Les Editions G. Crès & Cie, 1923, p. 221. Désormais cité dans cette édition.

⁵ Dujardin pose explicitement le monologue intérieur comme produit du symbolisme : « La vérité est que le monologue intérieur devait être et a été essentiellement une manifestation de ce qu'il y eut de plus profond dans le grand mouvement qui trouva ses premières expressions dans les poèmes de Mallarmé et de Rimbaud, qui se déclencha vers 1885 par l'entrée dans la vie littéraire de la génération symboliste, et qui, en réalité, renouvela de fond en comble la littérature française. », *Le monologue intérieur*, *op. cit.*, p. 254-255. Mais il concentre son propos sur l'aspect poétique du monologue intérieur, la poésie étant l'expression de la vie intérieure.

quand j'écoute et seul quand je crie. C'est vrai, mais qui donc, s'il pense, ne vit dans l'éternelle solitude ?¹

La solitude est liée au refus de la femme. Ce passage correspond à un dialogue entre Diomède et Néobelle dans lequel Diomède exprime sa peur de perdre sa solitude. Or la solitude est inséparable de la pensée et ces paroles sont représentatives des trois romans. Elles sont un signe de l'omniprésence du monologue intérieur. L'activité principale du personnage est la pensée, d'où le recours plus que fréquent au monologue intérieur revendiqué dans le passage ci-dessous :

Enragues, esprit déductif, aimait à se retrouver, à savoir où il en était. Rappeler le passé, le confronter avec le présent, déterminer la résultante des deux termes, l'avenir, il appelait cela : vivre. Rien, en effet, mieux que ces opérations analytiques, ne clarifie la conscience. Quel philtre ! On voit nettement l'état de son âme. C'est une jouissance égoïste, mais salubre comme d'ouvrir sa fenêtre, le matin, au réveil.²

La vie du personnage correspondant à sa pensée, le récit sera donc constitué principalement de monologues intérieurs. L'expression « vie cérébrale » est prise au premier degré, comme l'indique ce jugement de Louis Denise sur *Sixtine* : « Ce n'est donc pas ici la stérile analyse d'une nature plus ou moins molle raisonnant péniblement les chocs des ambiances sur son système nerveux, mais la minutieuse étude d'une *vie* exclusivement cérébrale, chez un jeune homme, Hubert d'Enragues, dont la brûlante activité s'est localisée dans le crâne. »³ Cette même caractéristique est justifiée chez Hervart par ce commentaire du narrateur : « Mais, sans être timide, M. Hervart se troublait à entendre le son de sa propre voix. Aussi ne proférait-il le plus souvent que des phrases courtes. »⁴ Le caractère du personnage fait qu'il est naturellement porté à la réflexion. La solitude et la prédominance de la pensée ne sont pas sans rapports avec l'égoïsme, comme le reconnaît Enragues. Le personnage est exclusivement tourné vers lui-même et l'intérêt pour les autres apparaît presque comme une anormalité. « En somme, songea Diomède, que m'importe ? Je m'occupe bien peu de moi depuis quelques semaines... »⁵. L'égoïsme est souvent lié à l'orgueil :

¹ *Les C.D.*, p. 104.

² *S.*, p. 255.

³ « *Sixtine* », *Mercur de France*, t.I, novembre 1890, p. 402.

⁴ *Un c.v.*, p. 17.

⁵ *Les C.D.*, p. 135.

« [...] Je ne serai lâche ni devant la douleur, ni devant le plaisir, ni devant l'ennui. Tu ne me feras pas souffrir au-delà de ma volonté et ni toi, ni la pareille de toi ne me tentera à d'autres désobéissances. Quand bien même je serais dupe de mon orgueil, j'aime cela mieux encore que d'être dupe de ma sensibilité, et je dédaignerai jusqu'au souvenir de l'inconsciente tueuse qui aurait pu m'écraser. »¹

L'orgueil qui transparaît dans beaucoup de monologues dévoile un aristocratismes de la pensée que l'on retrouve chez certains auteurs de cette fin de siècle. Comme Mallarmé avec sa poésie, Gourmont désire s'adresser à un lecteur idéal et le regret de l'incompréhension est particulièrement visible à travers le personnage d'Enragues :

Comment cela ferait-il au théâtre ? Il organisa le jeu. [...] Il haussa les épaules : cela ne serait pas compris, on croirait à de la grossièreté. [...] Faites des livres, la critique vous enterre, faites du théâtre, elle vous écrase. Ecrire pour son plaisir, dans l'absolu mépris des jugements présents.²

L'individualisme se manifeste également dans la part de lui-même que l'auteur met dans ses œuvres. Il n'est pas question ici de montrer que Sixtine est inspirée par Berthe de Courrière ou que Gourmont transpose tel événement de sa vie dans ses romans. Mais comme le dit Enragues, la littérature moderne commence aux *Confessions*³, « on se raconte soi-même, on ne peut même raconter que cela : l'œuvre d'un artiste, c'est la lente et quotidienne réaction de l'intelligence et de la volonté sur tel amas de cellules individuelles »⁴. A ce monologue intérieur d'Enragues font échos ces phrases tirées de la préface du *Livre des Masques* : « L'œuvre d'un écrivain doit être non seulement le reflet, mais le reflet grossi de sa personnalité. La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire lui-même [...] »⁵. Or se raconter soi-même passe par l'étude du fonctionnement de la pensée du personnage. On ne peut que se raconter soi-même puisqu'on ne connaît rien d'autre. On aborde ici la question de l'idéalisme de la fin du siècle.⁶

Le thème de l'idéalisme est récurrent dans les écrits théoriques de Gourmont. Voyons deux exemples caractéristiques :

¹ *S.*, p. 316.

² *S.*, p. 112-113. Le désir d'un lecteur idéal est également apparent dans un dialogue entre Enragues et Calixte, tous deux écrivains : « - Ecris pour ta maîtresse, dit Calixte. - Je n'en ai pas, dit Enragues. - Ecris pour la Madone de Boticelli, dit Calixte. - C'est ce que je fais, dit Enragues. » (p. 189).

³ *Ibid.*, p. 279.

⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁵ *Le Livre des Masques, op. cit.*, préface, p. 11.

⁶ L'idéalisme est cependant inséparable du symbolisme. Dans le *Chemin de velours*, Gourmont précise que le symbolisme est un succédané de l'idéalisme (« Le symbolisme », *op. cit.* p. 220-221).

L'idéalisme est cette philosophie qui, sans nier rigoureusement le monde extérieur, ne le considère que comme une matière presque amorphe qui n'arrive à la forme et à la vraie vie que dans le cerveau [...].¹

Cette vérité, évangélique et merveilleuse, libératrice et rénovatrice, c'est le principe de l'idéalité du monde. Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. Nous ne connaissons que des phénomènes, nous ne raisonnons que sur des apparences ; toute vérité en soi nous échappe ; l'essence est inattaquable. C'est ce que Schopenhauer a vulgarisé sous cette formule si simple et si claire : Le monde est ma représentation. Je ne vois pas ce qui est ; ce qui est, c'est ce que je vois. Autant d'hommes pensants, autant de mondes divers et peut-être différents.²

L'idéalisme a donc pour principe fondamental la pensée de Schopenhauer³ qui s'exprimera dans les trois romans de Gourmont à travers l'emploi du monologue intérieur. En effet, le monologue intérieur correspond à l'application dans la narration des principes idéalistes. Le monde extérieur n'existant qu'en tant qu'il est perçu par un cerveau pensant, le monologue intérieur devient le lieu de prédilection du roman, et la quasi-exclusivité de la vie cérébrale trouve son explication. Si on ne peut connaître le monde qu'à travers le sujet percevant, le monde doit alors être abordé à travers la pensée du personnage et plus particulièrement à travers le monologue intérieur. Schopenhauer énonce lui-même un jugement sur le roman. « Plus il y a dans un roman de vie intérieure et moins il y a de vie extérieure, plus noble et élevée sera sa visée [...] L'art consiste à parvenir à un maximum de mouvement intérieur avec un minimum de mouvement extérieur ; car c'est la vie intérieure qui constitue notre

¹ Réponse de Gourmont à l'*Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 133.

² *Le Livre des Masques*, *op. cit.*, préface, p. 10. La phrase de Schopenhauer est celle qui ouvre *Le Monde comme volonté et comme représentation* [*Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, Brockhaus, 1819], traduit en français par A. Burdeau, nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos, Presses Universitaires de France, 1966, p. 25. Voir bibliographie pour les éditions originales revues et augmentées.

³ Gourmont connaît surtout la pensée allemande à travers Villiers de L'Isle-Adam et les critiques insistent sur la déformation de cette pensée. Cependant, André Karatson précise que Gourmont s'est aussi confronté directement à Schopenhauer dans la traduction de Burdeau, « Les arcanes de l'idéalisme » [Réception esthétique de Schopenhauer dans *Sixtine* de R. de Gourmont], *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, sous la direction de Anne Henry, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 103-117.

véritable intérêt. », écrit-il¹. Le principe schopenhauerien est repris explicitement dans les monologues d'Enragues² :

Si le monde extérieur n'est que fantômes que peut-il recréer, sinon des fantômes, à moins de se borner à l'éternelle reproduction du moi éternel ? Mais à son plus haut degré de personnalité, la conscience individuelle contient toutes les formes, et, de même que, par une nécessaire objectivité, elle en projette extérieurement les silhouettes sur le rideau transparent du temps, ce qui est la vie, elle peut les projeter hors du temps, ce qui est l'art.³

« [...] Oui, mais je ne puis pourtant considérer que moi et moi seul, puisque je ne connais rien en dehors de ma conscience. [...] »⁴

Gourmont joue à la fois sur la technique du monologue intérieur en tant qu'application au roman de la philosophie idéaliste et sur le contenu des monologues qui traitent des thèmes idéalistes. Le scepticisme est de plus lié à une vision négative du monde :

« [...] Oui, vie brisée : mais, mon cher monsieur Dubois, toutes les vies sont brisées, comme brisés tous les bâtons plongés dans l'eau : l'existence fausse les âmes, nous ne sommes pas faits pour la vie : une tromperie nous la donne, une duperie nous la conserve. [...] »⁵

L'idéalisme a pour origine le pessimisme propre à une génération désabusée. Gourmont est influencé par Villiers de l'Isle-Adam qui pose la puissance absolue de la pensée ainsi que l'illusion d'un monde mauvais. Toutes ces idées sont admirablement illustrées dans le roman *L'Eve future*.⁶ Dans *Les Chevaux de Diomède*, la relativité du monde est poussée à l'extrême.

¹ Schopenhauer, *Sämtliche Werke, Parerga und Paralipomena*, éd. par Arthur Hübscher, Wiesbaden, 1947, VI/2, p. 468-469 ; cité par Dorrit Cohn dans *La Transparence intérieure*, op. cit., p. 21-22. Citation originale : « Ein Roman wird desto höherer und eblerer Art sein, je mehr inneres und je weniger äusseres Leben er darstellt [...] »

² Ces idées sont également omniprésentes dans les dialogues, par exemple dans le premier dialogue avec Sixtine dans lequel on retrouve justement le thème de l'orgueil et de la solitude : « Y a-t-il un monde de vie extérieure à moi-même ? C'est possible, mais je ne le connais pas. Le monde, c'est moi, il me doit l'existence, je l'ai créé avec mes sens, il est mon esclave et nul sur lui n'a de pouvoir. [...] Libres, mais seuls, seuls, dans l'effroyable solitude où nous naissons, où nous vivons, où nous mourrons. – Quelle triste philosophie, mais quel orgueil ! », *S.*, p. 51.

³ *S.*, p. 93.

⁴ *S.*, p. 118.

⁵ *S.*, p. 57. Le monologue apparaît ici comme un dialogue, mais il s'agit d'un dialogue fictif.

⁶ *L'Eve future*, Paris, Ancienne Maison Monnier, de Brunhoff et Cie, 1886. L'influence de Villiers est explicite dans *Sixtine*. Le roman est dédié à Villiers et les allusions sont nombreuses. Mais surtout, la pièce de théâtre que les deux personnages vont voir est *La Révolte* (Paris, Lemerre, 1870). Sixtine peut apparaître comme un hommage à Villiers.

Tout le roman donne l'impression d'un songe et la seule réalité semble se concentrer dans la pensée de Diomède. « La volonté est toute-puissante, la volonté, c'est-à-dire le désir, ou peut-être le songe... [...] Tout est mystère, tout est miracle... Les sens ont une puissance illimitée »¹, se dit-il.

On peut donc dire que le monologue intérieur est l'expression de l'idéalisme dans le roman. Il est la manifestation la plus significative de cette philosophie. Or on a déjà vu que Gourmont jouait sur plusieurs niveaux, à la fois sur la forme et sur le fond. Ce jeu devient plus qu'évident dans un long monologue intérieur d'Enragues qui correspond à un véritable programme esthétique². La simultanéité entre l'énoncé de ce programme et sa réalisation confère une grande originalité au monologue intérieur. La longueur même du monologue non interrompu par le narrateur est significative. On a affaire à un passage clé pour la théorie esthétique de Gourmont et ce monologue apparaît presque comme une explication de texte du roman. L'œuvre d'imagination est alors très proche de l'œuvre critique. Gourmont applique dans ses romans ses idées du moment, le monologue d'Enragues n'est pas différent de ses articles théoriques. Il prête sa voix à son personnage pour expliquer quel roman doit résulter de l'idéalisme, roman qu'il est justement en train de réaliser lui-même :

« Car la fin d'une vie intelligente ce n'est pas de coucher avec la princesse de Trébizonde, mais de s'expliquer soi-même en ses motifs d'action par des faits ou par des gestes. L'écriture est révélatrice de l'acte intérieur ; il est bien moins important de sentir que de connaître l'ordonnance des sensations, et c'est la revanche de l'esprit sur le corps : rien n'existe que par le Verbe. Autant dire : le Verbe seul existe. [...] »³

« Connaître l'ordonnance des sensations » correspond exactement au principe du monologue intérieur, et celui-ci est caractéristique d'un « roman des esprits » :

« [...] Alors le roman sera conquis : une nouvelle forme d'analyse aura été démontrée. L'identité du caractère s'affirmera par ses contradictions mêmes et quelque chose de hégélien relèvera la morne simplicité des ordinaires créatures drapées dans la rigidité d'un style matériel. Le roman des cœurs, le roman des âmes, le roman des corps, le roman de toutes les sensibilités : - après cela il fallait le roman des esprits. [...] »⁴

¹ *Les C.D.*, p. 167.

² *S.*, p. 275-280.

³ *Ibid.*, p. 277.

⁴ *Ibid.*, p. 278.

Une nouveauté radicale est revendiquée. Mais on peut s'interroger sur la différence entre ce type de roman et par exemple le roman stendhalien qui a aussi recours au monologue intérieur. Si le monologue intérieur sert tout comme le psycho-récit à rendre compte du contenu de la pensée, il comporte une dimension supplémentaire. Il permet en effet de suivre le déroulement de la pensée. Le monologue intérieur chez Stendhal correspondait plutôt à une sorte de variante du psycho-récit alors qu'il acquiert sous la plume de Gourmont toute sa valeur, le déroulement de la pensée étant aussi important que le contenu. La nouvelle forme d'analyse semble bien indissociable du monologue intérieur.

Le monologue intérieur est étroitement lié à l'histoire littéraire, il est inscrit dans la littérature « fin-de-siècle », il en est la conséquence logique. Certes, Gourmont n'en parle jamais explicitement, mais il a conscience de cette technique et de ses possibilités. Sa perception du monologue intérieur en tant que technique devient évidente à travers son utilisation dans les romans.

L'exploitation d'une technique narrative

Le jeu sur la forme

Le monologue intérieur étant avant tout une technique narrative, il est inscrit dans une convention formelle. Ainsi, Dorrit Cohn parle de « caractéristiques fondamentales communes à toutes les citations de pensées, quel qu'en soit l'objet ou le style : la référence au sujet pensant à la première personne, et la référence au temps de l'histoire (...) au présent grammatical »¹. De plus, le monologue intérieur se démarque du reste du texte par des signes typographiques, les guillemets, et par un passage à la ligne. Cette démarcation est le signe de l'autonomie du monologue intérieur par rapport au reste de la narration, au même titre que le dialogue. Cependant, on peut remarquer une évolution de l'aspect formel du monologue intérieur. Dès *La Princesse de Clèves*, les citations de pensées sont utilisées au cours du récit :

Il a été discret, disait-elle, tant qu'il a cru être malheureux ; mais une pensée d'un bonheur, même incertain, a fini sa discrétion. [...] et c'est pour éviter ces malheurs que j'ai hasardé tout mon repos et même ma vie.

¹ *La Transparence intérieure, op. cit.*, p. 27.

Ces tristes réflexions étaient suivies d'un torrent de larmes [...].¹

Le passage est isolé du reste du texte , mais cet isolement n'est pas un critère distinctif puisque la narratrice construit tout le récit avec des paragraphes. Elle n'utilise pas de guillemets, la technique n'est pas encore perçue en tant que telle. L'utilisation du verbe « dire » et non « se dire » confirme cette idée. Dans *Le Rouge et le Noir*, le monologue intérieur est la plupart du temps mêlé au reste de la narration. Les seuls indices restent alors l'emploi du présent, de la première personne et des verbes introductifs :

Pour Julien, jamais il ne s'était trouvé aussi près de ces terribles instruments de l'artillerie féminine. Il est impossible, se disait-il, qu'à Paris on ait quelque chose de plus beau ! Alors il ne trouvait point d'objection à son bonheur.²

L'utilisation du monologue intérieur chez Huysmans est plus ambiguë. Cet auteur encadre parfois le monologue intérieur de guillemets, mais pas de façon systématique :

Il faudrait-se disait-il, garder la véracité du document, la précision du détail [...].³

« Mais alors..., se dit Durtal, qui s'éveillait de sa songerie, mais alors, si je suis logique, j'aboutis au catholicisme du Moyen-Age, au naturalisme mystique ; ah ! non, par exemple, et si pourtant ! »⁴

L'emploi des guillemets est plus systématique chez Gourmont, il semble respecter certains critères formels avec beaucoup de rigueur :

Il songea encore :

« Mais je vais presque pleurer Mauve. Nous nous aimions très bien. »

Et encore :

« Non, pas très bien. Illusion, jeu, sourire. Mais je me dupais moi-même très doucement avec ces petites illusions, ces petits jeux, ces petits sourires. Tout cela était aimable, facile, léger. »

Et encore :

¹ Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves* [Paris, Claude Barbin, 1678, 4 tomes], éd. de Jean Mesnard, GF-Flammarion, Paris, 1996, p. 190-191.

² Stendhal, *Le Rouge et le Noir, Chronique du XIX^e siècle* [A. Levassieur, 1831], Gallimard, 2000 (coll. Folio classique), p. 152-153. Dorénavant cité dans cette édition.

³ *Là-Bas*, Le Livre de Poche, 1861, p. 8. Désormais cité dans cette édition.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

« De qui Mauve peut-elle bien être amoureuse ? De Cyran ? Qu'importe ! Je la regrette.
Oui, je vais presque la pleurer. »¹

Le respect de critères formels est ici si évident qu'il semble presque mis délibérément en valeur. On peut au moins conclure que Gourmont est bien conscient du monologue intérieur en tant que technique formelle. Cependant, si l'utilisation du monologue est rigoureuse dans *Les Chevaux de Diomède* et dans *Un cœur virginal*, elle est plus libre dans *Sixtine*. Certes, l'auteur respecte la plupart du temps les critères habituels, mais certains passages sont ambigus :

« Oh ! allait-il prendre pour une sérieuse confession des paroles jetées par jeu, comme un volant, au vol d'une causerie ! N'était-ce point, vraiment, cette fois, la vieille maladie des noix vides ? Il sourit de lui-même, alla presque à se fâcher. Hé ! ne pas l'accuser sur un aveu, ne pas se montrer aussi dénué de critique qu'un accusateur public, mais ne pas lui dénier la virtualité criminelle. Quelle poupée pleine de son au lieu de sang, cousue de fils au lieu de nerfs, qu'une femme incapable d'un crime ! Autant dire incapable d'une passion ! Notre lâche civilisation, elle-même, absout les sanglantes conséquences de l'amour, épargne à de telles femmes l'inutile expiation d'un acte inéluctable. L'équivoque lue sur la face de Sixtine, c'est la marque d'élection, le signe de la passion possible, la preuve qu'elle est femme. »²

Cet extrait est représentatif de l'ambiguïté qui règne souvent entre les différents niveaux narratifs. Cette confusion est pleinement assumée ici puisque Gourmont encadre de guillemets un passage où se mêlent psycho-récit, monologue intérieur indirect et monologue intérieur direct. La présence d'une exclamation associée au pronom personnel « il » correspond au monologue intérieur indirect. Mais le psycho-récit intervient quand le narrateur explique qu'Entragues sourit de lui-même. Puis la narration semble passer au monologue intérieur direct avec le terme « notre ». On peut reconnaître la présence des trois niveaux, mais il est difficile de marquer une frontière nette entre eux, en particulier entre le monologue intérieur direct et indirect. Cependant, la liberté prise avec les critères formels montre justement une conscience de ces critères et des possibilités qu'offrent les différentes voix narratives. Le monologue intérieur, s'il laisse la parole au personnage, renforce paradoxalement la présence du narrateur. Gourmont joue alors sur cette présence avant tout formelle. C'est en effet le narrateur qui, par convention romanesque, encadre le monologue de guillemets, et qui, tout en

¹ *Les C.D.*, p. 79.

² *S.*, p. 80.

s'effaçant du discours, renforce son omniscience. L'extrait suivant, par la présence des parenthèses, montre bien comment Gourmont exploite formellement cette présence du narrateur :

« Rien de plus. Voilà de suffisantes illuminations. »

(Ce fut une infraction à ses habitudes, - mais un besoin de personnelle sécurité lui imposait de jeter par la fenêtre une moitié de lui-même, pour sauver l'intégrité du reste : en quatre heures de nuit, il atteignit le point final de ce qu'il appelait maintenant « une folle anecdote ».)¹

Dans *Sixtine*, l'utilisation du monologue intérieur comporte souvent un aspect ludique. Cet aspect ludique est révélateur d'une distance prise par rapport au monologue intérieur en tant que technique formelle. Ainsi, ce passage de *Sixtine* joue sur l'utilisation des points de suspension :

- « Mais, reprit Sixtine, je suis surprise... Vous me contez une anecdote très intéressante, très curieuse, moi j'écoute sans défiance et voilà que cela se termine par une déclaration...C'est très imprévu... Voyons asseyez-vous et causons en paix... Je ne veux pas vous décourager, ce n'est pas mon rôle, et d'ailleurs je tiens à être sincère... [...] »
« Ah ! le sot, se disait en même temps Sixtine, à elle-même, dans l'intervalle des points de suspension. Mais je ne la reprends pas, ma main, je fais semblant...émue aussi, je ne voudrais pas en convenir, cela a été délicieux... Non, c'est un aveu...Imprévu ? Je m'y attendais et c'est du contraire que j'aurais été bien surprise et bien peinée...A mes genoux, il est là, à mes genoux, oh ! reste ainsi... Si je l'étais, sincère, je parlerais bien différemment, mais ces doutes, ces supplications, c'est si bon. Il va me supplier encore, encore, encore...[...] »²

On se trouve devant une exploitation originale des possibilités du monologue intérieur. Gourmont s'amuse en superposant deux plans, celui de la technique romanesque et celui de l'histoire racontée, autrement dit le fond et la forme du monologue intérieur. L'expression « en même temps » évoque le décalage entre les paroles et les pensées de Sixtine. La simultanéité entre les paroles prononcées et les pensées est récurrente au cours du roman. Mais Gourmont semble insister ici particulièrement, l'expression « à elle-même » étant en effet mise en valeur entre virgules. Surtout, la mention explicite des points de suspension correspond à une distanciation particulièrement originale de l'auteur par rapport à la

¹ *Ibid.*, p. 306-307.

² *Ibid.*, p. 143-144.

technique romanesque. Il invite le lecteur à un jeu, à savoir la reconstitution de cette simultanéité. Gourmont semble parsemer le monologue d'indices permettant de faire correspondre plus facilement les phrases parlées et pensées. Car la reconstitution ne se fait pas sans peine et demande un effort. On a alors des termes repris dans les deux types de discours et qui servent de repères, comme « imprévu » ou « sincère ». Le monologue intérieur apparaît comme un commentaire linéaire des paroles prononcées. Cela est tout aussi frappant dans ce passage :

« [...] Vous avez beau avoir du talent, et même plus que du talent (*bien*), mon cher ami (*ces mots familiers donnent du prix au compliment, en le revêtant de sincérité*), oui, malgré mon penchant à l'ironie, il faut bien que je finisse par avouer l'impression que vous avez faite sur moi (*ses yeux s'illuminent*), [...]...la Vérité...mon cher...la Vérité (*il faudrait une échelle pour peindre sur le rideau du néant la capitale convenante à ce mot...*)

VERITE

Il commence à comprendre que je lui veut du bien...[...]. »¹

Le principe est le même que pour l'extrait précédent, mais les formes exploitées ici sont la parenthèse et l'italique. La simultanéité est de nouveau signifiée formellement et elle touche même parfois à l'explication de texte. Les deux plans sont différenciés par un changement de caractère et séparés par les parenthèses. Le jeu sur la forme atteint son point culminant avec le terme « vérité » écrit en lettres capitales et placé au centre.

L'exploitation des fonctions traditionnelles

Le monologue intérieur dans les romans de Remy de Gourmont est inscrit dans une tradition dont l'emploi le plus représentatif se trouve chez Stendhal. Cette technique littéraire est associée à un certain nombre de fonctions et de situations que l'on retrouve dans les trois romans. L'origine du monologue intérieur est avant tout théâtrale, ce qui entraîne des rapports privilégiés entre le théâtre et le monologue intérieur romanesque. « C'est avec la scène que le monologue a eu longtemps partie liée, c'est là que le terme s'est fixé », précise Jean Rousset.² De ses rapports avec le théâtre, le monologue intérieur garde deux principales fonctions : la délibération et l'introspection. Le monologue « suppose en général un double locuteur à l'intérieur de la seule voix du personnage », écrit Anne Ubersfeld dans sa définition du

¹ *Ibid.*, p. 226.

² *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, 1972, p. 48.

monologue théâtral.¹ Ce dédoublement du personnage correspond à la délibération et ce type de monologue intérieur se retrouve à la fois chez Stendhal et chez Gourmont. On peut alors rapprocher le monologue délibératif de Julien Sorel au chapitre 15 du livre II dans *Le Rouge et le Noir* et celui d'Hervart au chapitre 6 d'*Un cœur virginal* :

Mais, si je refuse, je me méprise moi-même dans la suite ! Toute la vie, cette action sera un grand sujet de doute pour moi et un tel doute est le plus cuisant des malheurs. [...] Quoi ! Un destin, incroyable à force de bonheur, me tire de la foule pour me mettre en rivalité avec un homme portant un des plus beaux noms de France, et je me serai moi-même de gaîté de cœur, déclaré son inférieur ! [...] Si ceci n'est pas une trahison, quelle folie elle fait pour moi !... Si c'est une mystification, parbleu ! messieurs, il ne tient qu'à moi de rendre la plaisanterie sérieuse, et ainsi ferai-je.²

« Mais, songeait-il, il le faut. Je l'aime, et ces jeux innocents sont trop pernicieux. M'en aller ? c'est me condamner à une solitude désolée ou à des consolations amères. L'épouser ? Soit, mais ce n'est pas demain, et nous sommes trop frémissants pour être patients. [...] Et si, fiancés, le sentimentalisme traditionnel allait nous soumettre à son protocole ? Non, enfants de cette terre qui nous prépare son sein, soyons des paysans. Comme eux, aimons d'abord, au hasard des sentiers et, sûrs du consentement de notre chair, nous prendrons à témoin les hommes. [...] Quoi, je me soumettrais aux préjugés, au moment que la vie envoie sous mes lèvres une vierge qui les ignore ? J'aurai le courage de ma lâcheté. »¹

Les similitudes entre ces deux passages sont évidentes. Un style propre à la délibération se dégage de ces deux monologues intérieurs. Le monologue est rigoureusement construit. Le rythme est coupé par la présence de phrases interrogatives et exclamatives. Des termes comme « quoi », « si », « mais » ponctuent le texte. De plus, si on examine la construction de ces deux monologues, on voit se dessiner une rhétorique propre à la délibération. La dimension argumentative est visible à travers la dynamique du dédoublement. Le personnage dialogue avec lui-même en envisageant toutes les possibilités. Il construit un raisonnement, comme l'indiquent les termes « mais » ou « soit ». Il va de l'exhortation au doute par un jeu de questions réponses. Il s'achemine peu à peu vers la décision finale qui se manifeste dans une affirmation renforcée par l'emploi du futur. Toutes les autres possibilités semblent en

¹ *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Editions du Seuil, février 1996 (Mémo Lettres), p.56.

² *Le Rouge et le Noir*, op. cit., p. 452.

réalité évoquées uniquement pour être réfutées et donner plus de poids à la décision finale. Le discours évolue et la dimension rhétorique est particulièrement frappante dans des phrases où l'éloquence culmine dans des mouvements amples, non dépourvus d'une certaine grandiloquence. Une période est notamment perceptible dans la phrase d'Hervart s'achevant sur l'apodose « nous prendrons à témoin les hommes ». De plus, l'emploi de thèmes et de termes nobles révèlent une dimension épique. On est aux frontières de la tragédie avec des expressions comme la « solitude désolée » chez Hervart et le « destin » ou la « trahison » chez Julien Sorel. La volonté de convaincre propre à la rhétorique théâtrale est en outre visible dans l'invocation d'Hervart ou dans l'indignation de Julien. Un certain artifice ressort dès lors de ces monologues intérieurs. On peut véritablement parler d'un discours construit similaire au monologue théâtral. On retrouve également une tendance oratoire, comme le montre Dorrit Cohn dans son ouvrage sur la transparence intérieure.² Elle rappelle que le monologue intérieur des romans réalistes du dix-neuvième siècle étaient supposés être prononcés aussi haut que par un acteur au théâtre. Stendhal reste en contradiction entre la notion d'intériorité et le fait que ses personnages prononcent effectivement leurs monologues. On retrouve chez Gourmont cette ambiguïté, et Entragues parle « à mi-voix » dans le jardin du Luxembourg.³ On peut d'ailleurs noter que le monologue intérieur semble associé au mouvement du personnage. Cette association rappelle la mise en scène théâtrale et est propre au monologue stendhalien. « Il réfléchit longtemps, il se promenait à pas précipités s'arrêtant tout court de temps à autre », écrit Stendhal au chapitre 15 du livre II.⁴

Cette part d'artifice devient problématique à partir du dix-neuvième siècle dans le sens où le problème de la sincérité entre en jeu. On aborde alors la deuxième fonction propre au monologue théâtral, à savoir l'introspection. Le monologue intérieur se prête en effet parfaitement à l'interrogation sur soi, c'est son intérêt le plus évident. Le terme introspection vient du latin *introspicere* qui signifie « regarder à l'intérieur ». Cela correspond exactement au principe du monologue intérieur par lequel le personnage regarde en lui-même et s'analyse. Cependant, cette analyse ne va pas sans une certaine mauvaise foi qui est liée justement à la part d'artifice présente dans ce type de monologue traditionnel. La mauvaise foi est particulièrement évidente dans ce monologue intérieur d'Hervart introduit par un commentaire significatif du narrateur :

¹ *Un c.v.*, p. 76-77.

² *La Transparence intérieure, op. cit.*, p. 75-77.

³ *S.* p. 186.

⁴ *Le Rouge et le Noir, op. cit.*, p. 450.

Mais un raisonnement très logique le rassurait : « Ou j'en veux, ou je n'en veux pas faire ma femme : or, dans un cas comme dans l'autre, je dois la respecter... C'est évident. N'étant ni un sot, ni un malhonnête homme, je n'ai rien à craindre de moi-même. L'instinct civilisé dominera nécessairement l'instinct naturel : je suis très civilisé... ».¹

La construction du discours dénonce la mauvaise foi du personnage, comme semble le sous-entendre le narrateur. Il faut ici souligner que Gourmont construit tout à fait délibérément le monologue intérieur de son personnage pour en souligner l'aveuglement volontaire. Cette association du monologue intérieur construit et de la mauvaise foi est explicitement reprise dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide par l'intermédiaire du personnage de Bernard :

« Monsieur le juge d'instruction et Monsieur l'avocat son fils ne seront pas de retour avant six heures. J'ai le temps. Il faut que Monsieur le juge, en rentrant, trouve sur son bureau la belle lettre où je m'en vais lui signifier mon départ. Mais avant de l'écrire, je sens un immense besoin d'aérer un peu mes pensées – et d'aller retrouver mon cher Olivier, pour m'assurer, provisoirement du moins, d'un perchoir. [...] »²

On voit ici que l'aspect artificiel est délibérément accentué pour dénoncer le manque de spontanéité et de sincérité du personnage par rapport à lui-même, ce que Bernard finira par reconnaître :

« Je sens en moi, confusément, des aspirations extraordinaires, des sortes de lames de fond, des mouvements, des agitations incompréhensibles, et que je ne veux pas chercher à comprendre, que je ne veux même pas observer, par crainte de les empêcher de se produire. Il n'y a pas bien longtemps encore, je m'analysais sans cesse. J'avais cette habitude de me parler constamment à moi-même. A présent, quand bien je le voudrais, je ne peux plus. Cette manie a pris fin brusquement, sans même que je m'en sois rendu compte. Je pense que ce monologue, ce « dialogue intérieur », comme disait notre professeur, comportait une sorte de dédoublement dont j'ai cessé d'être capable, du jour où j'ai commencé d'aimer quelqu'un d'autre que moi, plus que moi. [...] »¹

Si *Les Faux-Monnayeurs* sont postérieurs aux trois romans de Gourmont, ce passage permet cependant de mettre en lumière une problématique présente dans les monologues intérieurs des personnages gourmontiens. On voit bien que le monologue intérieur tel qu'il est utilisé

¹ *Un c.v.*, p. 37.

² *Les Faux-Monnayeurs* [publiés dans la *Nouvelle Revue Française* de mars à août 1925, publiés en volume aux éditions de la NRF en 1925], Gallimard, 1925 (collection Folio), p. 14.

par Gourmont s'inscrit dans une tradition puisqu'il présente les principales caractéristiques du monologue à forte tendance théâtrale. Pourtant, Gourmont dépasse cette tradition en exploitant de façon délibérée les rapports entre le monologue intérieur et le théâtre. Ce traitement particulier du monologue intérieur est très clair dans ce passage de *Sixtine* :

Après la porte close sur l'adieu, à la lueur d'une instantanée clairvoyance posthume, il avait vu et déchiffré l'ironie finale de Sixtine : « Tu ne me prends pas ? je suis pourtant à ta merci. [...] Va-t'en ! tu m'impatiente ! » Tiens, se dit Entragues, c'est assez bien reconstitué, il ne faut pas perdre ça, et vers son logis cheminant par le plus long chemin, méditatif, il refaisait la scène, intérieurement l'écrivait. Comment cela ferait-il au théâtre ? Il organisa le jeu. Pendant que l'amoureux partenaire explique la tendresse de ses sentiments, la femme dans cet aparté se dévoile.²

Le rapport entre le monologue intérieur et le théâtre est pris et exploité au premier degré et c'est en cela que Gourmont dépasse la tradition et acquiert une originalité.

Les scènes de dialogue se prêtent particulièrement bien à cette technique littéraire. En effet, elles présentent de nombreuses possibilités et s'associent au monologue dans une dynamique entre pensées et paroles. Cette opposition est volontiers exploitée par Gourmont, surtout dans les dialogues qui mettent en présence le personnage masculin et le personnage féminin. Signalons d'ailleurs que le monologue intérieur a partie liée avec la situation amoureuse. Les trois romans étudiés sont centrés sur le thème amoureux avec Entragues et Sixtine, Diomède et Néobelle, Hervart et Rose, sans compter les autres relations secondaires. On peut aller jusqu'à dire que ces romans traitent presque exclusivement de l'amour. Dès lors, l'intérêt de l'emploi du monologue dans ces scènes clés est de provoquer une tension par la profondeur qu'acquiert le dialogue. La confrontation des personnages présente un intérêt supplémentaire avec l'instauration de plusieurs niveaux dans le récit. Le dialogue se double d'une dimension analytique et un écart se creuse entre les paroles et les pensées. Ce type de traitement ouvre la voie à de nombreuses possibilités tant sur le plan de la psychologie que sur le plan de l'action. Le monologue intérieur est tout à fait adapté au jeu de la séduction, puisque les relations entre les deux personnages sont tendues par le non-dit. Le monologue intérieur représente alors la sincérité par opposition à la parole, soit par volonté de calcul, soit par impossibilité d'accorder les paroles aux pensées. On voit alors se dessiner deux espaces,

¹ *Ibid*, p. 264.

² *S.*, p. 112.

l'espace intérieur ou intime et l'espace extérieur ou social. Ce décalage entre les deux espaces et la difficulté de combler cet écart ressort de ce passage de *Sixtine* :

Et il ajouta intérieurement : « Si vous m'aimez ! J'ai eu l'air de poser mes conditions, quelle lâcheté m'a fait prononcer ces humiliantes syllabes. Moi aussi, j'ai gâté mon « qu'il mourût ! » Il n'y avait qu'à dire « Oui » ! Et c'était toute ma pensée, c'était ma vraie pensée. Pourtant, je t'aime, va ! Ah ! tu finiras bien par le comprendre !¹

On se trouve ici devant une impuissance par rapport à la parole et à un échec face à ce fossé qui se creuse entre l'espace intime et l'espace social. Il semble dès lors que le monologue intérieur ait ici une fonction traditionnelle en relation avec le réalisme du roman. En effet, la présence de cette technique dans le dialogue montre le mécanisme du jeu de séduction et le rôle du monologue intérieur se réduirait à celui d'un instrument d'analyse psychologique s'ajoutant à l'analyse de la situation assumée par le personnage. Cependant, le monologue intérieur dans les romans de Gourmont dépasse cette dialectique entre être et paraître. L'écart entre les deux espaces est une fois de plus utilisé de façon consciente et délibérément poussé à l'extrême. Le personnage, en assumant la dimension analytique de la scène, instaure une distance par rapport au dialogue, distance qui finit par lui faire oublier le dialogue lui-même :

« Me voilà, songea-t-il, en l'attitude de Sidoine devant Coquerette [...]...Où en étais-je ? Sixtine est bien différente de Coquerette... » Il y avait eu après les derniers mots de Sixtine un assez long silence, pendant lequel Entragues, sans pour cela cesser de s'intéresser coeurement au présent, ne put néanmoins réfréner son imagination d'analyste.²

Gourmont joue également sur le décalage volontaire entre les deux espaces. L'incompréhension entre les deux personnages qui en résulte est accentuée par les monologues intérieurs. Ainsi, l'écho entre le monologue de Sixtine et celui d'Entragues accentue l'aspect ludique :

« L'air est très doux, le ciel est clair, il serait agréable de s'en retourner à pied, tout en devisant.[...] »³

¹ *Ibid.*, p. 208

² *Ibid.*, p. 201-202

³ *Ibid.*, p. 118 ; monologue de Sixtine.

« [...] L'air est très doux, le ciel est clair, il aurait été agréable de s'en retourner à pied, devisant. [...] »¹

Une fois de plus, les possibilités qu'offre le monologue intérieur sont poussées à l'extrême par la reprise des mêmes termes et par la même construction. L'écho est presque une similitude.

Gourmont est donc bien conscient d'une technique littéraire offrant des possibilités multiples. L'emploi du monologue intérieur, en particulier dans *Sixtine*, confère une dimension expérimentale au roman. Elle se double d'une dimension réflexive, car si Gourmont exploite pleinement le monologue en tant que technique littéraire, il est aussi conscient de ses rapports avec la pensée.

Une vision intellectuelle de la pensée

Une réflexion sur la pensée

Dans *Le monologue intérieur*, Dujardin insiste sur les rapports du monologue intérieur avec la pensée. Son argumentation est centrée sur une théorie de la pensée, et sa définition ne prend pas seulement en considération l'aspect purement formel du monologue. Il cite Edmond Jaloux qui précise que « son caractère essentiel [...] est de représenter, non seulement la parole intérieure, mais la pensée intime en formation. »² L'enjeu du débat sur le monologue intérieur est donc une réflexion sur la pensée. Une certaine modernité ressort dès lors des *Lauriers sont coupés*, ils montrent la pensée en train de s'élaborer, se rapprochant par là de ce qui sera appelé plus tard le « flux de conscience ». A la même époque, les travaux de Théodule Ribot ou de Victor Egger¹ vont également dans ce sens. C'est dans un tel contexte que Gourmont écrit ses romans. On a vu que les monologues intérieurs étaient très construits, ils semblent loin de la modernité de Dujardin. Pourtant, on retrouve dans ces trois romans une interrogation sur la pensée. Les monologues intérieurs et la façon dont ils sont traités en témoignent. Cette nature problématique est apparente à la fois à travers les personnages et à travers le narrateur. La façon dont le narrateur présente les monologues intérieurs montre que la pensée est perçue dans toute sa complexité. Elle est souvent associée à l'idée de bruit,

¹ *Ibid.*, p. 118 ; monologue d'Entragues.

² *Le monologue intérieur, op. cit.*, p. 217.

comme dans ce commentaire qui suit un monologue intérieur d'Entragues : « Comme il parlait à mi-voix dans le silence nébuleux du grand jardin, les mots, à mesure, s'envolaient, ne laissant de leur passage qu'une impression de murmure. »² Nous avons rattaché plus haut ce passage à la tradition théâtrale du monologue prononcé à voix haute. Cependant, l'« impression de murmure » n'est pas simplement une manifestation de la tradition oratoire. Examinons les dernières phrases du monologue d'Entragues qui précèdent ce passage : « Il n'y a rien qui vaille de remuer le bout du doigt : tout se réduit à du raisonnement, à un vague remuement des atomes du cerveau, à un peu de bruit intérieur. » L'utilisation de l'expression « impression de murmure » fait écho à l'expression « bruit intérieur ». Le narrateur semble confirmer les pensées d'Entragues en accentuant le rapport de la pensée au bruit. Le bruit intérieur ne devient bruit réel que pour insister sur ce rapport. L'impression de murmure presque inconsistant diffère du monologue prononcé à voix haute. Le « bruit intérieur » est de plus repris dans la suite du monologue et tous ces termes forment alors un réseau lexical construit à la fois sur le discours du personnage et du narrateur. L'idée de la pensée associée au bruit est récurrente dans les romans³. Entragues fredonne « des couplets improvisés » pendant que Sixtine joue du piano⁴ et Diomède entend « intérieurement »⁵ un vers ancien. Le rire intérieur de Rose dans *Un cœur virginal*⁶ associe paradoxalement bruit et silence. La pensée peut aussi être liée à la vue :

Ce mot, qu'il ne prononça pas, même intérieurement, mais qu'il vit, écrit comme de sa main sur une feuille de papier, ce mot l'épouvanta.⁷

Entre bruit et vision, la pensée est bien perçue comme un phénomène complexe. Elle est avant tout une forme d'activité, un mouvement⁸. Ainsi, dans le passage de *Sixtine* cité plus haut, la pensée était « un vague remuement des atomes du cerveau »⁹. C'est la même idée qui est

¹ Egger publie en 1881 *La Parole intérieure, essai de psychologie descriptive*, Librairie Germer Baillière et Cie, 1881 ; cité par Dorrit Cohn dans *La Transparence intérieure, op. cit.*, p. 97.

² *S.*, p. 186.

³ Cette idée est notamment présente dans ces paroles d'Entragues à Sixtine : « j'écoutais les intérieurs murmures de ma vie surexcitée, des bruits qui montaient à l'extrême, me faisant mal [...] ». p. 141.

⁴ *Ibid.*, p. 204.

⁵ *Les C.D.*, p. 15.

⁶ « [...] en réprimant les éclats d'un rire qui s'épanouit en silence dans son cœur. », *Un c.v.*, p. 100.

⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁸ L'idée de mouvement est importante puisqu'elle sera au centre de ce qu'on appellera plus tard « flux de conscience ».

⁹ *S.*, p. 186.

reprise par l'expression « activité cérébrale »¹ ou dans cet extrait d'un monologue intérieur d'Enragés :

Quel spectacle vaut celui du cerveau humain, merveilleuse ruche où d'idéales abeilles, en leur nid de cellules, distillent la pensée : activité fugitive, mais qui du moins donne l'illusion de la durée, ah ! l'illusion seulement, car rien n'existe que l'éternel.²

Le recours à la métaphore est significatif de la difficulté d'une définition précise. C'est d'ailleurs ce qu'exprime Dujardin dans *Le monologue intérieur*. « [...] nous constatons que c'est la « matière » du monologue intérieur, c'est à dire la matière des choses qui y sont décrites, qui a le plus vivement frappé les critiques, lesquels, pour se faire entendre, ont accumulé les images les plus diverses », écrit-il³. La dimension problématique de la pensée se reflète alors dans le statut parfois ambigu du monologue intérieur.

On peut observer une certaine variété des monologues intérieurs, notamment à travers l'emploi des verbes d'introduction ou des termes désignant ces monologues. Du songe à l'analyse, ils sont représentatifs des différents niveaux de la pensée. Les verbes d'introduction les plus courants sont « penser » et « songer ». On trouve également « se dire », « réfléchir » ou « méditer ». L'emploi de l'un ou l'autre de ces verbes semble de peu d'importance, d'autant plus que les verbes « songer » et « penser » alternent sans raison apparente. Pourtant, leur emploi n'est pas anodin et ils indiquent une gradation dans les différents niveaux de la pensée. Cette gradation est exprimée par Gourmont dans ce passage des *Chevaux de Diomède* :

Assis dans le fauteuil que venait de quitter Néobelle, il songeait, serrant la lettre entre ses doigts, étonné de s'être livré franchement à des discours et à des gestes pathétiques. Mais tant d'émotion des deux modes, sensuel et sentimental, l'avaient lassé ainsi qu'une longue promenade parmi des paysages contradictoires. Il songeait et ne pensait pas, engourdi dans une fatigue assez douce, un peu gêné vis-à-vis de lui-même et pourtant satisfait comme d'une victoire. Bientôt, il cessa même de songer.⁴

Le contenu du monologue intérieur peut être rêverie, réflexion, analyse, raisonnement, méditation, dissertation intérieure. Ces différences de statut ne sont pas sans rapport avec les notions de conscience et d'inconscience. Il s'agit bien d'une gradation qui va de l'inconscient

¹ *Ibid.*, p. 209.

² *Ibid.*, p. 164.

³ *Le monologue intérieur, op. cit.*, p. 217-218.

⁴ *Les C.D.*, p. 108.

au conscient, la rêverie étant la plus proche de l'inconscient, et la dissertation intérieure étant le degré le plus élevé de la conscience. Ainsi, les points de suspension sont l'indice formel d'une différence de niveau et d'une discontinuité des états de conscience :

« C'est une grande cigüe...

« Que peut-elle me dire ? Elle est là, encluse comme un mystère dans le secret de cette lettre ; je la verrais si j'avais la foi. Je ne veux pas la voir...

« Elle est là. Elle est couchée. Elle dort en souriant. Il faut la prendre adroitement et qu'elle ne se réveille que dans la joie ou dans l'horreur d'être prise... »¹

Chaque utilisation des points de suspension semble correspondre à une sorte de rupture. Le passage à la ligne et la reprise des guillemets accentuent l'impression de discontinuité. De plus, ces marques formelles accompagnent des sauts de pensée dont le plus évident est le passage de la « grande cigüe » à l'interrogation « que peut-elle me dire ? ». La présence de plusieurs niveaux dans la pensée peut poser problème. Ainsi ce monologue de Rose :

« Déjà mon maître ! Déjà ! Moi, cela m'amuse d'écouter ce M. Lanfranc... » Elle n'osait ajouter : « ...et de regarder ce M. Léonor, et d'être regardée par lui, et encore plus, peut-être, d'entendre parler de Mme Suif. » « Qu'allait-il dire ? Oh ! je veux savoir ! »²

Le statut du contenu de ce monologue est difficile à déterminer. Le narrateur ajoute un monologue intérieur présentant exactement les mêmes caractéristiques qu'un véritable monologue de Rose, mais il l'introduit par une expression tout à fait problématique : « elle n'osait ajouter ». Est-ce l'inconscient de Rose qui est ici formulé clairement par le narrateur ? C'est ce que semblent indiquer les points de suspension qui relient les deux monologues. Quoi qu'il en soit, Gourmont joue ici sur les différents niveaux de la pensée et sur sa complexité.

Des personnages intellectuels

« Ce qui n'est pas intellectuel nous est étranger », affirme intérieurement Entragues.¹ Les trois personnages masculins sont en effet avant tout des intellectuels, ou du moins des hommes dont la principale activité est la réflexion. Entragues est un écrivain, Hervart est conservateur de la sculpture grecque au Louvre, quant à Diomède, on ignore ce qu'il fait mais

¹ *Ibid.*, p. 61.

² *Un c.v.*, p. 87.

il se présente également comme un intellectuel. Nous avons déjà vu que ces trois personnages étaient très proches malgré des différences, ils sont des reflets de l' intellectualisme de

Gourmont. Rappelons que A. du Fresnois parlait dans son article de « la vie complète d'un esprit supérieur »². La première apparition de ces trois personnages est significative. L'incipit de *Sixtine* met en présence Entragues et Sixtine, et la première présentation d'Entragues se fait à travers le personnage de Sixtine : « L'autre savait que Hubert d'Entragues s'était voué par goût, non par nécessité, au métier impérieux d'homme de lettres. »³ Le métier est à lui seul parlant et l'expression « homme de lettres » ajoute de la noblesse à la profession, ainsi que l'emploi du verbe « se vouer ». Les premières paroles d'Entragues confirment cet intellectualisme. Il imagine une scène de retour entre deux amants, et tout son art d'écrivain ressort de ce passage. Quelques pages plus loin, il est présenté de façon traditionnelle par le narrateur :

Prosateur strict et toujours à la quête du mot juste, jeune ou vieux, rare ou commun, mais de signifiante exacte, il s'imaginait que tout le monde parlait comme il écrivait, quand il écrivait bien. C'était de bonne foi qu'il s'entêtait à réfléchir, arrêté soudain par une inquiétude en face de tel mot de conversation, vêtements de vanités pures. La conscience de ce travers ne l'en avait pas guéri, ni la punition de se répéter après chaque faute, ce *mea culpa*, arrangé d'après Goethe à son usage personnel : « Quand il entend des mots, Entragues croit toujours qu'il y a une pensée dedans. »⁴

Ce portrait du personnage annonce une construction rigoureuse des monologues intérieurs. Cette construction est alors moins la caractéristique du monologue traditionnel qu'une technique narrative inscrite dans la logique du personnage. Le monologue intérieur apparaît d'ailleurs dès la deuxième page. Voyons maintenant l'incipit des *Chevaux de Diomède* :

« Cette cabane d'anachorète avec son toit de chaume et peut-être de roseaux, et sa porte en claie, et ses murs en terre battue, et la tête de mort dans un coin, et la cruche ! Oui, mais la joie d'être seul, et le silence, et avoir écrasé le désir sous son pied nu ! Il y eut des temps où l'on courait au désert. [...] Pour être un homme, c'est-à-dire participant de l'infini, il faut abjurer toutes les conformités fraternelles et se vouloir spécial, unique, absolu. Ceux-là

¹ S., p. 279.

² « Remy de Gourmont romancier », *op. cit.*, p. 251.

³ S., p. 45-46.

⁴ *Ibid.*, p. 48.

seuls seront sauvés, qui se seront sauvés eux-même d'entre la foule... » Là de sa méditation, Diomède fut interrompu par la sonnerie d'une heure. »¹

Ces premières pages sont beaucoup plus déroutantes. Le roman commence sur un monologue intérieur de Diomède sans aucune explication du narrateur, ce qui le rend quelque peu obscur. L'emploi du pronom anaphorique « cette » au début du monologue indique que la pensée est prise au milieu de son déroulement. Ce début s'éclaircira plus loin, Diomède méditant en réalité sur un ouvrage, la *Vie des Solitaires d'Occident*.² Mais la cabane d'anachorète sera seulement reprise à la fin du roman.³ L'important semble alors être avant tout l'idée de la méditation, qui se retrouvera dans tout le roman. La façon de présenter le personnage par la confrontation directe avec sa méditation montre que l'intellectualité est déterminante, d'où le peu d'importance d'une présentation plus traditionnelle. Dans ces romans, la description physique des personnages est secondaire. Entragues est seulement décrit à la page 154 et Diomède à la page 45. Cependant, Hervart est présenté de manière plus traditionnelle et semble différent d'Entragues et Diomède. Une description physique est donnée dès la page 3, suivie de celle de son caractère :

Conservateur de la sculpture grecque, au musée du Louvre, il s'intéressait fort peu à la froide beauté des marbres et, moins encore, à l'archéologie. Il aimait la vie et partageait ses jours entre les femmes et les bêtes. Les mœurs des insectes le passionnaient. On le voyait souvent au Jardin des Plantes [...] Ailleurs il disait que ses fonctions seules l'avaient empêché de se faire un nom comme naturaliste. Mais, selon l'opinion commune, M. Hervart n'était, en toutes choses, qu'un amateur très intelligent, gâté par beaucoup d'indolence.⁴

Mais l'omniprésence des monologues intérieurs dès les premières pages indique une ressemblance avec les deux autres personnages. Hervart passe également la plupart de son temps en méditations diverses, notamment sur des phénomènes physiologiques. Le contenu des monologues intérieurs est principalement constitué de réflexions générales. On a vu qu'Entragues reprenait les théories de Gourmont sur l'idéalisme ou la littérature. Les personnages philosophent et leurs monologues intérieurs servent de gloses sur les idées de Gourmont.

¹ *Les C.D*, p. 13-15.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 164 : « Elle sortait d'un livre, toujours du même livre, de la même page, où il y a une image repliée qui représente des petites cabanes d'anachorètes au milieu d'un bois de grands sapins sombres... ».

⁴ *Un c.v.*, p. 3-4.

La pensée est contrôlée et volontairement construite par les personnages. Les réflexions générales se mêlent aux réflexions particulières. Le discours intérieur est un discours volontaire, le suffixe « -logue » de « monologue » reprend son sens premier, *logos* en grec signifiant « discours ». Chaque fait est prétexte à une réflexion plus générale et les monologues intérieurs sont souvent envahis par les aphorismes :

Cependant, M. Hervart médita longtemps sur ce mystère, et il édifiait des théories perverses sur la précocité des jeunes filles. Bientôt il eut honte de ses divagations. « Les femmes sont complexes, pas plus que les hommes certainement, mais d'une complexité que les hommes ne peuvent comprendre. Elles-mêmes ne se comprennent pas, et d'ailleurs n'en n'ont nul souci. [...] C'est par le sentiment seul qu'on peut les rejoindre. Il n'y a qu'une manière de comprendre les femmes, c'est de les aimer... Pourquoi ne dis-je pas cela tout haut ? Elle serait amusée et trouverait peut-être de jolies choses à répondre... »¹

Le monologue d'Hervart a le même statut que la parole, il se demande lui-même pourquoi il ne prononce pas ces mots à voix haute. Comme le souligne le narrateur, il s'agit bien de théories qui sont sans cesse élaborées par Hervart, Entragues ou Diomède. Ils cherchent à comprendre le monde et leur pensée est une suite d'interrogations et de tentatives de réponse. En effet, l'aphorisme définitif n'est jamais prononcé : « Mais chez Entragues, l'homme ne prononçait jamais le définitif aphorisme », précise Gourmont.² Le monologue intérieur est une réflexion constante et indéfiniment renouvelée. Le personnage contrôle ses pensées au même titre que ses paroles :

« [...] – et je songe avec délices au mépris, pour de si candides plaisirs, de la plèbe intellectuelle et du troupeau sentimental. » Il se reprit : Ceci dépasse un peu ma pensée présente... » Il venait de songer à Pascase [...]»³

La reprise des pensées est une habitude chez Diomède. Au cours du roman, Gourmont revient sur cette caractéristique :

Il songeait nerveusement, la tête malade et pleine de contradictions ; mais il n'eut pas même le courage de revenir sur ses pensées, selon son habitude, pour en corriger l'excès paradoxal.¹

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *S.*, p. 119.

³ *Les C.D.*, p. 18-19.

La négation « pas même » met l'accent sur la rareté de ces moments d'abandon. Le personnage gourmontien laisse rarement vagabonder ses pensées, et la plupart des monologues intérieurs sont très travaillés :

« [...] La question que j'ai à résoudre est donc celle-ci : vais-je continuer de respirer la fleur sur le rosier, ou vais-je la cueillir ? » Cette métamorphose lui parut d'une poésie un peu molle. Alors il employa en lui-même, sans toutefois les formuler, même à mi-voix, des termes plus nets. « Eh bien, si je la prends, je la garderai. [...] »²

L'insistance avec laquelle Gourmont précise que ces pensées ne sont pas même formulées à mi-voix mérite d'être prise en considération. On se trouve en effet devant un traitement original du monologue intérieur. La construction du discours est assumée par le personnage lui-même. La pensée est revendiquée comme équivalente du discours écrit ou oral, mais sur un autre plan. Si la pensée est tout aussi organisée que le discours, elle n'est pas assimilée au discours. Les termes sont employés, mais non formulés. On retrouve ce décalage avec le mot « métamorphose » qui correspond en réalité à une métaphore. L'originalité de Gourmont consiste donc en une extrême intellectualisation de ses personnages, mais aussi en un traitement tout à fait personnel de la construction du monologue intérieur. La présence constante des monologues intérieurs laisse une place privilégiée à l'analyse. Le monde est filtré par une conscience intellectuelle qui sert d'intermédiaire entre les données perçues et leur expression. Chaque détail est analysé, rien n'est donné à l'état brut. L'analyse de soi se double d'une analyse du monde extérieur, on retrouve ainsi le principe de l'idéalisme, le monde n'existe qu'en tant qu'il est perçu par une conscience. Gourmont utilise donc un type bien particulier de monologue intérieur en accord avec sa conception des personnages, et l'intellectualisation se retrouve également dans le fonctionnement du monologue.

Le fonctionnement du monologue intérieur

Le monologue intérieur chez Gourmont fonctionne de façon originale. Si on le compare à Dujardin, on voit se dessiner une logique caractéristique de l'intellectualisme gourmontien. Cependant, malgré un traitement différent, une similitude dans la logique de

¹ *Ibid.*, p. 173.

² *Un c.v.*, p. 71.

certain monologue peut être décelée. Ainsi, ces deux passages fonctionnent à partir d'un même procédé :

Voici son premier billet, il y a quatre mois.

« Monsieur,

« Il m'est complètement impossible d'accepter ce soir votre aimable invitation. Si vous voulez la remettre à demain, je serai libre.

« Je vous salue ».

Cela est du soir où je pensais l'emmenner souper ; j'avais été la voir la veille pour la première fois ; c'est à minuit, quand j'ai été la demander chez le concierge du théâtre, qu'on m'a remis ce billet. [...] ¹

« 15 septembre. – Que sont les baisers de mes enfants après les baisers de mon ami ? C'est l'odeur de l'humble giroflée après le parfum capiteux des fleurs les plus rares... »

« Sotte, se dit Léonore, pourquoi écrire ? Cette femme a de l'esprit, sa conversation est agréable, elle a du goût, et voilà ce qu'elle écrit ! Dieu, quelle tristesse ! »

« ...mais les giroflées ont leur charme, comme elles ont leur saison, et je les retrouve avec bonheur, puisque leur saison est revenue. »

« Cela, pensa Léonor, c'est mieux ; c'est presque bien... Hervart est-il encore à Robinvast ? J'espère que non. Son congé n'était pas indéfini, je suppose. Si j'écrivais à Gratiennne ? » ²

Ces deux monologues fonctionnent à partir de la lecture d'une lettre.³ Elle entraîne des réflexions qui viennent interrompre cette lecture. Mais contrairement à la plupart des autres monologues, Gourmont semble ici prendre plus de liberté que Dujardin avec le fonctionnement du monologue. En effet, les pensées de Daniel Prince restent organisées autour du contenu du billet, tandis que celles de Léonor sont beaucoup plus vagabondes. Il passe d'une idée à une autre et la lecture de la lettre apparaît comme un point de départ pour des réflexions sans rapport direct. En lisant la phrase sur les giroflées, il finit par penser à Hervart, puis à Gratiennne. Le monologue intérieur chez Gourmont diffère également de celui de Dujardin par la dialectique intérieur-extérieur. Le monologue intérieur dans *Les Lauriers sont coupés* fonctionne essentiellement à partir de la perception du monde. Le monde extérieur est le point de départ de la pensée qui ensuite évolue par association d'idées :

¹ Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 131.

² *Un c.v.*, p. 200.

³ Daniel Prince relit les billets de Léa et Léonor lit une lettre d'Hortense qui se présente sous la forme d'un journal.

Je resterai toute la soirée à dîner. 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 soi. Comme il doit être las, le bonhomme qui menait son fils voir manger des glaces chez Tortini. Tortini ; je n'y ai jamais mis les pieds ; n'être jamais entré chez Tortini ; ça vous manque...sur l'air de la Dame Blanche ; ça vous manque, ça vous manque. Cette glace est finie ; tant pis. [...]¹

Les pensées partent d'une perception, s'enchaînent par associations d'idées, puis de nouveau se rattachent au monde extérieur sans que cela interrompe l'enchaînement. Chez Gourmont au contraire, le monde extérieur n'intervient pas dans la logique du monologue, il est laissé de côté à tel point qu'une allusion au décor fait l'effet d'un surgissement inattendu. Au chapitre VI de *Sixtine*, Entragues se promène tout en réfléchissant. Il se réfugie dans un café pour poursuivre sa réflexion. Cette indication nous est donnée au bas de la page 77. Suit alors un long monologue intérieur direct ou indirect, mêlé à du psycho-récit. C'est seulement deux pages plus loin que le décor est de nouveau évoqué d'une façon tout à fait inattendue :

Sixtine avait de la grâce et les contours s'accordaient selon le rapport voulu pour évoquer le mot de beauté. Blonds, les cheveux, et d'un vert doré, les yeux ; violente, la bouche et très blanches, les dents. [...] Les yeux faisaient un contraste de nonchalance et l'ensemble du visage vraiment avait de l'équivoque. A ce moment, Entragues tressaillit en un sursaut si excessif que des joueurs voisins restèrent le cornet en l'air et le six-quatre à la bouche. Les dés résonnèrent dans le cornet de cuir, Entragues assagit ses nerfs. « L'équivoque, mais c'est la cause, c'est la cause, mon âme ! [...] »²

Le monde extérieur n'intervient pas dans le déroulement de la pensée et son évocation provoque un effet de surprise et de décalage par rapport au monologue. De plus, Karl D. Uitti explique que le monologue intérieur nous initie au mécanisme de l'esprit du personnage par une écriture presque automatique.¹ Il s'appuie sur ce passage de *Sixtine* :

« ...L'abandon suprême d'une femme prouve-t-il son amour ? [...] Pour se sentir aimé, il faut croire ; l'amour est une religion. Il faut avoir la foi, il faut aimer soi-même. Aimer soi-même ? [...] Alors croire ? Oui, croire, et la vérité elle-même est-elle autre chose que la croyance ? Vérité, croyance, double face de l'unité, mystère d'un Dieu en deux personnes. [...] Il n'y a peut-être qu'à ne pas réfléchir. S'embarquer sur la barque légère et au fil de l'eau descendre...Vers l'Océan, n'est-ce-pas, vers l'inéluctable abîme ? [...] Si le courant

¹ *Les Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 109.

² *S.*, p. 79-80. On peut remarquer ici un style caractéristique du symbolisme que l'on retrouve d'ailleurs dans le monologue intérieur de Dujardin. L'ordre des mots est inversé, la qualification précède le nom.

est un circuit, autant demeurer chez soi à lire la *Divine Comédie*. Lui aussi en est revenu, l'Alighieri ! Il n'y a que la mort. [...] amère la vie, plus amère la mort. »²

Il explique que la logique du monologue est entièrement construite sur des associations métaphoriques, l'unité du passage ne résidant pas dans la question initiale. Ces associations métaphoriques se divisent en deux groupes d'images, les images abstraites et concrètes, toutes deux d'origine littéraire. Par exemple, l'image de la barque et du circuit font allusion à l'*Enfer* de Dante. La logique du monologue intérieur semble donc avant tout fondée sur le mot.

« Ce rien, le mot, est pourtant le substratum de toute pensée ; il en est la nécessité ; il en est aussi la forme, et la couleur, et l'odeur ; il en est le véhicule : et bai ou rubican, isabelle ou aubère, pie ou rouan, ardoise ou jayet, doré ou vineux, cerise ou mille-fleurs, zèbre ou zain, le front étoilé ou listé, peint de tigrures ou de balzanes, de marbrures ou de neigeures, - le mot est le dada qu'enfourche la pensée », écrit Gourmont dans *L'Ivresse verbale*.³ Cette prédominance du mot est caractéristique de la construction de beaucoup de monologues intérieurs. On a vu ce phénomène ci-dessus avec la logique du monologue d'Enragues. Le mot a une valeur en lui-même, en dehors de son sens, et certains monologues sont bien la manifestation d'une « ivresse verbale ». Les jeux sur les sonorités sont récurrents. « Voilà que m'obsède l'image obscène », se dit Enragues.⁴ Le monologue devient alors poétique, et même poésie, comme dans ce passage de Sixtine :

« [...] Ce n'est pas une Coquerette, elle se domine, mais le jour où la rivière aurait été franchie, épaule contre épaule, elle serait unie à son amant comme le fer au fer sous le marteau du bon forgeron :

Amour, bon forgeron des cœurs,

Martèle, martèle,

Martèle deux à deux les cœurs,

Martèle, martèle,

Amour, bon forgeron des cœurs !

Il fredonnait ce couplet improvisé à la sommation d'un rythme qui chantait sous les doigts de Sixtine.⁵

¹ Karl D. Uitti, *La passion littéraire de Remy de Gourmont*, op. cit., p. 143.

² S., p. 130-131. Uitti considère que ces lignes écrites sur un carnet sont du monologue intérieur. Nous reviendrons sur cette question.

³ Article publié en 1892, repris dans *Le Chemin de velours*, op. cit., p. 239-240.

⁴ S., p. 185.

⁵ *Ibid.*, p. 203-204.

La pensée rebondit sur une métaphore et poursuit son cours par une création poétique reprenant cette métaphore. On voit ici se dessiner la force du mot qui dirige la pensée. Le monologue intérieur devient en outre musical, ce qui n'est pas sans rappeler les théories wagnériennes de Dujardin. « Le caractère « poésie » du monologue intérieur nous a conduit nécessairement à son caractère « musique » », écrit-il dans *Le monologue intérieur*.¹ Il évoque ensuite le leit-motiv (*sic*), que l'on retrouve également chez Gourmont :

« [...] Valentine fait convenablement la bête, que me faut-il de plus ! Elle est rusée comme une succube et charmante aux jeux préambulaires, que me faut-il de plus ? Ses caresses sont d'une générosité profuse : elle a le cœur sur la main et sur les lèvres, que me faut-il de plus ?²

L'expression « que me faut-il de plus ? » scande le monologue. Ainsi, malgré une conception différente du monologue intérieur, des similitudes rapprochent ces deux auteurs et le monologue intérieur de Gourmont a sans aucun doute une dimension moderne.

Gourmont utilise bien la technique littéraire qui sera appelé plus tard le « monologue intérieur ». Il en fait un usage tout à fait particulier, mais il exploite également les possibilités inhérentes à la technique elle-même. Principal instrument de déconstruction du roman au vingtième siècle, le monologue intérieur entraîne déjà ici une crise du roman caractéristique de la « fin-de-siècle ».

¹ *Le monologue intérieur, op. cit.*, p. 226.

² *S.*, p. 185.

Deuxième partie : La crise du roman

La crise du récit

Monologue intérieur et action

Le monologue intérieur tel qu'il est utilisé dans ces romans est lié à une impossibilité d'agir. Les personnages revendiquent un refus de la vie qui entraîne une absence d'action romanesque. Entièrement tournés vers la pensée, les personnages gourmontiens ne veulent et ne savent pas vivre. « Enfin, cela est hors de doute, je ne sais pas vivre. Perpétuelle célébration, ma vie est la négation même de la vie ordinaire », écrit Entragues dans son journal¹. La pensée et l'implication dans la vie sont incompatibles, comme l'affirme intérieurement Entragues : « Penser, ce n'est pas vivre ; vivre, c'est sentir. »² On retrouve ici l'idéalisme de Villiers de l'Isle-Adam avec notamment *Axël*³. Le héros est en effet partagé entre son désir de vivre et le détachement nécessaire à une vie exclusivement cérébrale. Diomède, Entragues et dans une certaine mesure Hervart apparaissent comme des observateurs de la vie, et non comme des acteurs. La réflexion sur le monde est paradoxalement liée à un refus du monde au profit d'une relation de spectacle à spectateur. Conformément à la vision idéaliste qui remet en question la réalité du monde, celui-ci se transforme en théâtre. Le monologue intérieur devient un écran à travers lequel les personnages regardent et jugent le monde sans y participer, comme la loupe qu'Hervart utilise pour observer la nature et à travers elle les hommes :

Les yeux retombés sur sa loupe, M. Hervart continua d'examiner la fleur de marguerite, où deux lygées écarlates, étroitement unies, ne faisaient plus qu'un seul insecte. [...] « Je sais d'ailleurs, songeait-il, que le mâle ne meurt pas immédiatement et qu'aussitôt dégagé il trotte, en quête de nourriture. J'aurais voulu voir le mécanisme de la désunion. Le hasard me donnera cela. Que l'on observe les bêtes ou les hommes, il faut compter sur le hasard. Il y a aussi les longues persévérances... »⁴

¹ *S*, p. 69.

² *Ibid*, p. 186.

³ *Axël*, publié dans *La Jeune France* en 1885-1886, publication posthume en volume, Paris, Quantin, 1890.

⁴ *Un c.v.*, p. 2.

Ce monologue intérieur, qui intervient dès la deuxième page du roman et qui correspond au premier monologue d'Hervart, présente un personnage qui par son esprit analytique se détache du monde. Le recours constant au monologue intérieur est le signe d'un écart qui se creuse entre l'espace intérieur et l'espace extérieur. On peut remarquer une distance à travers l'emploi du terme « les hommes ». L'attention qu'Hervart porte à la vie dans sa généralité le détourne de sa propre vie et donc de l'action. « C'est alors qu'il s'aperçut enfin que Rose n'était plus là », note le narrateur¹. Chez Diomède, l'omniprésence de la pensée correspond à un refus affirmé de toute participation à la vie : « Non. Je veux jouer avec la vie, je veux passer en rêvant ; je ne veux pas croire ; je ne veux pas aimer ; je ne veux pas être dupe. Je regarde, j'observe, je juge, je souris »². Sa vie est exclusivement cérébrale : « il ne faisait vraiment rien dans la vie que d'aller et venir, regarder, sentir, comparer. C'est ce qu'on appelle rien ; c'est vivre et ce n'est vraiment rien. »³ Le roman semble démontrer que la pensée doit rester stérile et Néobelle, en transformant la pensée de Diomède en action, confirme et renforce les idées du personnage. Ainsi ce monologue de Diomède dans les dernières pages du roman :

« [...] Les pensées sont faites pour être pensées et non pour être agies. Action, tu n'es pas la sœur, tu es la fille du rêve, sa fille ridicule et déformée. Action, abstiens-toi d'écouter aux portes des cerveaux ; trouve en toi-même, si tu en es capable, ton motif et ta justification. Soit stérile, Pensée. [...] Il faut se taire. Dès qu'on ouvre la bouche, les flèches partent, s'en vont, portant des mots, pénétrer les membres et les forcer au mouvement. La pensée s'agite en danses et en gestes ; elle se ment à elle-même, elle se nie en devenant principe de force, c'est-à-dire inconsciente et stupide. Il avait raison, le prêtre de hasard : la stupidité est une des formes de l'intelligence ; c'est l'intelligence devenue acte [...]. Toute idée qui se réalise, se réalise laide ou nulle. Il faut séparer les deux domaines [...]. La pensée ne doit pas être agie ; l'acte ne doit pas être pensé. [...] »¹

La position de Diomède est extrême. La personnification de la pensée et de l'action accentue leur incompatibilité radicale et Diomède va jusqu'à remettre en question la parole considérée comme une forme de l'action. L'intelligence doit rester pure en se limitant à l'espace intérieur. Le refus de l'action semble être la conséquence de la désillusion qui accompagne toutes les réalisations. Le personnage a peur de s'investir dans le monde. « Cyran a peur. Pascase a

¹ *Ibid.*, p. 3.

² *Les C.D.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 65.

peur. Et moi ? Moi aussi, j'ai peur. Moi ! Oui, moi. J'ai peur de la femme qui m'a ému, de la femme que je désire, de la femme que j'aime. J'ai peur de la seule, j'ai peur de la vraie », se dit Diomède². La vie et l'action sont représentées dans le roman par le thème amoureux. C'est en refusant l'amour que les personnages masculins rejettent l'action.

Les trois romans contiennent une lutte contre l'amour. Par orgueil, par peur ou par lucidité, les personnages gourmontiens se veulent libres de toute attache. Ils rejettent l'action sous la forme de l'histoire d'amour. L'abandon à l'amour correspondrait à un changement radical dans leur façon de vivre et dans leur vision du monde, comme le montre l'image du fleuve dans *Les Chevaux de Diomède* : « Le fleuve ! répondit Diomède. Toujours le fleuve, onde ou ombre, dans lequel il faut se jeter tout nu. »³ A l'image du fleuve s'oppose celle de la maison qui représente la pensée :

« [...] Sortir ? Il faut rentrer. On ne peut pas toujours être dehors. Sortir de soi ? On doit avoir froid. En soi on a chaud, on se couche, on se roule. Le tapis est épais, les fenêtres bien closes, le feu clair, la lampe douce. [...] »⁴

Le monologue intérieur s'oppose à l'intrigue romanesque. L'idéalisme déçoit avec l'accomplissement de l'amour physique et l'intrigue romanesque est condamnée à rester stérile ou à être vouée à l'échec. Entragues va jusqu'à conseiller involontairement son rival qui aura plus de succès que lui. « Ce refus d'agir et ce transfert de pouvoir qui participent d'une même stratégie de l'échec ne sont pas sans rapport avec le piétinement du texte : récit d'une impuissance et impuissance du récit vont de pair »⁵. Au-delà du refus, c'est à une impossibilité d'aimer que les personnages se heurtent. La réflexion représentée par le monologue intérieur est incompatible avec l'action amoureuse. « Décidément ne plus réfléchir, agir », se dit Entragues⁶. Les rares moments d'abandon des personnages se caractérisent par l'absence du monologue intérieur, soulignée par un commentaire du narrateur : « Cette attraction, qu'il avait raisonnée et combattue avec les armes logiques de son caractère, devenait la plus forte, le dominait dans la science et dans l'inscience. Il en était arrivé à ne plus penser »⁷. L'analyse tue l'amour en créant une distance et en détournant le

¹ *Ibid.*, p. 206-207.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 104.

⁴ *Ibid.*, p. 63-64.

⁵ Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois, Jeannine Pâque, « Les romans de la décadence », *Europe*, novembre-décembre 1991, p. 78.

⁶ *S.*, p. 134.

⁷ *Ibid.*, p. 273.

personnage de l'action. Entragues se rend compte que l'analyse l'empêche de séduire Sixtine. Ainsi ce monologue intérieur indirect : « Sixtine n'occupait pas, comme lui, ses heures, à l'analyse du tout et du rien : pour se faire aimer, il faut se faire voir. [...] Cesser de réfléchir, ne penser qu'au but et compter pour rien les obstacles. Dès ce soir, il allait commencer. »¹ Mais cette volonté est un leurre. Le personnage ne peut réfréner son esprit analytique et destructeur, même lors des scènes qui le mettent en présence de la femme aimée, désamorçant ainsi l'intrigue romanesque : « Il y avait eu après les derniers mots de Sixtine un assez long silence, pendant lequel Entragues, sans pour cela cesser de s'intéresser coeurement au présent, ne put néanmoins réfréner son imagination d'analyste. »² Dans sa lettre finale, Sixtine parle « d'Indécision analytique »³. L'intelligence contraste avec l'émotion et la froide analyse s'oppose au lyrisme. « Ah ! l'analyse vient à bout de tout, même des usages les plus sacrés », se dit Entragues⁴. L'emploi du monologue intérieur dans les moments qui devraient être tendus par une émotion amoureuse est significative d'un recul du personnage par rapport à la situation. Le monologue a toujours sa fonction d'écran par rapport à l'action qui devient secondaire. La présence du monologue dans ces scènes typiquement romanesques a une influence plus directe sur l'action dans le sens où elle annule l'avancée de l'intrigue en reculant le moment de l'action. C'est le thème du « Trop tard » de *l'Horloge* de Baudelaire⁵, réexploité par Gourmont dans *Sixtine* :

Cette pensée transitoire le ramena à l'amour : ses bras, par un ressort soudain détendu, s'ouvrirent et, si elle y était tombée, ils se fussent refermés sur l'infini. Mais il était trop tard de quelques minutes : il y a un tout petit espace entre la sensation aperçue et la sensation analysée : c'est là que se loge l'ironique Trop tard.⁶

Ah ! comme, à distance, il les jugeait bien, les choses, comme il voyait bien *ce qu'il aurait fallu faire* : nul n'avait à un plus haut degré la présence d'esprit du bas de l'escalier. L'analyse immédiate était toujours un peu confuse, n'imposait pas de précises conclusions. Sans doute, trois ou quatre minutes au plus après le moment où l'action eût trouvé sa place, il avait démêlé les pensées et les arrières-pensées de son partenaire et au cours de la

¹ *Ibid.*, p. 132.

² *Ibid.*, p. 202. Ce commentaire du narrateur fait suite à un assez long monologue intérieur d'Entragues.

³ *Ibid.*, p. 320.

⁴ *Ibid.*, p. 228.

⁵ *Les Fleurs du Mal* [Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857], Librairie José Corti, 1986, p. 157-158.

⁶ *S.*, p. 206.

quatrième minute il savait déjà *ce qu'il aurait fallu faire* à la première seconde, mais il ne le savait pas aussi pertinemment qu'après une nuit de sommeil.¹

Gourmont insiste sur cette idée du moment qui n'est pas sans rappeler les idées de Crébillon fils dans *Les Egarements du cœur et de l'esprit* ou dans *La Nuit et le Moment*². Mais contrairement aux personnages de Crébillon, les personnages de Gourmont ne savent pas saisir l'instant, ils sont prisonniers de leur espace intérieur et l'action est ralentie et même annulée par le monologue intérieur. Plus qu'une histoire d'amour, les romans sont l'histoire de la pensée pendant l'intrigue amoureuse.

Si le titre *Sixtine* promet une intrigue romanesque traditionnelle, l'effet est aussitôt désamorcé par le sous-titre « roman de la vie cérébrale ». Le roman suit cette même évolution, les premières pages semblent mettre en place l'histoire d'amour conventionnelle, mais celle-ci ne tarde pas à être détournée par une narration presque exclusivement centrée sur la pensée d'Enragues. Le sujet du roman devient un prétexte et le but de l'écrivain n'est plus de raconter une histoire. « Le sujet, en art, n'a d'intérêt que pour les enfants et les illettrés », affirme Gourmont³. Le début de *Sixtine* présente la plupart des caractéristiques du roman d'amour traditionnel. Voyons l'incipit :

Sous les sombres sapins sexagénaires dont les branches s'alourdissaient vers les pelouses jaunies, côte à côte ils allaient. La comtesse Aubry, avec sa grâce de négociatrice d'amours mondaines, venait de les joindre brusquement l'un à l'autre, tels que deux prédestinés.⁴

Le couple que forment Sixtine et Enragues est présenté dès les premières lignes, semblant indiquer tout de suite la nature de l'action. Le narrateur parle d'« amours mondaines » et le terme « prédestinés » accentue le caractère romantique de la présentation. Gourmont a recours à un certain nombre de lieux communs, la première rencontre, le premier regard : « Au dîner, quelques aristocrates des environs parlent de l'ouverture de la chasse, je ne remarque aucun visage intéressant que celui d'une jeune femme, blonde, aux yeux vifs, qui se tait ou ne parle qu'à Mme Aubry », écrit Enragues dans ses notes de voyage⁵. L'auteur semble également se plier aux exigences de l'intrigue romanesque en mettant en place des éléments mystérieux

¹ *Ibid.*, p. 209.

² Le libertinage est étroitement lié dans ces deux romans à l'idée du moment, comme en témoignent ces lignes : « Je m'abandonnai à toute l'ivresse de ce dangereux moment, et je me rendis enfin aussi coupable que je pouvais l'être », *Les Egarements du cœur et de l'esprit* [Paris, Prault (et la Haye, Gosse et Néaulme), 1736-1738], GF-Flammarion, 1895, p. 245.

³ *Le Problème du style*, Mercure de France, 1902, p. 25.

⁴ *S.*, p. 45.

⁵ *Ibid.*, p. 70-71.

comme l'histoire de la chambre au portrait, la gravure où figurent les initiales S.M à S.M ou la présence d'un mystérieux crime dans la vie de Sixtine. Mais ces éléments n'ont aucune incidence sur l'action et sont abandonnés sans avoir été exploités. L'effet que pourraient provoquer ces mystères est désamorcé par leur résolution simple, et ils n'ont guère d'autre fonction que celle d'alimenter les monologues intérieurs d'Enragues :

« En ce champ labouré d'un bien superficiel labour, emblavé à peine d'une rapide volée, se disait Enragues, je ne moissonne que des problèmes, ivraies, folles herbes, graminées ridicules ! Depuis trois jours, je n'ai plus que des inquiétudes de mathématicien penché sur d'insolubles x .

SERIE DES X

x a. – « Ce fut le poison. »

x b. – « Histoire de la chambre au portrait. »

x c. – « S.M. à S.M. »¹

Les éléments romanesques n'ont d'intérêt que dans la mesure où ils sont perçus par un cerveau, ils sont détournés de leur fonction traditionnelle. *Sixtine* apparaît comme une déconstruction du roman d'amour et le seul sujet reste la pensée, le monologue intérieur envahissant le récit au détriment de l'action. La promesse d'une consistance romanesque disparaît pour laisser la place au piétinement du récit. L'emploi constant du monologue intérieur crée une esthétique de l'immobilisme en annulant toute évolution et toute dynamique du récit. De même, dans *Les Chevaux de Diomède*, l'action s'efface pour laisser la place à la pensée. Le roman n'est pas construit autour d'une histoire, mais autour d'un éventail de possibilités narratives. Dans sa préface, Gourmont parle d'un « petit roman d'aventures possibles »². L'action laisse la place à des épisodes illustrant les différents degrés d'analyse que Diomède effectue sur lui-même. Ainsi, les chapitres ont des noms constitués de l'élément autour duquel est construit ce chapitre et l'épigraphe est tirée du texte même. L'exemple le plus évident est celui du dernier chapitre qui s'intitule « Les Pensées » et dont l'épigraphe tirée du monologue intérieur précédemment cité de Diomède résume l'idée finale du roman : « Les Pensées sont faites pour être pensées et non pour être agies. »³ Le titre du roman est à lui seul symbolique, les chevaux pouvant représenter à la fois les femmes et les pensées. On retrouve alors le même détournement de l'intrigue romanesque. Le titre semble annoncer une histoire si on considère les chevaux comme une métaphore de la femme, le rapprochement

¹ *Ibid.*, p. 129.

² *Les C.D.*, préface, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 204.

étant d'ailleurs présent dans ces paroles de Diomède : « L'âge des femmes ? Sait-on l'âge des chevaux ? »¹. Mais dans ce « petit roman d'aventures possibles », la femme s'efface pour laisser la place à la pensée, véritable sujet du roman. Les chevaux de Diomède apparaissent comme une métaphore des pensées et l'ambiguïté du titre est significative du détournement du romanesque.

Monologue intérieur et action romanesque sont donc incompatibles dans les romans de Gourmont. Leur unique objet est la pensée au détriment de l'histoire, entraînant par là une crise du récit. Mais le récit est également remis en question par le monologue intérieur en tant que technique narrative.

Monologue intérieur et narration

Dans *Figure III*, Genette distingue trois sortes de récits : le récit à focalisation zéro qui correspond au récit classique, c'est-à-dire un récit où le narrateur est omniscient, le récit à focalisation interne qui suit les événements selon le point de vue du ou des personnages, et le récit à focalisation externe dans lequel on ignore tout des pensées et des sentiments des personnages². L'utilisation du monologue intérieur a d'importantes conséquences sur ces questions de situations narratives. « La focalisation interne n'est pleinement réalisée que dans le récit en « monologue intérieur » », précise Genette³. *Les Lauriers sont coupés* en sont un exemple parfait puisque le récit est un discours immédiat sans aucune intervention du narrateur, tout est perçu selon le point de vue du personnage. Au contraire, le monologue intérieur dans les trois romans de Gourmont est utilisé dans un récit apparemment classique et semble renforcer l'omniscience du narrateur. On peut seulement parler d'une focalisation interne ponctuelle aux moments où le narrateur s'efface pour laisser la parole à son personnage, or on a déjà vu que la présence du narrateur était renforcée par des critères formels. Certains passages sont tout à fait conformes au récit traditionnel, comme ce commentaire du narrateur qui suit un monologue intérieur de Léonor :

Un homme, si froid qu'il se veuille, si maître de soi que l'ait fait la nature, est peu capable de se promener seul à seul avec une jeune femme sans chercher à lui plaire. Il est très incapable également de conserver assez de présence d'esprit pour se regarder agir et ne pas faire de fautes. Mais plaire ? Le peut-on par règles, et surtout à une jeune fille ? Les

¹ *Ibid.*, p. 80.

² Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 206-211.

³ *Ibid.*, p. 209-210.

femmes ne sont guère capables que d'impressions totales. Elles ne distinguent pas, par exemple, entre l'esprit et l'intelligence, entre l'aisance et la force, entre la vraie jeunesse et la jeunesse apparente. Leur plaisir, c'est leur plaisir tout entier, et dès qu'on leur plaît, on devient pour elles l'animal sacré.¹

Le narrateur tire une leçon d'ordre générale sur la nature humaine à partir d'un exemple particulier, comme peut le faire notamment Balzac :

En effet, les jeunes gens de Paris ne ressemblent aux jeunes gens d'aucune autre ville. Ils se divisent en deux classes : le jeune homme qui a quelque chose, et le jeune homme qui n'a rien ; ou le jeune homme qui pense et celui qui dépense.²

Le monologue intérieur serait donc un procédé permettant au narrateur de justifier sa vision du monde en pénétrant dans les pensées de ses personnages. « Dans un récit marqué fortement par le narrateur, donc, la vie intime d'un personnage ne sert qu'à permettre la formulation de vérités générales sur la nature humaine », précise Dorrit Cohn³. La voix du personnage reste subordonnée à celle du narrateur et celui-ci intervient après un monologue intérieur pour expliciter ou préciser la pensée du personnage :

« Elle devait aller à Bagnoles pour un de ces maux imaginaires que les femmes ne songent à traiter qu'en leurs phases d'ennui. Inquiète ou ennuyée, elle avait ces deux airs voisins à presque égales doses. [...] Il faut observer cela. Peut-être est-elle revenue ? » Hubert ne se croyait atteint que d'une simple fièvre analytique. Souventes fois, pour le seul plaisir de se rendre compte, il avait suivi, en leurs évolutions psychiques, d'intéressant sujets. [...] Cela finissait ainsi, soit qu'Entragues s'éloignât, soit qu'un ricochet l'induisît à une secrète expérience de laboratoire.⁴

Le narrateur corrige le manque de lucidité de son personnage, visible à travers l'expression « ne se croyait ». Il revient alors sur ses habitudes, dégageant ainsi sa personnalité. Le commentaire du narrateur introduit un certain écart qui peut se manifester sous la forme d'un jugement : « sans se douter de l'inutilité et du mal à propos de ses réflexions, - il suivait l'étoile »⁵, écrit Gourmont.

¹ *Un c.v.*, p. 120-121.

² Balzac, *La Fille aux yeux d'or* [*Œuvres complètes* de M. de Balzac, Paris, Furne, 1842-1848, *La Comédie humaine*, IX, première partie. Etudes de mœurs, troisième livre. Scènes de la vie parisienne.], GF-Flammarion, édition présentée et annotée par Michel Lichtlé, 1988, p. 231.

³ *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 40.

⁴ *S.*, p. 78.

⁵ *Ibid.*, p. 151.

Cependant, le narrateur semble jouer avec son omniscience. Il y renonce parfois délibérément en affectant une ignorance suspecte, comme dans cette phrase d'*Un cœur virginal* : « Peut-être n'y pensa-t-il pas »¹. Face à l'abondance des monologues intérieurs, cette ignorance soudaine paraît étrange. En effet, l'omniscience cède la place à une limitation du point de vue, le narrateur déléguant sa voix au personnage qui assume le récit. Par le recours constant au monologue intérieur, le personnage prend le rôle du narrateur en commentant lui-même la situation. Le regard sur le monde est celui du personnage masculin, les événements sont vus uniquement à travers lui et l'omniscience du narrateur est centrée sur ce personnage et sur sa pensée. Dans *Sixtine*, le narrateur n'apporte aucun élément ignoré par Entragues. Seuls les rares monologues intérieurs de Sixtine sont un signe manifeste de l'omniscience du narrateur, mais ils sont surtout employés dans un but ludique pour marquer l'opposition entre les pensées du personnage féminin et du personnage masculin et entre l'espace intérieur et extérieur. Ils n'ont pas de rôle dans l'action romanesque, d'ailleurs désamorcée. L'aventure n'est plus racontée, mais vécue par le personnage et la réalité n'apparaît plus comme cadre, mais comme secteur visuel. Les descriptions sont ainsi traitées selon le point de vue du personnage :

Sixtine avait de la grâce et les contours s'accordaient selon le rapport voulu pour évoquer le mot de beauté. Blonds, les cheveux, et d'un vert doré, les yeux ; violente, la bouche et très blanches, les dents. Ah ! la bouche violente rompait l'harmonie, un esthéticien froid l'eût déclaré, mais, et preuve qu'Hubert était déjà la proie du désir, il en aimait la destructive violence, n'y voyait qu'une plus assurée promesse de plaisir. Les yeux faisaient un contraste de nonchalance et l'ensemble du visage vraiment avait de l'équivoque. A ce moment, Entragues tressaillit en un sursaut si excessif que des joueurs voisins restèrent le cornet en l'air et le six-quatre à la bouche. Les dés résonnèrent dans le cornet de cuir, Entragues assagit ses nerfs. « L'équivoque, mais c'est la cause [...] ».¹

L'utilisation du psycho-récit mêlé au monologue intérieur indirect entraîne une confusion des voix narratives. La première phrase semble appartenir au psycho-récit, mais la suite de la description montre qu'il s'agit plutôt d'un monologue intérieur indirect avec l'utilisation d'une exclamative et l'ordre des mots dans la deuxième phrase. Le commentaire du narrateur sur le désir d'Entragues ne fait que mettre en valeur le fait que la description soit assumée par le personnage. La reprise du mot « équivoque » dans le monologue intérieur qui suit confirme

¹ *Un c.v.*, p. 53.

cette idée. Cette confusion des voix narratives est constante dans le roman. Le psycho-récit ne semble être utilisé que pour passer progressivement au style indirect libre, puis au monologue intérieur direct. L'inversion de l'ordre des mots dans la deuxième phrase rappelle la technique de Dujardin dans *Les Lauriers sont coupés* et confère un aspect poétique au passage. La réalité est opposée au lyrisme individuel, accentuant ainsi la crise du récit. La beauté de Sixtine est d'ailleurs relative puisqu'elle est liée au désir d'Enragues, elle correspond à la définition de Stendhal qui voit la beauté comme une promesse de bonheur, idée à laquelle fait écho l'expression « promesse de plaisir »². Dans *Un cœur virginal*, la description de Rose est entièrement assumée par Hervart :

« Je pourrais louer ses cheveux châtons à reflets dorés, dire qu'ils sont fins et soyeux. Mais le sont-ils ? Et puis, c'est peut-être prématuré. Louer quoi : sa bouche ? Elle est un peu grande. Son teint ? Est-ce un compliment de dire qu'il est pâle et mat ? Ses yeux ? Cela aurait l'air d'une allusion. Ils sont jolis, ses yeux changeants... »³

On pourrait presque parler ici d'une crise de la description. Elle est traitée de manière indirecte et détournée par les indécisions du personnage. Les questions et les réponses contiennent alternativement un élément de la description prise dans la perspective d'un discours séducteur. La narration traditionnelle est tout à fait désamorcée au profit d'une nouvelle technique narrative et la voix du narrateur se noie dans celle du personnage. Le discours narratorial est rarement exempt d'ambiguïté. Reprenons l'exemple cité plus haut en examinant la suite du passage :

Leur plaisir, c'est leur plaisir tout entier, et dès qu'on leur plaît, on devient pour elles l'animal sacré. Léonor eut une inspiration. Au lieu d'exposer ses propres idées sur les jardins, il se mit à répéter, en termes différents, ce que Rose avait dit le matin.⁴

Ce discours correspond en réalité aux réflexions de Léonor puisque son inspiration découle logiquement de ces remarques générales. Le narrateur suit constamment la pensée du personnage et le monologue intérieur envahit le récit.

¹ *S.*, p. 79.

² Cette idée se trouve chez Stendhal aux chapitres X et XI de *De l'Amour* [Paris, P. Mongie l'aîné, 1822], collection « Folio », édition présentée, établie et annotée par V. Del Litto, Gallimard, 1980, p. 46-49. Gourmont pensait certainement à cet ouvrage en écrivant ces lignes. Les références à *De l'Amour* abondent dans les romans et Gourmont connaissait parfaitement le livre.

³ *Un c.v.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

Le monologue intérieur est traditionnellement associé à certains types de situations. Un voyage en train, une promenade à pied, la position allongée constituent autant de moments privilégiés pour l'abandon à la réflexion. L'emploi magistral qu'a fait Joyce de cette technique dans *Ulysse* culmine dans un moment où Mrs Blum est allongée sur son lit et où elle s'abandonne à la rêverie¹. Si le monologue intérieur est également présent lors des dialogues comme c'est le cas chez Stendhal, il s'agit moins d'une réflexion générale ou d'un vagabondage des pensées que d'un commentaire étroitement lié à la situation sous la forme d'une délibération, d'un jugement ou d'une décision. Ces moments privilégiés se retrouvent chez Gourmont. Dans le train qui l'emmène au Château de Rabodanges, Entragues laisse errer sa pensée qu'il retranscrit sur son carnet de notes. Il se livre notamment à une rêverie sur le nom des villes qui n'est pas sans similitudes avec celle sur les noms de pays chez Proust². La promenade dans les rues de Paris est également l'occasion de beaucoup de longs monologues intérieurs d'Entragues, par exemple aux chapitres VI, VIII, XI, XIII, ou XIX³. Mais le monologue intérieur ne se limite pas à ces situations privilégiées, il se propage sur l'ensemble du récit à tel point qu'il contamine même les autres types de discours narratifs. Nous avons vu la confusion qui régnait entre le discours du narrateur et celui du personnage, attardons-nous maintenant sur les rapports entre le monologue et le dialogue. Lors des dialogues, le personnage se laisse souvent entraîner par ses pensées de la même façon que s'il était seul, les exemples déjà cités dans *Sixtine* dévoilant une crise du récit. L'utilisation du monologue est alors parallèle à celle du dialogue et empiète sur cette dernière technique narrative. Mais Gourmont va plus loin encore en faisant de certains discours du personnage des monologues dissimulés. Le discours oral du personnage est tout à fait semblable à ce que serait son monologue et l'interlocuteur devient prétexte à l'expression des pensées :

Pendant que de fugitives paroles s'échangeaient sur les peintres et leur peinture, Hubert, sans cause déterminable, revivait une des plus significatives impressions de son adolescence. Jugeant impossible d'y échapper et craignant de trop inclusives distractions, il la résuma tout haut. Le mot de madone qui fut prononcé par Sixtine lui en fournit le prétexte : « Un soir d'orage, l'été. Toute la journée, j'avais ressenti des inquiétudes ; de

¹ James Joyce, *Ulysse*, cité dans *Œuvres II*, édition publiée sous la direction de Jacques Aubert, Bibliothèque de la Pleiade, Gallimard, 1995, p. 802-858.

² *S.*, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 76, 90, 114, 129, 184.

soudaines langueurs me prostraient ; tous mes nerfs à chaque coup de tonnerre vibraient comme des cordes de harpe. [...] »¹

L'emploi du verbe « résumer » indique clairement qu'il s'agit de la retranscription d'un mouvement intérieur. Le recours à la parole apparaît comme une obligation et ne remplit pas sa fonction première de communication. Le monologue se transforme pour un temps en discours parlé, montrant ainsi sa supériorité par rapport aux autres formes de discours. Les pensées ont une telle emprise sur les personnages que ceux-ci ne peuvent plus s'adonner à un dialogue traditionnel. Le dialogue est alors envahi par une sorte de monologue intérieur prononcé :

Diomède ajouta, après un petit rire mystérieux : - Mon ami, l'indulgence, c'est la forme aristocratique du dédain. Puis encore, comme intérieurement : - Oh ! que c'est difficile ! mais Pascase, n'ayant pas très bien compris, commença son discours [...].²

Au cours du roman, Pascase apparaît fréquemment comme un support pour l'expression de la pensée de Diomède. Ce dernier se parle plus à lui-même qu'il ne parle à son ami et Gourmont souligne l'incompréhension de Pascase. « En somme un ami est utile pour les idées, comme un jardin pour les enfants. Les uns et les autres doivent être menés à la promenade et au jeu, et le cerveau d'un ami est plein d'allées et de pelouses complaisantes... », se dit Diomède³. Le dialogue est subordonné au monologue intérieur qui peut d'ailleurs le remplacer. Dialogue avec soi-même, mais aussi dialogue fictif avec les autres, le monologue constitue la majeure partie de la narration. Le départ de Sixtine n'empêche pas Entragues de continuer à lui parler. « Sixtine, vous seriez bien aimable de me dire cette légende, maintenant que vous n'avez plus à réserver le charme des mystères, celle-ci et l'autre, vous savez bien, celle du poison ! », se dit Entragues⁴. Et si cette demande est limitée au monologue intérieur, Sixtine y répond pourtant dans sa lettre, créant ainsi une communication virtuelle qui n'existait pas dans les dialogues. Du dialogue intérieur au monologue extérieur, la technique envahit tout le discours romanesque. Dès lors, le cadre spatio-temporel ne peut se restreindre à un décor classique et la crise du récit s'accroît encore dans les rapports entre monologue intérieur, temporalité et espace.

¹ *Ibid.*, p. 140-141.

² *Les C.D.*, p. 44.

³ *Ibid.*, p. 71-72.

⁴ *S.*, p. 304.

La temporalité et l'espace.

Sixtine, *Un cœur virginal* et les *Chevaux de Diomède* sont inscrits dans un cadre romanesque traditionnel. Le récit est linéaire et on peut suivre une progression. Dans *Sixtine*, le cadre temporel de l'intrigue est précis. « Du moins cela fut bref et on en vit le commencement, le milieu et la fin », résume Entragues à la fin du roman¹. La scène de la première rencontre se situe en septembre et l'utilisation de la forme du journal permet une reconstitution fidèle de ces journées passées au Château de Rabodange. Mais sous le respect apparent d'un récit linéaire traditionnel, Gourmont remet en question la temporalité à la fois de manière théorique et formelle. Le récit est déconstruit de l'intérieur. Le personnage a un rapport complexe au temps, celui-ci est sujet de réflexion et perception du monde. Enfermé dans son espace intérieur, Entragues perd la notion de la temporalité qui après la précision du début se brouille pour n'être réaffirmée qu'à la fin. On ne sait que dans les dernières pages que l'histoire a duré trois mois, le traitement du récit ne permettant pas de notion précise de l'écoulement du temps. Le point de vue adopté étant celui du personnage, notre vision est subordonnée à la sienne. Les indications temporelles sont très relatives et le seul point de repère est constitué par le journal d'Entragues au début du roman. Lui-même se désintéresse ensuite du calendrier :

En sortant de la *Revue*, comme Fortier venait de lui dire que la comtesse, réinstallée presque définitivement, pour cause d'affaires, recevait quelques amis, volontiers, tel soir, vers neuf heures, il découvrit que la présente journée se nommait mercredi, jour indiqué.²

La distance prise par rapport à la dénomination du jour est le signe d'un refus de la temporalité. Ce refus est lié à la hantise du néant, l'écoulement du temps menant irrémédiablement à la mort. Entragues veut vivre dans l'illusion de l'éternité rendue possible par le déroulement de la pensée en opposition avec la sensation du temps qui passe. Ce désir va jusqu'à être érigé en système :

Un système de rêverie, nouvellement organisé, lui adoucissait le lent et rude frottement des transitions : nanti d'un problème quelconque de mataphysique, de commerce, d'art, de politique, de n'importe quoi nécessitant de sagaces déductions, il s'y absorbait si parfaitement que les heures le piquaient en vain de leurs épingles, les minutes : il marchait

¹ *Ibid.*, p. 303.

² *Ibid.*, p. 114-115.

insensible, inexistant. [...] Réduire la sensation du temps à une progression évanescence,
Leibniz lui en avait enseigné la méthode arithmétique : il l'appliquait à la vie.¹

Passé, présent et avenir s'effacent pour laisser la place à un immobilisme du récit. En se superposant au récit, le monologue intérieur modifie le traitement de la temporalité, et Gourmont pousse à l'extrême ses possibilités en créant une forme d'arrêt du temps. Cette technique oppose la temporalité vécue à l'ordonnance classique de la narration. Les images perçues, évoquées, rappelées, espérées sont sur le même plan. *Les Lauriers sont coupés* sont un parfait exemple de ce brouillage du temps provoqué par une temporalité vécue. Mais l'ordonnance classique de la narration laisse la place à l'immédiateté, le personnage vivant dans un monde qu'il perçoit. Gourmont au contraire refuse même la notion d'instant. Ses personnages ne vivent pas, leur pensée n'est pas une saisie immédiate du monde, mais un refus du monde. En plus de fragmenter la narration, le monologue intérieur la ralentie, allant parfois jusqu'à l'arrêter. Dans certains passages, l'arrêt du temps est marqué de manière formelle par des points de suspension dont le nom reprend alors toute sa force². L'utilisation de l'ellipse renforce les effets du monologue intérieur. Ainsi, Gourmont joue continuellement avec la narration. En faisant résumer l'histoire par Entragues à la fin du roman³, il semble s'amuser avec le récit traditionnel. Il donne l'apparence d'un cadre temporel pour le détourner, comme il le fait aussi avec le décor.

Contrairement aux *Lauriers sont coupés*, l'espace n'est pas mis en place à travers le monologue intérieur. Le personnage gourmontien se désintéressant tout à fait du monde extérieur, il ne décrit pas intérieurement ce qu'il voit. Cependant, le monologue intérieur détermine indirectement la mise en place du décor par ses rapports avec la pensée. Gourmont crée en effet un décor qui est le reflet des pensées du personnage et la description est indissociable du contenu du monologue intérieur. L'action de *Sixtine* et des *Chevaux de Diomède* se déroule à Paris, lieu prometteur d'un point de vue romanesque, du Paris de Rastignac à celui de Frédéric Moreau. Mais dès les premiers chapitres, Paris apparaît comme un lieu qui ne correspond pas à l'espace romanesque traditionnel :

¹ *Ibid.*, p. 115.

² *Ibid.*, p. 207, p. 238.

³ *Ibid.*, p. 303-306.

Paris, ce n'était pour lui, ni la rue, ni le boulevard, ni le théâtre ; Paris, pour Entragues, était confiné dans les bornes assez étroites du « cabinet d'étude » peuplé des bons fantômes de son imagination.¹

Ce lieu restreint correspond à l'espace intérieur du personnage, le décor étant subordonné comme le reste du récit à la pensée. L'espace est perçu par le personnage, il ne constitue pas un cadre réaliste, il est la projection de son univers mental. Le Paris de Diomède est irréel, tout comme l'ensemble de la narration construite autour des différents aspects de la pensée. L'espace devient illustration de la réflexion et les titres de chapitres sont à ce titre significatifs. « Les roses », « Les peupliers », « Les marronniers » sont loin d'évoquer un Paris réaliste, ils correspondent à une idée et contribuent à créer un décor poétique. Perçu par un personnage rêveur, le décor devient une forme d'expression de l'univers mental du personnage :

Des flocons volaient, fleurs de peupliers pâles. Une jeune femme passa, sa robe rose harnachée de houpe, buisson d'églantiers frôlé par des agneaux. Il songea à Fanette.²

La confusion des voix narratives permet la création du décor poétique. Le narrateur décrit l'espace selon le point de vue du personnage et reprend la plupart du temps ses métaphores et ses expressions. Subordonné à la vision intérieure, le monde extérieur devient symbolique :

Les arbres verts tendaient leurs nouvelles pousses, pareilles à des mains fraîches ; les lauriers métalliques brillaient comme des faisceaux de lances autour des hêtres pourpres, graves et fiers, et l'assemblée des lourds marronniers élevant vers le ciel la flamme de ses lampadaires semblait, comme un reposoir énorme, abriter le Saint-Sacrement de la nature.³

Un tissu de métaphores se dessine au cours du roman, liant les événements à la pensée par l'intermédiaire du décor. Ainsi, le buisson de roses rouges dans lequel Néobelle accroche sa robe devient une pluie de sang évoquant la perte de la virginité⁴. L'espace est déformé par la pensée et la conscience apparaît comme un écran à travers lequel le personnage envisage le monde :

¹ *Ibid.*, p. 55.

² *Les C.D.*, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 138.

⁴ *Ibid.*, p. 148.

Le Luxembourg qu'il traversa ensuite resplendissait d'une mordorure ensoleillée, plein d'enfants jolis et de flambants rubans. Vers l'Odéon il commença à ne plus rien voir autour de lui, une nuée rayonnante l'enveloppait. [...] La présence d'esprit lui revint et d'un dernier souffle dissipant son nuage, il se mit à jouir consciencieusement de son bonheur. Le moment fut court : accoudé, regardant l'eau éternelle, il sentit le précurseur frisson qu'il connaissait bien, l'aure glacée du spleen siffla dans ses oreilles et bornant l'horizon comme un mur, l'Idée noire se dressa devant lui.¹

Le décor s'anime et change sous le regard intérieur d'Enragues, Paris se transforme au gré de la nature ses pensées. Le traitement de l'espace est le signe de la primauté de la vie cérébrale sur le monde extérieur.

Refus de l'action, remise en question de la narration traditionnelle, traitement particulier de l'espace et de la temporalité, tous ces éléments sont le signe d'une crise du récit. Cette crise apparaît à travers une subversion du roman traditionnel dont la forme est respectée seulement en apparence. Le monologue intérieur est au cœur de la déconstruction du récit, la technique comportant dans son utilisation même des conséquences nécessaires sur la narration. Le récit est construit à partir du personnage et de ses pensées, c'est donc de son traitement que dépend l'ensemble de la narration.

La crise du personnage

Le personnage est construit exclusivement à partir de sa pensée. Sans investissement dans l'action, il est réflexion sur lui-même et sur le monde et le statut problématique de l'espace extérieur rejaillit sur son espace intérieur. A l'image des héros – ou plutôt anti-héros – « fin-de siècle », le personnage gourmontien est en crise.

La dislocation du moi

Dans *La crise du roman*, Michel Raimond explique que la dislocation du récit est souvent liée à une dislocation du personnage et que la crise du roman vient d'une crise de la notion de personne¹. Ce phénomène est lié à l'influence de nouvelles théories psychologiques qui dévoilent la discontinuité et la multiplicité de la personne. Taine montre ainsi que le moi n'est

¹ S., p. 90.

que la série des états de conscience, et Hartmann insiste sur la notion d'inconscient. En 1876, Ribot fonde la *Revue Philosophique* qui contient les nouvelles thèses de la psychologie pathologique et expérimentale. « La psychologie positive, sous l'influence de Ribot, « considère l'homme comme un être instable, côtoyant sans cesse la folie » », précise Michel Raimond². Lecteur attentif de Ribot, Gourmont s'inspire de ses théories pour construire ses personnages. Il fait d'ailleurs lire Ribot à Entragues, faisant de lui un personnage représentatif de l'esprit « fin-de siècle » :

« Eh ! oui, songeait Hubert, en replaçant le livre dans le coin restreint des philosophes, c'est une assez bonne lecture en un moment, non de spleen, mais d'ennui motivé, que des pages de psychologie positive et désenchantante, comme du Ribot. Ce précis dialecticien me prouve clair que ma personnalité est un accord fragile, qu'une seule fausse note dans tout le clavier peut détruire. Cela me serait bien égal : une folie mesurée à idée fixe doit aider beaucoup à supporter la vie. [...] »³

Le thème de la folie est incarné dans le personnage de la femme suivie par Entragues au cours d'une de ses promenades et dont l'obsession consiste à frapper du genou les piliers et les portes⁴. Si les personnages masculins ne semblent pas marqués par une folie manifeste, ils sont néanmoins construits selon les notions de multiplicité et de discontinuité des états de conscience. Entragues a « le regard divergent et fixe, comme l'Inconscience »⁵. A travers ses monologues intérieurs, il apparaît comme un personnage complexe en opposition avec un personnage comme Moscovitch. « Moi, je suis très compliqué », se dit-il⁶. Les changements d'idées qui caractérisent sa réflexion font du personnage gourmontien un être instable. Il en est lui-même conscient, il assiste à sa propre dislocation, celle-ci entraînant une interrogation sur le moi :

Ah ! l'inquiétude de vivre, l'ignorance de tout, notre mutisme aux incessantes questions de l'être inconnu qui demeure, s'agite et chante en nous ! Lui répondre ? D'abord le connaître. Avant tout peut-être, le chercher ? Le cherchons-nous vraiment et avec bonne volonté ? Quel est son nom ? son nom est Nous, son nom est Moi ? J'ai des hommes et des femmes,

¹ *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années 20*, José Corti, 1966, p. 413.

² *Ibid.*, p. 417.

³ *S.*, p. 158.

⁴ *Ibid.*, p. 135-136.

⁵ *Ibid.*, p. 154.

⁶ *Ibid.*, p. 181.

des amies et des maîtresses, une vie libre et large, il me manque Moi. Parfois je me cherche et, miraculeusement, parfois je me trouve : alors je me fuis.¹

Ce passage est très riche et très significatif quant à la construction du personnage gourmontien. L'utilisation du monologue intérieur place la crise sur deux niveaux, elle apparaît à la fois comme thème et comme forme. La réflexion gourmontienne sur le monde est incarnée dans son traitement du personnage, mais elle est également assumée par ce personnage, renforçant ainsi sa déconstruction. Les principales questions présentes dans les romans sont reprises ici. L'idée d'un être inconnu rappelle le rôle de l'inconscience, l'hésitation entre le nous et le moi évoque la multiplicité de la personne et le mouvement est lié à l'idée de discontinuité. L'utilisation du monologue intérieur permet une illustration directe de ces théories. La présence de points de suspension marque de manière formelle la discontinuité de la pensée, ils correspondent aux moments d'inconscience du personnage. Cette discontinuité est aussi rendue par les passages à la ligne et la reprise des guillemets. Le monologue intérieur permet de suivre le déroulement de la pensée, montrant son fonctionnement par des associations d'idées, des sauts de pensée ou des moments d'absence. Entre conscience et inconscience, le personnage gourmontien tente de comprendre ce qui se passe en lui. Mais face à cette complexité de l'être, l'introspection est-elle toujours possible ?

Comme le dit Diomède, le moi est un inconnu que les personnages cherchent à découvrir par l'introspection. Ils s'analysent constamment et s'efforcent de garder un regard objectif sur eux-mêmes. Les pages du journal d'Enragues constituent une présentation précise et exhaustive de son caractère². Par la distance avec laquelle il se juge, il acquiert le même statut qu'un narrateur. L'introspection a une fonction traditionnelle qu'Enragues rappelle en parlant de son métier d'écrivain :

Mon métier est triste : c'est d'expérimenter toutes les horreurs de l'âme humaine, afin que les hommes se reconnaissent dans mon œuvre et disent : Bien rugé, lion !³

On voit se profiler un sentiment de lassitude face à une activité qui semblait pourtant être l'occupation favorite de ces personnages. On observe alors un retournement par rapport à la valeur de l'analyse. Seule façon d'envisager le monde et de vivre, elle est pourtant reconnue

¹ *Les C.D.*, p. 23. Il s'agit ici d'un dialogue entre Diomède et Pascase, mais ce passage est très proche d'un monologue. Diomède semble en effet oublier la présence de Pascase et le dialogue ne reprend pas après ce discours. On a ici un glissement du dialogue au monologue confirmé par l'ellipse qui clôt la scène.

² *S.*, p. 67-69.

³ *Ibid.*, p. 68.

comme une « science puérule et malsaine »¹ ou comme une « maladie² ». « Penser à moi m'ennuie et me déprime », déclare Diomède³. Le personnage se trouve alors devant une aporie. Ne sachant pas vivre autrement que par une auto-analyse permanente, il éprouve une certaine nostalgie devant le monde auquel il n'appartient pas et un écart se creuse entre les principes et les actes⁴. Il se heurte à une difficulté, voire une impossibilité de se connaître. Le narrateur doit alors intervenir pour démêler la confusion qui règne en lui et pour dévoiler son manque de lucidité. L'application du précepte socratique s'avère être un leurre. L'être n'est pas statique, il est instable et la pensée est avant tout mouvement. L'incessante activité de la pensée aboutit ainsi à une sorte de vertige :

« Eh ! se disait-il, toujours capable d'un strict raisonnement, j'ai peur d'avoir regardé de trop près le travail des idéales abeilles, je sais bien que je pense, mais je ne sais plus ce que je pense. »⁵

La pensée ne permet pas d'échapper à la hantise du néant, il y a danger à vouloir trop se connaître. L'impression de toucher à l'éternité par le mouvement de la pensée n'est qu'illusion et c'est toujours la mort qui se trouve au terme du raisonnement. L'analyse devient destructrice :

« [...] Penser, ce n'est pas vivre ; vivre, c'est sentir. Où suis-je ? J'ai voulu pénétrer chaque chose, en son essence ; j'ai vu qu'il n'y avait rien que du mouvement, et le monde, réduit à de l'indivisible force, s'est évanoui : j'ai cru, en les dédoublant, doubler mes sensations, je les ai anéanties. Il n'y a rien qui vaille de remuer le bout du doigt : tout se réduit à du raisonnement, à un vague remuement des atomes du cerveau, à un peu de bruit intérieur. »⁶

En anéantissant le monde extérieur, le personnage s'anéantit lui-même et la pensée est condamnée au même titre que la vie. Elle n'a pas de consistance, elle est un mouvement qui entraîne Entragues dans les méandres de l'analyse et l'y enferme. La pensée ne peut s'incarner dans l'action qui lui oppose le statisme, elle perdrait sa nature et sa valeur intrinsèque. Destructrice du monde perçu, elle deviendrait alors destructrice du monde vécu.

¹ *Ibid.*, p. 69.

² *Les C.D.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 81.

⁴ *S.*, p. 68 : « mais des principes aux actes, une large lagune se creuse, chez les êtres sensitifs. »

⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁶ *Ibid.*, p. 186.

Le thème de la pensée meurtrière clôt *Les Chevaux de Diomède* en un violent monologue intérieur :

« [...] Sois maudite, Pensée, créatrice de tout, mais créatrice meurtrière, mère maladroite qui n'as jamais mis au monde que des êtres dont les épaules sont l'escabeau du hasard et les yeux, la risée de la vie. »¹

Diomède est victime de ses pensées, en lui échappant, elles se sont retournées contre lui à l'image du tableau de Gustave Moreau, *Diomède dévoré par ses chevaux*. D'ailleurs, le rapport entre le titre et la légende représentée sur le tableau n'est vraisemblablement pas un hasard. Si on considère que les chevaux symbolisent les pensées, l'œuvre de Gustave Moreau constitue une clé de lecture du roman de Gourmont. Détruit par ses pensées, le personnage gourmontien perd toute consistance.

Des personnages inconsistants

La construction du personnage gourmontien va de pair avec une disparition du personnage romanesque traditionnel. Le héros de roman obéit avant tout à la loi du changement, il parcourt un itinéraire jalonné d'obstacles et de conflits qui le transforment. Il est un être social dont le désir s'oppose à la société, tel Rastignac voulant conquérir Paris. Sa vie intérieure lui donne plus de consistance et de profondeur et renforce la logique de son caractère. Le fait même que le personnage gourmontien ne soit pas impliqué dans le monde, son refus de la société se manifestant plus sous la forme d'une indifférence que d'une contestation, le démarque de ce type romanesque. Gourmont ne vise pas le réalisme psychologique, ses personnages ne représentent pas des types sociaux ou moraux. Plutôt dilettantes, ils errent dans le monde sans famille et sans but. L'absence de biographie et parfois même de précision sur leur activité comme c'est le cas pour Diomède contribue à en faire des êtres uniquement présents par leur pensée. On a déjà vu que la description physique était absente ou secondaire, de même, aucun contexte familial n'est évoqué. Le naturalisme zolien est définitivement rejeté au profit d'un traitement qui rappelle celui de Huysmans avec *A Rebours*. Tout comme Des Esseintes, Entragues est le dernier membre d'une lignée noble. Son caractère « fin-de race » rappelle l'atmosphère de la fin du siècle et les thèmes décadents.

¹ *Les C.D.*, p. 211.

Son nom même est significatif d'une crise de l'identité masculine, il correspond au patronyme d'une favorite du roi Henri IV, entraînant une certaine féminisation du héros confirmée par son inaptitude à agir¹. Le nom de Diomède est également parlant. Evoquant un personnage de la mythologie grecque, il place le héros gourmontien hors de la société dans un contexte irréel et atemporel. Les personnages masculins ne sont pas incarnés dans le texte, ils restent des ombres mouvantes au gré de la succession de leurs monologues intérieurs. Gourmont veut rejoindre l'universalité en étudiant le fonctionnement de la pensée, ce qui fait de ses héros des êtres tout à fait impersonnels. Ils ne sont pas des caractères, contrairement au roman psychologique dans lequel on attend une solution conforme à la logique du caractère, « ici au contraire, l'intérêt gît dans la description même des états de conscience, et non dans la décision qui résultera du conflit » explique A. du Fresnois². Car il y a bien conflit pour ces personnages qui refusent le monde. Les trois romans correspondent à un moment de crise. La rencontre de la femme aimée les pousse malgré eux dans le monde, alimentant une crise intérieure dont ils sont eux-mêmes parfaitement conscients :

Le lendemain, après une nuit, où il avait revécu quelques-unes des minutes les plus caractéristiques passées avec Sixtine au château de Rabodanges, Hubert eut le soupçon que sa vie allait changer d'orientation, qu'une crise inévitable le menaçait. C'était une occasion propice au recueillement. Dans quelques semaines peut-être ! – oh ! seulement peut-être – son *moi* aurait-il subi de sensibles modifications [...].³

Mais le changement limité dès le début par la restriction apportée par le « peut-être » est seulement une occasion supplémentaire de s'analyser. Entragues n'a pas de devenir, il n'évolue pas et au mouvement incessant de la pensée correspond paradoxalement le statisme du personnage. Aussi Entragues peut-il se dire à la fin du roman : « En te perdant, Sixtine, je me suis retrouvé »⁴, si tant est qu'il se soit un jour perdu. D'ailleurs, pour Diomède, « changer, c'est peut-être déchoir »⁵. Le monologue intérieur est traité de façon à détourner l'analyse psychologique traditionnelle. Chez Stendhal, l'utilisation de cette technique renforce la vraisemblance des caractères. Elle explique et rend logiques les actes, pensée et vie se

¹ Le rappel de l'origine de ce nom se trouve au début du roman : « Du premier mouvement, elle l'eût estimé davantage capitaine de cavalerie, mais le nom la séduisait, ce nom fané dans l'histoire au front d'une jolie femme et qu'un jeune homme, sous ses yeux, restaurait en toute sa verdure. », *S.*, p. 46. Voir aussi aux pages 115-116 : « quelques sursauts de tête à son nom, le mouvement et les chuchotements habituels : « Un Entragues ? – Quel Entragues ? – Oh ! une épave d'Entragues ! ».

² « Remy de Gourmont, romancier », *op. cit.*, p. 250-251.

³ *S.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 327.

⁵ *Les C.D.*, p. 33.

rejoignant pour créer des types immortels et universels. Chez Gourmont, le monologue intérieur atteint l'universel par le mouvement impersonnel de la pensée détachée de l'action. Contrairement aux personnages stendhaliens qui acquièrent un statut réel, les personnages gourmontiens sont des fantômes servant de support à la pensée de l'auteur.

Idées ou symboles, tous les personnages des romans sont des véhicules de la pensée de Gourmont. Que ce soit les principaux personnages masculins ou les figures secondaires, ils n'ont pas la consistance propre aux héros romanesques traditionnels, ils représentent un aspect du monde ou une idée. L'utilisation du monologue intérieur favorise ce type de traitement. Gourmont exprime ses idées à travers les pensées d'Entragues, Diomède et dans une certaine mesure Hervart. Il est frappant de constater à quel point le contenu des monologues est représentatif des préoccupations de Gourmont. On y retrouve beaucoup de questions sur lesquelles il s'est penché, de l'idéalisme à la psychologie de Ribot en passant par la littérature. Hormis un semblant d'intrigue, ses romans sont à l'image de ses écrits critiques. Le personnage y apparaît plus comme un support que comme une construction romanesque. Il n'a pas de valeur en lui-même, mais en fonction de l'idée qu'il exprime. La préface d'*Un cœur virginal* annonce un roman non ordinaire :

Roman, c'est un roman. Et ce ne serait que cela, si l'on n'avait tenté, par une analyse sans scrupules, d'y dévoiler, si l'on peut dire, les dessous d'un « cœur virginal », d'y montrer que l'innocence a ses instincts, ses besoins, ses obéissances physiologiques. [...] Tel est le sujet de ce roman, qu'il faut bien, tout de même, appeler « physiologique ».¹

C'est principalement la technique du monologue intérieur qui va permettre de dévoiler « les dessous d'un « cœur virginal » », elle correspond effectivement à « une analyse sans scrupules ». Ce procédé, loin de donner plus de consistance aux personnages, les rend au contraire plus abstraits en les plaçant sur un plan général. Le monologue intérieur d'Hervart est une interrogation constante sur la nature de la jeune fille, tandis que celui de Rose a pour but de dévoiler justement cette nature :

« C'est à n'y rien comprendre. Pourtant, je pense qu'elle ne m'aime pas. Si elle aimait, elle fuirait. Ce n'est qu'après le pas décisif que l'amour devient familier... »²

«Je ne m'appartiens plus... C'est très émouvant... Que va-t-il se passer?... Il m'embrassera sur les yeux, certainement... Comment résister, puisque je lui appartiens ? »³

Il n'est alors pas étonnant que Gourmont parle de « l'homme » et de « la jeune fille »⁴. D'ailleurs, la figure masculine se dédouble et la ressemblance entre Hervart et Léonor est troublante. Elle apparaît justement à travers le monologue intérieur tout à fait semblable de ces deux personnages. Leur réflexion est similaire, elle reprend les mêmes thèmes, voire les mêmes images. Le rapprochement entre les hommes et les animaux est présent chez les deux hommes⁵, ils s'interrogent de la même façon sur l'amour et sur les femmes. La reprise de la comparaison de la femme avec le violon est significative⁶. Les deux personnages masculins sont une variation sur la même idée. Les personnages secondaires quant à eux ne sont pas construits à partir du monologue intérieur et l'absence de cette technique les rend plus abstraits encore. Sans rôle dans l'intrigue, ils deviennent des symboles. « Tu es un homme, Oury, tu es l'homme, tu es symbolique », déclare Entragues⁷. Dans *Les Chevaux de Diomède*, chaque figure féminine représente un aspect de la Femme. Leur nom est lui-même symbolique. Néobelle, « l'inconnue », « la tentatrice »⁸, représente la virginité. Sa mère, Cyrène, est la Luxure, tout comme Mauve qui est « la luxure même, la luxure active, consciente, presque raisonnée »⁹. Christine représente plus généralement la femme, « elle est Christine et elle est la Christine de celui qui l'adore avec ferveur »¹⁰. Elle change selon le désir de l'homme qui la façonne. La figure féminine devient alors une création du personnage masculin.

La femme a un statut ambigu dans les romans de Gourmont. Elle apparaît à la fois comme un idéal et comme un danger. On retrouve le thème décadent de la féminité troublante incarnée par la Salomé de Gustave Moreau et le thème idéaliste de la femme parfaite. Mais elle est avant tout une création de l'homme, elle n'existe que dans son espace intérieur. Comme la Christine de Diomède, elle répond à son désir intime. Ces figures féminines façonnées par l'esprit créateur de l'homme apparaissent comme autant de créatures poétiquement abstraites. Elles n'ont pas d'existence propre, elles survolent le roman à travers

¹ *Un c.v.*, préface, p. 10-11.

² *Ibid.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ Par exemple à la page 166 pour Léonor et à la page 5 pour Hervart.

⁶ Page 169 pour Léonor et page 94 pour Hervart.

⁷ *S.*, p. 212.

⁸ *Les C.D.*, p. 60.

⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

la vision masculine qui les appelle et les repousse selon ses envies. Christine sort d'un livre, d'une image qui représente des cabanes d'anachorètes¹. De même, excepté Néobelle, toutes les figures féminines évoquées par Diomède ne sont qu'un « harem » imaginaire². Les femmes présentes dans les romans correspondent à divers aspects de la Femme telle que la conçoit le personnage masculin. L'identité des figures féminines se révèle à travers les métaphores employées dans les monologues intérieurs. Le thème de la femme serpent se retrouve ainsi dans les monologues d'Enragues. Le prénom même de Sixtine qui par son sifflement fait écho à la première phrase du roman la rapproche de la représentation du serpent³. Elle est ensuite évoquée dans une scène significative puisqu'elle se fait un bracelet avec une vipère⁴. Sixtine n'est pas plus réelle que Mme du Boys qui est une création de l'imagination d'Enragues, il les place lui-même sur le même plan. « Serpentine et câline »⁵, elle apparaît comme une concurrente de Sixtine :

« Quand je rentrai chez moi, « dans ma chambre « agrandie » », c'était fini, vous me possédiez. Mais sachez bien que ce ne fut pas sans luttes intérieures et que bien des connaissances, déjà anciennes, se partageaient un cœur large et profond. Ainsi, tenez, vers ces époques, Mme du Boys n'était pas sans attraits pour moi, en sa naïveté si ingénument perverse, - et si vous n'étiez pas venue, j'aurais peut-être fait avec elle un second petit voyage en Suisse. Ah ! mais vous l'avez singée ! [...] »⁶

Tout comme il rêve les héroïnes de ses écrits, il rêve Sixtine avant, pendant et après leurs rencontres. Il n'a pas même besoin de la voir réellement, il la voit et lui parle en imagination :

Sixtine était loin de lui, et pourtant il croyait la voir à ses côtés. Toute l'après-midi, il garda l'illusion de se promener en sa compagnie.⁷

Ainsi, Nancy Blake explique que Sixtine n'est pas seulement l'incarnation de la femme, mais surtout le symbole de ce qui est façonné par l'esprit créateur de l'homme⁸. Elle se définit elle-

¹ *Ibid.*, p. 164.

² *Ibid.*, p. 56.

³ « Sous les sombres sapins sexagénaires [...] », *S.*, p. 45.

⁴ *Ibid.*, p. 73 : « [...] et j'ai réfléchi à la singulière sympathie de la femme et du serpent [...] ».

⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁶ *Ibid.*, p. 304-305.

⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁸ « *Le nouveau roman* » de 1890 : Dujardin, Gide, Barrès, R. de Gourmont, (thèse), Université de Paris IV, 1974, p. 188.

même comme un être malléable¹. Cette idée est clairement exprimée dans *Le Fantôme*, conte symboliste écrit par Gourmont peu de temps après *Sixtine*. « Je ne suis ni chair ni esprit, je suis femme et fantôme : je deviendrai – ce que tu me feras », dit Hyacinthe². Le rôle de l'autre dans un univers subjectif est réduit au pur fantasme, phénomène accentué par l'impossible communication avec la femme réelle dont la possession s'avère être un leurre :

« Cette beauté qui me plaît, que je désire et qui est à moi, je ne l'aurai pas. Je la prendrai dans mes bras, je la serrerai contre ma chair, je pénétrerai en elle autant que la nature l'a permis, et je ne l'aurai pas. Quand je la baiserais d'autant de baisers que le mensonge a de langues, quand je la mordrais, quand je la déchirerais, quand je la mangerais, quand je boirais tout son sang en un sacrifice humain, je ne l'aurais pas encore. Et toutes les sortes de possessions dont je puis rêver sont vaines [...] : je serai puni par un effroyable désappointement d'avoir cherché l'oubli de moi-même en-dehors de moi-même, d'avoir trahi l'idéalité [...]. »³

Telle Hadaly créée par Edison dans le roman de Villiers de L'Isle-Adam, la femme doit rester une construction idéale de l'esprit masculin. Réalité ou imagination, elle ne peut exister que dans l'espace mental du personnage à l'image des grandes figures féminines littéraires. Les personnages masculins sont des Pygmalions cherchant à faire vivre leur Galatée, la femme devenant alors une création artistique.

Un espace intime qui correspond à l'espace littéraire

Le monologue intérieur est envahi par les références littéraires ou artistiques, faisant de l'espace intime des personnages un espace avant tout littéraire. De Galatée à la littérature même, la femme résulte d'une création artistique du personnage masculin. La figure de Béatrice obsède Entragues, elle représente l'idéal féminin dont il tente de transposer l'image dans le personnage de Sixtine, hésitant entre l'accomplissement charnel et l'adoration à distance :

« [...] J'aurais dû, ainsi que me le suggérait Calixte, destiner cette femme au rôle pur d'une Béatrice exemptée de l'œuvre charnelle, - mais elle n'aurait pas compris, étant femme :

¹ *S.*, p. 200 : « Je suis, vous l'ai-je pas dit, la pâte qui attend les mains du pétrisseur, et je ne puis pourtant pas me façonner toute seule. »

² *Le Fantôme* [Mercure de France, 1893], cité dans *Histoires magiques et autres récits*, série « Fins de siècles » dirigée par Hubert Juin, UGE, 10/18, 1982, p. 298.

³ *S.*, p. 155-156.

Béatrice, qui s'est prêtée à ce jeu sublime, était une créature de rêve, aux ordres du poète et le symbole même de sa pensée. Celle-ci devait tomber dans mes bras, ou bien d'autres bras l'auraient recueillie. « Reste sur ton piédestal. C'est à genoux que je veux t'adorer, les mains tendues vers toi, éternellement. [...] »¹

La description de Sixtine au chapitre IX rappelle la première apparition de Béatrice dans *La Vita Nuova*, de Dante : « elle apparut vêtue de très noble couleur, humble et honnête, vermeille comme sang »². Elle porte une robe « aux lourdes ondulations pourpourescentes », ayant « l'air assez quatorzième siècle »³. Sixtine semble pourtant s'échapper de cet enfermement littéraire en partant avec Moscowitch à la fin du roman. Elle accuse Entragues d'aimer une créature de rêve. « Vous ne m'aimez pas telle que je suis, mais telle que vous m'avez faite. Vous n'aimez pas une femme, mais une héroïne de roman », lui dit-elle⁴. Mais Entragues a déjà fait d'elle une création imaginaire sous la forme de la madone, figure féminine issue de Galatée et de Béatrice. A la fois statue dotée de vie par son amant et « femme nouvelle »⁵ faisant écho à la vie nouvelle de Dante, elle incarne la vision gourmontienne de la femme. Le thème de la femme créée par son amant mène nécessairement à l'amour impossible. Elle reste une vision qui s'anime dans l'univers mental du personnage et pour laquelle seule la contemplation est permise. Mais si le rôle de la femme est réduit dans la mesure où elle ne représente qu'une partie de la subjectivité masculine, elle acquiert une forte valeur symbolique et va jusqu'à représenter la littérature même. La métaphore de la pâte à façonner est reprise pour la littérature qui apparaît comme une « pâte azyme » au chapitre IX de Sixtine⁶. Littérature et vie se confondent et le monologue intérieur correspond à une conscience littéraire qui filtre le monde pour en faire une création esthétique.

Le personnage gourmontien envisage le monde en fonction de sa culture littéraire ou artistique. Son monde intime correspond au monde culturel, il apparaît surtout comme un être littéraire et son attitude face à la réalité consiste en un esthétisme poussé à l'extrême. Sa conscience déforme le monde en le considérant à travers des références constantes à des œuvres d'art ou à des livres. Le culte du moi est lié au culte de l'art. Pour Entragues, Diomède et Hervart, parler de littérature, c'est parler de soi. L'analyse s'articule selon un perpétuel

¹ *Ibid.*, 295-296. Entragues fait allusion à un dialogue avec Calixte : - « Il nous faudrait des Béatrices, dit Hubert. « On peut en créer, répondit Calixte, et baptiser de l'amour divin une femme au noble profil. », p. 239.

² Dante, *La Vita Nuova*, cité dans les *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pleiade, Gallimard, traduction et commentaire par André Pézard, p. 6.

³ *S.*, p. 96.

⁴ *Ibid.*, p. 282-283.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶ *Ibid.*, p. 106.

recours à la mémoire littéraire et le monologue intérieur est construit à partir d'une intertextualité qui se manifeste de façon explicite ou implicite. La littérature apparaît ainsi comme référence première et comme point de départ. Le personnage s'analyse en fonction de ses modèles, comme Hervart cherchant une explication pour son impuissance dans *De l'Amour* de Stendhal¹. Les allusions à cette œuvre sont d'ailleurs nombreuses dans les romans, en particulier dans *Un cœur virginal* que Gourmont semble avoir écrit en ayant sous les yeux l'ouvrage de Stendhal. La comparaison de l'état d'esprit d'Hervart avec celui qui caractérise la contemplation artistique revient constamment :

« [...] Souvent je suis resté en pareille extase devant ma belle image de la Vénus du Titien ; il est vrai qu'elle montre aussi d'autres beautés, mais sa figure et ses yeux, surtout, sont d'adorables pièces...²

Pour ces personnages imprégnés de littérature, la vie doit être une œuvre d'art et les romans deviennent des réécritures d'œuvres. Leur existence est véritablement recréée selon la vision artistique :

[...] et Diomède songea que par des lectures choisies avec soin, lentes et méditées, on peut recréer son existence avec une facilité presque mauvaise.³

L'histoire d'amour devient pour Léonor un poème plus au moins réussi. « Des amours qui meurent, c'est toujours triste, pensait-il. Le poème aurait été beau, si nous nous étions dit adieu après Compiègne. Nous avons voulu y ajouter une strophe, et elle est manquée »⁴. Il utilise le principe de l'épithète homérique pour poétiser ses maîtresses. Gratiennne devient ainsi « Gratiennne aux baisers trop adroits »⁵. Les monologues intérieurs d'Enragues consistent en une réflexion générale ou particulière sur le monde, guidée par les références artistiques qui finissent par entraîner une réflexion sur la littérature même :

« [...] Quand Flaubert écrivit *Salammbô*, il fit instinctivement de la jeune prêtresse une carmélite plutôt qu'une vestale, car la vestale obéit à un ordre et la carmélite à une dilection ; l'une s'attache à son état par habitude, l'autre par amour. L'idylle, la satire des

¹ *Un c.v.*, p. 191.

² *Ibid.*, p. 48.

³ *Les C.D.*, p. 17-18.

⁴ *Un c.v.*, p. 232.

⁵ *Ibid.*, p. 228.

mœurs, le roman picaresque, la passion tragique et fatale, l'épopée patriotique, la plainte amoureuse, les anciens n'eurent pas d'autre littérature [...]. »¹

Les citations abondent dans les monologues intérieurs. Elles viennent à l'esprit du personnage appelées par une situation semblable, mais elles ne constituent pas un simple rapprochement, elles finissent par dominer l'action et la soumettre. Elles acquièrent une valeur en elles-mêmes, et non plus dans leurs rapports avec les événements. Le recours à la citation entraîne une certaine distance par rapport à l'action, celle-ci est envisagée à travers une conscience littéraire qui s'éloigne du réel pour rester dans les sphères artistiques. La présence de la citation annonce un recul du personnage et l'enfermement dans un espace intérieur :

Diomède la baisait lentement sur les yeux en songeant : « La mousse épaisse et verte abonde au pied des chênes. » « L'herbe est douce et profonde autour des marronniers. D'un geste adroit je puis la coucher sur ce gazon et être heureux. [...] »²

On voit bien ici que les pensées sont un écho de la référence littéraire. Il s'agit d'un vers de Victor Hugo tiré des *Voix intérieures*³, titre lui-même significatif. Gourmont insiste sur la simultanéité de l'action et de la réflexion. Le rapprochement littéraire détourne Diomède de la situation présente, l'utilisation du verbe « pouvoir » indique déjà le renoncement. La scène amoureuse est constamment liée à la littérature et la confusion entre la littérature et la vie est particulièrement visible à travers le discours amoureux du personnage.

L'absence de spontanéité caractérise le discours amoureux. Il est presque toujours précédé ou suivi d'un monologue intérieur qui le prépare ou le commente. Or le monologue intérieur fait appel à des clichés romanesques significatifs de la confusion entre l'espace intime et l'espace littéraire. La présence de cette technique dévoile un refus du discours amoureux considéré comme un assemblage de *topoi* romanesques. Le personnage gourmontien ne peut envisager une situation amoureuse qui ne soit pas un pâle reflet des histoires romanesques traditionnelles. L'idée d'un code et d'un comportement nécessaire se dessine, le couple doit obéir à des règles et à un jeu de séduction qui apparaît artificiel et ridicule au personnage masculin. L'alternance entre monologue intérieur et dialogue au cours de ces scènes marque l'impossibilité d'un discours amoureux spontané et sincère. De la

¹ *S.*, p. 279.

² *Les C.D.*, p. 144.

³ Victor Hugo, *Les Voix intérieures* [Renduel, 1837], cité dans les *Œuvres poétiques I*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Bibliothèque de la Pleiade, Gallimard, 1964, p. 961. Nous citerons désormais dans cette édition.

déclaration d'amour à la louange, le discours amoureux fait appel à toute une série de clichés littéraires et semble plus correspondre à une obligation qu'à une envie :

« [...] Mais il faut parler. Naturellement, il faut dire : « Je vous aime ! » Mais je ne l'aime pas. Si je l'aimais, j'aurais dit : « Je t'aime ! » et je l'aurais dit sans y penser, sans le savoir. »¹

Le cliché est dénoncé par l'utilisation des guillemets faisant de la phrase une formule consacrée. Le « vous » s'oppose au discours spontané caractérisé par l'emploi du pronom personnel « tu ». Le personnage dénonce lui-même l'incompatibilité entre le monologue intérieur et le dialogue amoureux, la pensée faisant nécessairement appel à la littérature, et dans ce cas précis à des mauvais romans :

« Que j'ai été maladroit, se disait Léonor, demeuré seul. Est-ce qu'on déclare son amour ? Me voilà au niveau des plus bas héros de romans. [...] »²

La situation amoureuse est systématiquement associée au romanesque vulgaire. Gourmont dénonce alors le roman d'amour en détournant la scène amoureuse par l'utilisation d'un monologue intérieur dont le rôle est de filtrer le discours à partir d'un fond littéraire. L'éloge romantique de la femme ne peut se libérer du cliché, entraînant un recul intérieur du personnage. « Quel compliment ! Quelle fadeur ! Que je suis ridicule ! », se dit Hervart³. Le discours amoureux finit par se limiter au monologue intérieur, le cliché étant condamné à rester dans l'espace intérieur. La description de Rose déjà citée⁴ se fait au moyen d'une inversion par rapport à la description traditionnelle. Hervart passe en revue les louanges traditionnelles en vérifiant si elles s'appliquent à la jeune fille. « Je pourrais louer ses cheveux châtain à reflets dorés, dire qu'ils sont fins et soyeux. Mais le sont-ils ? », se demande Hervart. L'éloge de la femme n'est plus prononcé, il est seulement envisagé et refusé. Il peut même devenir un amusement, comme dans ce monologue intérieur de Diomède :

Diomède sentit que pour insister il allait être obligé à des phrases sentimentales ; tout un vocabulaire romanesque s'agitait dans sa tête inconsciente. Il eut envie de dire : « Donne-moi tes lèvres, mon amour... Comme ton cœur bat !... Tes yeux sont pervenches... Tu m'aimes, dis ?... Répète-le-moi encore, toujours !... Oh ! s'aimer dans la campagne, en

¹ *Un c.v.*, p. 65.

² *Ibid.*, p. 238.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

pleine nature !... Tu soupîres, ma chérie ? [...] » Mais, peu à peu, ces petits riens, revenus en sa mémoire, l'amuserent. Il en chercha d'autres, incapable d'aucun commentaire sur sa présente aventure.¹

Le refus du romanesque est ici très clair, on a un effet d'humour et d'exagération qui fait du monologue intérieur une parodie du vocabulaire amoureux. Les phrases sentimentales sont spontanément associées aux clichés romanesques par une sorte de résumé des *topoi* du discours amoureux. On peut ici revenir sur le fonctionnement de la citation littéraire puisque ce passage était précédé du vers de Victor Hugo évoqué plus haut. Ce poème des *Voix intérieures* contient justement un éloge de la femme inscrit dans un discours séducteur :

Tout essaim de beautés, gynécée ou sérail,
Madame, admirerait vos lèvres de corail.
Cellini sourirait à votre grâce pure,
Et, dans un vase grec sculptant votre figure,
Il vous ferait sortir d'un beau calice d'or,
D'un lys qui devient femme en restant lys encor,
Ou d'un de ces lotus qui lui doivent la vie,
Etranges fleurs de l'art que la nature envie !²

La citation est en rapport étroit avec le contexte du roman. On retrouve d'ailleurs le thème de la beauté artistique supérieure à la beauté naturelle. L'intertextualité est exploitée de façon rigoureuse par Gourmont, elle accentue dans ce passage la critique du romanesque traditionnel.

Le traitement du personnage gourmontien est caractéristique d'une crise du roman traditionnel. Au contraire des héros romanesques, il perd toute consistance par une construction presque exclusivement menée à partir du monologue intérieur. Il est fait uniquement de pensée dont le fond est principalement littéraire. A travers le récit et le personnage, c'est donc à une déconstruction systématique du roman que se livre Gourmont.

¹ *Les C.D.*, p. 146-147.

² Victor Hugo, *Les Voix intérieures*, *op. cit.*, p. 961.

La déconstruction du roman

La destruction du romanesque traditionnel

On a déjà vu comment Gourmont s'amuse de manière formelle avec le monologue intérieur. Cette dimension ludique se retrouve de manière générale dans tous les aspects du monologue intérieur sans se réduire à sa forme. Il apparaît comme un instrument de déconstruction du romanesque traditionnel « en un temps où il s'agit non de conserver, mais de détruire »¹. Si le jeu sur la forme crée une certaine distance, elle est surtout significative d'une mise en valeur du travail de l'écrivain. En effet, en mettant l'accent par exemple sur les points de suspension, Gourmont dénonce la forme même du roman, désamorçant ainsi l'illusion romanesque. Cette volonté de se démarquer du roman traditionnel est liée à un refus général de tout modèle qui correspond à la définition même de l'idéalisme comme le « libre et personnel développement de l'individu intellectuel dans la série intellectuelle », ainsi que du symbolisme qui doit être considéré comme « le libre et personnel développement de l'individu esthétique dans la série esthétique »². Ainsi, « l'essence de l'art est la liberté. L'Art ne peut admettre aucun code ni même se soumettre à l'obligatoire expression du Beau »³. Le refus du modèle romanesque se manifeste dans les trois romans par la présence de l'ironie à plusieurs niveaux. Instrument privilégié de remise en question des valeurs chez les personnages masculins, elle est aussi l'arme favorite du narrateur, en particulier dans l'utilisation des monologues intérieurs. L'alternance entre monologue et récit ou entre monologue et dialogue entraîne des effets de dissonances sur la narration. Le narrateur crée une certaine distance par rapport à sa narration et le jeu devient refus du romanesque. L'alternance des différents discours narratifs résulte d'une intention clairement ironique, comme dans ce passage d'*Un cœur virginal* :

Il la trouvait décidément très jolie. Elle le trouvait admirable, songeant : « Je lui appartiens. Je lui ai donné mes lèvres. Je suis à lui. Que va-t-il faire ? Que vas-tu faire ?... » M. Hervart se demandait précisément ce qu'il fallait faire. « Quelles sont les caresses possibles et dont elle ne se fâchera pas ? [...] Naturellement, il faut dire : « Je vous aime ! » Mais je

¹ *Le Chemin de velours, op. cit.*, p. 202.

² *Ibid.*, p. 221.

³ *Ibid.*, p. 226-227.

ne l'aime pas. Si je l'aimais, j'aurais dit : « Je t'aime ! » et je l'aurais dit sans le savoir. » -
Rose, je vous aime ! »¹

Les effets ironiques sont nombreux, ils résultent d'un décalage entre les deux monologues intérieurs, mais aussi d'un décalage entre les pensées et les paroles. La naïveté de Rose est soulignée par le contraste entre ses pensées et celles d'Hervart, accentué par l'emploi du terme « précisément ». Placée tout de suite après le monologue, la formule « je vous aime » souligne l'ironie du narrateur par un effet de chute. L'utilisation du monologue intérieur ne se fait pas au hasard. On retrouve souvent des phénomènes d'écho entre les monologues des deux personnages, et c'est alors l'intention ironique qui justifie la présence inhabituelle du monologue intérieur féminin. Le narrateur semble se jouer de ses personnages dans la retranscription même de leurs pensées :

« Est-ce moi qui vient de parler ? j'avais cru entendre une voix oraculaire. [...] « J'aurais dû prendre cette carrière... Ah ! voici la maison ! Déjà ? tiens, la même exclamation qu'hier soir. Je ne m'ennuie pas avec moi-même. Non, et me voilà revenu d'où je suis parti. » Entragues haussa les épaules, songeant : « On dirait qu'il y a au-dessus de nous quelqu'un de plus fort et qui nous raille. »²

L'ironie est ici poussée à l'extrême, puisque le personnage lui-même évoque la présence du romancier, créant une sorte de vertige dans la confusion des différents niveaux narratifs. L'alternance entre le monologue intérieur et le psycho-récit entraîne une distance du narrateur qui se démarque des pensées de son personnage en les retranscrivant :

Comme il aurait sacrifié son génie pour être chrétien et non plus dilettante de christianisme, croyant, non pas à la beauté seule, à la vérité de la religion, assuré non seulement de sa nécessité sociale, mais de son immuable, absolue et solaire vérité ! Vers le Pont-Royal il sortit de son nuage métaphysique, et retomba dans sa misère actuelle. La femme qu'il aimait ne l'aimait pas et ne l'aimerait jamais. Il avait beau se mépriser, s'accuser de sentimentaire impuissance, tout au fond de lui-même, l'homme protestait et redisait encore : « J'aime, puisque je souffre. »³

Faisant suite à un monologue intérieur d'Entragues, ce discours du narrateur alterne entre psycho-récit et discours indirect. Le passage du monologue intérieur au récit marqué par les

¹ *Un c.v.*, p. 64-65.

² *S.*, p. 256-257.

³ *Ibid.*, p. 119.

guillemets qui précèdent ce passage semble être alléatoire. Mais la constante alternance des voix narratives accentue l'ironie du narrateur. En gardant le même ton que le personnage, comme c'est le cas ici, il dénonce sa grandiloquence. L'expression « nuage métaphysique » opposée à « misère actuelle » est le signe d'une distance moqueuse du narrateur. La confusion des voix narratives n'exclut donc pas une certaine distance du narrateur. On peut noter également la présence d'un néologisme caractéristique du style symboliste, « sentimentaire ». Mais l'ironie fonctionne de façon complexe sur plusieurs niveaux. Le personnage est lui-même ironique vis-à-vis des autres, mais aussi de lui-même, accentuant encore la confusion qui règne entre narrateur et personnage.

Les personnages gourmontiens se heurtent au monde et l'issue des romans est loin d'être positive. Cependant, ils acceptent l'échec. « Ils se consolent : ils apprécient trop l'ironie pour ne pas respecter l'ironique doigt du hasard emmêlant l'écheveau de leurs destinées », écrit A. du Fresnois. « Les héros de M. de Gourmont, s'ils consentent quelques fois à déchoir, restent ironiques : ainsi l'intelligence conserve ses droits », ajoute-t-il¹. L'ironique doigt du hasard correspond à l'ironie du romancier, mais un lien étroit unit le narrateur à ses personnages. Tout comme lui, ils sont foncièrement ironiques et ils déconstruisent le roman de l'intérieur. Conscience intellectuelle, mais aussi conscience ironique, le monologue intérieur est également une arme contre le romanesque traditionnel par son contenu. Il est souvent critique, comme ce monologue d'Entragues :

« [...] L'exportation, en France, des romans russes, cela doit être une entreprise des don Juan de la Néva : il faut, à cette heure, être Russe pour plaire. Oh ! que nous soyons russifiés aujourd'hui ou dans un siècle, cela est bien indifférent, puisque nous le serons : Tolstoï est le porte-drapeau et Dostoïevski le clairon de l'avant-garde. *Amen !* j'ouvre la porte à Moscovitch. [...] »²

Les métaphores guerrières contribuent à l'effet ironique qui culmine avec le terme « *Amen* ». Le personnage de Moscovitch qui apparaît comme un rival d'Entragues est une figure symbolique. Il est également un rival littéraire, puisqu'il écrit des pièces de théâtre. Son objectif est de faire du théâtre « une école de pitié »¹, objectif explicitement raillé par Entragues. Ce monologue intérieur s'inscrit dans un contexte littéraire plus large et à travers la critique de Moscovitch se dessine la critique du roman russe de Tolstoï à Dostoïevsky.

¹ « Remy de Gourmont romancier », *op. cit.*, p. 253 et 256.

² *S.*, p. 175.

Destruction du monde, l'ironie peut être aussi destruction de soi, le personnage préférant s'auto-détruire que de souffrir contre sa volonté. Elle est indissociable de l'orgueil et elle apparaît comme une défense contre le monde et les autres. Principale manifestation de l'intelligence et de la liberté, elle est incompatible avec l'amour :

« [...] Pour l'aimer, il faudrait renoncer à tout, c'est-à-dire à l'ironie, sans quoi la vie n'est qu'un pré, vert ou jaune, ou ras selon les saisons et l'appétit des moutons. C'est l'ironie qui diversifie l'unité des choses en multipliant les aspects par la diversité des sourires selon lesquels on les accueille. L'ironie, c'est l'œil à facettes des libellules qui d'une fleur de ronce se fait un jardin seigneurial. Néobelle est un horizon. Elle se dresse comme une montagne ; elle est vraie et il faut la regarder en face avec sérénité. [...] »²

L'image de la montagne évoque la perte de la liberté par opposition avec l'ouverture du pré. Néobelle symbolise également le point de vue unique et restrictif contre la vision ouverte et diversifiée. Le personnage ne peut renoncer à l'ironie, seule garantie de son existence. Si tout est remis en question, il ne reste qu'une façon de voir le monde, et « tout n'est qu'ironie », conclut Diomède³. Paradoxalement, elle est un instrument destructeur qui protège le personnage. « Hé ! Je me raille, donc je ne suis pas si démoli qu'on le dirait. Pas si prisonnier, non plus... », se dit Hervart⁴. L'ironie apparaît avant tout comme une arme libératrice. Elle s'adapte parfaitement au mouvement de la pensée contre le statisme de l'action en se dressant contre la tradition et les règles par une déconstruction systématique. Du jeu sur la forme romanesque à la critique thématique, il ne reste plus rien que l'ironie elle-même, mais cette ironie contient tout puisqu'elle est un principe de liberté. En considérant l'ironie comme une valeur fondamentale, les personnages masculins deviennent des porte-paroles de l'anti-conventionnalisme gourmontien.

La déconstruction du roman est liée au refus d'une vérité dogmatique. Perpétuelle interrogation sur le monde, le monologue intérieur laisse transparaître un scepticisme qui se manifeste de plusieurs façons. Le personnage s'amuse avec les idées et la pensée n'atteint jamais la forme figée correspondant à l'expression de *la Vérité*. Elle « s'agite en danse et en gestes »⁵ et s'adapte à toutes les formes de la vie. Puisqu'il y a autant de mondes que de consciences qui le perçoivent, il ne peut y avoir une seule vérité :

¹ *Ibid.*, p. 222.

² *Les C.D.*, p. 60-61.

³ *Ibid.*, p. 126.

⁴ *Un c.v.*, p. 136.

⁵ *Les C.D.*, p. 207.

Il ne faut pas chercher la vérité ; mais devant un homme comprendre quelle est sa vérité. Vivre en dehors, vivre au-dessus ; juger mentalement ; sourire ; parler, comme un ami à plusieurs langues, plusieurs langages ; ami à plusieurs âmes, communier à plusieurs tables sous toutes les espèces humaines. Se garder intangible mais, ayant écouté tous les murmures, y répondre par toutes les paroles...¹

On retrouve le principe de l'individualisme, mais on peut remarquer une certaine évolution entre la pensée d'Entraques et celle de Diomède. L'individualisme chez Entraques se manifestait sous la forme d'un orgueil démesuré et d'une intransigeance par rapport au monde. Chez Diomède, il est lié à l'indulgence et à la souplesse d'esprit. A une littérature codée et figée est opposée une littérature fondée sur le talent personnel et sur l'originalité :

« [...] Jouer avec la vie, jouer avec les idées ! Avoir deux ou trois principes, solides mais troués comme des raquettes, pour que tout y passe hormis l'essentiel... Et qu'y a-t-il d'essentiel, hormis faire son salut, selon la très noble expression chrétienne, c'est-à-dire se réaliser selon sa nature et selon son génie ? [...] »²

Le jeu avec les idées passe par un détournement des vérités conventionnelles, il apparaît bien comme une déconstruction de la tradition. La notion chrétienne de salut est détournée au profit d'une nouvelle définition. Le « tourbillon des idées »³ rappelle une méthode particulière à Gourmont, la dissociation des idées. Pour lui, les vérités ne sont que des mots. Il se demande alors comment ces mots ont acquis leur sens particulier et comment ils sont devenus les emblèmes de vérités immuables. A partir de là, on peut choisir d'accepter ou de refuser ces vérités :

Il y a deux manières de penser : ou accepter telles qu'elles sont en usage les idées et les associations d'idées, ou se livrer, pour son compte personnel, à de nouvelles associations et, ce qui est plus rare, à d'originales dissociations d'idées. [...] Il s'agit ou d'imaginer des rapports nouveaux entre les vieilles idées, les vieilles images, ou de séparer les vieilles idées, les vieilles images, unies par la tradition, de les considérer une à une, quitte à les remanier et à ordonner une infinité de couples nouveaux qu'une nouvelle opération désunira encore, jusqu'à la formation toujours équivoque et fragile de nouveaux liens.⁴

¹ *Ibid.*, p. 44-45.

² *Ibid.*, p. 121.

³ *Ibid.*, p. 121.

⁴ Remy de Gourmont, *La Culture des idées* [Paris, Mercure de France, 1900], série « Fins de siècle » dirigée par Hubert Juin, Editions 10/18, 1983, « La dissociation des idées », p. 81. Désormais cité dans cette édition.

La dissociation d'idées est déjà présente dans les monologues intérieurs de Diomède. Sa pensée est originale et surprenante, déconcertant Pascase lorsqu'il l'exprime lors d'un dialogue¹. Voyons un exemple de raisonnement :

[...] il disserta intérieurement sur la singularité et la diversité des odeurs féminines, leur rôle dans l'amour, l'absurdité d'épouser une femme sans avoir respiré ses épaules. Il comprit alors l'utilité des bals, s'amusant que les exigences sensuelles eussent imposé aux plus pudiques filles de s'offrir, fleur ouverte, au flair discret des prétendants. Allant plus loin, il admit la nécessité de la plupart des usages traditionnels, même de ceux dont la signification est oubliée : ainsi les bains de mer et la demi-nudité des plages, c'était la revanche de l'impudeur native sur l'emprisonnement des gorges et des bras, sur la longueur des jupes, sur les mensonges des robes et des corsages.²

La force de Gourmont réside dans sa manière de détourner les idées conventionnelles en faisant semblant d'accepter la tradition. C'est ce même fonctionnement qui consiste à écrire des romans tout en les déconstruisant de l'intérieur. Du paradoxe à la contradiction, les monologues intérieurs répondent à l'affirmation gourmontienne : « La vérité est tyrannique ; le doute est libérateur »³. Les personnages jouent constamment sur les définitions tout en se contredisant. Mais la contradiction devient une façon positive de penser revendiquée par ces intellectuels, tout comme le paradoxe. Pascase au contraire représente la tradition avec son « intelligence farouche et têtue », sa « logique effrénée », son absence de souplesse⁴, son aspiration à un unique amour. Le libertinage est étroitement lié à la façon de penser de Diomède. En ce sens, *Les Chevaux de Diomède* rappellent par certains aspects le libertinage du dix-huitième siècle. Chez Crébillon, il est avant tout expression de la liberté et destruction des convention sociales et intellectuelles. On retrouve alors l'ironie et le paradoxe contre le romanesque traditionnel, notamment au cours du long discours de Versac dans *Les Egarements du cœur et de l'esprit*⁵. Mais Gourmont va plus loin dans la critique du roman traditionnel. Il suit sa logique jusqu'au bout en plaçant dans ses romans une dimension esthétique problématique, c'est-à-dire une réflexion sur le roman et la littérature à travers une mise en abyme de la création littéraire.

¹ Pascase cria : - Vous détournez les mots de leur sens normal et véritable. C'est absurde... - Mais, repris Diomède très doucement, je détourne les mots de leurs cours, comme on détourne les rivières, pour les jeter à travers la stérilité des landes, là où, grêles et pâles, les idées fleurissent mal...[...] Vous avez la fièvre du moral et du convenable, Pascase [...] », *Les C.D.*, p. 87-88.

² *Ibid.*, p. 117.

³ *Le Problème du style*, *op. cit.*, p. 8.

⁴ *Les C.D.*, p. 71.

⁵ *Les Egarements du cœur et de l'esprit*, *op. cit.*, p. 207-223. « Votre cœur ! dit-il ; jargon de roman. », p. 207.

Sixtine ou le roman de l'écriture

La figure de l'écrivain mise en place dans *Sixtine* n'est plus un type social comme dans les romans traditionnels. La littérature devient véritablement le sujet de l'œuvre et le monologue intérieur montre le travail de l'écrivain. Les écrits d'Enragues figurent dans le roman sous la forme de chapitres. Aussi doit-on prendre cette affirmation de Gourmont au premier degré : « il n'y a pas de sujets ; il n'y a, en littérature, qu'un sujet, celui qui écrit »¹. Les rapports entre le monologue intérieur et la littérature vont de la réflexion esthétique à la création littéraire elle-même. Enragues est obsédé par les questions esthétiques. On a déjà vu la récurrence des réflexions littéraires dans ses monologues intérieurs, portant à la fois sur la culture littéraire et sur la possibilité d'un nouveau littéraire avec par exemple le long monologue d'Enragues correspondant à un programme esthétique². Mais au-delà de la réflexion littéraire générale, le monologue intérieur montre la conception même des écrits d'Enragues. On voit comment se forme dans son esprit l'idée du roman qu'il va écrire, *l'Adorant* :

Il se coucha, rêvant à l'embryon de roman qu'un autre, plus désintéressé, trouverait en cette naissante aventure. Mais ce désintéressement nécessaire, il l'acquerrait peut-être un jour ! Cette idée lui fit horreur d'abord, puis il s'y habitua, et mentalement esquissa un premier chapitre, celui de la rencontre : il transposait la scène à Naples, vers la fin du quinzième siècle, et les personnages devenaient de purs symboles. L'Homme, un prisonnier, concrétant en lui l'idée de l'âme confinée dans sa geôle de chair, presque ignorante du monde extérieur dont elle re façonne à son gré la vision vague apportée par les sens ; la Femme, une madone, une statue que l'amour du prisonnier a douée de la vie, de la sensibilité, et qui devient pour lui aussi réellement existante qu'une créature de Dieu. Et sur ce thème toutes les divagations de l'amour, du rêve et de la folie.³

Ce passage qui oscille entre psycho-récit et monologue intérieur indirect est significatif de l'enjeu littéraire du monologue intérieur. Cette technique utilisée pour un personnage écrivain permet de dévoiler le mécanisme de la création littéraire. Il s'agit pour *l'Adorant* de la conception d'un roman symboliste dans lequel Enragues « devait s'amuser à transposer, sur un mode d'extravagance logique, le drame qu'il jouait avec Sixtine »⁴. On voit très bien comment la création littéraire se fait à partir d'une expérience personnelle puisque les

¹ *Le Livre des Masques, op. cit.*, p. 103.

² *S.*, p. 275-280.

³ *Ibid.*, p. 120.

⁴ *Ibid.*, p. 120.

événements des deux romans se répondent. Entragues se compare constamment à ses propres héros, l'écriture est interrompue par le monologue intérieur qui met en relief les rapports entre la vie et la littérature. La rédaction de l'histoire de Gaétan Solange est l'occasion d'un retour sur soi. Entragues se compare à son personnage, dessinant sa propre personnalité à partir des ressemblances et différences qui le lient à Gaétan. La construction du personnage est dévoilée à travers ces réflexions intérieures. Mais plus qu'un historique de la création littéraire, le monologue intérieur est envahi par la création littéraire elle-même. Qu'il se trouve seul ou en compagnie de Sixtine, Entragues ne peut s'empêcher de faire intérieurement de la littérature. La contemplation chez Sixtine d'un tableau représentant une vue de Venise le transporte dans son roman. Il croit pendant une minute se trouver à Naples et être Della Preda. Le monologue intérieur devient alors littérature :

« Naples, plus Naples que je ne le vis encore, ah ! c'est que je ne regarde jamais du côté du golfe, puisque la Novella est mon ciel et mon océan. » [...] Ceci le ramena à la vérité : il n'était pas Della Preda, elle venait de lui donner son nom authentique, Naples s'évanouit ; il se retrouva, après un minute d'absence, à Paris, près de Mme Sixtine Magne et devant une assez bonne vue de Venise.¹

La littérature enveloppe toute la vie d'Entragues, même la prière est prétexte à la création littéraire :

« Je crois prier, se dit Entragues, en relevant la tête et je fais de la littérature. Elle est assez bien venue, cette prière, et si je puis m'en souvenir, je l'utiliserai. Prendre mon carnet, la rédiger, ce serait blasphématoire ! Pourquoi non ! Il faut profiter de l'inspiration, cela ne se retrouve pas. » Avec de très légères variantes, il nota son éjaculation.²

L'ironie blasphématoire est accentuée par le commentaire du narrateur, la prière devient « éjaculation ». Le monologue intérieur apparaît comme un intermédiaire entre pensée et écriture, Entragues retranscrivant son monologue avec de légères variantes. Ainsi, il est déjà travail d'écrivain.

Bien avant Gide et *Les Faux-Monnayeurs*, Gourmont exploite une technique qui sera appelée par Gide la « mise en abyme » dans un texte fondateur où apparaît toute l'ambiguïté de la création romanesque autour de 1900 :

¹ *Ibid.*, p. 140.

² *Ibid.*, p. 131-132.

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. [...] Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. [...] aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, [...] c'est la comparaison avec le procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second « en abyme ».¹

Ce regard critique porté par la littérature sur elle-même est caractéristique de la fin du dix-neuvième siècle. Dans son ouvrage sur la mise en abyme, Lucien Dällenbach distingue trois types de « réduplication »². La réduplication simple consiste à enchâsser dans le récit premier un élément qui le reflète plus ou moins fidèlement. Dans la réduplication répétée, l'élément enchâssé contient lui-même un élément. Enfin, la réduplication aporistique contient un élément enchâssé qui englobe paradoxalement l'histoire que nous lisons, comme c'est le cas dans *Les Faux-Monnayeurs*. Il s'agit dans *Sixtine* d'une réduplication simple avec la présence de plusieurs niveaux. A un premier niveau, Gourmont écrit *Sixtine*. A un deuxième niveau, Entragues écrit des notes de voyage, des poèmes, des lettres, un conte, un roman, une nouvelle, *Le 28 décembre*, dont le style rappelle celui de Maupassant, et une esquisse de roman ironique et anti-naturaliste. Cette exploitation particulière de la figure de l'écrivain se retrouve dans un roman de la même époque, *Là-bas*. Les similitudes entre ces deux romans sont nombreuses, ils sont tous deux des romans de l'écriture mettant en scène un texte en train de s'écrire par l'intermédiaire du monologue intérieur. L'écriture de l'histoire de Gille de Rais s'inscrit dans la continuité du monologue intérieur qui l'introduisait, sans en être démarquée. Les différents niveaux sont reliés par cette technique littéraire, ce qui n'est pas sans renforcer l'ironie présente dans *Sixtine*. Le monologue intérieur est lui-même mis en abyme puisqu'il est utilisé par Entragues dans ses écrits. *L'Adorant* reflète parfaitement le roman de la vie cérébrale, il est lui-même un roman des pensées de Guido. La contamination du monologue sur le reste de la narration y est poussée à l'extrême, Guido étant un prisonnier amoureux d'une statue. Les dialogues sont un fantasme du personnage. Cette multiplication des niveaux narratifs est la manifestation la plus frappante de la crise du roman. « Le créateur écrit et se regarde écrire, le texte se construit comme une réflexion sur lui-même. L'abandon de l'intrigue et le mépris affiché pour le romanesque complètent cette démarche, qui fait de

¹ André Gide, *Journal*, 1889-1939, introduction par Maurice Nadeau, notice par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Gallimard, « Bibliothèque de la Pleiade », 1958, p. 41. Le texte est de 1893 et concerne surtout *La Tentative amoureuse* ; cité par Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*. Préface de Pierre Citti, Paris, Klincksieck, 1999 (Bibliothèque du XIX^e siècle ; 20), p. 221.

² *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Editions du Seuil, collection « Poétique », 1977, p. 51.

chaque roman non plus le récit des aventures d'un personnage, mais l'histoire du texte qui s'écrit », explique Marie-Françoise Melmoux-Montaubin¹. L'œuvre comporte en elle-même son propre fondement et sa propre réfutation. En effet, l'important n'est plus l'histoire, mais l'histoire de l'histoire, ce qui entraîne un nécessaire inachèvement de l'œuvre. « La littérature se prend elle-même pour objet ; c'est dire aussi qu'elle entre fatalement dans le cycle de l'inachèvement essentiel et de la dilution formelle », précise Sylvie Thorel-Cailleteau². La présence du roman dans le roman entraîne une inversion des fonctions. L'histoire devient document et l'illusion romanesque est refusée.

Le roman se laisse envahir par tout ce qu'il n'est pas. Les textes annexes paralysent le texte de base en le reflétant et à l'impuissance du personnage à aimer fait écho l'impuissance du récit à avancer. L'action devient celle du roman écrit par Entragues, autrement dit celle du monologue intérieur. L'inachèvement devient alors consubstantiel à ce type de roman. Comme le souligne Sixtine dans sa lettre finale, ce sera un roman sans conclusion³. La mise en abyme est liée à un échec du roman envahi par le propos critique et par la dénonciation de l'artifice de l'œuvre. La fiction est dénoncée comme telle dans le temps même de sa production, ce qui a pour effet de rompre le pacte romanesque. Le monologue intérieur n'est plus un intermédiaire entre le personnage et le monde, mais entre le personnage et le texte écrit. La représentation objective du monde est refusée, le roman n'est plus réécriture de ce monde, mais écriture.

Dans un texte fondé sur le procédé de la mise en abyme, et particulièrement lorsque sont reproduits des passages de l'œuvre représentée (soit des documents), tout ce qui entoure lesdits fragments – et qui constitue le texte proprement dit – devient document, matériel d'élaboration ; c'est à dire que les fonctions s'inversent et produisent sur le lecteur un effet de vertige, que s'est, par exemple, employé Gourmont à susciter dans *Sixtine*.⁴

Cet effet de vertige est accentué par la confusion qui règne parfois entre les différents niveaux et par la dimension ludique des romans, comme dans ce monologue intérieur de Diomède :

« Si l'on écrit mon histoire, songea Diomède, il faudra mettre que chaque fois que j'attends Christine, c'est que je m'ennuie profondément. [...] »⁵

¹ *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, op.cit., p. 220.

² *La tentation du livre sur Rien*, op. cit., p. 488.

³ S., p. 318 : « Cela vous fera un roman sans conclusion, à la moderne, - car vous l'écrirez, n'est-ce-pas ? »

⁴ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La tentation du livre sur Rien*, op. cit., p. 489.

⁵ *Les C.D.*, p. 63.

La confusion entre le discours du narrateur et celui du personnage semble même toucher au dialogue dans ce passage de *Sixtine* :

Un vlouement d'ailes de corbeau troubla l'air au-dessus des arbres. Hubert se tut, écoutant, puis : - « Vlouement, c'est ça, vlouement d'ailes, avec bien le *v v v*. Est-ce le *v v v* ou le *ff* *f*? Le filament d'ailes ? Non, vlouement est mieux. Fais-le encore, corbeau ! »¹

L'importance accordée aux mots et au style renforce encore la crise de l'illusion romanesque. L'intellectualisation du style qui caractérise le monologue intérieur dénonce l'artifice de l'œuvre pour mettre l'accent sur la conscience de l'acte d'écrire. Le style symboliste de *Sixtine* correspond bien à la définition que donne Bourget du style décadent :

Un style de décadent est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot.²

L'utilisation fréquente de néologismes, d'archaïsmes, le jeu des préfixes et des suffixes, l'ordre particulier des mots, sont autant d'éléments propres à une intellectualisation du style au détriment d'une écriture utilisée comme instrument de retranscription du monde. La réflexion sur le style est d'ailleurs présente dans le roman¹ et les écrits d'Entraques sont eux-mêmes des parodies de la littérature symboliste, la distanciation étant poussée à l'extrême.

Roman de l'écriture, *Sixtine* est l'exemple le plus parlant des conséquences de l'utilisation du monologue intérieur dans les romans de Gourmont. Ses rapports avec la création littéraire en font un instrument privilégié de déconstruction du roman. Cependant, si les trois œuvres s'inscrivent parfaitement dans le contexte de la crise romanesque, on peut constater à travers elles une évolution de cette technique littéraire.

Une victoire du roman sur le monologue ?

De *Sixtine* à *Un cœur virginal*, le monologue intérieur semble évoluer vers une forme plus traditionnelle. Roman du roman, *Sixtine* marque l'apogée d'une technique littéraire riche en possibilités et Gourmont en fait un traitement tout à fait original. Ce traitement se retrouve

¹ *S.*, p. 50.

² *Essais de psychologie contemporaine, op. cit.*, p. 14.

dans *Les Chevaux de Diomède*, mais *Un cœur virginal* se rattache à une forme plus classique du roman. Certes, le monologue intérieur garde la plupart de ses caractéristiques, mais il semble s'inscrire dans le cadre romanesque sans le déconstruire.

Dans ce « roman physiologique », l'utilisation du monologue intérieur a moins de conséquences sur le récit. L'aspect ludique et la critique du romanesque sont encore présents, mais ils correspondent à un nouveau type de roman. La déconstruction est associée à une reconstruction, le romanesque laisse la place à la physiologie, mais le terme « roman » est toujours au cœur de l'œuvre. La préface est à ce titre significative dans la volonté de Gourmont de préciser le terme « roman ». Le refus du romanesque n'entraîne pas comme pour les deux autres œuvres un refus du roman. Il est lié à une vision de l'amour comme expression de l'instinct, idée développée dans la *Physique de l'amour*². Le monologue intérieur devient alors le lieu d'expression de cette théorie sur l'instinct qui passe par une critique de l'amour tel qu'il est mis en scène dans les romans traditionnels. Mais il s'intègre au reste du récit et au cadre romanesque. Espace, temporalité, linéarité du récit et diversité des personnages permettent la formation d'un cadre général au-delà des facteurs de déconstruction propres au monologue. Le décor est déjà important dans les *Chevaux de Diomède*, même s'il reste soumis à la pensée. La nature évoquée rappelle les paysages normands et les descriptions abondent. Dans *Un cœur virginal*, le décor semble se libérer du monologue intérieur pour retrouver une fonction plus traditionnelle en tant que cadre de l'action. Les descriptions sont assumées par un narrateur omniscient et traitées conformément à la tradition romanesque :

C'était le matin. Le bois était frais, encore humide. Le soleil, à travers les branches enlacées des hêtres, dessinait des fleurs sur le feuillage rigide des houx. Un petit marronnier, poussé tout de travers, tendait vers la lumière sa tête contournée. [...] Une abeille blessée tomba sur la robe de Rose.³

Cette description poétique de la nature est caractéristique de l'ensemble du roman dont la narration plus classique oscille entre récit, dialogues et monologues intérieurs, chacune de ces formes de discours se succédant de façon harmonieuse. Les pensées ne déterminent plus le décor, elles s'inscrivent à l'intérieur d'un espace qui les influence, voire les dirige :

¹ *S.*, p. 235-236.

² Remy de Gourmont, *Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel*, Mercure de France, 1903. Cet essai développe l'idée que les relations entre les hommes et les femmes se font uniquement selon l'instinct, comme chez les animaux. *Un cœur virginal* est l'illustration romanesque de cette théorie.

³ *Un c.v.*, p. 8.

Une maison comme toutes les autres, une porte cochère, une voute : on est dans un grand jardin où se gonflent, parmi les palmiers, l'éclat et le parfum d'une flore exotique. Ils furent plus troublés encore que par les odeurs connues, les couleurs accoutumées du bois sauvage de Robinvast. Dans cette oasis paradoxale, l'air, maintenu immobile par la hauteur des murailles, était lourd et fiévreux. Des effluves presque charnels sortaient des fleurs en amour... « Quelle alcôve pour des soirs de caresses !... »songea M. Hervart.¹

Les personnages évoluent dans un cadre spatial et temporel. Ils sont eux-mêmes plus consistants dans la mesure où ils ne refusent pas tous l'action. Le monologue intérieur n'est pas réservé à un personnage central et l'homophonie laisse la place à une polyphonie. Le récit évolue et l'omniprésence d'Hervart s'estompe en faveur d'un traitement plus approfondi du personnage de Rose à partir de l'entrée en scène de Léonor. Celui-ci apparaît comme un double d'Hervart, mais en lui succédant, il permet un développement de la personnalité de Rose. Ces trois personnages sont construits à partir de leurs monologues intérieurs, mais aussi de leurs actions. Récit et monologues se répondent et se complètent pour ces personnages qui aiment la vie.

Le traitement du monologue intérieur n'est pas sans rapports avec l'idée de bonheur. Recherche ou refus, il est un thème privilégié de la pensée des personnages. A l'image de son héros Gaétan Solange, Entragues refuse le bonheur :

« [...] Je ne méprise pas la vie, je n'en n'ai jamais nié les plaisirs. Elle n'est ni bonne, ni mauvaise, elle est indifférente, elle est l'état conditionnel du rêve et voilà tout. Lui demander une station dans le bonheur, c'est accorder trop d'importance au mécanisme des sens, c'est se conformer aux invitations corporelles et aux normes de la matière, tandis que la volonté doit tendre vers l'affranchissement. [...] »²

Le bonheur correspond à un investissement dans le monde et à l'action, ce que le personnage refuse au profit d'un affranchissement par la pensée. On voit donc se dessiner une antinomie entre le bonheur et la pensée, l'omniprésence du monologue intérieur correspondant à un rejet du bonheur au niveau de l'action romanesque. C'est le sens de cette pensée d'Hervart :

« [...] Que je suis ridicule avec mes dissertations intérieures ! Je me gâte de délicieuses minutes... »³

¹ *Ibid.*, p. 38.

² *S.*, p. 266-267.

³ *Un c.v.*, p. 38.

Au contraire de Diomède qui rejette explicitement le bonheur¹, les personnages d'*Un cœur virginal* le recherchent. Il apparaît comme le but principal de leur vie et les termes « bonheur » et « heureux » reviennent comme un leitmotiv. Bonheur, investissement dans le monde, action et amour sont liés, formant un réseau autour du monologue intérieur. L'évolution dans l'utilisation du monologue est parallèle à la réflexion sur le bonheur. Le rejet du bonheur s'accompagne d'une utilisation du monologue dans le sens d'une déconstruction du roman, tandis qu'une utilisation plus traditionnelle de cette technique caractérise un roman dans lequel les personnages sont en quête du bonheur. Or cette quête aboutit dans *Un cœur virginal* pour Rose et Léonor. Le roman se clôt sur une phrase significative : « elle était heureuse »². Les monologues intérieurs sont de moins en moins nombreux au cours du récit. La pensée semble laisser la place à l'action, le personnage change :

Léonor ne pensait plus à rien qu'au charme de sa vie présente. Il ne s'analysait plus, il ne faisait ni combinaison, ni projets ; il respirait l'air pur, il s'épanouissait.³

Ce commentaire marque un renoncement au monologue intérieur tel qu'il était utilisé dans les œuvres antérieures. On ressent à travers ce roman comme une lassitude et une certaine désillusion face à la pensée. La vie reprend ses droits, le monologue intérieur s'efface progressivement au profit d'un récit plus traditionnel. Le dernier chapitre d'*Un cœur virginal* contraste avec *Sixtine* et *Les Chevaux de Diomède*. L'auteur, sans renoncer pourtant à l'ironie⁴, adopte un ton plus doux et plus conforme à l'intrigue romanesque. Ce « roman physiologique » est la dernière œuvre de Gourmont appartenant à ce genre littéraire. Le renoncement au monologue intérieur correspond-il alors à un renoncement au genre romanesque ? Plus qu'une crise du roman, le monologue entraînerait un échec de cette forme littéraire telle que la conçoit Gourmont. Son dernier roman s'achève de façon significative sur le silence de la pensée et sur la victoire de la vie, sur le constat de la vanité de la pensée contre la beauté de la vie instinctive.

Le monologue intérieur a d'importantes conséquences sur le genre romanesque. Il est tout à fait représentatif de la crise du roman « fin-de-siècle », il rassemble tous les éléments de

¹ « je ne veux pas être heureux », *Les C.D.*, p. 30.

² *Un c.v.*, p. 248.

³ *Ibid.*, p. 243.

⁴ On songe à la pirouette finale par laquelle l'auteur marie Hervart et Mme Suif, *ibid.*, p. 247.

déconstruction utilisés par des auteurs comme Gide ou Valéry. L'œuvre s'adresse non plus à l'imagination, mais à l'intelligence et l'auteur oppose l'interrogation sur la place de l'écrivain dans l'œuvre d'art à la création d'un monde de fiction. Mais cette technique littéraire conduit nécessairement à une impasse romanesque. C'est toute la problématique du roman « fin-de-siècle » abordé dans le chapitre X de *Sixtine*¹. Après la publication d'*A Rebours*, seul le repli idéaliste reste possible. Le monologue intérieur est alors au cœur de l'esthétique de Gourmont et le roman est construit à partir de cette technique romanesque. Mais la conclusion d'*Un cœur virginal* semble marquer une évolution qui condamne le monologue. L'idéalisme cède la place au matérialisme, deux tendances apparemment irréconciliables. Pourtant, l'imagination créatrice de Gourmont rend possible l'alliance de ces deux notions et le monologue intérieur devient un intermédiaire entre le monde et la pensée. C'est ici que l'esthétique gourmontienne montre toute sa force.

¹ S., p. 108.

Troisième partie : L'imagination créatrice

L'idéalisme gourmontien correspond à un traitement particulier et original de la pensée. Elle apparaît comme une puissance concrète et est au cœur de l'imagination créatrice de Gourmont. On distingue parfois deux périodes chez cet auteur, l'une caractérisée par l'idéalisme, l'autre par le matérialisme. Mais l'unité de son esthétique se retrouve à travers l'imagination créatrice qui dépasse la pensée destructrice en réconciliant monde et pensée. Son lieu d'expression privilégié est le monologue intérieur. A travers lui, la puissance de l'imagination confère aux textes un pouvoir évocateur et fait des personnages des créateurs.

Vie intérieure et création

La vie intérieure

La pensée constitue une arme de déconstruction de la tradition, mais au-delà de cette dimension destructrice, elle devient créatrice par son pouvoir évocateur. Sa faculté d'inventer, de créer, de concevoir est l'expression d'une imagination toute-puissante. Le personnage gourmontien est un créateur, sa vie intérieure devient une vie au sens premier. Par son imagination, il recrée un monde, un espace qui se situe sur un autre plan que le monde réel. Entragues, qui représente la figure de l'écrivain, est un parfait exemple du personnage créateur. Chez lui, l'imagination est associée à la création littéraire, il invente des scènes et des histoires pour les écrire ensuite :

Proie d'une dévorante excitation intellectuelle, Hubert marchait vite, sans but que de se délivrer par de naturels dénouements du monde agité qui remuait en lui, assaillait, comme des grappes d'assiégeants, la forteresse de sa logique.¹

Ce monde agité est constitué de scènes imaginaires qui apparaissent comme des ébauches de contes ou de romans. Des éléments du monde réel sont le point de départ d'anecdotes inventées dans la perspective d'une rédaction. Dans la rue des Tuileries, une baraque close évoque pour Entragues une scène entre une élève qui abandonne son cours et un jeune homme. L'imagination est bien une étape pour la création :

¹ S., p. 244.

De la forme trop plaisamment ironique que prenait l'anecdote, Entragues ne fut point satisfait. Il décida, si jamais il la révisait en vue de l'écrire, d'en faire une plus méthodique et une plus haute protestation.¹

« Ces imaginations »², expressions spontanées de la pensée, sont reprises et retravaillées dans la perspective de l'écriture, mais elles peuvent aussi se révéler stériles et rester de simples idées et pistes de romans. Elles sont cependant des manifestations significatives de l'imagination créatrice des personnages. Cette puissance de la pensée est propre au mouvement idéaliste. Si elle domine le monde en le refusant, elle est aussi créatrice d'un autre monde. *L'Eve future* de Villiers de L'Isle-Adam représente la création d'un monde artificiel et imaginaire. La figure du créateur ne se limite pas à celle de l'écrivain, Diomède étant lui aussi un personnage caractérisé par son imagination créatrice. Il apparaît comme un rêveur qui construit son propre monde :

Mon ami, dans le petit monde où je vis et que j'ai contribué à créer, la morale ne s'entend pas sur le mode ancien.³

Cette faculté de créer un monde intérieur entraîne un statut particulier du monologue intérieur. Il devient équivalent au récit puisque les deux mondes sont superposés. Vie intérieure et monde extérieur se confondent au point de ne plus être différenciés dans *Les Chevaux de Diomède*. Christine n'existe que dans la pensée de Diomède, mais on peut également douter de l'existence des autres figures féminines. La pensée a le pouvoir de créer des personnages aussi réels que les personnages romanesques « existants » et le désir suffit à évoquer Christine. La capacité d'imagination confère une puissance illimitée aux personnages. Diomède est parfaitement conscient des possibilités de cette pensée créatrice proche de la magie :

« La possession à distance. Mais y a-t-il des distances ? Nos nerfs sont des antennes prolongées dans l'indéfini... Des solitaires, des hommes confinés au creux d'un arbre, suivent, comme dans un miroir, les mouvements de la vie humaine... La volonté est toute-puissante, la volonté, c'est-à-dire le désir, ou peut-être le songe... [...] Les sens ont une

¹ *Ibid.*, p. 245.

² *Ibid.*, p. 245.

³ *Les C.D.*, p. 52.

puissance illimitée. Il n'est pas plus étonnant de voir à travers un mur qu'à travers une vitre. D'ailleurs il n'y a pas de lois physiques ; il y a tout le possible [...]. »¹

Le récit « d'aventures possibles » met sur le même plan réalité et songe unis par la toute-puissance de l'imagination.

Rêve éveillé ou rêve plus traditionnel, le songe occupe une place privilégiée dans les romans de Gourmont. L'intérêt accordé à ce mode de perception est explicité dès la préface des *Chevaux de Diomède* :

On trouvera dans ce livre, qui est un petit roman d'aventures possibles, la pensée, l'acte, le songe, la sensualité exposés sur le même plan et analysés avec une pareille bonne volonté. C'est que, décidément, l'homme est un tout où l'analyse retrouve mal la dualité antique de l'âme et du corps. L'âme est un mode et le corps est un mode, mais indistincts et fondus ; [...] Tout vit dans tout éternellement.²

Gourmont insiste particulièrement sur le statut équivalent de ces « catégories ». Le songe envahit le roman par l'intermédiaire d'un personnage rêveur. « Une nuit peuplée de songes...ça, c'est bien l'image de ma vie », déclare Diomède³. Pour lui, vie et rêve se confondent, le monde intérieur devenant lui-même monde extérieur. Comme le souhaite Entragues pour lui-même, la vie de Diomède devient véritablement une création de son imagination, entraînant un écart avec Pascase qui représente le réel et la rationalité¹. Catégorie privilégiée de la vie intérieure, le rêve devrait être traité par l'intermédiaire du monologue intérieur. Mais son équivalence avec l'action et le reste du récit lui confère un statut particulier, en accord avec la propagation du monologue intérieur sur le reste de la narration. La confusion entre rêve et réalité est en effet accentuée par l'utilisation de la forme classique du récit pour retranscrire le songe. Les passages évoquant Christine sont en harmonie avec le reste de la narration, laissant jusqu'à la fin du roman le doute sur la réalité de la femme. Les monologues intérieurs sont eux-mêmes souvent qualifiés de rêveries, pensées et actions se mêlent et se confondent pour laisser une impression générale d'irréalité et d'immatérialité. Dans *Sixtine*, le traitement du rêve est plus complexe. Il revient à plusieurs

¹ *Ibid.*, p. 167.

² *Ibid.*, préface, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 190. Notons également à la page 103 lors d'un dialogue avec Néobelle : « - Mais je vis, et beaucoup, je marche, je songe, je me prête à des fantaisies... »

reprises et concerne à la fois Entragues et le héros de *l'Adorant*, Guido. Au chapitre XXXII, Entragues rêve de Sixtine. Le passage correspondant à la retranscription du rêve est isolé du reste de la narration par des tirets, mais le discours utilisé est un récit :

Ils étaient debout, enlacés. Elle le baisait à petits coups sur le coin de l'œil, en lui faisant respirer une rose. Cela ne pouvait pas durer, il s'alanguissait trop. D'adroites petites voltes les amenèrent non loin du lit : comme, sans en avoir l'air, elle était complice, sa chute fut harmonieuse.²

La suite du rêve est traitée de façon beaucoup plus originale et inattendue. La scène du plaisir solitaire, non sans une certaine ironie de la part de l'auteur, se poursuit par une forme de poème en prose mêlant les différents types de discours. Entre monologue intérieur et récit, l'ambiguïté reste entière :

Douceur de clair de lune, nuages, stridents éclats de précurseurs éclairs, douceurs de clair de lune.

L'orage plane dans le velouté du ciel, les nuées passent turbulentes, des lacunes versent des douceurs de clair de lune.

La foudre a sonné, décidément. Cela gronde au loin, cela gronde ! Encore un éclair ! Ah ! il éclaire longtemps ! Encore ! Il est mort.³

On retrouve ce mélange entre rêve et littérature au chapitre II de *l'Adorant*, intitulé « Plumes de paon », ce qui pourrait correspondre au titre du poème qui ouvre le rêve de Guido :

Il pleuvait des plumes de paon,
Pan, pan, pan,
La porte multicolore s'embrasa de flammes.

Le ciel de lit trembla vers un oarystis,
Il pleuvait des plumes de paon,
De paon blanc.⁴

¹ Les passages qui opposent ces deux personnages et leur conception de la vie sont nombreux. Signalons notamment le dialogue des pages 69-70 et cette remarque de Pascase : « [...] Vous entremêlez la vérité de tant de songes ! Savez-vous même ce que c'est que la vérité ? »

² *S.*, p. 271.

³ *Ibid.*, p. 272.

⁴ *Ibid.*, p. 166.

On retrouve tout un jeu d'échos dans ce passage puisque l'épigramme choisie par Entragues est un extrait tiré d'une œuvre d'un écrivain italien portant le même prénom que le héros de l'*Adorant*, Guido Cavalcanti. Le rêve charnel dans lequel apparaît la figure de Pavona rappelle l'épisode de Valentine, mais il préfigure également le rêve d'Entragues cité ci-dessus. Les rapports entre littérature et vie, songe et vie tendent alors à s'inverser. La puissance de l'imagination est telle qu'elle domine et dirige l'action.

La volonté des personnages gourmontiens qui consiste à conformer leur vie à leur rêve n'est pas sans rappeler le « bovarysme » défini par Jules de Gaultier. « Cette faculté est *le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est* », écrit-il¹. Il s'appuie sur l'exemple de Mme Bovary en précisant qu'elle est « une idéaliste [...]. Il lui faut créer elle-même pour sa consommation individuelle tous les objets avec lesquels elle prend contact. Or parmi ces objets qu'elle est contrainte de transformer afin de les percevoir, figure son propre moi, sa propre personne. »² Cette attitude transformant la réalité collective selon les exigences du rêve individuel est la même que chez les personnages gourmontiens. A travers le désir de vivre une autre vie, le réel apparaît comme un manque et le « bovarysme » comme la seule attitude intelligente possible :

« [...] Je me hais, je veux vivre une autre vie, je veux redresser idéalement les infirmités inhérentes à mon état charnel, je veux tromper mon âme sur les misères de mon corps...[...] »³

Imagination et réalité entrent en conflit, la volonté se heurte à l'action. Le personnage de Noébellé devient un obstacle au pouvoir des rêves de Diomède et celui-ci semble s'incliner devant la force de la vie :

« Jusqu'au bout, mais en paroles. Je ne puis inventer que des paroles. L'action me domine. La vie fait de moi ce qu'elle veut... Il faut obéir à la vie...[...] Oui, je suis vaincu, je me suis agenouillé...[...] Mes songes ont perdu leur vertu...[...] »¹

¹ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert* [Paris, Mercure de France, 1902], deuxième édition, p. 13. Gourmont s'est beaucoup intéressé à la théorie de Jules de Gaultier, il reprend l'explication du « bovarysme » dans les *Promenades littéraire*, première série, Mercure de France, 1904, p. 84-85 : « Une certaine dose d'intelligence provoque dans l'animal humain une ivresse singulière ; il se met à se concevoir autre qu'il n'est réellement, il se croit appelé à mener une vie entièrement différente de celle qui lui est assignée par la destinée. M. Jules de Gaultier appelle cette maladie des civilisés le « bovarysme », d'après l'héroïne de Flaubert, Madame Bovary, qui en fut atteinte à un degré aigu. »

² *Le Bovarysme, op. cit.*, p. 31.

³ *S.*, p. 276.

Chez Entragues, la puissance de l'idéalisme se manifeste à travers le pouvoir de l'écriture qui finit par dominer et remplacer la vie. La littérature apparaît comme la seule solution possible et comme le refuge final d'Entragues. Seul l'art, « doué de la faculté créatrice, a le pouvoir d'évoquer la vie »². Au cours du roman, les écrits d'Entragues prennent de plus en plus d'importance par rapport à l'action. Leur fonction initiale d'illustration de l'action se transforme pour devenir une anticipation de cette action. *L'Adorant* est une transposition de l'intrigue qui oppose Entragues et Sixtine. Mais par une évolution subtile, ce récit acquiert un statut plus complexe. La décision de Guido de mourir³, si elle correspond à un appel de la madone, annonce néanmoins l'échec final d'Entragues. Les écrits annexes ont explicitement un rôle anticipateur par rapport aux événements. L'histoire de Gaétan Solange annonce l'état d'esprit à venir d'Entragues :

C'était une façon de s'illustrer soi-même par un commentaire anticipé, car il était à la veille, sans doute ! d'un pareil état d'âme : demain, Hubert et Gaétan ne seront-ils pas de vrais sosies, si cela continue ?⁴

C'est avec l'achèvement du chapitre « Plumes de Paon » et de la nouvelle « Le 28 décembre » que la puissance de l'idéalisme atteint son apogée :

[...] ces pages, il les relisait, non sans souffrir en sa plus intime pudeur, car bien que la conception de cette dernière étude fût bien antérieure à la mauvaise nuit, il n'avait pu, tellement les situations se présentaient identiques, remplir son idée ancienne qu'en puisant dans sa récente aventure. Il lui était si souvent arrivé d'intervenir par le rêve dans la série active et d'en briser le déterminisme, qu'un tel résultat, certes, ne lui donnait plus d'enfantins étonnements, mais cette fois il y avait une subordination vraiment merveilleuse du fait à l'idée. [...] L'idéalisme lui dévoila ces obscures arcanes. [...] l'ordre, en apparence incoercible, fléchissait sous son rêve.¹

La puissance de l'imagination à travers sa force créatrice se concrétise par l'écriture dans *Sixtine* et par le songe dans *Les Chevaux de Diomède*. Mais c'est toujours le monologue intérieur qui est au cœur de cet idéalisme tout-puissant. Terrain privilégié du songe, il est aussi celui de l'écriture puisque l'acte d'écrire est indissociable du monologue intérieur. L'écriture est avant tout pensée, l'histoire de Gaétan Solange est principalement un

¹ *Les C.D.*, p. 157-158.

² *S.*, p. 92.

³ *Ibid.*, p. 298-299.

⁴ *Ibid.*, p. 264.

monologue intérieur, sa rédaction étant suspendue au profit d'un récit exclusivement cérébral. Mais face à cette domination de la pensée au cœur même de l'écriture, que devient l'acte créateur dans son aspect concret ?

L'impuissance de l'écriture ?

De l'action à l'écriture, la pensée épouse toutes les formes de la vie. Sa puissance créatrice est telle que tous les autres modes d'expression semblent s'effacer devant elle. Par son mouvement incessant, elle s'oppose même à l'écriture figeante dont la célébration tend à se transformer en chant de deuil :

Mais, chez Entragues, l'homme ne prononçait jamais le définitif aphorisme. Après les tumultueuses divagations de l'amoureux, le romancier venait, artiste ou fossoyeur, qui les recueillait, les attifait de la verbalité, comme d'un linceul aux plis chatoyants et avec des soins, du respect, de la tendresse, les couchait dans le caveau sur la porte duquel des lettres d'or disaient : LITTERATURE.²

La métaphore du caveau met l'accent sur une littérature qui fige et anéantit la vie, contrairement à la pensée créatrice. On retrouve alors au cours du roman la tentation de limiter la création littéraire au monologue intérieur. Lecture, relecture ou écriture, il assume tous les rôles se rapportant au domaine artistique et n'a plus besoin de se réaliser à travers une autre forme de discours. Le monologue intérieur se suffit à lui-même, montrant par là sa supériorité absolue sur le reste de la narration. Sans avoir ses notes sous les yeux, Entragues peut relire « mentalement quelques-uns des plans dramatiques qu'il avait conçus et rédigés »³. La mémoire alliée à l'imagination renforce la puissance de la pensée. Entragues abandonne plusieurs fois l'écriture pour laisser libre cours au mouvement de son imagination :

(Fin des Notes de Voyage.) – Là, en effet, s'arrêtaient les pages crayonnées, Hubert s'étant mis à rêver ses impressions, au lieu de les écrire.⁴

Cet abandon de l'écriture au profit de la pensée est plus net encore pour l'histoire de Gaétan Solange. Après un début de rédaction, il s'interrompt pour commenter l'attitude de son héros

¹ *Ibid.*, p. 162-163.

² *Ibid.*, p. 119-120.

³ *Ibid.*, p. 243.

⁴ *Ibid.*, p. 74.

et pour réfléchir plus généralement au bonheur et à la vie¹. Il reprend ensuite le cours de son histoire, mais sans l'écrire :

Il continuait à songer, sans écrire : « Solange est assez beau garçon bien qu'un peu inculte, bien que vêtu à la grosse, bien que mal chaussé. Aux obligatoires fêtes d'un mariage, il rencontra une jeune fille qui s'éprit de lui, avec sagesse et réserve, mais sérieusement [...] »²

Il est frappant de constater à quel point le monologue intérieur est ici semblable à l'écriture. Seule l'action de rédiger est absente, le récit est mené de façon tout à fait classique jusqu'à son terme et le commentaire du narrateur qui précède l'extrait constitue l'unique indice d'une création qui reste virtuelle. Elle s'arrête au monologue intérieur et littérature et vie s'absorbent et s'annulent dans une pensée qui se clôt sur elle-même. Entragues est qualifié de « rêveur d'écriture » par Hubert Juin dans sa préface à *Sixtine*³. L'écriture est d'ailleurs définitivement abandonnée dans les deux romans suivants. Ni Diomède, ni Hervart ne sont des écrivains. Il est encore question d'un livre dans *Les Chevaux de Diomède*, le seul ouvrage que Diomède « voulût écrire, après de longues années d'aventures » et dont le titre serait « Philosophie du possible »⁴. Mais aucun désir d'écriture n'est perceptible chez Hervart, la littérature n'étant présente dans *Un cœur virginal* que sous la forme de références et d'allusions. Le simple fait d'écrire une lettre est rejeté par Diomède :

« Lui écrire. La voir. Lui baiser les mains. La consoler. L'aimer. Lui donner l'espérance et la foi dans la sérénité... » Il songea sa lettre, n'écrivit rien.⁵

Car l'écriture relève en quelque sorte du domaine de l'action, et le rejet de cette dernière est lié à une forme de refus de l'écriture dans sa matérialité. Le monologue intérieur entraîne une crise du roman, et plus généralement une crise de la littérature. L'échec de la création face à la toute-puissance de la pensée affleure au cours de ces textes, même dans *Sixtine* qui est pourtant un roman de la création. On assiste à un détournement de la puissance créatrice, marque d'une création ambiguë qui tend à la stérilité. Si la pensée suffit à donner l'existence au monde, son incarnation n'a plus de sens. L'écriture qui fige la pensée et arrête la vision dévoile son infériorité. Le « roman de la vie cérébrale » apparaît comme une exaltation de la

¹ *Ibid.*, p. 266-267.

² *Ibid.*, p. 267.

³ Préface à l'édition 10/18 de *Sixtine*, p. 14.

⁴ *Les C.D.*, p. 168.

⁵ *Ibid.*, p. 155.

puissance sans œuvre de l'artiste, comme le récit d'un refus d'incarnation. « Mais comment un Verbe pourrait-il se faire chair, sans perdre dans cette incarnation ses principales qualités ? Telle est la question que pose le texte de Gourmont », conclut Marie-Françoise Melmoux-Montaubin¹. La conclusion de *Sixtine* n'est pas sans ambiguïté. Entragues décide de se consacrer à l'étude des théologiens. Cela correspond-il à un renoncement à la création ? C'est ce que semble penser Marie-Françoise Melmoux-Montaubin :

Les « retrouvailles » du personnage avec lui-même passent par le renoncement à la création. L'aventure de *Sixtine* n'est autre à ce titre que celle d'un écrivain qui se reconnaît esthète.²

Au delà de la figure de l'artiste, la figure de l'esthète se dessine à travers l'omniprésence du monologue intérieur, personnage à l'image de Des Esseintes dont l'unique activité est, moins encore que la parole, la pensée.

Entragues est présenté comme un personnage doté d'une âme triple :

Il se connaissait et s'était appliqué, avec une joie qui montrait bien la triplicité de son âme, ce vers de Dante.

Che senza speme vivemo in disio.

« Et sans espoir vivre dans le désir. » Sa triplicité, division scolastique bien élémentaire, il l'expliquait ainsi : une âme qui veut, une âme qui sait l'inutilité du vouloir, une âme qui regarde la lutte des deux autres et en rédige l'Iliade.³

Mais on peut douter de la réalisation de cette triplicité. Entragues ne rédige pas l'Iliade, sa volonté s'arrête au désir et la tentation du nihilisme aboutit à une attitude contemplative. A l'image des tortues mortes de Des Esseintes, le vertige du néant conduit à une non-création et à une poétique du silence. Le thème de l'esthète apparaît à travers des personnages enfermés dans leur monologue intérieur représentatif d'une pensée en mouvement qui nie tout ce qui existe :

« Car nous sommes des monstres, mon pauvre Calixte, nous avons mis notre devoir hors de la vie ; l'âme loin des hommes, ainsi que les fabuleux dragons, nous veillons sur des trésors imaginaires, et nous le savons, et à ce néant nous sacrifions tout et même la vie ! [...] Ah !

¹ *Le roman d'art, op. cit.*, p. 237.

² *Ibid.*, p. 236.

³ S., p. 190-191. Ce vers de Dante est tiré de *L'Enfer (Inferno)*, chant IV, vers 42.

si j'étais là où je dis, ermite dans mon rêve, solide cabane, je ferais ce que je ne ferai peut-être pas, une œuvre. Mais, n'est-ce-pas, à quoi bon ?¹

Cette lucidité par rapport au vertige qui menace l'écriture est symbolisée par l'ouvrage d'un moine du onzième siècle qu'Enragues aurait voulu lire, *le Rien dans les ténèbres*². Le livre reste introuvable et seule la mention du titre est connue, ce qui fait de cette oeuvre le symbole de l'effacement du signe. Le personnage gourmontien évolue dans un espace exclusivement constitué par une culture littéraire et artistique. Son attitude vis-à-vis du monde consiste en un esthétisme poussé à l'extrême. Le culte de l'art finit par entraîner un rejet de la création au profit de la contemplation et la problématique des romans rejoint celle de la figure de l'esthète « fin-de-siècle » :

Entérinant définitivement la mort des dieux, [la quête esthétique] formule la question essentielle du sens de l'incarnation, comprise désormais comme une perte. Par là se pose donc, crucial, le problème de l'écriture. Si le Verbe se perd en se faisant chair, comment écrire encore ? La révolte de l'esthète engage la mise en cause de l'écrivain, toujours suspect, toujours menacé par son œuvre : tel, meurtrier en puissance de son propre créateur, le personnage fascine.³

L'ambition du vide s'oppose à la tentation de la création qui reste à l'état de pensée en mouvement. La figure de l'esthète n'est pas en contradiction avec l'importance du mot qui caractérise la pensée puisque celui-ci vit justement dans un monde de mots. Il est le personnage essentiel d'une littérature qui s'interroge sur son sens et son existence, devenant une métaphore du roman et de l'écriture. D'Enragues à Hervart, la figure de l'esthète se renforce et l'écrivain laisse la place au dilettante et à l'observateur. *Sixtine* interroge la littérature dans son ensemble. Le symbolisme y est lui-même remis en question par des récits parodiques ou des critiques allusives. L'impasse dans laquelle se trouve le monde artistique fait écho à la crise du personnage gourmontien enfermé dans son espace cérébral. Conséquence ultime et inévitable d'un idéalisme poussé à l'extrême, l'exaltation de la vie cérébrale semble mener à une impasse. Le rejet systématique de toute forme d'action inclut nécessairement l'acte d'écriture et le roman, plus qu'une critique du genre romanesque, remet en question l'acte créateur lui-même. Si ces textes contiennent leur propre réfutation, c'est celle de la littérature qui devient l'enjeu réel de ces écrits. Rien ne peut résister face à la

¹ *Ibid.*, p. 237-238.

² *Ibid.*, p. 67.

³ Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *Le roman d'art, op. cit.*, p. 184.

puissance de la pensée, tout se noie dans les monologues intérieurs dont la force créatrice constitue le cœur des romans. L'issue ne se trouve-t-elle pas alors dans cette technique littéraire assez souple pour épouser toutes les formes de discours, y compris l'écriture elle-même ?

Le monologue comme réconciliation de la vie intérieure et de l'écriture

L'utilisation particulière du monologue intérieur dans les trois romans laisse entrevoir une relation privilégiée entre cette technique littéraire et l'écriture, à la fois écriture dans le roman et écriture gourmontienne. On a déjà pu constater à plusieurs reprises que le monologue intérieur représentait une pensée foncièrement intellectuelle, et c'est le fondement même de l'esthétique résolument intellectualiste de Gourmont. Plus qu'une étape dans l'acte d'écriture, le monologue intérieur acquiert le statut d'écriture à part entière et une relation d'équivalence s'établit entre ces deux modes d'expression. L'histoire de Gaétan Solange illustre parfaitement cette équivalence, on ne peut y déceler un écart entre l'invention cérébrale et l'écriture matérialisée. La notion d'écriture intérieure se profile derrière ces romans de la « vie cérébrale » :

Tiens, se dit Entragues, c'est assez bien reconstitué, il ne faut pas perdre ça, et vers son logis cheminant par le plus long chemin, méditatif, il refaisait la scène, intérieurement l'écrivait.¹

La juxtaposition des termes « intérieurement » et « écrivait » est représentative d'un nouveau rapport à l'écriture fondé avant tout sur le monologue intérieur. La présence d'un écrivain rédigeant lui-même les romans résout le conflit qui opposait la puissance de la pensée à la matérialité de l'écriture. C'est justement par le monologue intérieur que Gourmont sauve l'écriture en créant un « roman de la vie cérébrale ». Pensée et écriture forment un cercle, indissociables l'une de l'autre. L'essence de l'écriture est concentrée dans le monologue et l'écriture est avant tout réécriture de la pensée. Ce rapport étroit apparaît nettement à travers des formes intermédiaires, le carnet de notes et le journal intime. Le carnet de notes apporte une vision transparente de l'acte d'écriture, il est le lieu originel de la création. Ses liens avec le monologue intérieur sont étroits. Dans son ouvrage sur Remy de Gourmont, Karl D. Uitti ne distingue pas ces deux formes d'expression. Il étudie le fonctionnement du monologue

¹ S., p. 112.

intérieur à partir d'un passage correspondant à des notes d'Enragues¹. Ces notes sont d'ailleurs prises au cours d'une promenade et fonctionnent effectivement de la même manière que le monologue intérieur. Intermédiaire entre le monologue intérieur et la littérature, le carnet de notes tend à se confondre avec la pensée qui subit seulement une légère retranscription :

« Je crois prier, se dit Enragues, en relevant la tête et je fais de la littérature. Elle est assez bien venue, cette prière, et si je puis m'en souvenir, je l'utiliserai. Prendre mon carnet, la rédiger, ce serait blasphématoire ! Pourquoi non ! Il faut profiter de l'inspiration, cela ne se retrouve pas. » Avec de très légères variantes, il nota son éjaculation.²

Le carnet sert de mémoire en reproduisant la pensée, il est lui-même sujet à une retranscription puisqu'Enragues a l'habitude de reprendre ses notes pour les recopier en y ajoutant quelques modifications³. La problématique du recopiage dans *Sixtine* est importante et mériterait un plus ample développement. Contentons-nous seulement de signaler ici que le recopiage des notes, elles-mêmes apparaissant comme une retranscription de la pensée, montre le fonctionnement de l'acte d'écriture, la première et principale étape correspondant à l'expression de la pensée et le monologue intérieur constituant le cœur de ce processus. Mais le carnet de notes est le plus souvent présenté de manière indirecte, ce qui crée un effet de distance par rapport à la spontanéité d'une pensée intellectuelle. « De ce fait, le récit ne suivra pas l'ordonnance de la pensée spontanée, au contraire, mais réorganisera *a posteriori* la perception afin de bâtir une structure intelligible », constate Valérie Michelet⁴. C'est alors le journal intime qui devient la forme la plus proche du monologue intérieur. Il échappe à la réécriture et n'intervient pas par l'intermédiaire d'une mise en récit. Il est expression pure du monologue intérieur, dévoilement du « moi » intime et de ses déchirements :

« J'ai honte de l'avouer, tant cette maladie est banale : je m'ennuie. J'ai des réveils déchirants. Je ne crois rien et je ne m'aime pas.⁵

¹ *Ibid.*, p. 130-131 : « Il écrivit quelques lignes sur son carnet [...] ». Cette étude se trouve à la page 143 de *La passion littéraire de Remy de Gourmont*, *op. cit.*

² *S.*, p. 131-132.

³ Ce procédé est clairement explicité au début du roman : « Son carnet de voyage contenant déjà quelques remarques assez précises sur ce sujet, il se borna à les compléter par les indications suivantes [...] », p. 67 ; « C'était avec une parfaite froideur qu'il avait recopié, en les francisant, les brèves notes de voyages [...] », p. 78.

⁴ « Le carnet de notes et l'agenda comme programmation de l'écriture dans deux romans fin-de-siècle : *Sixtine* de Remy de Gourmont et *Paludes* d'André Gide », *Bulletin des Amis d'André Gide*, 126-127, 2000, p. 312.

⁵ *S.*, p. 67.

Monologue intérieur, carnet de notes ou journal intime, l'écriture et plus généralement la création littéraire est l'enjeu de tout le récit. L'intelligence des personnages gourmontiens est créatrice et s'exprime dans le mouvement incessant de la pensée.

Imagination ébauchée ou imagination fixée, la pensée est une force créatrice en activité constante. Le rêve, tout comme l'écriture est une manifestation de l'acte créateur. L'inspiration et l'inconscient jouent un rôle déterminant dans l'imagination créatrice. Gourmont développe cette idée dans un article intitulé « La création subconsciente »¹ dans lequel il détermine clairement l'importance de l'inconscient dans l'art. Selon lui, la création échappe à la volonté. « La conscience, qui est le principe de la liberté, n'est pas le principe de l'art. On peut énoncer fort clairement ce que l'on a conçu dans les ténèbres inconscientes », affirme-t-il². L'inspiration semble la manifestation la plus claire du subconscient dans le domaine de la création intellectuelle. Il cite alors l'exemple de Villiers de L'Isle-Adam :

[...] l'idée entrée dans son esprit, et il arrivait qu'elle y entrât soudain, au cours d'une conversation principalement, [...] l'idée entrée d'abord par la petite porte, timidement, sans faire de bruit, s'installait bientôt comme chez elle, envahissait toutes les réserves du subconscient, puis, de temps à autre, montait à la conscience et obligeait réellement Villiers à obéir à l'obsession ; alors quel que fût son interlocuteur, il parlait ; il parlait même seul, et d'ailleurs, quand il parlait son idée, il parlait toujours comme s'il eût été seul.³

Ce besoin irréprensible d'exprimer une idée rappelle notamment la scène qui se déroule entre Entragues et Sixtine et au cours de laquelle Entragues ne peut s'empêcher d'exprimer tout haut, comme se parlant à lui-même, une impression d'enfance⁴. Ces idées font également écho à l'*Essai sur l'imagination créatrice* de Ribot¹, ouvrage dans lequel il insiste sur la place secondaire de l'intelligence dans la création. Avec l'importance de l'inconscient et de la spontanéité, les personnages gourmontiens deviennent des créateurs permanents. Chaque pensée et chaque image leur venant à l'esprit constituent autant d'éléments d'un processus de création esthétique. A travers le songe ou le monologue intérieur sous toutes ses formes, le lecteur est sans cesse confronté directement à ce processus de création. Si le songe n'est pas tout à fait un équivalent du subconscient, on peut néanmoins observer son importance dans l'imagination créatrice par le statut particulier qui lui est attribué dans les trois romans. Dans

¹ Remy de Gourmont, « La création subconsciente » dans *La Culture des idées*, op. cit., p. 53-77.

² *Ibid.*, p. 56.

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ *S.*, p. 140-141.

le cas de Diomède, la conception du songe s'identifie à celle du subconscient. Il est un mode de connaissance et d'approche du monde, un mode de perception. Dans *Sixtine*, inconscient et inspiration se mêlent dans des moments d'extase esthétique :

Il fredonnait ce couplet improvisé à la sommation d'un rythme qui chantait sous les doigts de Sixtine. Des vers, des phrases bien venues, de belles périodes surgissaient à ses lèvres selon la cadence de la musique et avec les mots des idées, de curieuses idées dont il n'avait pas connaissance, des plans de roman, des notations métaphysiques, des vues intéressantes sur lui-même, sur ses amis, sur l'amour, sur la politique. Pendant l'heure que Sixtine passa au piano, il vécut plusieurs journées de large et profonde vie et quand la musique fit silence, Hubert sentit un arrêt violent de pensée qui lui saisit le cœur et le cerveau, comme saisit la chair et les moelles une transition du chaud au froid, extrême et soudaine.²

Ce moment intense de création est vécu pleinement par Entragues, tant au niveau physique que mental, ce qui montre bien que la création est un tout et envahit entièrement le personnage. Le rapprochement du songe et de la composition artistique confère à cette dernière une impression de facilité, comme le souligne ce commentaire du narrateur dans *Sixtine* :

(Alors il se mit à rêver à la joie des plaisirs partagés, et bientôt le chapitre quatrième de l'*Adorant* se trouva tout fait.)³

La puissance de l'imagination impose des images et des idées au personnage et dirige l'acte créateur. Le fonctionnement de la création est indissociable de l'imagination et le « cabinet d'étude » d'Entragues illustre parfaitement une création fonctionnant essentiellement à partir de la vision. Plus que le songe, c'est l'hallucination qui apparaît comme le point de départ de l'imagination créatrice. Le monologue intérieur devient regard intérieur, la vision lui confère un pouvoir évocateur par lequel il se matérialise.

¹ T. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, F. Alcan, 1907.

² *S.*, p. 204.

³ *Ibid.*, p. 239.

La puissance de l'écriture : évocation et vision

L'écriture gourmontienne puise sa force dans son caractère concret. Elle apparaît comme une écriture essentiellement visuelle et elle renforce le pouvoir évocateur du monologue intérieur. L'imagination n'est pas seulement une capacité d'invention, elle correspond à son sens étymologique, *imaginatio* signifiant en latin impérial « image, vision ». A l'aspect visuel de la pensée fait écho le caractère concret d'une écriture construite principalement à partir de l'image.

Monologue intérieur et vision

Le monologue intérieur est l'expression du regard intérieur des personnages gourmontiens. La pensée est visionnaire et le pouvoir créateur des personnages est concret, ils voient véritablement ce qu'ils imaginent. La capacité évocatrice va jusqu'à devenir hallucination. Elle constitue souvent le point de départ de la création littéraire, le « cabinet d'étude » apparaissant comme un univers parallèle dans lequel un monde vivant se meut :

Paris, pour Entragues, était confiné dans les bornes assez étroites du « cabinet d'étude » peuplé des bons fantômes de son imagination. Là, s'agitaient obscurément des êtres tristes et vagues, pensifs et informes, qui imploraient l'existence. Entragues vivait avec eux dans une familiarité presque inquiétante. Il les voyait, les entendait, se transportait avec eux dans le milieu nécessaire à leur activité, bref subissait les phénomènes les plus aigus de l'hallucination.¹

Le terme « inquiétante » souligne l'importance de l'hallucination dans la vie d'Entragues. Il ne fait plus la différence entre regard intérieur et espace extérieur, élargissant l'espace extérieur par son imagination. Sa description physique confirme cet aspect essentiel de son être, il semble « regarder d'invisible féeries »² Concrétisée par l'acte d'écriture, l'imagination donne la vie à ces « fantômes ». Le regard intérieur permet alors la domination du monde :

¹ *S.*, p. 55-56. Le « cabinet d'étude » n'est mentionné qu'une seule fois dans le roman. Les guillemets s'expliquent sans doute par le fait que l'expression est attribuée à Entragues lui-même.

² *Ibid.*, p. 154.

« D'un regard ? Il y a certainement une certaine façon de regarder les choses qui les fait trembler comme des conquêtes sous l'œil du vainqueur. Le livre de l'universelle magie doit enseigner cela. Satan le sait. [...] »¹

Associée à la volonté, la vision permet de remplacer la réalité. C'est ce qu'explique clairement Entragues dans un monologue intérieur adressé à une Sixtine absente, mais paradoxalement aussi présente que dans les véritables dialogues. La Sixtine qu'Entragues invente est la véritable héroïne du roman, l'autre n'apparaissant que comme un support pour l'imagination du personnage principal. La vision, en devenant corporelle, est tout aussi réelle que la réalité effective :

« [...] Pourtant, « tu dois savoir ce que c'est que la vision corporelle et tu te garderais bien, lorsque tu penses à ton ami absent, de le croire réellement absent. Tu le penses et corporellement il t'apparaît, puisque c'est à son corps que tu penses (et comment le penser autrement, puisque le corps est le signe de l'existence et de son humanité ?) Et il s'érige en sa présence, et de même, à travers tous les obstacles, tu vas en sa présence et il te voit. » Et l'auteur du *De Statu animae* (...), après avoir réfléchi, ajoute : « La vraie fonction de l'intelligent, c'est la vision » ; et « l'image des choses est leur vraie réalité ». [...] »²

L'utilisation de la citation fait de ce monologue un discours argumentatif convaincant sur le pouvoir de la vision. Le regard intérieur devient une hallucination construite et dirigée par les personnages eux-mêmes. L'intervention de la volonté leur donne un pouvoir créateur actif, ils participent à la construction de l'image. Le verbe « voir » scande les trois romans, et si Diomède et Hervart ne sont pas des écrivains, ils sont des créateurs au même titre qu'Entragues :

Il ne pensait pas à Rose ; son imagination appelait Gratienne, qui était voluptueuse. Il éteignit le soleil, alluma des globes lointains et doux, puis, ayant jeté des coussins de soie

¹ *Ibid.*, p. 255.

² *Ibid.*, p. 325. La citation est tirée de Claudien Mamert, *De Statu animae*, tome 53 de la *Patristique latine*, p. 735-736, liber 1, caput XXVII : « Tu nunc ita longe disparilem infraque positam evidenter intelligens corpoream visionem, non ulterius isto jacteris incerto, ut si carum tuum, sicut ipse dicis, absentem cogitas, idcirco eundem quia tibi corporaliter non apparet, credas absentem ; quia si tibi in illa sui parte carus est, qua uterque homines estis, et qua vosmet vicario amore diligitis, ita tibi ille praesens est, ut tu ipse tibi. Quidquid enim tu es substantialiter, hoc ille est. Visio vero intellectus est animae. » La traduction est vraisemblablement de Gourmont. Il avait une très bonne connaissance du latin et les quelques pages consacrées à Claudien Mamert dans *Le Latin mystique* montrent qu'il s'est confronté aux textes originaux ; *Le Latin mystique* [Mercure de France, 1892], Editions du Rocher, 1990, p. 96-97. « Il s'agit de Claudien Mamert, lequel semble, avec Prudence, la plus remarquable cervelle du cinquième siècle. Ce fut surtout un prosateur : il faut renvoyer à son traité *De Statu animae* où il expose d'étonnantes théories idéalistes et assez subversives. », p. 96.

rouge sur ce gazon, où un magnolia venait de laisser tomber une de ses fleurs prodigieuses,
il y coucha nue sa maîtresse...¹

Hervart apparaît ici comme un metteur en scène. L'utilisation du verbe « appeler » ainsi que le mode actif des verbes suivants souligne le caractère volontaire de la vision. Si elle est liée au départ à la solitude des personnages, elle finit par dépasser le cadre restreint d'un « cabinet d'étude » pour envahir l'espace extérieur dans son ensemble. Seuls ou accompagnés, les personnages masculins se laissent emporter par le pouvoir visuel de leur imagination au point d'oublier la réalité. Par l'imagination, mais aussi par les mots, ils créent sans cesse un monde parallèle au monde réel.

Le pouvoir de figuration du monologue intérieur est renforcé par le recours constant à l'image. Métaphores et comparaisons se succèdent au fil de la pensée, le raisonnement par images remplaçant le raisonnement par idées. De l'expression du sentiment à la réflexion sur le monde, tout est prétexte à l'utilisation de ces figures de style. Le recours constant à l'image est particulièrement frappant dans les monologues intérieurs de Diomède. Sa pensée s'appuie en permanence sur des images, « d'images en images, comme on change de cheval et non de route, [il] arrive à l'auberge »². Le constat même de sa façon de penser est fait à l'aide d'une comparaison. L'utilisation de l'image correspond avant tout à la théorie romanesque de Gourmont. Le roman doit être poème et l'originalité de l'écrivain naît de sa capacité à employer des images neuves et osées. On peut déceler l'influence de Baudelaire ou de Mallarmé dans cette recherche. La « pluie de sang » qui clôt le chapitre XIV des *Chevaux de Diomède*³ sonne comme un lointain écho du vers de Baudelaire « Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige »⁴. L'image constitue la particularité principale de l'écriture gourmontienne. Voyons un exemple typique de monologue intérieur :

« Oh ! Une montagne ! Un arbre sur la montagne et qui paraît grand parce qu'il est sur la montagne. Un arbre, on l'embrasse ; deux bras y suffisent. Un arbre ! Souvent ce qu'on prend pour un arbre n'est qu'une branche qui pend rompue et que le bûcheron va emporter sur son épaule et couper à coups de hachette et jeter au feu. C'est une branche, c'est un scion, c'est un jet de l'année qu'on brise pour s'en faire un bâton ; c'est une grande cigüe

¹ *Un c.v.*, p. 38.

² *Les C.D.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ Il s'agit d'un vers d'*Harmonie du soir* dans *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 102-103.

que les enfants arrachent en revenant de l'école, pour la tailler en chalumeau ou en sarbacane. [...] »¹

Ce passage montre bien l'originalité du fonctionnement de la pensée des personnages gourmontiens. La succession des images a pour origine une comparaison entre Néobelle et une montagne. A partir de là, les métaphores s'enchaînent avec précision, Diomède sait parfaitement ce qu'il veut dire². Le passage de la montagne à la sarbacane se fait dans le but de minimiser le danger que constitue Néobelle. L'image est donc bien un support pour la pensée, au-delà du caractère incontestablement poétique qu'elle confère aux romans, elle est intimement liée à la réflexion. Mais plus qu'un support ou une illustration de la pensée, l'image commande l'enchaînement des idées :

« [...] La virginité est tragique, comme le jour qui naît ou comme le jour qui meurt, comme l'heure qui sonne. Pas davantage. Ce n'est rien. L'aiguille franchit les chiffres du même pas que le néant qui les sépare ; elle ne tressaille qu'au départ et à l'arrivée. Faut-il m'accrocher à cette chaîne ? Descendre doucement dans le puits obscur de la mine : et remonter peut-être parmi une constellation de diamants, ou mourir sous terre avec l'angoisse d'avoir choisi un mauvais compagnon de voyage ? [...] »³

Le fonctionnement du monologue intérieur est ici intimement lié à la succession des métaphores et comparaisons. Une image en appelle une autre et la pensée évolue à partir de cet enchaînement. De l'heure, on passe à l'aiguille, puis à la chaîne et enfin au « puits obscur de la mine ». L'utilisation du pronom démonstratif « cette » accentue l'effet d'emboîtement des métaphores. On peut noter le caractère concret des images qui sont la plupart du temps empruntées à la nature. Juste avant le passage cité, Diomède évoque l'eau des cruches poreuses et la pomme. On a vu que les titres de chapitres illustraient un aspect de la pensée de Diomède, ils fonctionnent sur le même principe que le monologue intérieur. « Les lauriers », « Les roses », « Les peupliers » apparaissent comme des éléments d'un décor. On assiste à la création d'un autre paysage. La nature acquiert une fonction précise, décor et pensée se réconcilient. Les différences entre le déroulement de la pensée et les descriptions s'estompent, elles alternent harmonieusement. La réflexion se construisant à partir de la vision, on peut véritablement parler d'un « paysage intérieur ». L'abondance des descriptions dans *Les Chevaux de Diomède* et *Un cœur virginal* ont une fonction précise. Gourmont puise dans cette

¹ *Les C.D.*, p. 61.

² « Voilà, je sais toujours parfaitement ce que je veux dire, et d'images en images... », *ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 144-145.

nature qu'il décrit pour construire la pensée de ses personnages. Les descriptions apparaissent alors comme une préparation ou comme une illustration de la pensée, décor et images étant indissociables. L'image fait naître un monde parallèle à la nature, les deux décors se répondent et prennent tout leur sens l'un par rapport à l'autre. Le monologue intérieur s'inscrit dans une atmosphère picturale¹, créant ainsi une continuité entre les trois romans.

Monologue intérieur et peinture

Par sa dimension picturale, le monologue intérieur entretient des rapports avec la peinture sous divers aspects. D'une façon générale, le thème de la peinture est très présent dans les romans, alimentant le contenu des monologues. La figure du peintre se retrouve dans les trois œuvres. Dans *Sixtine*, on peut simplement noter le choix du nom du personnage de l'*Adorant*, Guido étant un peintre de la Renaissance célébré par Ruskin, sans aucune certitude quant à la pertinence de ce rapprochement. Dans *Un cœur virginal*, le père de Rose, ancien sculpteur industriel, s'adonne à la peinture. « M. des Boys faisait de la peinture », précise Gourmont². La présence du peintre est beaucoup plus apparente dans *Les Chevaux de Diomède*, elle est représentée par Cyran :

Il ornementait à Auteuil une pauvre chapelle de Franciscains, peintre de ceux dont la peinture n'est qu'une forme abrégée de l'écriture, et à la nuit, sa page finie, s'en revenait par les barques, vers le petit café de la rue Saint-Benoît où des amis le rejoignaient.³

On peut remarquer dès maintenant le rapport qu'établit Gourmont entre l'écriture et la peinture. Une peinture définie comme « une forme abrégée de l'écriture » laisse présager les liens qui peuvent unir ces deux formes d'expression. Malgré la rareté de ses apparitions, Cyran est un personnage important du roman, il apparaît en effet comme un double déchu de Diomède. Il est la seule personne pour laquelle Diomède ait de l'estime, il est le seul à avoir un statut égal au sien :

¹ Dans l'édition Henri Jonquière & Cie d'*Un cœur virginal*, l'atmosphère picturale est rendue par les illustrations.

² *Un c.v.*, p. 7.

³ *Les C.D.*, p. 27.

Facilement dominateur de Pascase et de quelques autres, Diomède était moins à l'aise avec Cyran dont l'imagination volontaire et tortueuse le déroutait parfois. D'ailleurs il l'aimait.¹

Une « imagination volontaire et tortueuse » semble correspondre exactement à la principale qualité de Diomède lui-même. Le changement de Cyran apparaît alors comme un signe de la déchéance possible de Diomède. Après avoir été un « l'homme des paroles brèves, des gestes nets, des yeux secs », il acquiert une « âme de brume et de neige »². Cette déchéance est liée à l'évolution de son art. Les motifs picturaux de Cyran s'opposent aux images employées par Diomède. A une nature vivante et colorée répondent « des anges, des flammes, des colombes et des lys »³, aux couleurs tranchantes du paysage intérieur répondent le blanc et la « rosée neigeuse »⁴. La technique du « blanc sur le blanc »⁵ symbolise la fin du dynamisme de la pensée, la fin du monologue intérieur pour un bonheur fait de « candeur, de fraîcheur, de blanc, de neige »⁶. Représentation concrète de son paysage intérieur, la peinture de Cyran est à l'image de sa pensée, elle en est le symbole et l'illustration. Elle devient l'équivalent du monologue intérieur de Diomède. Une scène significative du roman montre les rapports entre le monologue intérieur et la peinture de Cyran :

Il répondit, l'air heureux, revenu à des gestes de peintre, le pouce en avant, comme écrasant de la couleur ou les doigts agités, dessinant un ensemble, piquant des détails. A la troisième de ses phrases hachées, jamais finies, il se sentit très à l'aise, c'est-à-dire seul. L'auditoire disparu, il voyait de la peinture et il la décrivait. Son tableau achevé, il se tut [...].¹

Par son traitement de la peinture, ce passage est très proche du traitement de l'écriture dans *Sixtine*. On retrouve la contagion du monologue intérieur sur les autres types de discours. Il s'agit d'un discours que Cyran prononce à voix haute au milieu d'une assemblée, mais ces paroles se transforment en un monologue intérieur prononcé. Après quelques mots, Cyran oublie la présence d'un auditoire qui disparaît. Ses phrases sont d'ailleurs hachées et inachevées, contrairement à un discours destiné à être entendu. Equivalent de l'écriture dans *Sixtine*, cette forme de monologue devient ici peinture. Les gestes que fait Cyran donnent un caractère concret au tableau virtuel qu'il est en train de créer, le terme « comme » soulignant

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

l'équivalence entre la peinture et cette forme d'expression. C'est encore la puissance évocatrice de l'imagination qui est au cœur de cet acte créateur. Cyran voit le tableau comme s'il était réel. L'emploi du verbe « décrivait » fait de cet acte une retranscription, tout comme l'écriture était une retranscription de l'hallucination. La scène se clôt sur trois mots qui ne laissent aucun doute sur la réalité de cet acte créateur. L'expression « son tableau achevé » ne comprend plus de terme distanciateur marquant une comparaison. Le monologue a véritablement créé un tableau, la pensée évocatrice montrant une fois de plus sa force.

La peinture de Cyran est l'expression d'une conception du monde. A l'inverse, Entragues, Diomède et Hervart envisagent le monde selon un mode pictural. La peinture constitue une référence au même titre que la littérature. Certaines situations deviennent des scènes de genre dans le monologue intérieur des personnages, elles leur évoquent un tableau précis :

« Les joies d'un jeune ménage, se disait-il, en somnolant un peu. Un tableau de Greuze. Il y manque un petit chien griffon et quelque paterne vieillard qui, par la fenêtre, à ce spectacle ravissant, verse quelques douces larmes « que lui inspire le souvenir » [...] ».²

Face à ces constants rapprochements avec la peinture, la tentation d'anticiper ou de changer la réalité est grande. Hervart voit Rose comme une vision esthétique, son comportement évoque des scènes picturales qui influencent son approche du monde. Tel le motif pictural de Galatée, Hervart s'attend à voir fuir Rose, « mais il n'y avait pas de saule »³. Diomède quant à lui va jusqu'à tenter de corriger le réel selon les règles artistiques. Il demande à Fanette de mettre une ceinture, célébrant ainsi l'artifice par opposition à la nature.⁴ Les personnages gourmontiens construisent le monde comme un tableau, l'imagination visuelle s'associe aux références picturales pour créer un espace qui se fige en des moments privilégiés. Des scènes ponctuent les romans, elles apparaissent comme des instants ralentis. Le passage qui oppose Mauve et Cyran a une dimension picturale accentuée par la perspective de la peinture qui aura Mauve pour modèle. Sous le regard du peintre, Mauve apparaît comme un tableau mouvant :

¹ *Ibid.*, p. 95.

² *Un c.v.*, p. 136.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Les C.D.*, p. 34-35 : « Il faut mettre une ceinture, Fanette, c'est plus chaste et aussi l'art désire que les femmes nues soient ornées d'une ceinture. [...] La Nature l'ignore, mais l'Art le sait [...] »

Il parla longtemps, les yeux fixés sur Mauve, et tous regardaient Mauve. Au centre de ces effluves, parmi ces hommes qui la respiraient, Mauve s'épanouissait, exhalait tous ses parfums ; sa peau se rosait, ses yeux éclataient ; elle s'exaltait à l'état radiant.¹

La femme est vue comme une création esthétique par l'homme, et sa description est souvent proche du tableau. Construction d'un nouveau tableau ou vision picturale selon une référence culturelle, la femme est avant tout une vision esthétique. Au chapitre IX, Sixtine est vue par Entragues comme une icône du mouvement préraphaélite :

Elle avait l'air assez quatorzième siècle, prisonnière en sa chaise abbatiale. Vêtus de rouge, ses pieds foulaient un coussin noir ; ses doigts, illuminés de grenats et d'opales, de cassidoines, peut-être, et de chélonites, jouaient avec la corde blanche qui serrait à sa taille une robe aux lourdes ondulations pourprescentes ; vers la boiserie sculptée, fleur pâle, la tête se penchait ; l'ombre de l'ogive encadrait l'auréole blonde.²

Sixtine apparaît dans une pose figée, elle est « prisonnière en sa chaise abbatiale » et sa tête se penche. Les couleurs vives rappellent celles de l'icône, en particulier l'auréole blonde accentuée par le contraste avec l'ombre de l'ogive. On retrouve différents styles de peinture à travers les diverses visions de la femme. La description de Néobelle, par la force des images, devient un tableau impressionniste :

Vraiment, sa richesse faisait peur et les désirs mouraient d'une tension presque douloureuse devant la vision violente du dôme géminé des reins, du ventre au fier promontoire d'or, des seins fleuris durement de bronze et de pourpre, des épaules salées de girofle, pareilles à ces roches de marbre blanc surgies d'entre les lavandes, les thymes et les menthes, sous la rousseur opulente des génévriers. Elle était rousse, et sombre par une peau mate qui buvait toutes les lumières et ne rendait qu'une nuance chaude et riche de rose jaune.³

Loin d'être réaliste, la description de Néobelle est menée en fonction des impressions que donne la femme à Diomède. Il s'agit d'une vision tout à fait personnelle et sensuelle de la femme aimée. L'importance de la couleur renforce le lien avec une peinture impressionniste. On peut rapprocher ce passage d'un autre roman de Gourmont dans lequel l'écriture entretient des rapports étroits avec la peinture, *Le Songe d'une femme*⁴. La description de Léda, motif

¹ *Ibid.*, p. 50.

² *S.*, p. 96.

³ *Les C.D.*, p. 31-32.

⁴ Remy de Gourmont, *Le Songe d'une femme*, Paris, Mercure de France, 1899.

pictural d'ailleurs très présent dans la peinture, de la Léda de Gustave Moreau à celle de Chassériau, est assumée par un peintre, Pierre Bazan :

Léda est admirable ; je n'avais encore jamais vu un nu d'une telle splendeur de forme et d'une nuance aussi vivante et aussi troublée : je voudrais dire ainsi d'un mot les mélanges de tons qui couraient sur la chair, l'ivoire rosé de la peau avivé par le reflet bleu du saule, les petites ombres violettes qui roulaient le long des muscles, le soleil tombant en larges médailles d'or sur les épaules d'où elles semblaient rejaillir comme de l'eau vermeille sur les bras, sur les genoux, remonter en étincelles vers le ventre où un croissant sombre semblait les boire [...].¹

Gourmont atteint ici la perfection de la description picturale à travers ce morceau de bravoure dans lequel l'écriture rejoint la peinture. La description est celle d'un modèle posant pour une peinture, les genres se mêlent par la force d'un style impressionniste.

Le style des monologues intérieurs est représentatif de la particularité du style gourmontien dans son ensemble. Il est alors utile de revenir sur les théories plus générales que Gourmont formule au sujet de l'écriture. Dans *Le Problème du style*, il met en place une théorie psycho-physiologique du style. Cet aspect de l'écriture est important chez un auteur, il est le signe de son intelligence et de sa sensibilité. Gourmont propose un classement entre les écrivains « émotifs » et les écrivains « visuels » :

Il y a bien deux sortes de styles ; elles répondent à ces deux classes d'hommes, les visuels et les émotifs. D'un spectacle, le visuel gardera le souvenir sous forme d'une image plus ou moins nette, plus ou moins compliquée ; l'émotif se souviendra seulement de l'émotion que le spectacle avait suscitée en lui.²

Gourmont reconnaît une supériorité incontestable des écrivains visuels sur les écrivains émotifs, la vision permettant un rapport direct avec la chose perçue, contrairement à l'émotion. La vision, qui est au cœur de l'imagination créatrice gourmontienne, se retrouve jusque dans son style :

Sans la mémoire visuelle, sans ce réservoir d'images où puise l'imagination pour de nouvelles et infinies combinaisons, pas de style, pas de création artistique. Elle seule permet, non seulement de peindre au moyen de figures verbales les divers mouvements de

¹ *Le Songe d'une femme*, éditions Ubacs, 1988, p. 23.

² *Le Problème du style*, *op. cit.*, p. 33.

la vie, mais de transformer aussitôt en visions toute association de mots, toute métaphore usée, tout mot isolé même, de donner, en somme, la vie à la mort.¹

L'image a bien un rôle fondamental, elle doit aboutir à une représentation mentale. La pensée est visuelle à la fois dans son contenu et dans sa forme et le monologue intérieur constitue le moyen d'expression privilégié de ce fonctionnement de la création. Il est en effet la manifestation concrète de l'imagination visuelle à la fois par ses rapports avec la vision et par son style. Cette technique littéraire montre une création faite, mais aussi se faisant. Le style des monologues est indissociable du contenu de la pensée, l'image réconcilie le fond et la forme. Plus qu'une technique formelle, le style apparaît comme une manière d'être au monde. « Le style, c'est de sentir, de voir, de penser, et rien de plus »², précise Gourmont. Il est la manifestation de l'originalité de l'écrivain puisqu'il correspond à sa façon personnelle de voir le monde. Pour un écrivain visuel, le caractère personnel du style naît du type d'images choisies. Elles sont l'illustration de la façon dont le monde est perçu par une conscience, elles doivent être neuves par opposition au cliché qui constitue un obstacle au développement de la pensée. Analysant la pensée stylistique de Gourmont, Carmen Camero Pérez parle de « personnalité visuelle » :

S'opposant à la pensée émotive, qui tend vers le langage abstrait et accorde le même effet aux clichés qu'aux phrases raffinées, la personnalité visuelle, règne de l'image et de l'extension métaphorique, montre une sensibilité esthétique véritable dans l'expression non pas de l'émotion provoquée par l'objet, mais de l'objet lui-même.³

On peut noter une évolution dans le style des monologues au cours des trois œuvres. Symboliste dans *Sixtine*, il devient de plus en plus simple et épuré dans les romans suivants. Si l'image est déjà très présente dans *Sixtine*, elle acquiert toute sa force par la suite en se réconciliant avec le monde extérieur. Les rapports entre l'idée et le décor donnent plus de poids à l'image, son pouvoir évocateur se trouve renforcé. L'idée apparaissant comme un paysage intérieur, l'écriture devient peinture par l'intermédiaire d'un style visuel. Gourmont insiste sur le rapprochement entre ces deux formes d'expression artistique :

¹ *Ibid.*, p. 35-36.

² *Ibid.*, p. 32.

³ *La critique artiste de Charles Baudelaire à Maurice Blanchot*, Universidad de Sevilla, Secrétariat des publications, 2000, p. 27.

[...] les visuels doivent, même dans les phrases subconscientes, traduire leur vision exactement comme un peintre, et chercher les mots et les combinaisons de mots comme un peintre les couleurs et les combinaisons de couleur.¹

C'est ce que réalise Gourmont par le monologue intérieur. Ses personnages sont des visuels, il montre ainsi par cette technique comment fonctionne la pensée d'un visuel, la vision dirige toute sa réflexion jusque dans son subconscient. L'imagination visuelle donne de la profondeur aux propos, sans elle l'écriture est inconsistante et inutile. « Placé devant le spectacle qu'évoque sa mémoire ou son imagination, l'écrivain doit devenir peintre, ou s'abstenir », conclut Gourmont². Cette prédominance de la vue n'exclut pas la musicalité de l'écriture. Par son caractère poétique, l'image fait se rejoindre musique, écriture et peinture. On retrouve la tentation d'un art total dont Dujardin s'était fait le défenseur. Mais avant tout, le style doit être concret, en accord avec la matérialité de la pensée.

La matérialité de la pensée

« Vous pouvez dire, Amazone, que c'est là un raisonnement scolastique qui ne tient pas compte de la matière physique des choses. Sans doute, mais c'est moins un raisonnement qu'une image. Il est rare que je raisonne comme on raisonne dans les manuels de psychologie. [...] Il n'y a pas d'abstrait pour moi. Le monde de ma pensée est un vrai monde de vie et de mouvement : je ne le différencie pas toujours, ni d'ailleurs celui des rêves, du monde des perceptions », écrit Gourmont dans les *Lettres à l'Amazone*³. Si la pensée est exprimée de façon privilégiée par l'idée, c'est parce qu'elle est concrète, et donc doit être rendue de façon concrète. « Une idée n'est pas une chose immatérielle, il n'y a pas de choses immatérielles », écrit Gourmont⁴. Il applique cette perspective à travers la personnification récurrente de l'idée dans ses romans, comme dans ce passage des *Chevaux de Diomède* :

Demeuré seul, Pascase ayant à peine refermé la porte, Diomède sentit un rapide frisson de fièvre. Son idée se levait comme d'un fauteuil, marchait, s'approchait de lui, il en subit l'étreinte et le baiser, vécut avec elle, toute la soirée, se coucha avec elle en son lit

¹ *Le Problème du style*, op. cit., p. 37-38.

² *Ibid.*, p. 52.

³ *Lettres à l'Amazone* [Paris, Crès, 1914], Mercure de France, 1988, p. 140.

⁴ *Le Problème du style*, op. cit., p. 45.

d'homme seul. Nue et froide, tenace et muette, elle s'étendit près de lui, veillant sur son sommeil.¹

L'idée apparaît comme une figure féminine. Ce rapprochement entre la femme et la pensée est déjà présent avec l'image des chevaux pouvant évoquer ces deux thèmes du roman. L'idée est décrite comme une amante cruelle. Les qualificatifs sont péjoratifs, à la nudité et à la froideur répondent la tenacité. Elle ne laisse aucun répit à Diomède qui « subit » son étreinte. Le personnage est dominé par une idée traitée comme une puissance concrète. Elle a une présence et une consistance en elle-même, elle se libère du personnage pour devenir aussi réelle que lui. Le caractère concret de la pensée se manifeste également à travers la réaction physique de Diomède. L'arrivée de l'idée est accompagnée d'un « rapide frisson de fièvre », puis d'une étreinte et d'un baiser. La réalité physique de la pensée est accentuée par les adjectifs « nue » et « froide ». D'une façon générale, la pensée pèse réellement sur les personnages gourmontiens. Hervart a « l'esprit alourdi »² par sa réflexion. Mais au-delà de sa pesanteur et de sa domination, elle est un principe de vie et garantit la force vitale des personnages :

Pendant l'heure que Sixtine passa au piano, il vécut plusieurs journées de large et profonde vie et quand la musique fit silence, Hubert sentit un arrêt violent de pensée qui lui saisit le cœur et le cerveau, comme saisit la chair et les moelles une transition du chaud au froid, extrême et soudaine.³

L'activité intensive de la pensée correspond à « plusieurs journées de large et profonde vie », par opposition à l'« arrêt violent de pensée qui lui saisit le cœur et le cerveau ». La cessation de l'activité cérébrale entraîne un arrêt non seulement du cerveau, mais aussi du cœur. C'est véritablement une paralysie qui est décrite ici. Au contraire, le mouvement de la pensée apparaît comme un élan vital, ce qui explique qu'un moment d'extase artistique provoque une vie plus intense. Le recours à la comparaison est significatif, l'image fait appel à un phénomène scientifique, à la réaction du corps lors d'un passage violent du chaud au froid. Le verbe « saisit » est fort et accentue l'effet produit. La dimension concrète de la pensée est constamment mise en valeur par des images riches et variées :

¹ *Les C.D.*, p. 25.

² *Un c.v.*, p. 26.

³ *S.*, p. 204.

« En somme un ami est utile pour les idées, comme un jardin pour les enfants. Les uns et les autres doivent être menés à la promenade et au jeu, et le cerveau d'un ami est plein d'allées et de pelouses complaisantes... » [...] « Mais je suis un jardin aussi pour lui, et peut-être un parc, toute une campagne où on peut se promener en voiture, chasser, cueillir des fruits, faire les foins, moissonner. [...] Est-ce ma faute si Pascase promène toujours par la main la même idée le long du même sentier ? »¹

Le cerveau est comparé à un jardin dans lequel le personnage se promène. On retrouve l'idée d'un paysage intérieur. La comparaison évolue et l'espace intérieur s'agrandit, passant du jardin à la campagne. La pensée est comparée de façon significative à des activités concrètes comme la chasse, la cueillette ou la moisson. Sa puissance est encore accrue par sa dimension concrète. Le style pictural apparaît comme l'expression d'une pensée considérée dans sa matérialité. Au cœur de cette activité cérébrale se trouve le mot, manifestation de l'idéalisme verbal.

Le mot pensé a un pouvoir tout aussi grand que le mot prononcé. Les personnages gourmontiens ont conscience de l'importance des mots, ils prêtent une attention particulière aux termes qu'ils emploient. Entragues est un « prosateur strict et toujours à la quête du mot juste »². Mais plus qu'une attention au sens, il s'agit d'un idéalisme verbal qui se manifeste par le pouvoir destructeur ou créateur du mot. « Bravo ! les mots sont utiles : avec des mots on analyse tout, on détruit tout, on salit tout », se dit Entragues³. Cette croyance en la puissance du mot fait écho aux théories de Villiers de L'Isle-Adam que Gourmont rappelle dans ses *Promenades littéraires* :

L'idéalisme de Villiers était un véritable idéalisme verbal, c'est-à-dire qu'il croyait vraiment à la puissance évocatrice des mots, à leur vertu magique : « Tout Verbe, dit Axël, dans le cercle de son action, crée ce qu'il exprime. » C'est d'après ce principe qu'il m'expliqua un jour le mystère, pour lui très clair, de la transsubstantiation. Il prenait à la lettre la formule, de saint Thomas d'Aquin, je crois : *Verba efficiunt quod significant*. Cela lui permit de vivre, non pas heureux, mais fier, parmi les magnificences de ses rêves et les cruautés de son ironie.⁴

Plus que destructeur, on voit bien que le mot a avant tout un pouvoir créateur qui touche à la magie. Si l'idéalisme verbal de Gourmont n'est pas aussi extrême que celui de Villiers, on

¹ *Les C.D.*, p. 71-72.

² *S.*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 185.

⁴ « Un carnet de notes sur Villiers de l'Isle-Adam... », *Promenades littéraires*, deuxième série [Mercure de France, 1906], Mercure de France, 1963, tome troisième, p. 43.

peut cependant déceler une influence certaine de cet auteur, notamment dans ces paroles de Diomède qui évoquent la magie des mots :

Ce que vous nommez avec dédain des formules, c'est de la beauté verbale cristallisée dans la mémoire des siècles. Il y a dans le Zend-Avesta quelques phrases qui pourraient encore me consoler et bénir ma vie et mon pain ; mais elles sont inusitées et peut-être inefficaces. Les mots ont leur magie, Monsieur, et je crois très fermement que des vers de Virgile ont produit des incantations.¹

Le pouvoir évocateur des mots apparaît à travers le thème de la lettre. Les mots écrits par Néobelle la représentent, ils la rendent présente. « Elle est là. Elle est couchée. Elle dort en souriant », pense Diomède² en regardant la lettre. Revenons sur la scène dans laquelle Cyran fait un tableau virtuel. Si on prend en considération le pouvoir créateur du mot, on comprend mieux l'équivalence entre la peinture et l'écriture. Grâce à la force du mot dont la puissance évocatrice est illimitée, l'écriture devient une création concrète et visuelle, au même titre que la peinture. Devant ce pouvoir du mot, les personnages gourmontiens ont peur. « Je ferais bien de lire quelques pages tertulliennes et consolatrices avant de m'endormir, car je crains la puissance des mots », se dit Entragues³. Il craint des obsessions lubriques et sa crainte est justifiée, puisque le passage qui suit évoque une scène de plaisir solitaire dûe à un rêve. Hervart recule quant à lui devant la force du terme « amour » :

Ce mot, qu'il ne prononça pas, même intérieurement, mais qu'il vit, écrit comme de sa main sur une feuille de papier, ce mot l'épouvanta.⁴

On retrouve la puissance concrète du mot pensé. Il est vu et devient dès lors l'équivalent d'un terme écrit. La réaction est violente et soulignée par un verbe fort, « épouvanter ».

La vie des personnages gourmontiens est exclusivement cérébrale. Pourtant, elle n'est pas incompatible avec le monde, puisqu'elle correspond elle-même à un monde concret, celui des idées, qui évolue parallèlement à la réalité. Par sa dimension concrète, la pensée rejoint le monde en puisant en lui sa source.

¹ *Les C.D.*, p. 191.

² *Ibid.*, p. 61.

³ *S.*, p. 271.

⁴ *Un c.v.*, p. 18.

La réconciliation du monde et des idées

La sensation joue un rôle déterminant dans la théorie de la connaissance de Gourmont. La vie cérébrale est liée au corps, unissant matérialisme et idéalisme. Le monologue intérieur illustre parfaitement ce passage du corps au cerveau, de la sensation à l'idée. Les trois œuvres sont marquées par un sensualisme cérébral typiquement gourmontien.

Le sensualisme cérébral

Gourmont a une manière tout à fait originale d'exprimer la sensualité. Les romans se terminent dès que l'amour physique entre en jeu. Cette caractéristique est particulièrement visible dans *Les Chevaux de Diomède*, l'acte physique entre Diomède et Néobelle marquant la fin du roman. Ce qui suit semble plutôt se rapprocher de l'épilogue en mettant en scène les conséquences irréversibles de cet acte symbolique. C'est la fin du songe, la fin du libertinage. Dans *Sixtine*, l'amour physique apparaît de manière détournée, c'est-à-dire qu'il ne concerne pas le couple principal, mais Entragues et une prostituée, ce qui confère une dimension négative à cet acte. Il est d'ailleurs exempt de sensualité :

Entragues la considérait avec plaisir, mais sans guère de trouble, car le nu, surtout en une chambre de fille, n'est pas spécialement sensuel ; c'est un si naturel état, si simple, si exempt de provocation, si peu suggestif par son absence de mystère, qu'un bas de jambe entrevu dans la rue, un corsage adroitement habillé, un frois de jupes, une main dégantée, un sourire derrière un éventail, telle mine, tel geste, tel regard, même en toute chasteté d'intention, sont bien plus excitants.¹

La sensualité est liée à l'imagination, le dévoilement total n'apporte pas le même trouble qu'un élément suggestif. Elle est donc principalement cérébrale et fonctionne à partir d'une imagination sensuelle. Les aventures érotiques de Diomède sont significatives de ce sensualisme cérébral, elles sont vécues sur le mode du songe. On retrouve la même aspiration à un état plus suggestif :

Rassasié de la chair de Fanette, il désira Christine, la vit se déshabiller lentement, presque modeste, surgir droite, fière, muette. Puis, par excès de contraste, il lui sembla qu'un plaisir

¹ S., p. 155.

plus aigu lui serait donné par une possession presque furtive, un corsage à peine entr'ouvert, des jambes fleuries de dentelles et de rubans, des étoffes criantes.¹

Par la confusion qui règne entre songe et réalité, le sensualisme cérébral se manifeste dans l'ensemble du roman, volonté et pensée, pensée et existence ne sont plus en contradiction. Dans *Un cœur virginal*, l'exemple d'Hortense illustre bien cette idée. Après les quelques jours passés avec Léonor, le délire sensuel envahit toute sa vie, il remplace l'amour physique à tel point que celui-ci ne peut plus satisfaire le personnage féminin². Le sensualisme cérébral remplace l'acte physique. L'amour charnel est d'ailleurs vécu sur un mode cérébral. L'impuissance d'Hervart est désignée comme un manque de présence d'esprit, expression inattendue dans un tel contexte, et très parlante³. Le sensualisme cérébral est en outre visible à travers le détournement constant que fait Gourmont de la religion. Allusions sacrilèges et blasphèmes se succèdent, apportant une dimension sensuelle à la religion :

Une blasphématoire comparaison l'eût fait prendre pour une Madeleine soudain partie en adoration, l'âme nouvellement livrée à un Dieu révélé, charmante d'intérieures et inutiles supplications, si persuadée d'aimer au-dessus d'elle qu'un geste d'acquiescement la renverserait de joie.⁴

Les blasphèmes reviennent constamment au cours des monologues intérieurs, mais aussi dans les écrits d'Enragues. La prière devient par exemple éjaculation⁵. On peut penser au passage de l'*Adorant* qui correspond à une parodie de l'Annonciation et dans lequel la Novella devenue la Vierge se cache dans un nuage pour faire l'amour avec un ange⁶. Il s'agit ici d'un rêve de Guido, et donc d'une vision. Celle-ci est encore une fois étroitement liée à la sensualité.

Le désir naît de la vision. Chez Enragues, il est associé à la vue des yeux de la madone :

Sitôt dans la rue, Hubert vit briller dans l'ombre, regards ardents d'un invisible spectre, deux yeux terribles, incitateurs et impérieux. Il les reconnut et une oppression l'écrasa ;

¹ *Les C.D.*, p. 39-40.

² « Je vais délicieusement rêver. Ami, je n'ai qu'à fermer les yeux pour te revoir, heureux de mon bonheur, et sentir sur mon corps la promenade charmante de tes caresses...[...] Le délire sensuel envahissait toute sa vie. », *Un c.v.*, p. 162.

³ « [...] pour la première fois de sa vie, M. Hervart avait manqué de présence d'esprit. », *ibid.*, p. 191.

⁴ *S.*, p. 153-154.

⁵ *Ibid.*, p. 131-132.

⁶ *Ibid.*, p. 217 à 221. « Ah ! j'ai rédigé un beau blasphème ! », se dit Enragues, p. 222.

c'était les deux yeux de la Luxure. [...] Il se rendait compte : un voluptueux rêve amené aux premiers temps pubères, par la contemplation des yeux de la madone [...].¹

Le personnage construit dans son espace mental la vision qui correspond à son désir. Ce passage déjà cité d'*Un cœur virginal* montre bien la construction de la vision sensuelle :

[...] Son imagination appelait Gratienne, qui était voluptueuse. Il éteignit le soleil, alluma des globes lointains et doux, puis, ayant jeté des coussins de soie rouge sur ce gazon, où un magnolia venait de laisser tomber une de ses fleurs prodigieuses, il y coucha nue sa maîtresse... Son délire augmenta : il se mit à genoux et, penché sur la beauté impatiente de son amie, il la couvrait de baisers et des plus tendres adorations.²

La couleur joue un rôle important dans le sensualisme cérébral. Les globes, les coussins de soie rouge et le magnolia contribuent à créer une atmosphère visuelle. Le désir naît de la vision esthétique appliquée à la femme, et non de sa contemplation directe. La vue de Rose rappelle à Hervart la *Jeune Femme* du Titien et c'est ce qui déclenche son désir. Il est le même devant un être vivant que devant une œuvre d'art. Mais la dimension artistique de la sensualité fait écho à une dimension naturelle. La mention du tableau du Titien est précédée d'une comparaison entre le désir de la femme et le désir de la pêche³. Le monologue intérieur des personnages fait appel à un défilé sensuel d'images qui jouent à la fois sur la vision, le toucher et l'odeur. Elles sont originales et variées, évoquant toute une gamme de sensations. Le désir est comparé à une pomme et le rapprochement entre la femme et le cheval devient sensuel⁴. Hervart évoque la sensualité à travers l'image des « petites cerises rouges »¹. Les images, souvent empruntées à la nature, montrent le fonctionnement de la sensualité. La sensation trouve sa source dans le monde, puis elle est cérébralisée dans le monologue intérieur du personnage, tout en gardant son rapport avec le monde par l'utilisation de l'image. La sensualité s'inscrit dans un décor qui est ensuite sublimé, mais toujours présent. La femme apparaît elle-même comme un paysage.

La figure féminine est associée au décor dans lequel elle évolue. L'incipit de *Sixtine* établit un lien entre une atmosphère typiquement décadente et le personnage de Sixtine.

¹ *Ibid.*, p. 149.

² *Un c.v.*, p. 38-39.

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ « Elle pleure son innocence et le désir l'étouffe comme une pomme », *Les C.D.*, p. 144 ; « en se couchant sur mon ventre, elle m'écrasait les reins. Le cheval se dresse et se renverse sur son cavalier, ou bien, allongeant la tête, il mord les jambes qui lui battent les flancs. », *ibid.*, p. 158.

« Sous les sombres sapins sexagénaires dont les branches s'alourdissaient vers les pelouses jaunies, côte à côte ils allaient », écrit Gourmont². Les allitérations en [s] rappellent le nom même de Sixtine, et le [x] est d'ailleurs associé au [s] dans le terme « sexagenaire ». L'ordre des mots rend le style de cette phrase symboliste. Dans la pensée de l'homme, la femme est inscrite dans un lieu dont elle peut difficilement être dissociée. Rose appartient aux bois de Robinvast, ce sont eux qui lui donnent tout son charme et toute sa beauté. Hervart, mais aussi Léonor constatent ce lien étroit qui unit la jeune femme à son milieu naturel, notamment dans ce monologue intérieur de Léonor :

« Mais c'est qu'avec cela elle est très jolie. Et quelle grâce sous cet air un peu sauvage ! Quelle souplesse de formes ! Il n'est point jusqu'à ce teint doré et piqué par le soleil, comme une pomme, qui ne plaise, en ce milieu campagnard. Ah ! qu'une femme comme cela ma conviendrait, à moi homme de ce pays et destiné à y vivre. Qu'Hervart n'est-il resté parmi ses parisiennes ! »³

Léonor semble sous-entendre que Rose ne peut s'accomplir que dans cette nature, sa beauté dépendant du cadre dans lequel elle vit. Hervart pense à la « petite dryade du bois de Robinvast »⁴. La nature joue un rôle important dans les romans, en particulier dans *Les Chevaux de Diomède* et dans *Un cœur virginal*. Elle acquiert presque le statut de personnage tant elle est présente. Sa sensualité la rapproche de la femme, et la comparaison est explicite dans cette réflexion d'Hervart :

« Rose comprendrait-elle ces paysages si profondément civilisés, cette nature assagie, ces coteaux aux lignes harmonieuses comme le corps d'une belle femme couchée? »⁵

Inversement, la femme devient paysage. « Elle est si fraîche, elle a l'air si pur... c'est curieux, ces êtres innocents qui passent dans la vie avec la grâce d'une fleur épanouie le long d'un chemin », se dit Léonor⁶. Rose et Gratiennne représentent deux paysages différents dans l'esprit des deux hommes. Rose évoque une beauté sauvage, tandis que Gratiennne est plus mûre, sa beauté est plus posée. Il n'est pas étonnant que l'idée du mariage s'estompe peu à peu pour Hervart après son retour dans la capitale. L'image de Rose s'efface au même titre

¹ *Un c.v.*, p. 135.

² *S.*, p. 45.

³ *Un c.v.*, p. 124.

⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁵ *Ibid.*, p. 190.

⁶ *Ibid.*, p. 119.

que l'image du bois de Robinvast. L'action n'aurait pu se dérouler ailleurs, Rose et son milieu ne faisant qu'un. On retrouve ici un thème typiquement balzacien exploité dans *Le Lys dans la vallée* :

A cet aspect, je fus saisi d'un étonnement voluptueux que l'ennui des landes ou la fatigue du chemin avait préparé. – Si cette femme, la fleur de son sexe, habite un lieu dans le monde, ce lieu, le voici ! [...] Elle était, comme vous le savez déjà, sans rien savoir encore, LE LYS DE CETTE VALLEE où elle croissait pour le ciel, en la remplissant du parfum de ses vertus. L'amour infini, [...], je le trouvais exprimé par ce long ruban d'eau [...].¹

Tout comme chez Balzac, la femme est constamment comparée à une fleur, ce qui accentue sa sensualité. Ce rapprochement est constant dans *Les Chevaux de Diomède*² et dans *Un cœur virginal*³. Le décor contribue à faire naître le désir, par exemple le jardin Liais dans *Un cœur virginal*. « ... Quelle alcôve pour des soirs de caresses... ! », se dit Hervart¹. La promenade est alors liée au fantasme de l'acte sexuel et les jeux amoureux entre Hervart et Rose ont lieu au milieu de la nature.

Le sensualisme cérébral unit la nature et la pensée des personnages gourmontiens. La sensation est associée dans leur esprit à une nature cérébralisée. Elle constitue le premier contact avec le monde, elle est la première étape de la connaissance.

La théorie de la connaissance

L'instinct joue un rôle considérable dans l'appréhension du monde, il est un acte de connaissance. Il correspond à une intelligence automatique capable de comprendre la réalité. Dans sa *Physique de l'amour*, Gourmont refuse l'opposition traditionnelle entre instinct et intelligence :

Dans cette opposition vulgaire on sous-entend assez naïvement que les animaux sont tout instinct et l'homme tout intelligence. Cette erreur, purement de rhétorique, a jusqu'ici empêché, non la solution du problème, qui semble fort lointaine, mais son exposé scientifique. Il ne comporte que deux formules : Ou bien l'instinct est une fructification de

¹ Balzac, *Le Lys dans la vallée* [*Œuvres complètes* de M. de Balzac, Paris, Furne, 1842-1848, *La Comédie humaine*, VII, première partie. Etudes de mœurs, deuxième livre. Scènes de la vie de province], *La Comédie humaine*, Bibliothèque de la Pleiade, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, 1978, p. 987.

² *Les C.D.*, p. 48, 50

³ *Un c.v.*, p. 71, 119.

l'intelligence ; ou bien l'intelligence est un accroissement de l'instinct. Il faut choisir et savoir qu'en choisissant on fait, selon les cas, de l'instinct ou de l'intelligence, la graine ou la fleur d'une même plante : la sensibilité.²

Conformément aux théories gourmontiennes, Diomède apparaît comme un être intuitif pur. Dans *Les Chevaux de Diomède*, le songe est équivalent de l'intuition, il devient un acte de connaissance. Le rêve est une catégorie vitale placée sur le même plan que la pensée et l'acte. « La vie est fondée sur les principes d'égalité et d'identité : aucun geste n'est supérieur ni différent et toutes les manifestations de l'activité vitale, ou spécialement humaine, semblent bien équipollentes, toutes nées d'une volonté unique, qui a des mystères, mais aussi des évidences », écrit Gourmont dans sa préface³. Le songe embrasse la pensée et l'acte, par lui, le personnage prend connaissance de l'essence de la réalité. Diomède veut « passer en rêvant », il ne veut « pas être dupe »⁴. Pour lui, le rêve est la principale source de connaissance et le verbe « songer » allie son sens étymologique, « rêver » et son sens plus récent qui rejoint au douzième siècle le sens du verbe « penser ». Le songe de Diomède est en grande partie concentré sur ses aventures érotiques, montrant sa parenté avec l'instinct, et donc la sensation. *Un cœur virginal* révèle la part importante de connaissance instinctive qui se manifeste chez la jeune fille. Les monologues intérieurs d'Hervart sont à ce titre significatifs par leurs interrogations constantes sur la véritable nature de Rose :

« [...] Et c'est elle qui me mène... Je n'ai jamais vu cela que chez les coquettes... Où aurait-elle appris cela ?... Les femmes sont comme les gentilshommes du temps de Molière ; elles savent tout sans avoir rien appris... »⁵

La soif de connaissance de Rose se dévoile à travers les rêves qu'elle faisait avant l'arrivée d'Hervart, rêves sensuels dans lesquels un jeune cavalier l'emporte sur son cheval¹. Le commentaire du narrateur qui suit le monologue intérieur de Rose décrivant ce rêve ne laisse aucun doute sur l'équivalence établie entre la science et la sensualité :

A cette question, l'infatigable imagination de Rose faisait, pour la centième fois, des réponses nouvelles. Tout le possible se déroulait devant ses yeux ou s'enroulait autour de son corps. Non seulement elle se donnait toute comme la pâte se donne aux mains agiles et

¹ *Ibid.*, p. 38.

² *Physique de l'amour, Essai sur l'instinct sexuel*, cité dans Les Editions 1900, 1989, p. 194-195.

³ *Les C.D.*, préface, p. 9-10.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ *Un c.v.*, p. 26.

violentes du pétrisseur, mais elle devenait aussi la boulangère affolée du pain mâle. L'imagination d'une jeune fille qui sait et ne sait pas ce qu'elle désire est d'une fécondité arétine. [...] Elle est prête à tout et tout lui semblera normal. Son appel au mâle est un appel à la science. Elle veut savoir.²

La sensation est le fondement de la connaissance, le corps et la pensée ne font qu'un. « Votre âme est dans votre poitrine, dans vos hanches et dans vos genoux, et toute entière, autant que dans votre cerveau ; elle est dans vos mains, dans vos jambes et sur vos lèvres ; elle est partout, dans vos cheveux et dans vos ongles, à vos orteils et à la pointe de vos seins [...], explique Diomède à Néobelle³. L'homme est avant tout une sensibilité, il appréhende le monde par ses sens et l'intelligence puise dans les sensations pour se développer et s'exprimer. Gourmont fonde son idéalisme sur l'existence de la matière, il unit la science et les principes philosophiques. Aussi peut-il écrire que l'homme « est une sensibilité. L'intelligence n'est que de la sensibilité détachée de sa racine et en voie de périr comme les fleurs coupées si on ne renouvelle pas l'eau du vase. »⁴

Toute vérité a des origines sensorielles. La sensation devient une image qui à son tour est transformée en idée. « La sensation se transforme en mots-images ; ceux-ci en mots-idées, ceux-ci en mots-sentiments », écrit Gourmont⁵. L'art est un produit de l'instinct vital, et même de l'instinct sexuel. Dans *Sixtine*, la femme se confond avec la beauté pure de l'art, et le beau artistique devient le motif de rêveries amoureuses. Guido jouit de la beauté d'une statue et brode tout un roman d'amour sur le souvenir d'une extase esthétique. L'intelligence est concrète et indissociable du corps. « Fatiguer la bête, c'est fatiguer l'intelligence », écrit Gourmont⁶. L'image a une fonction précise dans la chaîne de la connaissance. Elle assure la transition entre la sensation et l'idée. Les images utilisées dans les monologues intérieurs des personnages montrent bien ce passage de la perception à l'idée. Issues d'un contact réel avec le monde, elles permettent le passage à la réflexion et au raisonnement par l'intermédiaire de la comparaison ou de la métaphore. Elles réconcilient le matérialisme et l'idéalisme par une sublimation de la sensation :

¹ *Ibid.*, p. 90-91.

² *Ibid.*, p. 91-92.

³ *Les C.D.*, p. 142.

⁴ *Mercur de France*, le 15 mars 1906, p. 247 ; cité par Eugène Bencze dans *La doctrine esthétique de Remy de Gourmont* (thèse), éditions Du Bon Plaisir, Toulouse, 1928, p. 65.

⁵ *Le Problème du style*, *op. cit.*, p. 81.

⁶ *S.*, p. 157.

Ainsi la sensation traverse-t-elle plusieurs étapes ; la chose perçue s'idéalise selon le langage « idéal » arbitrairement choisi, elle est rendue à la fois plus personnelle et plus générale. Ensuite, elle s'expose au lecteur qui, lui aussi, subit son mouvement. En d'autres termes, elle s'esthétise ; l'ordre dont elle fait partie se réalise enfin dans la conscience du lecteur.¹

Car l'image est de l'ordre de l'écriture. Elle correspond donc bien à une esthétisation de la sensation. Le sensualisme cérébral se transforme en art. Dans *Sixtine*, le chapitre IV de l'*Adorant* illustre la dimension esthétique du sensualisme cérébral. Entre le monologue intérieur et l'écriture, il devient une création artistique sous la forme d'un poème en prose, puis d'un poème, « La forêt blonde » :

« La forêt blonde est un corps plein d'amour : elle ne dort jamais qu'à demi et pendant notre sommeil, sommeillante elle chantait, le corps plein d'amour et nous avons entendu le chant de la forêt blonde : « Je suis le corps tout plein d'amour d'une amoureuse, / Mes herbes sont les cils trempés de larmes claires [...] ». »²

Ce passage est une exaltation amoureuse traitée à travers une forme poétique et métaphorique. L'idéal rejoint la sensation, le beau rejoint le monde. « Par des doctrines où le sentiment du beau s'associe de façon très concrète à la jouissance des sens, Gourmont établit un rapport entre la vision de l'idéal et la source organique de cette vision chez l'homme », écrit Karl D. Uitti³. On retrouve le principe de l'impressionnisme dans lequel la sensation est sublimée, mais toujours présente. Ces idées sont illustrées par les théories de Léonor dans *Un cœur virginal* :

Léonor, comme beaucoup de ses contemporains, dédaignait son métier. Architecte, il souhaitait d'écrire des études où montrer que la physiologie est la base de toutes les manifestations dites psychiques.⁴

Il prône un mysticisme matérialiste qui n'est pas sans rapports avec les idées de Durtal dans *Là-Bas* :

« [...] La communion, quel acte d'amour ! C'est merveilleux. Bouret trouverait cela fou, peut-être, mais Bouret, qui a raison d'être matérialiste, a tort de ne pas comprendre le

¹ Karl D. Uitti, *La passion littéraire de Remy de Gourmont, op. cit.*, p. 190.

² *S.*, p. 240-241.

³ *La passion littéraire de Remy de Gourmont, op. cit.*, p. 140.

⁴ *Un c.v.*, p. 167.

mysticisme matérialiste. Peut-on être plus matérialiste à la fois et plus mystique que les chrétiens, ceux qui croient à la présence réelle ? La chair et le sang, c'est cela aussi que voudraient les amants, et eux aussi doivent se contenter d'un simulacre. »¹

L'état d'esprit de Léonor devient une « heureuse irritation de [ses] nerfs². Ce rapport étroit qui unit la physiologie à l'intelligence fait de la création artistique un acte physiologique.

Gourmont a une vision à la fois esthétique et scientifique de la création littéraire. Avant tout, c'est l'artiste qui compte. La théorie de la perception tient compte de la relativité des réactions physiologiques et sensibles, elle définit la pensée comme conciliation et réconciliation du monde des sens et du monde des idées. On retrouve la théorie psychophysique du style. « C'est la vie, c'est l'habitude des sensations qui créera l'image stylistique », explique Gourmont³. A partir de là, la création apparaît comme une action déformatrice. L'art est en effet à la fois créateur et déformateur puisqu'il sublime la sensation en la transformant en une image personnelle. L'artiste doit exprimer le monde sensible au moyen de ce qui lui est personnel. « La pensée serait la source de toute création, mais d'une création déformante et prioritairement subjective », précise Sandrine Schiano-Bennis⁴. La matière perçue par les sens est recréée par le Verbe. Mais le rôle de la physiologie dans la création artistique pose problème. Comment la sensation se transforme-t-elle en image, puis en idée ? Pour Mallarmé, la sensation initiale peut être provoquée consciemment par le poète avec le verbe. Gourmont essaie de concilier ses théories matérialistes avec l'intellectualisme de Mallarmé, mais l'essentiel reste pour lui la sensation. Il admet alors un long travail mystérieux, celui de la transformation initiale qui se fait dans le subconscient, qui est le seul véritable créateur de l'œuvre d'art. Sa théorie est à la fois plus scientifique et plus mystique que la conception symboliste dans laquelle la création est assumée par l'intelligence de façon tout à fait apparente. Le monologue intérieur est l'illustration la plus complète de l'imagination créatrice gourmontienne. Il montre la déformation, le passage de la sensation à l'art, mais aussi la part d'inconscient qui joue dans l'acte créateur. Il dévoile le fonctionnement de l'esthétique gourmontienne.

¹ *Ibid.*, p. 202. Citons un passage de *Là-Bas* : « Mais alors..., se dit Durtal, qui s'éveillait de sa songerie, mais alors, si je suis logique, j'aboutis au catholicisme du Moyen Age, au naturalisme mystique ; ah ! non, par exemple, et si pourtant ! », *op. cit.*, p. 13.

² *Un c.v.*, p. 170.

³ *Le problème du style*, *op. cit.*, p. 73.

⁴ *La renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 208.

Les enjeux du monologue intérieur se situent sur deux niveaux, celui de la technique romanesque, et celui de l'esthétique gourmontienne, tous deux se rejoignant dans ces trois romans tout à fait représentatifs de la conception artistique de cet auteur complexe. Par l'utilisation consciente du monologue intérieur et par l'exploitation de ses possibilités, Gourmont a véritablement créé quelque chose de nouveau dans le roman français. Tout comme *Les Lauriers sont coupés*, *Sixtine* fait figure de précurseur des innovations romanesques du début du siècle suivant. Bien avant *Les Faux-Monnayeurs*, le monologue intérieur dévoile le fonctionnement de la création littéraire par ce que Gide appellera la « mise en abyme ». Il s'agit de la première tentative dans le roman français d'une telle multiplication des niveaux de création. Les conséquences de l'utilisation de cette technique sur le récit annoncent de nombreux éléments qui seront repris et exploités plus largement par la lignée critique du roman au vingtième siècle, comme l'aspect ludique, la dénonciation de l'illusion romanesque ou la crise du personnage. On pense à Gide, mais aussi à Sartre ou à Queneau. Quelques contemporains de Gourmont, comme A. du Fresnois, sont conscients de l'aspect innovateur de ces romans « fin-de-siècle » :

Lorsqu'on enseignera sérieusement l'histoire de la littérature, c'est-à-dire lorsqu'on cessera de considérer le chiffre des tirages, on saura qu'il y eut, aux environ de 1890, grâce à M. Barrès, grâce à M. de Gourmont, à d'autres encore, quelque chose de nouveau dans le roman français.¹

Ce sont dans ces romans que se trouvent les germes d'un nouveau romanesque auquel Gourmont a largement contribué. Mais au delà de sa technique romanesque, c'est l'esthétique gourmontienne dans son ensemble qui est au cœur des monologues intérieurs. Montrant à la fois l'évolution de ses idées et l'unité fondamentale de son œuvre, le fond et la forme de cette technique s'unissent pour exprimer l'imagination créatrice de l'auteur à travers celle de ses personnages. Dès *Sixtine*, le matérialisme affleure sous un idéalisme apparemment intransigeant. La grande originalité de Gourmont consiste en une cohérence masquée par des contradictions apparentes. On peut conclure avec Gourmont que « tout vit dans tout éternellement »². D'ailleurs, les œuvres parlent d'elles-mêmes. Le monologue intérieur est une exposition constante des idées de l'auteur et de sa vision du monde, par lui, l'œuvre d'imagination rejoint l'œuvre critique. Produits d'une vie exclusivement intellectuelle, les

¹ « Remy de Gourmont romancier », *op. cit.*, p. 250.

² *Les C.D.*, p. 9.

romans oscillent entre la pensée et la vie, entre la littérature et la vie, qui, si elles finissent par se réconcilier, n'entraînent pas moins une lutte. Comme l'indique le titre de l'ouvrage de Karl D. Uitti, il s'agit bien d'une « passion littéraire » au sens premier du terme, *passio* signifiant en latin impérial « souffrance » par référence à la passion du Christ. Car l'art est une religion pour Gourmont, il est sa religion, ne croyant pas en Dieu, mais en la littérature. Son attitude, plus qu'une dévotion littéraire, correspond à une existence littéraire :

Il est manifeste que Remy de Gourmont offre l'un des exemples les plus complets et les plus constants non pas de la dévotion littéraire, mais de l'existence littéraire. La pudeur biographique qui lui sert de masque trouve là son origine et ses raisons : s'il s'analyse, il convoque la bibliothèque, s'il s'avoue, il écrit.¹

Sa vie s'articule sur un perpétuel recours à la mémoire littéraire et elle devient elle-même littérature. Cette oscillation constante entre la vie et l'art constitue l'essence même de son œuvre. L'étude des *Lettres* éclairerait davantage cet aspect de l'esthétique gourmontienne. *Lettres à Sixtine* ou *Lettres à L'Amazone*, elles sont l'illustration parfaite d'une vie vécue à travers la littérature et sublimée par la littérature.

¹ Hubert Juin, préface à l'édition 10/18 de *Sixtine*, p. 7.

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres de Remy de Gourmont

A. Œuvres du corpus

Sixtine, roman de la vie cérébrale, Albert Savine, 1890.

Réédition: série « Fins de siècles » dirigée par Hubert Juin, Paris, UGE, 10/18, 1982 (suivi de *Lettres à Sixtine*).

Les Chevaux de Diomède, Paris, *Mercure de France*, avril-mai 1897 ; publié en volume aux éditions *Mercure de France* en 1897.

Réédition : Collection des Chefs-d'œuvre, La Connaissance, Paris, 1921.

Un coeur virginal, Paris, *Mercure de France*, 1907 ; publié en volume aux éditions *Mercure de France* en 1907.

Rééditions : Les beaux romans, Henri Jonquières & Cie, Paris, 1923.

Editions Hier et Aujourd'hui, 1947.

Les Editions du Carrousel, 1999 (suivi de *Histoires magiques*).

B. Autres œuvres

Merlette, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1886.

Le Latin mystique, *Mercure de France*, 1892.

Le Fantôme, Paris, *Mercure de France*, 1893.

L'Idéalisme, Paris, *Mercure de France*, 1893. Article repris dans *Le Chemin de velours*, Paris, *Mercure de France*, 1902.

Histoires magiques, Paris, *Mercure de France*, 1894.

Le Livre des Masques, Paris, *Mercure de France*, 1896.

Le Deuxième Livre des Masques, Paris, *Mercure de France*, 1898.

L'Esthétique de la langue française, Paris, *Mercure de France*, 1899.

Le Songe d'une femme, Paris, *Mercure de France*, 1899.

La Culture des idées, Paris, *Mercure de France*, 1900.

Le Problème du style, Paris, *Mercure de France*, 1902.

Le Chemin de velours, Paris, *Mercure de France*, 1902.

Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel, Paris, *Mercure de France*, 1903.

Promenades littéraires, première série, Paris, *Mercure de France*, 1904.

Promenades littéraires, deuxième série, Paris, *Mercure de France*, 1906.

Lettres à l'Amazone, Paris, Crès, 1914.

Lettres intimes à l'Amazone, Paris, La Centaine, 1926.

Promenades littéraires, septième série, Paris, *Mercure de France*, 1927.

II. Lectures gourmontiennes

DANTE, *Inferno (L'Enfer)* ; édition utilisée : *L'Enfer*, texte original et traduction de Jacqueline Risset, Flammarion, 1988.

Vita Nova (La Vie nouvelle) ; édition utilisée : *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Bibliothèque de la Pleiade, Gallimard, 1964.

HUGO Victor, *Les voix intérieures*, Renduel, 1837.

HUYSMANS Karl-Joris, *A Rebours*, Paris, Charpentier, 1884

RIBOT Théodule, *La Philosophie de Schopenhauer*, Paris, G. Baillière, 1874.

Les Maladies de la mémoire, Paris, G. Baillière, 1881.

Essai sur l'imagination créatrice, Paris, F. Alcan, 1900.

Essai sur les passions, Paris, F. Alcan, 1907.

SCHOPENHAUER Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leibzig, Brockhaus, 1819 ; deuxième édition revue et augmentée du tome II, Brockhaus, 1844 ; troisième édition augmentée de 136 pages, Brockhaus, 1859.

Edition utilisée : *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduction française par A. Burdeau, nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos, Presses Universitaires de France, 1966.

STENDHAL, *De l'Amour*, Paris, P. Mongie l'aîné, 1822.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Contes cruels*, Paris, Calmann Lévy, 1883.

La Révolte, Paris, Lemerre, 1870.

III. Articles et ouvrages contemporains de Gourmont

A. Ouvrages

BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, 1883 et 1885, réunis en volume par Plon, 1899.

GAULTIER Jules de, *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, L. Cerf, 1892.

HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, 1891.

B. Articles

BURY R. de, « Remy de Gourmont », *Mercure de France*, octobre 1922, p. 509-514.

BEAUNIER André, « Remy de Gourmont », *Revue des Deux Mondes*, novembre 1915, p. 206-217.

CHARBONNEL Victor, « Les mystiques dans la littérature présente », *Mercure de France*, mars 1896, p. 340-355.

COULON Marcel, « La complexité de Remy de Gourmont », *Mercure de France*, juin 1909, p.385-416.

FRESNOIS A. du, « Remy de Gourmont, romancier », *Mercure de France*, 15 mai 1907, p. 250-259.

MIOMANDRE Francis de , « Remy de Gourmont », *Mercure de France*, novembre 1901, p. 289-300.

QUILLARD Pierre, « Remy de Gourmont », *Mercure de France*, juin 1893, p. 97-103.

Mercure de France, juin 1897, « *Les Chevaux de Diomède* », p. 556 .

DUMUR Louis, « Remy de Gourmont », *Mercure de France*, novembre 1915, p. 401-415.
RACHILDE, « *Un cœur virginal* », *Mercure de France*, 1 mai 1907, p. 109.

IV. Etudes critiques

A. Etudes critiques sur l'auteur

a. Ouvrages

COULON Marcel, *L'enseignement de Remy de Gourmont*, Editions du Siècle, 1925.
DANTZIG Charles, *Remy de Gourmont. Cher vieux daim !*, Les Infréquentables, Editions du Rocher, 1990.
DELIOR Paul, *Remy de Gourmont et son œuvre*, Mercure de France, 1909. (Réimprimé sous le nom de Paul Escoube, 1921, avec une bibliographie plus complète, chez le même éditeur.)
ESCOUBE Paul, *La femme et le sentiment de l'amour chez Remy de Gourmont*, *Mercure de France*, octobre 1922, p. 5-59 et p. 333-361 ; *Mercure de France*, 1923.
GORUPPI Tiziana, *Remy de Gourmont : L'idea dell'intellettuale e la crisi del romanzo*, Critica e storia letteraria, Pacini Editore, 1989.
JACOB Paul-Emile, *Remy de Gourmont*, University of Illinois in Language and Literature, vol. 16, The University of Illinois Press Urbana & Les Presses Universitaires de France, 1931.
PEREZ Carmen Camero, *La critique artiste de Charles Baudelaire à Maurice Blanchot*, chapitre sur « Remy de Gourmont ou la forge d'un style », Universidad de Sevilla, Secrétariat des publications, 2000, p. 25-29.

b. Ouvrages collectifs

ANGELET Christian, « La Notion de symbole chez Gourmont et Huysmans », [In] *Les Décadents à l'école des Alexandrins*, Colloque international des 30 novembre-1 décembre 1996 à l'université de Valenciennes, études rassemblées et présentées par Perrine Galand-Hallyn, Presses Universitaires de Valenciennes, 1996, p. 183-203.
BERTRAND Jean-Pierre, DUBOIS Jacques, PAQUE Jeannine, « S.M. à S.M. », *Remy de Gourmont*, Atti del convegno di Monselice 26-28 Settembre 1996, a cura di Patrizio Tucci, Biblioteca Francese Unipress, 1997, p. 17-37.
KARATSON André, « Les arcanes de l'idéalisme » [Réception esthétique de Schopenhauer dans *Sixtine* de R. de Gourmont], *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, sous la direction de Anne Henry, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 103-117.
PENAUD Maurice, « Remy de Gourmont et la notion fin de siècle », *Fins de siècle*, colloque de Tours, 4-6 juin 1985, textes recueillis par Pierre Citti, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 297-313.

c. Articles et revues

Imprimerie gourmontienne : Bulletin.

L'Orne littéraire n°12, numéro consacré à Remy de Gourmont.

MICHELET Valérie, « Le carnet de notes et l'agenda comme programmation de l'écriture dans deux romans fin-de-siècle : *Sixtine* de Remy de Gourmont et *Paludes* d'André Gide », *Bulletin des Amis d'André Gide*, 126-127, 2000, p. 299-318.

THOREL-CAILLETEAU Sylvie, « Physique de Remy de Gourmont », *Romantisme*, n°94, 1996, p. 125-134.

d. Thèses

- *Thèse publiées* :

BENCZE Eugène, *La doctrine esthétique de Remy de Gourmont*, thèse, éditions Du Bon Plaisir, Toulouse, 1928.

BLAKE Nancy, « *Le nouveau roman* » de 1890 : Dujardin, Gide, Barrès, R. de Gourmont, Université de Paris IV, thèse, 1974 (I 2985-4°) ; publiée dans *Agencer un univers nouveau. Le temps de la genèse 1870-1914*. Textes réunis par L. Forestier, Les Lettres modernes, Minard, 1976, p. 45-62.

REES Garnet, *Remy de Gourmont ; essai de biographie intellectuelle*, thèse de doctorat, Boivin, 1940.

UITTI Karl D., *La passion littéraire de Remy de Gourmont*, Publication du département de langues romanes de l'Université de Princeton, Princeton University New Jersey, Presses Universitaires de France, 1962.

- *Thèses non publiées* :

BOYER Anne, *Remy de Gourmont. L'écriture et ses masques*, Université de Paris-X, 1999.

DE CHERISEY Gloria, *Rayonnement de Remy de Gourmont. Lignes de force et correspondance inédite de jeunesse*, Université de Paris-IV, 1978.

PENAUD Maurice, *Remy de Gourmont et l'individualisme en France de 1890 à 1914*, Université de Paris-IV, 1976.

B. Etudes générales

a. Ouvrages

BERTRAND J.P., BIRON M., DUBOIS J., PAQUE J., *Le roman célibataire d'A Rebours à Paludes*, José Corti, 1996.

BLIN Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, José Corti, 1954.

CITTI Pierre, *Contre la décadence, Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, PUF, « Histoires », 1987.

COHN Dorrit, *Transparent Minds*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1978 ; traduction française par Alain Bony, *La Transparence intérieure*, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman, Paris, Editions du Seuil, 1979.

CRETON Laurence, *Horizons crépusculaires : aspects de la modernité dans le roman autrichien et le roman français fin-de-siècle (1870-1930)*, Paris, Editions Kimé, 1999, (Détours littéraires).

DALLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 1977.

DUJARDIN Edouard, *Le monologue intérieur*, Paris, Messein, 1931.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Le Seuil, collection « Poétique », 1972.

MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*. Préface de Pierre Citti, Paris, Klincksieck, 1999, (Bibliothèque du XIX^e siècle ; 20).

PALACIO, Jean de, *Figures et formes de la décadence*, Séguier, 1994.

PEYLET Gérard, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadence et modernité* (Thémathèque. Lettres), Vuibert.

RAIMOND Michel, *Le Roman*, « Coursus », A. Colin, 1988.
La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années 20, José Corti, 1966.
 RAITT W. Alan, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, José Corti, 1965 (réed. 1986)
 REY Pierre-Louis, *Le roman*, collection « Contours littéraires », Editions Hachette, Paris, 1992.
 ROUSSET Jean, *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, 1972.
 SCHIANO-BENNIS Sandrine, *La renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, H. Champion, Paris, 1999, (Romantisme et modernité ; 29).
 THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *La tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*. Préface de Jean de Palacio [Gustave Flaubert, Huysmans, Zola...], Mont-de-Marsan, Ed. Interuniversitaires, 1994.
 UBERSFELD Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Editions du Seuil, « Memo Lettres », 1996.

b. Articles

BERTRAND Jean-Pierre, BIRON Michel, DUBOIS Jacques, PAQUE Jeannine, « Les romans de la décadence », *Europe*, novembre-décembre 1991, p. 76-83.
 GUIRAL Pierre, « Les écrivains français et la notion de décadence de 1870 à 1914 » [Prévost-Paradol, Gobineau, Taine, Renan...], *Romantisme*, n° 42, 4^e trimestre, p. 55-76.
 MICHEL Alain, « Tradition antique et philosophies de la décadence dans la littérature française autour de 1880 » [Huysmans, Flaubert, Ballanche, L. Ménard, Villiers de l'Isle-Adam, Barrès...], *Romantisme*, n°42, 4^e trimestre, p. 55-76.
 MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, « L'esthète fin-de-siècle : l'œuvre interdite », *Romantisme*, n°91, 1996, p. 89-98.
 MILNER Max, « Là-bas : l'écriture dans le roman », *Revue des Sciences Humaines* 170-171, 1978, p. 9-20.

V. Autres ouvrages susceptibles d'éclairer les œuvres étudiées

A. *Oeuvres permettant d'éclairer l'utilisation du monologue intérieur chez Gourmont*

BOURGET Paul, *Cosmopolis*, Edition du Figaro, Paris, Lemerre, 1893.
 DUJARDIN Edouard, *Les Lauriers sont coupés*, *Revue Indépendante*, mai-août 1887 ; publication en volume : Librairie de la *Revue Indépendante*, 1888.
 GIDE André, *Les Faux-Monnayeurs*, publiés d'abord partiellement dans la *Nouvelle Revue française*, numéros de mars, mai, juin, juillet, août 1925, publié en volume aux Editions de la NRF, 1925.
 HUYSMANS Karl-Joris, *Là-Bas*, publié en feuilleton dans *L'Echo de Paris*, 1891 ; Paris, Tresse et Stock, 1891.
En Route, Paris, Tresse et Stock, 1895.
 JOYCE James, *Ulysse*, *Little Review*, 1918-1920 ; Random House, 1934. Traduction intégrale d'Auguste Morel assisté par Stuart Gilbert, entièrement revue par Valéry Larbaud et l'auteur,

Œuvres II, Bibliothèque de la Peiade, édition publiée sous la direction de Jacques Aubert, Gallimard, 1995.

LAFAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, Paris, Claude Barbin, 1678.

STENDAHL, *Le Rouge et le Noir*, Chronique du XIX^e siècle, A. Levavasseur.

B. Autres oeuvres « fin-de-siècle »

BOURGET Paul, *Le Disciple*, Paris, Lemerre, 1889.

GIDE André, *Paludes*, Librairie de l'Art Indépendant, 1895.

MAUCLAIR Camille, *Le Soleil des Morts*, roman contemporain, Paris, P. Ollendorff, 1898.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Eve future*, version préoriginale publiée dans *La Vie moderne*, 1885-1886 ; édition originale : Paris, Ancienne Maison Monnier, de Brunhoff et Cie, 1886.

Axël, publié dans *La Jeune France* en 1885-1886 ; publication posthume en volume : Paris, Quantin, 1890.

A. Autres œuvres utilisées pour éclairer une analyse ponctuelle

BALZAC, *Le Lys dans la vallée*, *Œuvres complètes de M. de Balzac*, Paris, Furne, 1842-1848, *La Comédie humaine*, VII, première partie. Etudes de mœurs, deuxième livre. Scènes de la vie de province.

La Fille aux yeux d'or, *ibid.*, *La Comédie humaine*, IX, première partie. Etudes de mœurs, troisième livre. Scènes de la vie parisienne.

BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857.

CREBILLON Claude de, *Les Egarements du cœur et de l'esprit*, Paris, Prault, (et La Haye, Gosse et Néaulme), 1736-1738.

INDEX DES NOMS PROPRES

Balzac : 48, 118

Baudelaire : 44, 102

Bencze Eugène : 120

Bertrand Jean-Pierre : 43

Biron Michel : 43

Blake Nancy : 64

Bourget Paul : 6, 9, 11, 12, 81

Cavalcanti Guido : 90

Chassériau : 108

Cohn Dorrit : 3, 6, 17, 19, 25, 29, 48

Coulon Marcel : 1

Crébillon : 45, 76

Dällenbach Lucien : 79

Dante : 39, 66, 94

Denise Louis : 14

Dostoïevsky : 73

Dubois Jacques : 43

Dujardin Edouard : 7-11, 13, 29, 31, 36, 37, 40, 50, 110

Dumur Louis : 1

Egger Victor : 29

Flaubert : 90

Fresnois A. du : 5, 33, 61, 73, 123

Gaultier Jules de : 90

Genette Gérard : 10, 47

Gide André : 26, 78, 79, 85, 123

Hartmann : 57

Hugo Victor : 68-70

Huret Jules : 5

Huysmans : 7, 8, 13, 20, 60, 122

Jaloux Edmond : 29

Joyce James : 1, 10, 51

Juin Hubert : 93

Karatson André : 16

Lafayette Madame de : 19, 20

Larbaud Valéry : 7, 9

Mallarmé : 15, 102, 122

Mamert Claudien : 101

Melmoux-Montaubin Marie-Françoise : 79, 80, 94, 95

Michelet Valérie : 97

Millet Dominique : 7

Moreau Gustave : 60, 63, 108

Pâques Jeannine : 43

Pérez Carmen Camero : 109

Proust : 51

Raimond Michel : 56

Rees Garnet : 3, 13

Ribot Théodule : 29, 57, 62, 98

Rousset Jean : 23

Ruskin : 104

Schiano-Bennis Sandrine : 3, 122

Schopenhauer Arthur : 16, 17

Stendhal : 8, 9, 11, 19, 20, 23, 24, 25, 50, 67

Taine : 56

Titien : 116

Thorel-Cailleteau Sylvie : 10, 13, 80

Tolstoï : 73

Ubersfeld Anne : 23

Uitti Karl D. : 2, 38, 39, 96, 97, 121, 123

Villiers de L'Isle-Adam : 16, 17, 41, 65, 87, 98, 112

Zola : 6

INDEX DES ŒUVRES DE GOURMONT

- Le Chemin de velours* : 5, 13, 15, 39, 71
La Culture des idées : 75, 98
Le Fantôme : 64, 65
Le Latin mystique : 101
Lettres à Sixtine : 123
Lettres à l'Amazone : 110, 123
Lettres intimes à l'Amazone : 5
Le Livre des Masques : 5, 7, 13, 15, 77
Le Deuxième Livre des Masques : 8
Physique de l'amour : 82, 118, 119
Le Problème du style : 45, 76, 81, 108, 109, 110, 122
Promenades littéraires, première série : 90
Promenades littéraires, deuxième série : 112
Promenades littéraires, septième série : 6
Le Songe d'une femme : 107, 108

TABLE DES MATIERES

Introduction	p. 1
PREMIERE PARTIE :	
Un monologue intérieur inscrit dans l'histoire littéraire	p. 5
Une notion problématique	p. 5
Le monologue intérieur entre présence et absence	p. 5
Le monologue intérieur comme produit de la fin de siècle	p. 13
L'exploitation d'une technique narrative	p. 19
Le jeu sur la forme	p. 19
L'exploitation des fonctions traditionnelles	p. 23
Une vision intellectuelle de la pensée	p. 29
Une réflexion sur la pensée	p. 29
Des personnages intellectuels	p. 32
Le fonctionnement du monologue intérieur	p. 36
DEUXIEME PARTIE :	
La crise du roman	p. 41
La crise du récit	p. 41
Monologue intérieur et action	p. 41
Monologue intérieur et narration	p. 47
La temporalité et l'espace	p. 53
La crise du personnage	p. 56
La dislocation du moi	p. 65
Des personnages inconsistants	p. 60

Un espace intime qui correspond à l'espace littéraire	p. 65
La déconstruction du roman	p. 71
La destruction du romanesque traditionnel	p. 71
<i>Sixtine</i> ou le roman de l'écriture	p. 77
Une victoire du roman sur le monologue ?	p. 81
TROISIEME PARTIE :	
L'imagination créatrice	p. 86
Vie intérieure et création	p. 86
La vie intérieure	p. 86
L'impuissance de l'écriture ?	p. 92
Le monologue comme réconciliation de la vie intérieure et de l'écriture	p. 96
La puissance de l'écriture : écocation et vision	p. 100
Monologue et vision	p. 100
Monologue et peinture	p. 104
La matérialité de la pensée	p. 110
La réconciliation du monde et des idées	p. 114
Le sensualisme cérébral	p. 114
La théorie de la connaissance	p. 118
Conclusion	p. 123
Bibliographie	p. 125
Index des noms propres	p.131
Index des œuvres de Gourmont	p. 134

