Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Valery Larbaud et l'aventure de l'écriture

María Isabel Corbí Sáez

Tesis Doctorales

www.eltallerdigital.com

UNIVERSIDAD de ALICANTE

ISBN: 978- 84- 691- 7768- 6 · **Depósito Legal:** A- 1279- 2008

Tesis Doctorales
UNIVERSIDAD de ALICANTE

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Filologías Integradas,
Área de Filología Francesa

Valery Larbaud et l'aventure de l'écriture

ISBN: 978-84- 691- 7768- 6 · **Depósito Legal:** A- 1279- 2008

María Isabel Corbí Sáez

Alicante, junio de 2006

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

UNIVERSIDAD de ALICANTE

INTRODUCTION

I. L'ÉCRITURE RÉFLEXIVE

I.1. INTRODUCTION

I.2. QUELQUES CAS DE «MISE EN ABYME». EN GUISE D'EXEMPLES

I.3. L'ÉCRITURE RÉFLEXIVE: REPÈRES DE FONCTIONNEMENT INTERNE DE L'ŒUVRE

I.3.1. Dans *Le pauvre chemisier*

I.3.2. Dans *Les poésies*

I.3.3. Dans *Le Journal intime de Barnabooth*

I.4. L'ÉCRITURE RÉFLEXIVE : LE DISCOURS MÉTALITTÉRAIRE

I.4.1. Dans *Le pauvre chemisier*

I.4.2. Dans *Les poésies*

I.4.3. Dans *Le Journal intime de Barnabooth*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

II. LE PLAISIR DES MOTS ET L'AVENTURE DE LA TRANSGRESSION

II.1. INTRODUCTION

II.2. LITTÉRATURE ET PLURILINGUISME: UNE AVENTURE DE LA TRANSGRESSION

II.2.1. Larbaud l'anticonformiste: le cosmopolita polyglotte

II.2.2. Une écriture plurilingue: une aventure de la transgression

II.3. LE PLAISIR DU MOT ET L'AVENTURE DE LA TRANSGRESSION

II.3.1. Ces mots qui «en disent long»

II.3.2. L'amour des mots

II.3.3. Les amours de l'enfance : un outrage à la morale bourgeoise. Sensualité et érotisme dans le *Enfantines*

II.3.3.1. Le plaisir du mot et les amours de l'enfance

III. LE JE (U) DE L'ÉCRITURE ET LES ESPACES DU MOI

III.1. INTRODUCTION

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

UNIVERSIDAD de ALICANTE

III.2. VALERY LARBAUD ET LA QUESTION DU MOI

III.2.1. La question du moi dans *Poèmes par un riche amateur*

III.2.2. Le *Journal intime de Barnabooth* et la question du moi

III.3. LE JEU DU «JE» DANS LE CYCLE DE BARNABOOTH: QUE LES JE(UX) COMMENCENT ET SE FASSENT !

III.3.1. Création littéraire et jeu de construction

III.3.2. *Poèmes par un riche amateur*: le jeu de l'hétéronymie et de l'anonymat: Valery Larbaud «timide et pudique»

III.3.3. *A. O. Barnabooth ses œuvres complètes: c'est-à-dire un conte, ses poésies et son journal intime*. Que les je(ux) se «fassent et se multiplient» !

III.3.3.1. Passage de la première édition à la deuxième: visée des suppressions et des modifications d'une édition à l'autre

III.3.3.2. La deuxième édition: coup de feu définitif pour que les je (ux) se «fassent» et se multiplient !

IV. LE JEU INTERTEXTUEL DANS LA TRILOGIE *AMANTS, HEUREUX AMANTS...*

IV.1. INTRODUCTION

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

IV.2. LE JEU INTERTEXTUEL COMME PRINCIPE STRUCTURANT DANS LA TRILOGIE *AMANTS, HEUREUX AMANTS...*

IV.2.1. Le «haut et noble genre de l'élégie» versus la Comédie: un cas d'imbrications architextuelles

IV.2.2. *Amants, heureux amants*…: tissage et Orchestration de l'Intertextualité, l'Intratextualité et de la Macrotextualité

IV.2.2.1. Des multiples résonances du mythe de l'*Odyssée* et de quelques autres mythes antiques

IV.2.2.2. Le discours sur la femme et sur l'amour: un voyage à travers les textes par delà les temps

IV.2.2.2.1. La femme, l'art et l'écriture: un dialogue intertextuel par delà les frontières des arts

IV.3. LE XVIIE SIÈCLE. LE TRAVAIL INTERTEXTUEL COMME MIROIR D'UNE MODERNITÉ QUI N'EXCLUT PAS LA TRADITION

V. CONCLUSION: VERS DE NOUVEAUX POSTULATS DE LECTURE

VI. BIBLIOGRAPHIE

VI.1. BIBLIOGRAPHIE DE VALERY LARBAUD

VI.1.1. Oeuvres de création

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

VI.1.2. Articles critiques

VI.1.3. Correspondances

VI.2. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SUR VALERY LARBAUD

VI.2.1. En volume

VI.2.2. Articles

VI.3. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE DE CARACTÈRE GÉNÉRAL

VI.3.1 En volume

VI.3.2. Articles

VI.4. ŒUVRES DE CRÉATION DE CARACTÈRE GÉNÉRAL

VI.5. DICTIONNAIRES/ ENCYCLOPÉDIES

VI.6. SOURCES ÉLECTRONIQUES

VI.6.1. Sur Valery Larbaud

VI.6.2. De caractère général

ANNEXES

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Tesis doctoral presentada por María Isabel Corbí Sáez y dirigida por la Doctora Ángeles Sirvent Ramos, Catedrática de Universidad de Filología Francesa de la Universidad de Alicante.

Vº Bueno de la directora de tesis.

Alicante, junio de 2006.

A mis padres in Memoriam.

Para mi marido Domingo y para mi hija María

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi directora de tesis el haberme retransmitido su entusiasmo por Valery Larbaud y haberme orientado hacia una investigación que ha culminado con la obra que a continuación se defiende, a mi marido, a mi hija, a mi "pequeña- gran familia" por su entusiasmo y su apoyo incondicional, a los amigos que, aún en la distancia, con su empatía supieron darme ese aliento tan necesario en los momentos más bajos; a mis compañeros más cercanos y en especial a Christine Verna Haize; gracias a fin de cuentas a todos los que han contribuido a que este *Valery Larbaud et l'aventure de l'écriture* viera la luz.

Laissez-moi seul, laissez-moi seul avec la mer !
Nous avons tant de choses à nous dire, n'est-ce pas ?
Elle connaît mes voyages, mes aventures, mes espoirs ;
C'est de cela qu'elle me parle en se brisant
Sur les cubes de granit et de ciment de la jetée ;
C'est ma jeunesse qu'elle déclame en italien.

Un instant nous chantons et nous rions ensemble ;
Mais déjà c'est l'histoire d'un autre qu'elle raconte.
Jetons du sable et des cailloux à l'oublieuse,
Et allons-nous en !

(Valery Larbaud, *Europe*, XI)

INTRODUCTION

AVANT-PROPOS

> [...] O Antoine de Nervèze, – je t'interpelle à travers cet intervalle de trois siècles comme tu interpelles tes personnages, – petit précieux, lointain ancêtre de l'Élégie en prose française, permets que pour le prochain tricentenaire de ta mort, qui ne sera pas autrement commémorée, je te dédie cette Élégie en prose sur le beau plaisir solitaire et morose de la Lecture, – et quand je serai devenu à mon tour, d'écrivain peu connu écrivain oublié, quand je serai «un petit oublié du commencement du XXe siècle», un pauvre petit oublié (mais avec tant de chances d'être un oublié total et hors de toute chronologie, ce serait déjà très beau) et que mes livres auront suivi le sort des autres choses vaines et périssables, puisse un érudit (mais qu'il soit lettré!) écrire mon nom près du tien[1].

Soutenir une thèse sur Valery Larbaud c'est bien d'emblée lui rendre hommage, le faire en 2006 et à San Vicente del Raspeig (Alicante) acquiert un caractère spécial, puisque ce fut en 1916 que Valery Larbaud décida de s'installer chez l'habitant dans notre «Terreta valenciana»[2] et dans les deux villes: à Alicante pour l'année ainsi qu'à San Vicente en villégiature. Voici presque 90 années que Valery Larbaud respira les airs alicantins, ayant fui la turbulence, la disgrâce, la douleur et la tyrannie de cette insensée et ravageuse Première Guerre Mondiale, cherchant la tranquillité nécessaire pour se vouer à son travail matériel (la traduction et critique) et vivant (la création). De son séjour dans notre chaleureuse, lumineuse et paisible terre, habitée de palmiers, d'oliviers, d'orangers, et d'azur…, parsemée de très chers et tendres

[1] LARBAUD, V., «Ce vice impuni la lecture», *Commerce*, été 1924, cahier nº 1, pp. 101-102.

amis, de richissimes lectures, il en emporta un miel qui laisserait des empreintes dans ses œuvres futures…

Nous n'envisageons aucunement d'aborder ceci dans notre thèse, il y a déjà des travaux fondateurs qui analysent Valery Larbaud et l'Espagne tel que celui d'Anne Poylo, par exemple, l'aventure que nous nous proposons d'aborder de la main de l'auteur de notre choix est bien autre tel que le suggère le titre de notre travail de recherche, mais il nous semble qu'il lui revient de droit que nous rappelions au seuil même de notre ouvrage son « refuge alicantin » qui constitue un port d'attache important dans sa trajectoire aussi bien vitale que professionnelle. Hommage car, si le nom de « Don Valerio Larbaud » résonna fréquemment dans les revues alicantines[3] et dans les cercles littéraires de notre ville, et de bien d'autres du territoire national, il nous a de même permis « un doux commerce et entretien » ainsi qu'un « richissime voyage » sur le *navire textuel* larbaldien. Si Valery Larbaud concevait la traduction comme une « belle et constante école de vertu » et soulignait l'humilité de la tâche du critique et du traducteur, nous voulons insister sur l'humilité avec laquelle nous considérons notre contribution aux études larbaldiennes.

Un travail de recherche, et une thèse notamment, de par son ampleur, est une tâche *exigeante* et parfois *tyrannique*, qui se nourrit de lectures et d'analyses qui n'acceptent des limites que difficilement ; des limites que le chercheur doit s'imposer à lui-même, certes à contre cœur, afin d'achever un travail qui pourrait s'annoncer d'emblée illimité. Dans notre entreprise de recherche, de « constant apprentissage »,

---

[2] Valery Larbaud utilise à plusieurs reprises dans son journal cette expression pour définir notre région, citons comme exemple la dédicace de *Beauté, mon beau souci…*, nouvelle qui fut composée en grande partie lors de son «refuge alicantin» et qui porte sans aucun doute l'empreinte de son séjour dans notre ville qui l'accueillit chaleureusement tel que lui-même l'avoua : « A la ciudad de Alicante y a mis amigos alicantinos ofrezco esta novela para mi llena de recuerdos de la « Terreta ». LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1957, p. 537.

[3] Signalons que le nom de Valery Larbaud ne résonna pas uniquement comme « hôte d'honneur » reçu au casino et dans les cercles intellectuels de son vivant ou plus tard à sa mort dans les quelques hommages que notre ville lui a rendus, mais aussi pour avoir rédigé des articles pour la revue *Higiene y Belleza* où notre auteur parle précisément de la femme alicantine. Ces articles furent repris postérieurement sous le titre *La femme vêtue* et parurent à Lausanne dans la *Revue des Belles Lettres* tel que le souligne Ángeles Sirvent Ramos, notre directrice de thèse. SIRVENT RAMOS, A., « Valery Larbaud dans les publications alicantines », *in* DEZALAY, A._LIOURE, F., *Valery Larbaud, Espaces et temps de l'humanisme*, Clermont-Ferrand, Association des publications des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 177.

dans ce chemin incessant vers la condition de « humble lettrée », une quête fort heureusement perpétuelle telle qu'elle fut conçue par notre honorable hôte, nous offrons aux études larbaldiennes notre *Valery Larbaud et l'aventure de l'écriture*.

INTRODUCTION

> […] en art, il est bon, je crois, que chaque génération nouvelle se pose à nouveau le problème ; qu'elle n'accepte jamais toute trouvée la solution que ceux d'avant-hier et d'hier lui en apportent, et qu'elle n'oublie point que tous ceux du passé, qu'elle admire, sont précisément ceux qui l'ont eux-mêmes d'abord et péniblement recherchée[4].

Lorsque nous nous penchons sur l'étude de l'avant-garde littéraire du premier quart du XXe siècle, nous observons que les ouvrages de divulgation présentent tous de façon détaillée des écrivains comme André Gide ou Marcel Proust comme les deux étendards par excellence de la modernité narrative ; en ce qui concerne la poésie les noms qui résonnent et occupent une place de choix sont évidemment Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Paul Valéry voire même Saint-John Perse… Nous pouvons comprendre que dans une visée essentiellement pédagogique et donc reposant sur un esprit de synthèse, ces ouvrages d'histoire et de critique littéraires limitent les données du fait du public auquel ils sont adressés –des étudiants en général –, or notre surprise devient d'autant plus grande lorsque dépassant ces œuvres de critiques bien superficielles et cherchant des œuvres plus spécifiques de l'avant-garde nous devons nous rendre à l'évidence à nouveau que l'espace occupé par Valery Larbaud n'est certes pas celui qui lui revient de droit étant donné sa contribution au fait littéraire amplement conçu et son apport à la modernité.

Dans ces ouvrages quelques lignes sont accordées à la nouveauté des *Poèmes par un riche amateur* et le nouvel exotisme qui y est pratiqué, à ces voix enfantines d'une poéticité surprenante qui émergent du texte, à ce monde de l'enfance sous une nouvelle approche, à sa contribution au monologue intérieur sous l'égide joycéenne (sic), y compris, parfois, à sa tâche de traducteur d'envergure quant aux œuvres de Samuel Butler ou celle de réviseur de l'impressionnante traduction au français de l'*Ulysse* de James Joyce ; pourtant pour peu que nous ayons fréquenté les parages larbaldiens, nous percevons des

[4] GIDE, A., « Les limites de l'art », in *Essais critiques*, édition établie par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 420.

aspects qui inscrivent l'oeuvre de Valery Larbaud dans une incontestable modernité et qui démontrent, par conséquent, que cet écrivain, critique et traducteur mérite un espace aux côtés des « grands » non seulement dans les ouvrages de spécialisation mais aussi dans ceux de divulgation. Sans oublier, par ailleurs, sa contribution incontestable aux Lettres Universelles de par son mécénat qui relève d'un amateurisme exemplaire[5] et qui, par conséquent, s'annonce comme une raison supplémentaire pour que Valery Larbaud occupe une place de premier ordre dans le cénacle des Lettres Françaises et des Lettres Universelles.

Tel que le démontre la deuxième exergue par laquelle nous ouvrons les lignes de notre travail de recherche, notre auteur, répondant à nouveau à cette intuition et perspicacité qui l'accompagna tout le long de sa vie, prédit sa destinée et sa place bien souvent restée à l'*ombre* des grands. Intuition certes et mais aussi et surtout connaissance de soi[6], car si effectivement Valery Larbaud est resté sur les deuxième rangs du modernisme c'est bien parce qu'en fait sa personnalité et sa vision du fait littéraire l'y ont amené.

> […] Larbaud s'est préservé de l'éclat, au profit d'un discret rayonnement. Assez singulier pour offrir une figure qui nous frappe assez complexe pour se refuser aux formules : l'homme et l'écrivain se trouvent en lui parfaitement accordés. Et l'homme est toujours présent dans l'oeuvre, ce qui nous touche mais présent dans la mesure où l'écrivain l'accepte et le traduit […] Larbaud n'excite pas la

[5] Un mécénat qui lui valut le surnom de « Bénédictin » de la part de Marcel Ray, du fait que ce dernier, parmi beaucoup d'autres, observait que Valery Larbaud vouait trop de temps à son travail de critique et de découvreur de talents méconnus ou à sa tache de traducteur, perdant un temps précieux pour ses œuvres de création. RAY, M., *in* LIOURE, F., (éd.), *Correspondance Valery Larbaud -Marcel Ray*, Paris, Gallimard,, 1980, t. 3, lettre datée du 3-08-1928, pp. 120. Valery Larbaud aurait pu sans doute se vouer à la littérature d'une façon dilettante étant donné la richesse et la situation économique de sa famille, or sa conception de la littérature s'éloigne radicalement de ce dilettantisme pratiqué par de nombreux fils de la Bourgeoisie, bien au contraire il revêt sa vocation d'écrivain d'une grande et haute dignité. Tel que le souligne Françoise Lioure « la conception de l'Amateur chez Valery Larbaud procède en effet d'un choix et d'une éthique ». LIOURE, F., « Naissance d'un amateur d'après la correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray », *Valery Larbaud l'amateur*, *Colloque Valery Larbaud l'amateur*, Actes du colloque tenu à Vichy en 1972, Paris, Nizet, 1975, p. 165.

[6] Nous tenons à souligner que lorsque Valery Larbaud écrivit cet article que lui réclame Marguerite de Caetani pour le premier numéro de la revue *Commerce*, donc en 1924, notre auteur a encore toute « une vie professionnelle devant lui », son accident cérébral qui le coupa de toute activité intellectuelle et littéraire ne l'atteignant qu'en 1937.

> passion, mais il retient constamment l'intérêt et la sympathie. Il n'est point distant, familier pas davantage, il est lui-même et l'est aussi pour nous, qui le suivons, nous nous promenons et nous entretenons avec lui le plus exquis commerce, à travers les oeuvres, les hommes, les civilisations et les paysages. C'est partout le pays d'Allen[7].

Préservation intentionnelle de l'éclat, volonté de discrétion sans aucun doute, mais qui cependant ne doit pas nous empêcher de lui rendre honneur du fait qu'il appartient sans conteste, tout comme il le souligna lui-même pour Antoine de Nervèze et pour bien d'autres, à ce Devenir que constitue La Littérature.

Bien des traits ont été relevés par la critique au sujet de son anticonformisme social qui fut sans aucun doute à l'origine de son anticonformisme littéraire. Enfant unique de la bourgeoisie provinciale, étouffé, manipulé voire même galvaudé par les exigences d'une mère tyrannique et très vigilante du négoce familial[8], Valery Larbaud découvre très tôt que l'évasion et le dépaysement ne se limite pas simplement à ceux qu'apporte le cosmopolitisme très en vogue dans son milieu, que l'évasion et le dépaysement sont des sensations qu'amènent la lecture et l'apprentissage des langues étrangères.

Hédonisme à chaque fois plus impénitent comme compensation aux déboires de l'enfance et de la jeune adolescence, aux désagréments de plus en plus profonds au fur et à mesure que la vocation d'écrivain s'affirme irrévocablement contre la destinée envisagée par l'affaire familiale jusqu'au point d'une « effrayante et mesquine tragédie »[9] dont parlerait Valery Larbaud bien plus tard. Rejet d'une classe et

---

[7] ARLAND, M., « Introduction », *in* LARBAUD, V., *Oeuvres Complètes*, *op. cit.*, p. xiv.

[8] La correspondance que Valery Larbaud entretient avec Marcel Ray est un témoignage bien souvent poignant de la pression psychologique à laquelle Valery Larbaud fut souvent soumis du fait de ne pas suivre la destinée envisagée par son milieu et sa famille. Peu de fois Valery Larbaud a manifesté publiquement les mauvais moments passés durant sa jeune adolescence, excepté dans *Mon itinéraire* où il avoue sa solitude et sa souffrance dues à l'intransigeance d'une mère absolument conditionnée par des valeurs bourgeoises et commerciales. LARBAUD, V., *Mon itinéraire*, Paris, Des Cendres, 1986, pp. 59-60.

[9] LARBAUD, V., « Lettre d'Italie », *in Jaune Bleu Blanc*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 814.

d'un milieu qu'il qualifierait d' « enfer de fange froide et d'eau pourrissante »[10] et la ville de Vichy comme lieu d'exil et de « déportation »[11], sa ville natale avec laquelle il ne se réconcilia qu'à sa maturité. S'il y a trois mots clés pour définir Valery Larbaud dans son aventure de formation : ce sont bien anticonformisme, hédonisme de même que cosmopolitisme (ce dernier regroupant trois versants : le géographique, le linguistique et le littéraire) ; des mots clés puisque tous trois sont à la source de sa conception novatrice et anti-académique[12] de la Littérature. Un anti-académisme, certes tempéré, puisque tel que nous le verrons sa vision de la modernité n'exclut aucunement une certaine tradition.

Les chantages émotionnels et les tyrannies mutuelles mère-fils aboutirent à des compensations qui bien plus qu'autre chose enrichirent sa culture littéraire et sa vie de futur écrivain tel que le souligne Anne Chevalier[13]. Voyages aux confins de l'Europe, rencontres, expériences, sensations multiples, goût de l'évasion et du dépaysement non seulement spatiale mais aussi livresque… qui enrichirent ses sens et sa vie intellectuelle et qui sont à la source de cette poésie nouvelle du voyage, à cet exotisme novateur qui voit le jour dans l'écriture poétique larbaldienne comme l'affirme Béatrice Mousli[14].

Cependant si ses années de formation revêtent un certain intérêt pour notre introduction et donc dans notre propos d'annoncer cette *Aventure de l'écriture* larbaldienne c'est bien dans ce penchant de notre auteur vers la modernité ; un penchant qui, insistons-y, marque déjà sa rentrée dans ses débuts sur la scène parisienne et ses contributions aux revues *La Plume* et *L'Oeuvre d'art International*[15].

---

[10] LARBAUD, V., *Correspondance Valery Larbaud - Marcel* Ray, *op. cit.*, lettre datée du 5-03-1907, t. 1, p. 153.

[11] LARBAUD, V., « Paris de France », in *Jaune Bleu Blanc*, *op. cit.*, p. 782.

[12] Anti-académisme tempéré mais anti-académisme tout de même comme nous allons le démontrer dans notre abordage de *Valery Larbaud et l'aventure de l'écriture*.

[13] CHEVALIER, A., « Mère et fils », *in* CHEVALIER, A., (éd.), *Cahier de l'Herne : Valery Larbaud*, Paris, L'Herne, 1992, p. 23.

[14] MOUSLI, B., « Valery Larbaud l'exote », *in* DEZALAY, A. - LIOURE, F., *Valery Larbaud, Espaces et temps de l'humanisme*, *op. cit.*, p. 46.

[15] Précisément tel que nous le démontrons dans notre mémoire de maîtrise, *Valery Larbaud en la aventura del Ulises de James Joyce en Francia*, la rentrée de Valery Larbaud sur la scène parisienne de l'édition comme critique et traducteur marque déjà ce penchant vers une littérature qui s'inscrit dans une certaine modernité. Valery Larbaud insiste sur la dimension internationale de ses critiques et donc répond parfaitement à cette exigence d'internationalisme pour sortir la littérature de sa crise. Nous aurons l'occasion de revenir sur cela prochainement.

Si effectivement, Valery Larbaud, tel qu'il l'avoue lui-même dans « Ce vice impuni la lecture », rejette très tôt tout ce qui a à voir avec le monde académique, tout ce qui « fait recevoir aux examens et entrer dans une carrière »[16], d'abord comme une conséquence du plaisir dérivé de la transgression et donc de l'affrontement à son milieu puis par rejet car la littérature officielle[17] ne sied plus son esprit inquiet, il s'oriente de la main des auteurs de l'avant-garde, de l'avant-garde des « Barbares »[18], sur une littérature assoiffée de renouvellement[19].

Ce plaisir du mot très barthésien, et sur lequel nous reviendrons, ce don incontestable pour l'apprentissage des langues étrangères[20] et ce plaisir de la lecture tous azimuts[21], hors des frontières géographiques, linguistiques et temporelles conforment petit à petit, d'une part, une immense culture digne des plus grands humanistes du XXe siècle tel que le souligne René de Solier[22], mais aussi, d'autre part, une perspicacité sans égale pour approcher et juger les oeuvres de cette terre « promise de la

---

CORBÍ SÁEZ, M.-I., *Valery Larbaud en la aventura del Ulises de James Joyce en Francia*, Alicante, Editorial Club Universitario, sous presse.

[16] LARBAUD, V., « Ce vice impuni la lecture », *Commerce*, été 1924, 1er cahier, pp. 68-69.

[17] Au sujet des livres au programme Valery Larbaud s'exclamait : « […] Je n'y ai rien appris et les seuls livres que j'y ai lus avec profit sont précisément ceux que la sottise des règlements nous obligeaient à lire en cachette. LARBAUD, V., « La Question du latin », *La Phalange*, 11-08-1911.

[18] LARBAUD, V., « Conversation Léon-Paul Fargue - Valery Larbaud », *in* LEVET, H.-J.-M., *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1921, p. 15.

[19] Ce XIXe siècle finissant et ce début du XXe siècle s'encadrant précisément sur ce que Michel Raimond nomme la période de la « crise du roman naturaliste » et Michel Décaudin la période de la « crise des valeurs symbolistes ». Les ouvrages de ces deux critiques sont des ouvrages qui nous ont servi de guide puisque ce sont deux livres fondateurs de l'analyse de cette période d'essoufflement de la littérature. DÉCAUDIN, M., *La crise des valeurs symbolistes*, *vingt ans de poésie française 1895*-1914, Paris-Genève, Slatkine, 1981, [1960]. RAIMOND, M., *La crise du roman français des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.

[20] Tel que nous le soulignons dans notre mémoire la maîtrise des langues étrangères de la part de Valery Larbaud pour son époque est quelque chose de bien surprenant et d'admirable. Apprentissage des langues étrangères bien rares y compris chez les plus grands cosmopolites, relevons, d'autre part, que la langue étrangère aux programmes dans cette fin du XIXe et ce début du XXe siècle pour les enfants de la bourgeoisie était l'allemand, l'anglais à ce moment-là n'étant étudié que par une bien petite minorité. Notre auteur aura une maîtrise incontestable de l'anglais, de l'espagnol, de l'italien et à l'âge de la quarantaine il se mit au portugais, une aventure philologique qu'il nous décrit dans « Divertissement Philologique » et sur laquelle nous reviendrons au cours des prochains chapitres. LARBAUD, V., « Divertissement philologique », in *Jaune Bleu Blanc*, *op. cit.*, pp. 934-950.

[21] LARBAUD, V., « Ce vice impuni la lecture » , *op. cit.*, p. 74.

[22] DE SOLIER, R., « Les sirènes latines », in *Hommage à Valery Larbaud*, *La Nouvelle Revue Française*, numéro spécial, septembre 1957, p. 494.

modernité »[23] tout aussi bien française qu'étrangère, de même qu'hors des limites temporelles. Le « beau pays du moderne » n'étant pas synonyme de contemporain pour notre auteur[24].

Si cette soif de modernité et cette quête incessante du moderne qui dépassent amplement les limites du territoire national, car « vraiment, nous avions l'impression d'avoir épuisé tout ce qu'il y avait de neuf dans la littérature française »[25] (ce qui dévoile amplement le rejet larbaldien du nationalisme de certains enclos littéraires de l'époque) peuvent être illustrées par l'enthousiasme d'abord de la découverte et « révélation » de Walt Whitman dans les sous-sols de la librairie Brentano's de Paris[26], un enthousiasme qui marque ses débuts, elles permettent de comprendre également son rapprochement aux cercles littéraires de la « Rive Gauche », enceinte de cette littérature avide de renouvellement. Une littérature qui s'érige contre les préjugés constrictifs du nationalisme et se tourne vers les littératures étrangères pour s'inspirer et s'enrichir afin de sortir des impasses du naturalisme et du symbolisme.

« Cet after all not to create only »[27], cette devise whitmanienne par laquelle le jeune Larbaud s'adresse à André Gide ne pouvait que mieux tomber. Cette éthique professionnelle qui définirait toute la trajectoire de Valery Larbaud, critique, traducteur et créateur fut sans aucun doute ce qui attira le regard de ses aînés et lui ouvrit les portes de cette « Rive Gauche », de cette « littérature en train-de-se-faire ». Si Jean Royère fut celui qui lui permit de fixer cette éthique tel que le souligne Béatrice Mousli[28], *La Nouvelle Revue Française* dans la rivalité par rapport à *La Phalange* qui caractérisa ces années d'avant-guerre permit à Valery Larbaud de la raffermir[29]. Ces deux revues de proue dans cette période de

---

[23] *Ibid., loc. cit.*

[24] Valery Larbaud affirme : « Enfin elle lui avoue qu'elle n'est pas seulement de ce pays-ci et de ce temps-ci, mais qu'elle a toujours été jeune et belle et comme il dit, moderne, qu'il y a eu des époques où elle a été encore plus belle qu'à présent, et qu'en ce moment même, dans d'autres pays il la trouvera différente, plus surprenante et plus hardie, ou aussi attrayante mais souvent sous d'autres vêtements ». *Ibid.*, pp. 76-77.

[25] LARBAUD, V., « Conversation Léon-Paul Fargue - Valery Larbaud », *in* LEVET, H.-J.-M., *op. cit.*, p. 15.

[26] *Ibid.*, p. 20.

[27] LARBAUD, V., *in* LIOURE, F., (éd.), *Correspondance Valery Larbaud - André* Gide, Paris, Gallimard, 1979, lettre datée du 23-04-1905, p. 32.

[28] MOUSLI, B., « Valery Larbaud et les revues littéraires », in *La Revue des revues,* nº 12/13, 1992, p. 19.

[29] Tel que nous le développons dans notre mémoire, Valery Larbaud se rapproche de plus en plus de *La Nouvelle Revue Française* au fur et à mesure que l'on s'approche de la Grande Guerre. Il ne renonce pas à *La Phalange*, il a envers elle un grand respect et continue de donner des collaborations, pourtant il est bien conscient

bouillonnement, de fermentation intellectuelle et de recherche d'une littérature qui s'adaptent aux nouveaux temps lui permettent chacune à sa façon de s'ouvrir chemin dans cet enclos de l'avant-garde, de cette littérature d'« à-côté »[30].

Si effectivement le nom de Valery Larbaud commence à résonner dans cet enclos de la littérature d'avant-garde grâce à ses amitiés littéraires, à l'enthousiasme et aux qualités que, déjà, certains de ses aînés constatent en lui, ce n'est qu'avec la publication en juillet 1908 chez Messein de *Poèmes par un riche amateur*[31] et en août de la même année à la *Phalange* de *Portrait d'Éliane à quatorze ans*[32] que les regards de ses aînés se tournent définitivement vers lui observant des dons littéraires indéniables et un esprit de renouvellement sans conteste. Ce caractère de modernité fut souligné par Charles-Louis Philippe qui remercia Valery Larbaud pour « avoir écrit un des livres les plus étonnants et les plus neufs qui aient paru en France depuis des années […] »[33] et André Gide qui dans la rubrique de *La Nouvelle Revue Française* acclamait cette volupté, « cette carte assoiffante de vins »[34] que constituaient ces poèmes, ou encore leur « excellence »[35], s'empressant de reconnaître dans l'intimité des pages de son *Journal*[36], « l'audace, l'humour et un certain cynisme », se sentant « pauvre auprès du Jeune aspirant »[37].

---

du fait que la revue *guidée* par l'âme et l'esprit littéraire d'André Gide lui ouvrira beaucoup plus de portes que la revue dirigée par Jean Royère. CORBÍ SÁEZ, M.-I., *Valery Larbaud en la aventura del Ulises de James Joyce en Francia, op. cit.*, sous presse.

[30] Valery Larbaud en parlant de ses débuts affirma bien des années plus tard : « La Rive Gauche et ce qu'on appelait la littérature <<d'à côté>> (c'était alors le meilleur du symbolisme et ce qui n'était pas à côté rien n'est resté) alors si je n'avais pas eu l'esprit <<Riche amateur>>, j'aurais peut-être plié ma vocation à une carrière boulevardière ou académique ». LARBAUD, V., *Journal 1912-1935*, Paris, Gallimard, 1955, p. 351.

[31] Tel que nous le soulignons dans notre mémoire Jean Royère lui dédia un article soulignant le caractère de « chef-d'œuvre » de la première édition du Barnabooth, signalant de même que cette œuvre était une « magistrale entrée sur la scène de la Rive Gauche ». ROYÈRE, J., « Valery Larbaud, *Poèmes par un riche amateur* », *La Phalange*, octobre 1908, nº 28, p. 358.

[32] LARBAUD, V., « Portrait d'Éliane à quatorze ans », *La Phalange*, 3e année, 15 août, pp. 97-100.

[33] PHILIPPE, Ch.-L., *Lettres à Valery Larbaud*, Paris, NRF, 1939.

[34] GIDE, A., *Essais critiques*, *op. cit.* p. 161.

[35] André Gide, d'ailleurs, dans une lettre adressée à Valery Larbaud parlera de « l'excellence des poèmes » face à une biographie « insuffisante et indécise ». GIDE, A., *Correspondance Valery Larbaud - André Gide, op. cit.*, lettre datée du 30-07-1908, p. 34. Nous reviendrons sur ceci car André Gide et Marcel Ray sont ceux qui vont pousser Valery Larbaud à remodeler la première édition et publier la deuxième qui l'installera définitivement dans le cénacle de cette modernité de la période d'avant-guerre.

[36] GIDE, A., *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1951, p. 269.

[37] *Ibid., loc. cit.*

Aucun doute quant au fait que ces deux publications marquent le début d'une reconnaissance qui ne deviendra que de plus en plus vive et croissante ayant comme hauts points[38] la parution de *A. O. Barnabooth ses œuvres complètes : c'est-à-dire un conte, ses poésies, son journal intime* en 1913 à *La Nouvelle Revue Française*, les *Enfantines* parues conjointement en 1918 ainsi que les récits qui constituent la trilogie *Amants, heureux amants…* aussi bien séparément que conjointement[39].

Si le *Journal intime de Barnabooth* lui vaut grand nombre de félicitations[40] et sert Jacques Rivière pour l'élaboration de son « Roman d'aventure » tel que nous le soulignons dans notre mémoire[41] c'est parce qu'il s'avère comme un « poteau indicateur » (une expression chère à Valery Larbaud) de cette littérature qui se cherche. Disons de passage, dans notre but d'illustrer cet acheminement vers la modernité (puisque nous y reviendrons plus en détail lors de l'analyse de l'écriture réflexive), que la fiction du journal intime le prépare à l'accueil et à la pratique « enthousiaste »[42] de la technique du monologue intérieur qu'il découvre dans les pages de l'*Ulysse* de James Joyce – un « livre » qui, pour notre auteur,

---

[38] Sans oublier, non plus, l'acclamation de *Fermina Márquez* qui parut à *La Nouvelle Revue Française* en 1910.

[39] *Beauté, mon beau souci…* fut publiée à *La Nouvelle Revue Française* dans les numéros de juillet et août 1920, *Amants, Heureux Amants* en 1921 dans le numéro de novembre et *Mon plus secret conseil…* dans les numéros de septembre et d'octobre de 1923. La publication conjointe remonte à 1923 au comptoir d'édition de la N.R.F. Étant donné la disparité des formules utilisées par la critique pour les titres des nouvelles regroupées dans la trilogie nous voulons établir dès le seuil même de notre travail les critères suivants selon l'édition de la Pléiade que nous avons référenciée précédemment. Pour les titres des nouvelles publiées séparément : *Beauté, mon beau souci…*, *Amants, Heureux Amants*, *Mon plus secret conseil…*¸ la trilogie paraissant avec le titre collectif *Amants, heureux amants…*

[40] Rappelons celle d'André Gide : « […] Rien à vous dire sinon mon épatement et mon admiration devant le Barnabooth dont je viens de lire d'un coup la quatrième et la cinquième parties. Il y a là-dedans une inquiétude, une angoisse extraordinaires ; et rien n'est moins aisé à définir – car vraiment c'est un des livres les plus modernes que j'ai lus. Bravo ! J'ai plaisir à me sentir votre ami […] ». GIDE, A., *Correspondance Valery Larbaud - André Gide*, *op.cit.*, lettre datée du 14-06-1913, p. 144.

[41] CORBÍ SÁEZ, M.-I., *Valery Larbaud en la aventura del Ulíses de James Joyce en Francia*, *op. cit.*, sous presse. Précisément la forme narrative du journal intime que Valery Larbaud pratique par le biais de la fiction du *Journal intime de Barnabooth* lui permet de rompre les assises de cette littérature bourgeoise. Plus de « carcasse rouillée », sa formule bien connue pour définir l'intrigue sur laquelle a fermement reposé cette littérature révolue, des personnages en quête de soi, qui loin des schémas rigides antérieurs, deviennent imprévisibles… Nous reviendrons sur cela.

[42] Nous reprenons l'expression de notre auteur pour définir l'enthousiasme éprouvé seulement comparable à celui de la découverte de Walt Whitman. LARBAUD, V., *Lettres de Valery Larbaud à Adrienne Monnier et à Sylvia Beach,* édition établie et annotée par Maurice Saillet, Paris, IMEC, 1991, lette datée 15-02-1921, p. 38.

est « d'une valeur littéraire si évidente »[43] –, et qui contient « toute la technique d'une forme nouvelle, séduisante, riche en possibilités de toutes sortes capable de renouveler le genre roman ou de s'y substituer complètement »[44]. Un procédé que Valery Larbaud ne tarde pas à utiliser puisque tel que nous l'abordons dans notre *Valery Larbaud en la aventura del Ulises de James Joyce en Francia*, il remodèle sa nouvelle *Amants, Heureux Amants* après la lecture de l'œuvre qui est considérée comme le « coup de feu » définitif de départ de la modernité des Lettres Universelles. Formule qui n'est certes pas nouvelle[45] mais dont l'application systématique acquiert ce caractère révolutionnaire incontestable.

Dès lors, et grâce à elle, les personnages angoissés, avides de connaissance de soi, peuvent être perçus dans leurs aventures intérieures, au plus profond de leur abyme, la saisie de ce moi ne passant que par l'acceptation de sa pluralité, ses contradictions, sa mouvance, de son appartenance tout aussi bien au monde du réel que de l'imaginaire ; une saisie qui invite le lecteur à y prendre part puisque tel que le souligne Valery Larbaud :

> Leur sensibilité est la nôtre ; […] quand ils agissent, quand ils pensent et quand ils éprouvent une émotion, nous nous sentons toujours un peu désignés, un peu découverts, un peu compromis[46].

---

[43] LARBAUD, V., *Ce Vice impuni la lecture : domaine français*, Paris, Gallimard, 1968, [1941], p. 249.

[44] *Ibid., loc. cit.*

[45] Valery Larbaud insiste sur l'utilisation de ce procédé bien avant James Joyce. En fait dans son article sur Edouard Dujardin, il parcourt l'histoire littéraire relevant l'usage de cette technique de forme bien primaire et ponctuelle, cependant, nous dit-il, c'est Edouard Dujardin qui a l'honneur et le mérite de l'avoir utilisée de forme systématique ouvrant la voix à toute cette modernité à venir. Ajoutons également que nous nous devons de rendre honneur également à James Joyce pour son honnêteté car l'aveu qu'il fait à Valery Larbaud de s'être inspiré sur *Les Lauriers sont coupés* de l'auteur symboliste français a servi à rendre justice à un mouvement et à un écrivain mineur de cette période. Si l'auteur de l'*Ulysse* s'était tû, Valery Larbaud n'aurait pas pu aborder d'un point de vue critique cette technique, cette contribution du symbolisme français au devenir des Lettres Universelles n'aurait pas été reconnue et l'ouvrage théorique d'Édouard Dujardin au sujet du monologue intérieur n'aurait pas pu voir le jour. *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, Messein, 1931. Ouvrage qui retient notre intérêt d'autant plus que la collaboration et aide de notre auteur dans son élaboration est incontestable tel que l'atteste la correspondance que nous analysons dans notre mémoire. CORBÍ SÁEZ, M.-I., *Valery Larbaud en la aventura del Ulises de James Joyce en Francia, op. cit.*, sous presse.

[46] LARBAUD, V., « *Fermé la nuit* de Paul Morand », *La Nouvelle Revue Française*, mai 1923, p. 829.

Technique, certes d'une grande fécondité, puisqu'elle va permettre de concevoir le récit non plus dans sa linéarité, sa cohérence spatiale et temporelle, bien au contraire il évolue au rythme saccadé de l'arrivée à la conscience des sensations, des sentiments, des souvenirs et des réflexions, un chaos certain qui va permettre toutes sortes de digressions et de discours, privilégiant donc la pratique ludique et complice de l'intertextualité. Une pratique de l'écriture littéraire, par conséquent, qui s'annonce déjà dans cette avant-garde comme une aventure.

Épatement[47], acclamation et reconnaissance car Valery Larbaud a su se faire écho des besoins et des voix que recherche cette littérature en quête de renouvellement, si sa vision du fait littéraire est exprimée dans ses innombrables articles critiques[48], avec ses œuvres il contribue à ouvrir un nouveau chemin pour cette littérature rentrée en crise dans ce XIXe siècle finissant et qui se hâte d'en sortir dans ce premier quart du XXe siècle.

Le titre de notre thèse *Valery Larbaud et l'aventure de l'écriture* pourrait d'emblée orienter nos lecteurs sur une étude s'encadrant strictement dans cette période qui caractérise l'émergence des nouveaux romanciers et les principes fondateurs revendiqués par les écrivains et intellectuels gravitant autour de la revue *Tel Quel.* En effet, il reprend la célèbre phrase de Jean Ricardou, par laquelle ce dernier annonçait les postulats d'une nouvelle conception de l'écriture et donc de la littérature : l'aventure du récit et non plus le récit d'une aventure. Or, si nous avons choisi ce titre c'est bien parce qu'il met de relief que la pratique novatrice des nouveaux romanciers est un point de convergence et d'aboutissement à ces tentatives de renouvellement d'une littérature épuisée que nous avons soulignée plus haut.

---

[47] André Gide à nouveau avec la publication d'*Amants, Heureux Amants* dira : « […] Depuis *Beauté…* je commence à croire que rien ne vous est impossible. Que n'attends-je donc point de vous […] ». GIDE, A., *Correspondance André Gide - Valery Larbaud, op. cit*, lettre datée du 19-07-1921, p. 192.

[48] Un bien petit nombre d'entre eux regroupés dans les recueils *Ce vice impuni la lecture : domaine anglais,* Paris, Gallimard, 1925, dans *Ce vice impuni la lecture* : *domaine français,* Paris, Gallimard, 1941, *Sous l'invocation de Saint Jérôme,* Paris, Gallimard, 1946. Valery Larbaud dans son admirable mécénat et ce service aux Lettres Universelles, avec sa participation aux revues nationales et internationales, a légué une énorme quantité d'articles tel que l'atteste l'intéressante notice bibliographique chronologique répertoriée par Anne Chevalier dans les *Cahiers de L'Herne*. CHEVALIER, A., « Bibliographie de Valery Larbaud », *in* CHEVALIER, A., (éd), *Cahiers de l'Herne : Valery Larbaud* , *op. cit.*, pp. 323-335.

Si cette littérature bourgeoise dans ce service qu'elle devait rendre à la société croyait fermement et aveuglément à la transitivité du langage et à sa transparence par rapport à la réalité (une réalité supposément univoque, tangible…), si sa finalité était bel et bien celle d'une fonction de représentation du réel reposant donc sur cette vocation de mimétisme dans cette mission formatrice des « gentils lecteurs », l'avènement de la modernité fait chambouler ces valeurs séculaires et remet en question les principes qui ont traditionnellement régi l'œuvre d'art en général et la littérature en particulier. Plus de récit du genre « La marquise sortit à cinq heures … » reprenant la célèbre phrase de Paul Valéry, plus d'histoires racontées avec des héros sans failles cousus des fils de la narration structurée selon une intrigue bien cohérente, fondée sur une logique aussi bien temporelle, spatiale, que conceptuelle, plus de ces personnages en quête d'ascension sociale, mais plutôt ceux qui loin des schémas rigides antérieurs se cherchent, des anti-héros en quête de soi qui se débattent dans leurs abîmes, leurs ténébreuses profondeurs et donc dans cette vie intérieure insaisissable si ce n'est que par bribes…, dès lors conscients que la réalité est plurielle, contradictoire, fragmentaire, qu'elle ne s'inscrit pas uniquement dans le monde du tangible et du concret mais joue plutôt sur différents plans : ceux de la conscience, du réel, de l'imaginaire, de l'inconscience et du rêve… Il va sans dire que cette écriture littéraire vers laquelle s'achemine la modernité du fait de l'absence d'intrigue, du manque de repères chronologiques et spatiaux nettement définis, de l'indétermination de plus en plus grande des personnages, de la multiplicité des points de vue… et donc de ce déroutement et des ambiguïtés sur laquelle elle repose, va dignifier la place du lecteur dans la mesure où celui-ci doit sortir de cette *déjà vieille* passivité adoptant un rôle de plus en plus actif dans le processus de lecture. Si traditionnellement l'auteur a joué le rôle principal dans la production de l'œuvre littéraire avec l'avènement de la modernité l'auteur et son lecteur se doivent de marcher côte à côte.

Cette Littérature qui se débat des entraves du réalisme, du naturalisme et du symbolisme dans les premières années du XXe siècle débouchera petit à petit vers cette littérature de recherche et cette « ère du soupçon » qui atteint son point culminant avec les expériences des nouveaux romanciers fondées sur cette crise du langage. Celui-ci fait preuve d'une opacité incontestable et donc est incapable de répondre à l'exigence traditionnelle d'expression transitive et univoque d'événements, de psychologie, de sentiments…, ainsi il est lui-même sa propre fin, il devient « production » puisqu'il se détache

définitivement de sa vocation d'instrument pur et simple au service de l'expression de cette réalité et de la soumission traditionnelle de l'auteur ou du narrateur à celle-ci. Les regards de la critique et de la pratique s'orientent donc sur cette matérialité du langage, une matérialité indépendante de cette vocation de communication octroyée à la littérature dans sa conception traditionnelle.

Si effectivement cette vocation de mimétisme est déjetée car la littérature est conçue dès lors à partir de cette capacité du langage comme production on comprend alors pourquoi les limites entre les genres sont complètement rejetées. L'écriture littéraire se dégage de plus en plus de sa soumission aux lois et aux contraintes de la rhétorique classique puisque tel que le souligne Marielle Macé en parlant d'une conception nouvelle du roman et de l'abolition des frontières génériques « c'est la liberté d'invention et sa capacité d'absorption des discours critiques eux-mêmes. Ce sont d'ailleurs des outils anti-génériques (hybridation, parodie, polyphonie) ou para-génériques (ses vertus métatextuelles) qui le définiront à l'époque contemporaine »[49]. Revendications catégoriques qui définissent cette ère de la postmodernité mais qui pour nombre d'elles étaient déjà présentes à l'esprit des écrivains de l'avant-garde du premier quart du XXe siècle parmi lesquels Valery Larbaud en est bien un exemple.

Certes la Littérature se conçoit de moins en moins au service de cette société, rejette de plus en plus cette illusion référentielle se détachant donc de cette réalité première à laquelle elle a adhéré depuis toujours, si de plus elle renonce à cette vocation d'expression et de transmission de sens unique et monocentrique, si le langage littéraire n'est plus entrevu dans cette uniformité revendiquée par l'académisme, si la littérature s'entrevoit désormais comme une pratique ludique on comprend alors comment la notion d'œuvre littéraire et de littérarité subit progressivement des transformations qui se radicaliseront définitivement avec les pratiques foisonnantes des nouveaux romanciers. De la notion classique d'œuvre fermée et dépendante de la signature d'un « auteur-dieu », l'avènement de la notion de texte et d'écriture installe de nouveaux repères pour aborder la littérature.

[49] MACÉ, M., *Le genre littéraire*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2004, p. 206.

Subversion, par conséquent, de l'idée du produit fini, du vouloir-dire et de la présence immédiate de l'auteur derrière les mots, car le texte ne renvoie pas à une réalité concrète tangible, mais à d'autres textes qui s'entrelacent ou se font écho à partir de lui, l'ancien langage uniforme et unique cède sa place aux multiples langages qui habitent l'espace textuel et qui établissent des échos et des dialogues entre eux, multitudes de discours s'enchevêtrent dans le tissage du texte (le discours critique recevant une place de choix) ; le langage privilégiant dès lors sa matérialité renonce à sa trompeuse transparence et joue sur son opacité, si la figure de l'auteur dans sa conception classique est délaissée car l'œuvre littéraire se conçoit comme production c'est le lecteur qui acquiert une place de premier ordre dans la mesure où le texte est actualisé par l'exercice de la lecture.

Ces quelques paramètres que nous venons d'énoncer ci-dessus ne peuvent ne pas renvoyer nos lecteurs à certains des postulats des pratiques des nouveaux romanciers : la création en tant qu'élaboration devant héberger en son sein ses repères et indices de fonctionnement et contenir de même un discours critique donc exigence d'une écriture réflexive, le langage conçu dans sa matérialité et exploitation de son opacité, l'intertextualité comme fondement de la littérarité mais aussi dans son versant ludique, le jeu de déroutement dérivé de la présence/absence du sujet énonciateur, jeu sur les instances d'énonciation, ce lecteur actif responsable au même niveau que l'auteur de la production du texte et donc rapprochement de l'acte d'écriture et celui de la lecture… Ainsi c'est de l'écriture comme un voyage à travers le texte et les textes de ce qu'il s'agit, et en fin de compte de cette aventure de l'écriture qui effectivement s'annonce comme la devise des écrivains de cette postmodernité mais qui caractérise de même nombre d'efforts recherchés « durement et péniblement »[50] par ceux qui constituèrent cette avant-garde du premier quart du XXe siècle et dont Valery Larbaud fut sans conteste une des figures de proue[51] tel que nous nous apprêtons à le démontrer dans notre ouvrage de recherche.

---

[50] Ces mots sont d'André Gide. Nous renvoyons nos lecteurs à la deuxième exergue par laquelle nous ouvrons notre Introduction.

[51] Relevons que durant de nombreuses années Valery Larbaud est passé sous silence, excepté évidemment dans les quelques cercles d'études universitaires. Or, de son vivant et tout du moins dans sa période d'intense activité littéraire, Valery Larbaud, tel que l'atteste sa correspondance, était une figure bien présente dans la vie intellectuelle. Soulignons, de plus, que nombre d'écrivains qui vécurent son époque comparait l'égide de notre auteur avec celle de l'auteur des *Caves du Vatican*. Jean Cocteau parlait du « règne de Valery Larbaud et d'André

C'est ainsi que dans un premier chapitre nous nous proposons d'aborder l'analyse de l'écriture réflexive dans quelques oeuvres de Valery Larbaud. De tous temps il y a eu des auteurs qui se sont penchés sur les fondements de leur pratique et ont explicité leurs principes au sein même de leurs ouvrages. Cependant ce n'est qu'avec l'avènement de la modernité que ce recours devient de plus en plus systématique car le retour sur soi de la littérature, quelles que soient ses formes, permet d'illustrer la remise en question non seulement de l'illusion référentielle mais aussi celle de la transparence du langage.

Voici que jusque très récemment les débuts de la pratique réflexive systématique avaient été accordés à André Gide[52] avec la « mise en abyme » exploitée dans son *Paludes* et définie dans son *Journal* ou encore presque un quart de siècle plus tard, une notion de réflexivité bien plus large et plus riche qui apparaît dans son chef-d'œuvre *Les Faux-monnayeurs* ; l'œuvre qui le catapulta définitivement et à juste titre comme écrivain de la modernité grâce à ce procédé entre autres. Cependant, bien des collègues de ce chef-de-file de l'avant-garde ont vu que la pratique de la réflexivité s'avère un moyen d'enrichir la littérature et surtout comme un principe pour s'éloigner des carcans de cette littérature bourgeoise qui a fait fausse route tel que le démontre l'essoufflement qui la fouette.

Une écriture réflexive qui déborde largement la notion de « mise en abyme », qui présente divers niveaux réfléchissants ou miroirs, et dont le discours métalittéraire devient le miroir des miroirs. Notre auteur, tel que nous nous apprêtons à le démontrer, est conscient des avantages de cette pratique et l'exploite déjà dans les œuvres qui marquent son accueil au sein de cette « Rive Gauche ». C'est ainsi que nous nous proposons d'aborder quelques exemples de « mise en abyme » dans quelques-uns de ses textes qui scandent ce parcours en quête de modernité, pour ensuite aborder deux autres aspects de cette écriture réflexive, nous penchant d'abord sur l'explicitation des repères internes de fonctionnement dans l'ensemble que constitue *A. O. Barnabooth, ses œuvres complètes : c'est-à-dire un conte, ses*

Gide » sur l'époque « après laquelle ils vinrent ». COCTEAU, J., « Un agent secret des Lettres », in *Hommage à Valery Larbaud, La Nouvelle Revue Française*, nº spécial, septembre 1957, p. 402.

[52] Retenons que Jean Ricardou, entre autres, lorsqu'il définit la notion de « mise en abyme » se tourne vers André Gide, de même que Lucien Dällenbach dans *Le récit spéculaire*. Nous reviendrons plus en détails dans le chapitre dédié à l'écriture réflexive.

poésies, son journal intime, et finalement nous retiendrons notre regard critique sur l'écriture métalittéraire dans l'œuvre qui lui valut l'acclamation et le respect de ses collègues ainsi que la considération d'œuvre d'une « incontestable modernité ».

Soulignons, de passage, que si nous limitons notre étude à cet ouvrage c'est précisément parce qu'avec lui et par le biais de son hétéronyme, Valery Larbaud instaure les fondements d'une écriture nouvelle qui s'inscrit dans les paramètres de cette modernité naissante et dont la réflexivité en devient bien un principe générateur. Une œuvre qui, par ailleurs, contient les germes de celles à venir tel que *Amants, Heureux Amants, Mon plus secret conseil…* ou encore les proses lyriques et les récits-essais des recueils *Jaune Bleu Blanc* ou *Aux couleurs de Rome*. D'autre part, notre choix a également porté sur l'ouvrage de son hétéronyme du fait que celui-ci, y compris dans sa deuxième édition, contient des œuvres qui datent des débuts de Valery Larbaud tels que *Le conte du Pauvre chemisier* et de nombreux poèmes, illustrant ainsi cet esprit de quête de modernité qui caractérise l'auteur depuis ses débuts et que nous avons déjà annoncé dans cette introduction. *Le journal intime de Barnabooth*, ayant été écrit pour la deuxième édition à partir de cette « Biographie du << riche amateur >> » (« peu convaincante » pour certains des aînés et collègues de notre auteur), n'étant donc qu'un point d'aboutissement et de perfectionnement des tentatives et des recherches antérieures.

Dans notre deuxième chapitre « Le plaisir du mot et l'écriture de la transgression » nous nous proposons de démontrer comment Valery Larbaud, voire même depuis ses débuts, conscient de cette apparente et trompeuse transparence du langage et des mots va jouer sur celle-ci et s'acheminer vers cette écriture subversive sur bien des aspects, exploitant souvent cette matérialité des mots et la sensualité qui en émane. Pour notre auteur, les mots sont beaucoup plus que ce que le dictionnaire en dit, et pour illustrer ceci retenons déjà au seuil de notre travail de recherche le célèbre passage du tout jeune héros du *Couperet* dans lequel le jeune narrateur redéfinit de façon bien comique et, certes complice, les mots « usufruit et hypothèque »[53], jeu de transfèrement qui annonce ce pouvoir que vont exercer sur

[53] « L'usufruit est une pomme qui est tombée dans l'herbe et qui pourrit, toute ratatinée et fendue, sous les pluies de novembre. Les hypothèques sont d'affreux échafaudages noirs qu'on met devant les façades blanches des maisons ». LARBAUD, V., *Le couperet*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 410.

l'auteur et ses personnages ces « petites choses conformées par des sons » devenant des « trésors » à choyer et à « thésauriser »… Les mots jouent un rôle essentiel dans la poétique larbaldienne et, loin de notre esprit d'en faire une boutade, puisque effectivement ils conforment le langage mais surtout du fait qu'ils font l'objet de nombreuses réflexions et de commentaires tout aussi bien de la part de l'auteur que de ses créatures imaginaires.

L'hédonisme de notre auteur dont nous parlions précédemment, ce plaisir goûté à l'apprentissage des langues étrangères, ces conquêtes amoureuses que constituent ses aventures linguistiques ou encore ces états d'âmes d'une sensualité incontournable créés à l'écoute de cette langue littéraire ou par sa pratique ; une langue littéraire qui conformée de mots voluptueux nous achemine vers ce « plaisir du mot » tout à fait barthésien.

Notre chapitre s'articule sur deux volets : le multilinguisme comme source de transgression, qui répondant à ce plaisir du mot illustre parfaitement, d'une part, ce détachement par rapport à une littérature défendant cette idée de langue littéraire comme pilier d'une identité nationale bien définie et donc imperméable et étanche aux influences externes et, d'autre part, ce côté matériel des mots qui s'inscrit au service de la musicalité et donc s'éloigne de cette dépendance de la réalité et du service à la transmission d'un sens, une écriture plurilingue qui contribue par conséquent à l'illustration de cette opacité du langage et donc de l'intransitivité.

Le deuxième volet de notre « Plaisir du mot et l'écriture de la transgression » abondant sur ce plaisir et cet amour du mot se penche sur l'analyse de quelques récits d'enfance, encore bien classiques sur de nombreux points, pour démontrer comment Valery Larbaud partant de son hédonisme et de cette source de volupté inhérente aux mots nous mène sur les chemins des amours de l'enfance. Une écriture de la transgression car, pour une conception bourgeoise de la littérature, il était impensable qu'on eût pu parler de volupté et d'érotisme chez les jeunes héros. Écriture de la transgression de même puisque Valery Larbaud a l'audace de toucher, même si sous les signes de pureté et d'innocence, des thèmes bien libertins et outrageants tel que les amours des héros masculins envers des jeunes filles « en fleurs »... Nous nous proposons d'observer comment ce plaisir et cette jouissance du mot, par la pratique

du jeu de l'idée même de la transgression, nous offre une écriture ouverte et plurielle en germe, annonçant en quelque sorte cette « signifiance » bien féconde qu'exploitera la postmodernité bien plus tard.

Dans la conception traditionnelle de la littérature et l'approche de l'œuvre littéraire comme une entité finie et fermée, cachant derrière les mots cette réalité tangible et concrète et ce sens univoque visé et transmis par l'auteur, il est fort compréhensible que la critique aussi bien biographique qu'historique sous-entendit la présence de l'« écrivain-dieu » comme responsable premier du texte et à partir duquel exclusivement sa création devait être abordée et expliquée. L'utilisation de ce narrateur omniscient n'entravant absolument pas ce principe puisqu'il était accordé et assumé que la création littéraire relevait uniquement d'un sujet énonciateur qui exerçait un contrôle absolu sur l'instance d'énonciation. Si effectivement le recours à la troisième personne, à cette omniscience n'empêchait en rien l'analyse de l'oeuvre suivant les données de l'auteur, le recours au « je » l'entravait encore moins, puisque cette littérature traditionnelle du « je » s'inscrivait dans la pratique autobiographique et donc dans cette « diction du moi » donnant pour admis qu'elle relevait du domaine de l'aveu et donc devait être conçue et expliquée en termes biographiques.

Pourtant le modernisme se rend compte de la richesse de l'exploitation du pronom « je ». Si, effectivement, ce pronom va permettre de rentrer dans les profondeurs de ces personnages instables, des héros angoissés généralement aux prises d'une crise existentielle dont la solution finale ne passe que par l'exercice de la vocation d'écrivain, des héros en quête de soi qui inscrivent noir sur blanc leur découverte du moi : un moi fragmentaire, pluriel, contradictoire, en pleine mouvance, se débattant entre le réel et l'imaginaire comme nous l'avons signalé ci-dessus et que nous aurons l'occasion d'illustrer en parlant du discours métalittéraire dans le *Journal intime de A. O. Barnabooth*, il va sans dire qu'il sert la modernité avec « ce << je >> est un autre », célèbre devise rimbaldienne[54], qui s'applique non seulement pour exprimer la difficulté de l'emprise sur un moi inscrit derrière cette première personne grammaticale,

[54] Célèbre parce qu'elle a fait fortune dans cette littérature qui s'étend des aurores de la modernité jusqu'à la postmodernité. Formule qui de plus, disons-le, démontre que Rimbaud fut un visionnaire puisqu'il annonça toute une littérature à venir.

relevant de l'imaginaire et du rêve tel que l'annonça Rimbaud insistant déjà sur ce côté pluriel, insaisissable et inventé mais aussi et surtout parce qu'il va permettre d'établir un jeu très fécond entre le sujet énonciateur et l'instance d'énonciation.

C'est ainsi que dans notre troisième chapitre nous nous proposons d'analyser ce « << je (u) >> de l'écriture et les espaces du moi » car Valery Larbaud est très conscient de la richesse de ce pronom dans les va-et-vient entre « le moi de l'écriture et l'écriture du moi » se devançant donc à certains des principes réclamés par cette postmodernité, c'est-à-dire le détachement de l'auteur dans sa conception traditionnelle et son retour dans le texte sous formes de « pluriel de charmes » tel que l'annonça Roland Barthes après en avoir décrété la mort symbolique. Nous n'envisageons aucunement l'analyse des aspects biographiques et des biographèmes dans l'œuvre de Valery Larbaud, de nombreux travaux fondateurs ont abordé ceci soulignant l'importance des traces de l'espace autobiographique et détaillant celui-ci dans nombreux récits de fiction ou même de critique. Notre objectif est bien autre : d'une part nous envisageons de démontrer que la problématique du « moi » est un aspect qui a préoccupé notre auteur à en juger par ses articles critiques et surtout par le discours sur le moi qui occupe une place de choix dans ses œuvres de fiction et que nous annonçons lors de l'écriture réflexive, une « question du moi » qui apparaît déjà dans les textes qui le catapultent comme écrivain de l'avant-garde. Intérêt que nous analyserons et nous ceindrons car il constitue une part du je(u) de l'écriture larbaldienne.

C'est ainsi que nous avons divisé notre chapitre en trois sections afin d'aborder dans la première la notion du moi en littérature pour notre auteur, dans la deuxième nous envisageons d'analyser la conception larbaldienne de l'écriture comme jeu de construction, un jeu qui prépare ce va-et-vient entre le « moi de l'écriture et l'écriture du moi ». Si pour la première édition du poète hétéronyme, l'auteur authentique est encore bien timide et le « je(u) » n'est certes pas très riche et fécond avec l'édition des *Œuvres Complètes de Barnabooth*, Valery Larbaud, ayant acquis une maturité et une plus grande aisance, donne à sa créature imaginaire beaucoup plus de jeu et les je (ux) avec les espaces du moi

deviennent, certes, bien plus complexes. Si *Poèmes par un riche amateur*[55] joue le jeu de l'anonymat et celui de l'hétéronymie, avec la deuxième édition – ce livre tout subjectif[56] –, Valery Larbaud beaucoup plus sûr de lui et conscient déjà du rang qu'il occupe au sein de cette « Rive Gauche » et de son prestige de plus en plus croissant, apparaît comme éditeur annonçant dès le seuil du texte cette pratique ludique reposant sur les va-et-vient, les réfractions, les diffractions… ces percées du moi de l'écriture se débattant entre le réel et l'imaginaire, invitant le lecteur à adhérer à ce jeu de l'écriture. Par conséquent, dans ce troisième volet du chapitre nous étudierons les suppressions et les modifications que nombre de poèmes ont subies pour préparer ce passage de la première à la deuxième édition et multiplier ces « je (ux) », des « je (ux) » qui s'enrichissent et se multiplient à l'infini dans le *Journal intime*.

Dans le chapitre suivant nous nous proposons d'illustrer que si effectivement la pratique intertextuelle est en elle-même un élément définitoire de la littérarité elle devient l'apanage de la modernité dans la mesure où elle se situe aux fondements même de ce « jeu d'agencement » que constitue l'écriture littéraire selon Valery Larbaud : l'intertextualité amplement conçue illustrant à nouveau ce versant ludique de l'aventure de l'écriture. Aucun doute quant à cet humanisme moderne de Valery Larbaud dans la mesure où grâce à « Ce vice impuni la lecture » et ce « besoin de savoir ce qu'il y a derrière tel ou tel nom, et le désir d'avoir << tout lu >> et de s'en vanter »[57], il a fréquenté les parages de la littérature gréco-latine, les littératures occidentales depuis le Moyen Âge et celles du modernisme, un humanisme bel et bien reflété dans sa pratique intertextuelle qui remonte non seulement aux œuvres qui s'encadrent dans la modernité mais aussi à celles de ses débuts. Or, si nous avons choisi la trilogie *Amants, heureux amants…* – œuvre qui le situe définitivement aux côtés des grands de cette avant-garde

[55] LARBAUD, V., *Poèmes par un riche amateur*, Paris, Messein, 1908. Valery Larbaud n'apparaît pas comme auteur, il a créé deux hétéronymes : celui du poète A. O. Barnabooth et celui de Tournier de Zamble le biographe et l'éditeur du poète imaginaire. Dans la deuxième édition, la biographie et les sections dédiées à son éditeur ayant disparues, notre auteur se dévisage et révèle son identité comme éditeur ; Tournier de Zamble n'apparaissant que comme référence de la part de A. O. Barnabooth au sein de son *Journal intime.* LARBAUD, V., *A. O. Barnabooth, ses œuvres complètes : c'est-à-dire un conte, ses poésies et son journal Intime*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1913.

[56] Valery Larbaud dans la préface de l'édition de 1913 insiste sur le caractère subjectif de ce livre. Les poèmes lyriques et le recours au genre diariste permettent une utilisation presque constante du « je » accordant ce caractère subjectif dont parle notre auteur. Nous reviendrons sur cela dans notre analyse.

[57] LARBAUD, V., « Ce vice impuni la lecture », *op. cit.*, p. 74.

du premier quart du XXe siècle –, pour aborder la portée de cet aspect transpositionnel et relationnel de la littérature c'est bien parce que, reposant sur ce côté intentionnel du fait littéraire et sur le travail qui lui est inhérent, le jeu intertextuel qui s'y déploie dévoile un caractère d'une incontestable modernité.

De nombreux articles, ou de travaux fondateurs[58] se sont penchés sur le caractère novateur des deux dernières nouvelles de la trilogie du fait qu'elles ont recours à la technique du monologue intérieur, comme nous avancions précédemment, or nous considérons que les deux dernières nouvelles et la première du triptyque s'inscrivent de même dans cette écriture d'avant-garde par le jeu intertextuel qui scande les lignes des trois récits. Un jeu intertextuel qui nous permet ce voyage à travers les textes, une aventure de l'écriture qui nous menant dans les méandres du moi des personnages nous entraîne dans les multiples textes qui émergent ou sous-tendent le tissage que constitue *Amants, heureux amants…* dans son ensemble[59]. Modernité d'une écriture qui se veut voyage mais aussi du fait qu'elle exige chez le

[58] Relevons trois travaux fondateurs et donc d'une incontestable importance pour les études larbaldiennes quant à ce procédé : celui de Frida Weissman, *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978, celui d'Isabelle Van der Staay, *Le monologue intérieur dans l'oeuvre de Valery Larbaud*, Paris-Gènève, Slatkine, 1987, celui de Gabrielle Moix, *Poésie et monologue intérieur*, Fribourg, Presses Universitaires de Fribourg, 1989. Soulignons que Théodore Alajouanine dédie un chapitre au monologue intérieur dans son œuvre *Valery Larbaud sous divers visages*, Paris, Gallimard, 1973, où il retrace l'aventure de la découverte de la technique. Cette dernière œuvre, de même que les articles publiés dans les revues, ne constituent pas une étude approfondie de la technique à la façon des trois premières que nous avons mentionnées ci-dessus. Il existe d'autres travaux qui incluent des études du monologue intérieur mais que nous ne référencions point du fait qu'ils ne constituent que des bilans au sujet de cette technique. Relevons, par ailleurs, l'article qui aborde le monologue intérieur comme technique permettant le discours oblique et sur lequel nous reviendrons dans notre chapitre IV. HERMAN, J._ROBEYNS, A., « Monologue intérieur et discours oblique dans *Amants, Heureux Amants* », *in* DEZALAY, A. - LIOURE, F., *Valery Larbaud, Espaces et temps de l'humanisme,* Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté de Lettres et de Sciences Humaines, 1995, pp. 77-90.

[59] Il est vrai que le recours à la technique du monologue intérieur de façon systématique ne s'effectue qu'à partir du deuxième récit, *Amants, Heureux Amants,* celui qui donne le titre au recueil. D'emblée et au seuil de la trilogie le lecteur se demande les raisons de cette publication conjointe, si tel que le souligne la critique, la première nouvelle est encore bien classique et donc ne s'inscrit pas en apparence dans cette modernité tel que le font les deux dernières. Valery Larbaud, comme nous le verrons plus en détail, l'explique par une « unité de ton », mais à notre avis et là réside notre propos, c'est que d'une part le jeu intertextuel qui s'y déploie devient un principe structurant et explique cette édition conjointe et d'autre part, il nous semble que Valery Larbaud vise de mettre en dialogue trois récits qui tendent vers la modernité : *Beauté, mon beau souci…*, encore bien classique mais qui présente certains aspects novateurs, *Amants, Heureux Amants* un récit qui présente une modernité évidente mais dont la technique est encore certes tâtonnante et *Mon plus secret conseil…* qui, lui, s'inscrit dans cette modernité et constitue un point d'aboutissement des recherches et de cette soif de renouvellement. Nous y reviendrons prochainement.

lecteur un billet de passage qui n'est autre qu'un savoir et une complicité partagés sans conteste avec l'auteur.

C'est ainsi que dans notre introduction au chapitre « Le jeu intertextuel dans la trilogie *Amants, heureux amants…* » nous nous pencherons brièvement sur l'historique du terme et son rapport à la modernité pour ensuite aborder la notion de littérarité chez Valery Larbaud fondée sur la pratique intertextuelle et citationnelle, puis dans un deuxième temps nous nous détiendrons sur le « jeu intertextuel comme principe structurant de la trilogie ». Dans ce cas, nous aborderons d'abord le voyage que Valery Larbaud nous invite à faire à travers les « genres de l'Elégie et de la Comédie », illustrant d'une part cette idée de rupture des barrières génériques et cette hybridation que revendique la modernité mais soulignant aussi, d'autre part, ce caractère relationnel du Devenir de la littérature… Si au sein du texte et dans l'arrière-texte, dans l'ensemble du triptyque, les éléments élégiaques côtoient ceux de la Comédie il n'est pas moins vrai que ce jeu intertextuel dans toute son ampleur permet d'entrevoir que la modernité, qui a défendu cette idée de rupture des barrières génériques dans le but de permettre cette émergence et expression optimales du moi authentique et profond ainsi que de la vie dans toute sa complexité, n'est que le point d'aboutissement des efforts de toute une littérature – marginale dans bien des cas – depuis l'Antiquité. Nous envisageons de démontrer que ce jeu intertextuel nous permet de démontrer que la technique du monologue intérieur et les avantages que ce procédé pourvoit à l'écriture nous rappelle sur bien des points la pratique de la Satire Ménippée qui caractérise une partie de la littérature subversive du Moyen Âge et de La Renaissance et qui nous renvoie de même à l'Antiquité.

Nous poursuivrons notre étude du jeu intertextuel dans toute son ampleur, abordant d'abord au sein de la trilogie, dans l'analyse du parcours initiatique que poursuivent les héros, les multiples résonances du mythe de l'*Odyssée*, l'originaire ainsi que quelques-unes de ses diverses manifestations dans la littérature occidentale, les échos et références à certains autres mythes antiques ; puis nous tournerons notre regard critique sur le voyage à travers les textes et les temps sur lequel repose le discours sur la femme et sur l'amour, un voyage textuel qui parcourt de même le domaine larbaldien et qui a donc recours à la pratique intratextuelle et macrotextuelle, signes d'une évidente modernité. De plus, dans ce troisième volet de notre chapitre nous nous proposons d'illustrer que le jeu intertextuel pour notre

auteur dépasse bien le caractère purement verbal, c'est ainsi que « la femme, l'art et l'écriture » nous permettra de démontrer que le travail intertextuel rejette les cloisonnements entre les multiples disciplines artistiques et que, bien au contraire, le langage littéraire pour Valery Larbaud, se nourrit de multiples autres langages.

La dernière partie de notre chapitre nous permettra d'illustrer que la notion de modernité pour Valery Larbaud n'exclut en aucun cas la tradition, mais que bien au contraire elle s'y penche pour se nourrir de certains des éléments novateurs même si d'époques révolues. Tel que nous l'annoncions précédemment la notion de moderne n'est pas synonyme de contemporain et que de tous temps il y a eu des auteurs qui ont eu l'intuition et la perspicacité ainsi que l'audace de se dégager des moules constrictifs de la mode imposée par leurs époques[60].

C'est ainsi que le XVIIe siècle, ce grand siècle qui établit les principes qui allaient régir cette notion de littérature classique française reposant sur cet « esprit bien français », présente certains auteurs (mineurs pour quelques-uns d'entre eux) qui annoncèrent cette modernité à venir. Si la trilogie apparaît sous l'égide de La Fontaine dans la mesure où elle prend pour titre l'hémistiche du premier vers de la fable « Les deux pigeons », c'est en toute évidence parce que Valery Larbaud veut attirer notre attention, d'une part, sur cette modernité présente de tous temps et d'autre part, sur le fait que son écriture ne renonce en aucun cas à la tradition, le jeu intertextuel devenant donc un miroir réfléchissant de cette conception du moderne proche de ce classicisme moderne défendu par *La Nouvelle Revue Française.*

[60] LARBAUD, V., « Ce vice impuni la lecture », *op. cit.* pp. 76-77.

CHAPITRE I. L'ÉCRITURE RÉFLEXIVE

I.1. INTRODUCTION

La propriété de la littérature de pouvoir se commenter elle-même, c'est-à-dire de ce retour sur soi qu'elle peut effectuer n'est pas une caractéristique exclusive de la littérature postmoderne. Certes, ceci a été revendiqué et pratiqué par les écrivains du nouveau roman, qui ayant pleine conscience des moyens réflexifs, l'ont pratiqué de façon systématique tel que le souligne Anne Basson[61]. Or, cette pratique qui n'est que l'apanage d'une certaine modernité[62], sous quelques formes qu'elle se présente, est bien une caractéristique qui remonte beaucoup plus loin que l'époque des ébranlements de la conscience bourgeoise et des efforts de Flaubert face à l'écriture[63]. De tous temps, il y a eu des auteurs qui ont inséré dans leurs œuvres des commentaires critiques au sujet de la littérature en général ou encore au sujet de leurs propres œuvres. De Du Bellay, passant par Montaigne, par Diderot, par Rousseau, par Rimbaud, par Mallarmé, par Gide aux écrivains de la post-modernité nous trouvons maints exemples de ce retour sur soi du fait littéraire[64]. Et, ce qui se dégage c'est que précisément la plupart de ces auteurs, surtout à

[61] BASSON, A., J., « Introduction », *in* BESSIÈRE, J. - SCHMELING M., (éds.), *Littérature, Modernité, Réflexivité*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 8.

[62] BARON, CH., « La question de l'autoréférence : tentative d'interprétation symbolique et idéologique », in *ibid.*, p. 43.

[63] BARTHES, R., « Littérature et méta-langage », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 106-107.

[64] Nous tenons compte ici seulement du domaine français. Or, les pratiques réflexives abondent dans de nombreuses littératures. Le domaine anglais, l'allemand, l'espagnol, l'italien, le portugais pour ne citer que les plus connus et maîtrisés de Valery Larbaud… Dans le cadre espagnol, par exemple, relevons l'importance que l'oeuvre de Miguel de Cervantès a eue non seulement dans l'histoire de la littérature espagnole mais aussi dans la littérature universelle. La deuxième partie du récit cervantin est un fort bel exemple d'un roman du roman. Cette oeuvre magistrale, d'une incontestable présence dans le devenir de la littérature occidentale, a ouvert de nombreuses voies dans cette quête de renouvellement qui a scandé l'histoire littéraire. Citons, à ce propos, son influence sur les romantiques de Iéna qui ont été à leurs tours un miroir dans lequel s'est regardé toute une littérature à venir en quête de modernité. N'oublions pas non plus, par ailleurs, que le caractère réflexif du fait littéraire est déjà présent y compris dans les récits de l'Antiquité (*Cf.* par exemple, le récit que fait le poète Demodokhos à Ulysse lui racontant ses périples mêmes). Or, ce qui accorde ce côté subversif du procédé c'est son utilisation systématique dans le but

partir du XVIIIe siècle et concrètement à partir de la période pré-romantique, commencent à prendre conscience du fait que la littérature n'est pas seulement un acte de communication différé visant un message, et reposant par conséquent sur la notion de transitivité du langage. Bien au contraire, elle doit se dégager des fonctions de représentation du réel et donc du mimétisme séculairement associé à elle. Si jusqu'à cette période, littérature et vraisemblance ont marché côte à côte, car la littérature a été au service de la société[65], à partir de là plusieurs chemins commencent à s'entrevoir, et progressivement la capacité expressive du langage littéraire commence à être exploitée. Si le langage est infini, la littérature doit elle aussi être infinie et peut donc s'accueillir dorénavant en son propre sein. Création et réflexion au sujet de la création littéraire pourront désormais aller de pair.

Si la littérature dans sa conception traditionnelle s'est vouée à la retranscription apparemment fidèle de la réalité, se fondant sur la croyance en un langage transitif, il n'est que dire que les tentatives de subversion de cette notion du fait littéraire prennent racine à partir de la prise en compte que la réalité est plurielle, fragmentaire, contradictoire, mouvante et que le langage n'a rien de cette transparence sur laquelle s'est fondée cette vocation déjà classique de représentation du réel et que la littérature bourgeoise a défendue à outrance.

> Like these earlier novels, it is written against a specific literary background : the nineteenth century realistic novel, which is based on the notion of a knowable, objective reality and a belief in the power of language to represent the reality. […] Changes in the concept of reality and in language theory have undermined the basic tenets of the realist tradition : reality is perceived as a protean, subjective construct and language is seen differential sign system rather than a transparent medium reflecting a pre-existing reality[66].

---

de rompre l'illusion référentielle, devenant ainsi un atout pour cette littérature en quête d'émancipation des valeurs traditionnelles sur laquelle nous reviendrons.

[65] Retenons que la littérature, déjà depuis le XVIIe siècle est étroitement et fermement liée aux fondements et aux valeurs de la société : pouvoir, autorité, éthique, religion, science… or c'est vers la fin du XVIIIe siècle et surtout dans la première moitié du XIXe siècle qu'elle atteint le plus haut degré de dépendance.

[66] IRELAND, S. E., *Reflexivity in the French contemporary novel*, UMI Dissertation Services, 1999, p. 20.

Si, tel que l'a souligné la critique[67], André Gide définit un type de réflexivité sous le nom de « mise en abyme »[68] et la pratique dans plusieurs de ses œuvres dont nous pouvons relever le début déjà dans *Paludes*[69], nombre de ses collègues de la Rive Gauche vont aussi observer dans ce phénomène un pouvoir d'enrichissement de l'écriture et un moyen de s'éloigner de ce mimétisme auquel était vouée la littérature, l'exploitant chacun à sa façon. Valery Larbaud, très conscient – comme nous l'avons annoncé précédemment – d'un besoin de renouvellement de l'écriture littéraire ne tardera pas à se faire écho d'un procédé prometteur et dont l'usage ouvrira de nouvelles voies à cette littérature avide de renouvellement.

Notre auteur, grand connaisseur des littératures nationale et étrangères, ayant ainsi fréquenté les domaines des écritures subversives[70], montre à travers ses œuvres cette tentative d'insertion de ce retour

---

[67] Lucien Dällenbach souligne le fait qu'André Gide est le premier à avoir théorisé au sujet de la pratique de la mise en abyme. DÄLLENBACH, L., *Le récit spéculaire*, *Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 15. Précisément ce critique tente dans son ouvrage de nuancer la notion de spécularité définie par André Gide distinguant plusieurs types de ce procédé interne réfléchissant. Lucien Dallenbäch distingue trois niveaux de « mise en abyme élémentaire » : ceux de l'énoncé, de l'énonciation, et du code. *Ibid.*, p. 76.

[68] Bien avant que le personnage écrivain Édouard, dans les *Faux monnayeurs*, évoque le tableau de Van Eyck retraçant les portraits des Arnolfi et donc explicitant le procédé de la « mise en abyme », André Gide dans son journal le définit : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien n'éclaire mieux et n'établit plus sûrement les proportions d'ensemble. Ainsi dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète à son tour, l'intérieur de la scène peinte… Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dire, dans mes *Cahiers*, mon *Narcisse* et dans *La Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second << en abyme >> ». GIDE, A., *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1951, p. 41.

[69] GIDE, A., *Paludes*, 1895. Soulignons, d'ailleurs, que Valery Larbaud écrira un compte rendu pour la deuxième édition de cette œuvre de Gide et soulignera le côté vraiment novateur de ce procédé pour un livre publié à une époque soumise encore aux influences symbolistes et desquelles l'écrivain sut s'en émanciper selon notre auteur. Une des qualités soulignée dans cet article est précisément ce retour sur soi qu'effectue le récit. « *Paludes* est l'histoire d'un monsieur qui est en train d'écrire un livre intitulé *Paludes*, et qui en parle à tout le monde, et qui le soumet, à mesure qu'il écrit ou l'imagine, au jugement de ses amis et connaissances. Or, les deux seuls ouvrages (à ma connaissance) qui ont une donnée analogue sont *The Rehearseal*, et *The Critic* de Sheridan. Et c'est comme une comédie qu'il faut lire *Paludes* ». LARBAUD, V., « Compte rendu sur *Paludes* », *La Nouvelles Revue Française*, juillet 1921, t. XVII, p. 95.

[70] Larbaud a manifesté à plusieurs reprises que son « vice impuni » de la lecture le mena dès un très jeune âge vers les terres interdites de la littérature non officielle aussi bien nationale qu'internationale. Dans son « Vice impuni, la lecture », publié d'abord dans la revue *Commerce* et ensuite comme introduction au *Domaine anglais*, il nous retrace l'évolution de ses lectures depuis son enfance, passant par les temps du collège et des lectures obligatoires des maîtres officiels qui n'étaient presque jamais de son gré. Un vice impuni qui le mena vers les terroirs de la modernité indépendamment de l'époque et du pays. LARBAUD, V., « Ce vice impuni, la lecture », *Commerce*, 1924, 1er cahier, pp. 76-77.

sur soi de la littérature dans ses multiples modalités. Réflexivité du phénomène littéraire qui sous–entend ce nouveau pacte de lecture se détachant définitivement de cette fixation sur le réel et donc sur la vraisemblance et envisageant dorénavant le lecteur comme producteur au même rang que l'auteur.

Évidemment les chemins de l'écriture larbaldienne font appel à ce nouveau type de lecteur pour établir ainsi avec lui une complicité dans l'élaboration de l'œuvre (aspects sur lequel nous reviendrons plus loin). Si déjà dans *Le pauvre chemisier* le narrateur nous dit « il y a des choses qu'il faut saisir au vol »[71], cette exigence du lecteur attentif et participatif dévoile bel et bien que l'écriture de Larbaud ne se limite pas simplement à raconter des récits[72], qu'au fond elle nous cache bien des aspects qu'il faudra capter au fur et à mesure de son cheminement.

La notion de « mise en abyme » a certes bénéficié d'une place de choix dans les années cinquante avec le « nouveau roman »[73] ; de nombreuses œuvres comportent sans aucun doute ce procédé sans oublier le nombre d'écrivains et de critiques qui ont essayé d'en donner une définition tel que Lucien Dällenbach lui-même, Jean Ricardou parmi tant d'autres. Or, ce procédé qui en fin de compte vise la rupture de l'illusion romanesque ne représente qu'une bien petite parcelle dans cette capacité que la littérature a de retour sur soi – un retour sur soi qui lui accorde sa spécificité selon Michel Butor[74]. A l'heure actuelle, de nombreux critiques préfèrent parler de réflexivité dans la mesure où ce terme a une plus grande extension et désigne de façon beaucoup plus large tout phénomène de retour sur soi de la représentation. Si la littérature devient en elle-même sa raison d'être, c'est bel et bien parce que :

> elle, […] qui libre de tout intérêt réel ou idéal, peut le mieux flotter entre le présenté et le présentant […] porter sans cesse cette réflexion à une plus haute puissance, et la multiplier comme dans une série infinie de miroirs[75].

---

[71] LARBAUD, V, *Le pauvre chemisier*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1958, p. 39.
[72] Ce qui serait le cas dans le cadre d'un conte traditionnel comme nous verrons plus loin.
[73] DÄLLENBACH, L., *op. cit.*, p. 152.
[74] BUTOR, M., « La critique et l'invention », in *Répertoires III*, Paris, Minuit, 1968, pp. 17-18.
[75] SCHLEGEL, fragment 116 de l'Athénée *in* SCHAEFFER, J.-M., « Esthétiques spéculatives et hypothèses sur la réflexivité en art », *in* BESSIÈRE, J. - SCHMELING, M., (éds.) *op. cit.*, p. 18.

Une réflexion multipliée en une série infinie de miroirs et dont le miroir majeur serait le discours critique ou l'écriture métalittéraire, car comme le souligne Monica Schmitz Evans :

> Reflexivity as it was initially conceived by the romanticists, does not only mean that literary texts should comment on themselves, explain themselves and give instructions how they want to be read – it also implies the necessity and, at the same time, the legitimacy of self-foundation[76].

C'est ainsi que tout au long de ce chapitre, dans notre propos d'analyser l'écriture réflexive chez Valery Larbaud, nous aborderons en premier lieu quelques exemples de « mise en abyme » pour passer à l'étude approfondie de l'écriture métalittéraire[77]. Une étude dans ce dernier cas qui se centrera sur l'ouvrage *A. O. Barnabooth ses oeuvres complètes : c'est-à-dire un conte, ses poésies et son journal intime*. Soulignons que les raisons qui nous poussent à restreindre notre analyse se fondent sur le fait que la deuxième édition du poète hétéronyme marque un point d'inflexion dans la trajectoire de Valery Larbaud et que c'est bien avec celle-ci que l'écrivain Vichyssois s'installe définitivement dans les parages de la modernité littéraire tel que l'ont souligné de nombreux critiques[78]. En fait l'ensemble des oeuvres du « richissime milliardaire cosmopolite » constituent une mise au point d'une nouvelle écriture et annoncent

---

[76] SCHMITZ EVANS, M., « Gödel, Escher, Borges : on paradoxes of self-reflections in Literature and Art », *in* BESSIÈRE, J. - SCHMELING, M., (éds.), *ibid*., p. 101.

[77] Le discours métalittéraire est présent tout au long des œuvres de Valery Larbaud et dans ce sens il constitue une constante de son écriture. Or, nous devons souligner que même si dans les *Enfantines* il scande certains des textes tel que *Devoirs de vacances* (et sur lequel nous reviendrons dans le cadre du jeu intertextuel) ou encore, par exemple, dans la trilogie *Amants, heureux amants…*, le développement le plus complet, le plus nuancé et qui s'inscrit dans cette postulation et définition du fait littéraire se situe dans la deuxième édition du cycle barnaboothien, de là notre choix restrictif dans l'abordage de l'analyse de l'écriture métalittéraire.

[78] Le *journal intime*, apparu d'abord sous le titre de *Le journal d'un Milliardaire*, est publié aux numéros 50 et 51 de *La Nouvelle Revue Française*, le 1er février et le 1er juin 1913. Valery Larbaud, en fait, est celui qui inaugure la période faste de *La Nouvelle Revue Française* en ce qui concerne les ouvrages qui ouvrent cette modernité narrative si attendue de la part des membres de la revue – conscients de l'épuisement du roman français. Auguste Anglès de dire : « […] la période faste de 1913-1914 où la NRF devient enfin le lieu d'éclosion qu'elle avait si longtemps préfiguré par stimulation intellectuelle : suivent en effet *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, *Jean Barois* de Roger Martin du Gard, *Les Caves du Vatican* d'André Gide et des fragments d'*À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust. ANGLÈS, A, « Valery Larbaud et le premier groupe de la *Nouvelle Revue Française* (1909-1914) », in *Valery Larbaud et la littérature de son temps*, publié par l'Association internationale des amis de Valery Larbaud, Paris, Klincksieck, 1978, p. 64

les œuvres à venir tels que la trilogie *Amants, heureux amants…* et la pratique du monologue intérieur ou encore les récits-essais, ces proses lyriques, comme *Jaune Bleu Blanc*, *Aux couleurs de Rome* ou *Allen* et sur lesquels nous reviendrons au cours des prochains chapitres.

I. 2. QUELQUES CAS DE « MISE EN ABYME ». EN GUISE D'EXEMPLES

Tel que nous le soulignions plus haut la « mise en abyme » est une petite parcelle de ce qui est considéré globalement comme l'écriture réflexive. Dans cette visée de rupture de l'illusion référentielle, ou comme l'indique José María Fernández Cardo, dans cette intention de brouiller le lecteur car celui-ci ne sait plus bien s'il « s'agit d'une fiction, de mensonges ou de vérités … »[79], ce procédé d'auto-représentation qui présente « ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre »[80] apparaît déjà dans les récits qui s'encadrent dans les débuts littéraires larbaldiens.

C'est ainsi que, tenant compte de la définition gidienne, qu'au sein même d'une fiction, nous trouvons un fragment narratif où une réalité évoquée désigne la fiction qui fonde l'œuvre. La « mise en abyme » serait un miroir interne dans lequel se réfléchirait la fiction dans son ensemble ou partiellement. Notons que, déjà, dans *Le couperet*[81], l'enfant Milou qui veut écrire une «fable » qu'il appellera *La misère du Couperet*[82], une fable qui s'inscrirait bien comme une poésie dans le *Trésor poétique*[83]. Ce que désire l'enfant, en fait, c'est narrer le récit que nous suivons de la plume de son auteur ; une fable qui raconte la misère du couperet – « une misère impossible car un couperet ne pourrait

[79] FERNÁNDEZ CARDO, J.-M., « Variaciones sobre el texto intransitivo », *in* MARTÍNEZ, J. - PALACIOS, C. - SAURA, A., (éds.), *Aproximaciones diversas al texto literario*, Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, 1996, p. 300.

[80] GIDE, A., *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1951, p. 41.

[81] LARBAUD, V., *Le couperet*, in *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 418. Cette « enfantine » est la première en date de création tel que le soulignent Robert Mallet et George Jean-Aubry dans les notes de la collection de la Pléiade. En fait selon les critiques *Le couperet* remonte à 1899. MALLET, R. - JEAN-AUBRY, G., « Notes », *in* LARBAUD, V., *ibid.*, pp. 1225-1226.

[82] LARBAUD, V., *Le couperet*, in *ibid.*, p. 418.

[83] *Ibid.*, *loc. cit.*

être misérable » selon sa mère[84] – et qui établirait un parallélisme avec sa propre expérience auprès de la petite bergère Justine. Mais les mots lui font défaut et l'enfant ne peut exprimer dans toute son ampleur et profondeur ce qu'il porte dans son cœur, la mention même du prénom et ce pouvoir d'exorcisme des mots[85], va lui permettre d'une jetée d'exprimer cette vénération et cet amour envers la « Sainte Justine »[86]. En fait, cette tentative d'élaboration du récit de la part de l'enfant ne nous renvoie-t-elle pas à l'idée que nous sommes face à une fiction et que toute fiction est fondée sur un désir d'écriture et non pas sur un désir de représentation du réel, et ensuite que toute fiction n'est que construction de l'imagination et de la fabulation.

En ce qui concerne les cas de « mise en abyme » nous ne pouvons ignorer les cas d'ecphrasis qui scandent certaines oeuvres larbaldiennes. Une figure déjà bien connue depuis les temps de l'Antiquité mais qui devient une pratique de plus en plus fréquente tout le long du XIXe siècle[87] et qui sera très applaudie par la modernité du fait même que cette figure permet, tel que le souligne Claude Gandelman, ce détachement par rapport à la réalité[88] d'une part, mais aussi ce caractère réfléchissant[89] d'autre part. Et

---

[84] *Ibid*., *loc. cit.*

[85] Valery Larbaud exploite souvent ce pouvoir d'exorcisme des mots tel que nous le soulignons dans notre article « Valery Larbaud et l'écriture de la transgression ». CORBÍ SÁEZ, M.-I., « Valery Larbaud et l'écriture de la transgression », *in* SALINERO CASCANTE, M.-J. - IÑAREA LAS HERAS, I., (éds.), *El texto como encrucijada*, actes du colloque tenu à Logroño en 2002, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Rioja, 2003, p. 509.

[86] LARBAUD, V., *Le couperet*, in *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 418.

[87] Notons que, si la littérature et la peinture ont été des disciplines par moment très proches en ce qu'elles se sont nourries et inspirées l'une de l'autre et en cela nous pouvons citer, par exemple, le peintre Poussin au XVIIe siècle qui s'inspire de thèmes mythologiques pour les représenter sur ses toiles, ou par la suite Balzac qui s'inspire des tableaux de Delacroix, et plus encore Manet s'inspirant des livres de Zola (pour ne citer que des hauts points dans ces étroites relations), la période symboliste marque un tournant décisif du fait qu'elle prône cet enrichissement, ces fécondations et ces imbrications entre les différentes disciplines artistiques (souvenons-nous de la notion symboliste d'œuvre totale) ; une revendication fort défendue par Charles Baudelaire dans ses critiques d'art et qui marquera un tournant dans l'histoire des rapports entre les différentes disciplines artistiques. Le procédé de l'ecphrasis devient surtout à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle une figure à l'honneur, citons par exemple le tableau de Gustave Moreau qui préside *À rebours*, illustrant et résumant en lui-même le roman d'Huysmans. Il va sans dire que les écrivains de la modernité et plus tard ceux de la postmodernité ont recours à ce procédé et l'exploitent dans l'intention de rompre tout écho référentiel et de souligner que l'écriture littéraire repose avant tout sur l'idée de construction et sur son caractère textuel.

[88] GANDELMAN, C., « Du visuel au textuel, du textuel au visuel : formes de l'ecphrasis », *Études art et littérature*, 1992, t. 19, p. 82. Par ailleurs, cet auteur souligne : « […] la plupart des auteurs modernes que nous avons examinés n'ont certainement jamais tenté de démontrer la supériorité de leur prose ou de leur poésie sur la peinture ou la sculpture, mais ils étaient sûrement conscients de leur qualité de <<traducteurs>> d'un médium dans

c'est bien ce dernier qui retient notre attention ici[90] puisqu'en fait ces œuvres d'art dont leur mention ou description occupe un espace dans le texte servent de miroirs internes.

Cette traduction de la visualité en textualité, que nous aborderons plus en détail dans le chapitre IV au sujet du jeu intertextuel par delà les arts dans la trilogie *Amants, heureux Amants…*, nous permet d'illustrer quelques séquences qui nous rappellent la technique du blason. Citons à ce propos le passage de *Beauté, mon beau souci…* où le narrateur épris de la beauté de la jeune adolescente Queenie, s'en remet à l'idylle de Théocrite où Thyrsis décrit la jeune femme peinte sur le vase.

> Après le départ de sa tante, Queenie demeura quelque peu pensive et les yeux baissés. Puis peu à peu son visage prit une expression de douceur à laquelle succéda un sourire, et enfin elle rit joyeusement. Et elle fut, pendant cet instant, tout à fait semblable à la femme peinte sur le vase que décrit Thyrsis dans la première idylle de Théocrite : « Mais à l'intérieur de la guirlande on a représenté une femme, chef-d'œuvre des Dieux, parée d'un voile et d'une ceinture ; et de chaque côté d'elle, deux hommes aux cheveux bien peignés se querellent avec des paroles ; MAIS CES CHOSES NE TOUCHENT POINT SON CŒUR, et tantôt elle regarde cet homme-là en riant, et tantôt elle tourne sa pensée vers l'autre »[91].

Cette séquence regroupe en elle-même l'histoire de Queenie se débattant entre deux hommes mais aussi elle renvoie également à l'écriture. Mise en abyme de l'écriture car l'auteur délègue la narration à son narrateur qui délègue au poète qui à son tour cède la parole à Thyrsis.

---

un autre. S'ils ont affirmé quoi ce que ce soit, c'est sans doute que la prose ou la poésie avaient besoin des œuvres d'art pour atteindre des objectifs esthétiques, ou plutôt, synesthésiques, c'est-à-dire, pour faire que le lecteur <<voit des mots>> (plutôt que des objets d'art) – <<voir>>, ici dans le sens où le peuple d'Israël <<vit les voix>> au pied du mont Sinaï. C'est peut-être, l'essence de la modernisation de l'ecphrasis […] ». *Ibid.*, p. 78.

[89] *Ibid.,* p. 83.

[90] Nous reviendrons sur ces cas d'ecphrasis dans le chapitre IV quant au jeu intertextuel.

[91] LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 600-601.

Cependant le plus haut point de ce cas de figure dans l'oeuvre larbaldienne est bien, à notre avis, la description de la statue des « Trois Grâces » au centre de Montpellier qui s'avère un miroir où se projette la fiction prise individuellement ou dans l'ensemble de la trilogie : car si ces trois divinités contiennent en elles-mêmes le parcours initiatique de Félice Francia, elles reflètent de même la quête des trois héros du triptyque.

> Je traversai l'Oeuf pour passer plus près des Trois Grâces. Voilà une des choses qui vont me consoler bien vite, avec les jardins et … Salut, les Trois Sœurs, les trois plus belles filles de Montpellier. (Et l'éloge n'est pas mince). Salut, la triple montée depuis les pieds jusqu'au torse, la couronne des six bras tendres et vigoureux, et les trois attelages de seins, chacun de chaque paire tirant de chaque côté. Leur rondeur ingénue ; leur air d'attente, toujours. Et quand on les prend tout à coup à tâtons, par-dessous les bras, on sent leurs museaux frais et lisses aux creux des mains, surpris ; et alors ils font ce qu'ils savent faire la moue. Bienheureux cet homme-là d'avoir pu dresser sur la place publique, nues et sans honte les filles de son esprit. Quelle expérience, quelle longue méditation du corps féminin …[92].

Comme nous reviendrons plus en détail lors du travail intertextuel par delà les arts disons que par la présence de ces trois Grâces : Aglaé, Thalie et Euphrosyne, à elles seules elles réfléchissent, déjà, les trois étapes du parcours initiatique d'une part, celui de Félice Francia individuellement et celui des trois héros de la trilogie dans son ensemble d'autre part. De cette beauté physique et de la joie de la jeunesse, de l'amour charnel des temps lointains du printemps de la vie, l'exigence du passage progressif à un amour de plus en plus spirituel pour aboutir à ce besoin de solitude et de paix, une paix qui seule s'atteindra dans l'exercice de la vocation d'artiste et dans cette conquête de la Beauté.

[92] LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 636.

Cependant nous considérons que ces « Trois Grâces » permettent de réaliser une mise en abyme du processus même d'énonciation[93] dans la mesure où les fondements mêmes de cette écriture nous sont dévoilés par la comparaison entre l'écriture littéraire et la sculpture. L'écrivain est bien celui qui devient le mouleur de langage, un mouleur de formes pour immortaliser la beauté féminine dans cette langue littéraire sensuelle et belle (comparée à une maîtresse tyrannique sur laquelle nous reviendrons au cours des chapitres suivants) afin d'atteindre cet état de grâce, seul possible dans un état de dévotion spirituelle et de paix[94] car tel que le disait J. Keats « Beauty is Truth ». Sans oublier, que la figure de l'ecphrasis permet de rappeler au lecteur que ce qu'il a sous les yeux, ce qu'il lit, bien qu'étant en apparence une fenêtre sur le réel puisque les « Trois Grâces » qui nous occupent sont *aussi tangible*s, *dures et réelles que le marbre* et existent bel et bien s'érigeant autrefois sur la place de l'Oeuf de Montpellier, relève de l'art et que celui-ci n'a nullement besoin d'adhérer à ce réel pour dire vrai, de plus que ce en quoi consiste l'art avant tout c'est de pourvoir au lecteur un plaisir esthétique de même qu'il l'a pourvu à son créateur dans le processus de création.

I.3. L'ECRITURE REFLEXIVE : REPERES DE FONCTIONNEMENT INTERNE DE L'OEUVRE

Le phénomène de retour sur soi dépasse largement cette notion de miroir de la fiction portée à l'échelle des personnages, pouvant recouvrir d'innombrables aspects de la représentation, donnant lieu par conséquent à une série infinie de miroirs. Du fait même que la littérature devient sa propre « raison d'être » :

[93] Nous suivons la définition que donne Lucien Dallenbäch dans son ouvrage *Le récit spéculaire*. Établissant une différence avec les « mises en abyme » d'énoncé, le critique affirme : « Si énonciation s'oppose à énoncé comme structuration à structure ou fabrication à objet fabriqué, la distinction entre les mises en abyme dont nous venons de traiter à celles que nous allons aborder maintenant pourrait s'établir comme suit : alors que les premières réfléchissent le *résultat* d'un acte de production, les secondes mettent en scène l'agent et le procès de cette production même ». DALLENBÄCH, L., *op. cit.*, p. 100.

[94] Nous renvoyons nos lecteurs au chapitre IV dans l'alinéa « La femme, l'art et l'écriture : un dialogue par delà les frontières des arts ». Nous développons beaucoup plus en détail ceci.

> La réflexivité inscrit, à l'inverse, me semble-t-il, le texte dans une problématique qui l'excède en tant que texte singulier, en particulier lorsqu'il y a démontage des procédés. Elle ne propose pas de la fiction un modèle réduit (comme c'est le cas pour la spécularité) mais elle reconstitue dans la narration les conditions de production, d'articulation, de réception d'un texte dans une perspective globalisante qui est celle-là même d'une lecture qui excèderait l'explicite du texte[95].

Cette reconstitution des conditions de production, d'articulation et de réception que vise la réflexivité, nous rappelle sans aucun doute la capacité de tout texte littéraire de dévoiler les fondements et circonstances sur lesquels repose son écriture. Et c'est ici que nous devons souligner cet intérêt de la part de la modernité littéraire envers la poétique du « méta ». Jesús Camarero souligne à ce propos :

> [...] entonces tenemos que ocuparnos de esa dimensión añadida a la representación habitual de los objetos. Se trata de una exploración de la función metaliteraria de la escritura: en primer lugar, porque la escritura –como depósito, signo, trazo, rasgo, residuo, materia– permite precisamente la vuelta atrás, la consolidación del recorrido de una experiencia, porque sus signos vienen todos de una substancia gráfica idéntica que hace posible remitir de uno a otro código interno y preestablecido; y en segundo lugar, porque la modernidad contemporánea nos está demostrando un interés inusitado por la exploración del proceso interno de creación y de funcionamiento de la obra[96].

Si l'intérêt envers le processus de création et de fonctionnement de l'oeuvre est devenu sans aucun doute l'une des caractéristiques de la modernité contemporaine, on peut observer chez les auteurs du début du XXe siècle une pratique qui devient de plus en plus systématique au fur et à mesure que nous avançons et nous nous approchons de l'époque des nouveaux romanciers. Si ceci est un fait admis

---

[95] BARON, CH., « La question de l'autoréférence : tentative d'interprétation symbolique et idéologique », *in* BESSIÈRE, J. - SCHMELING, M., *op. cit.*, pp 45-46.

[96] CAMARERO ARRIBAS, J., « Las estructuras formales de la metaliteratura », *in* SALINERO CASCANTE, M.-J. - IÑARREA DE LAS HERAS, I., (eds), *op. cit.*, p. 459.

pour des auteurs comme André Gide, Paul Valéry et Marcel Proust, pour ne citer que quelques exemples des contemporains de Valery Larbaud, dans cet alinéa nous nous proposons d'aborder les repères et indices de fonctionnement que nous offre notre auteur, car nous pouvons également les déceler à l'intérieur de cette œuvre de maturité et d'émancipation que constitue le deuxième *Barnabooth*.

> […] Les grands récits se reconnaissent à ce signe que la fiction qu'ils proposent n'est rien d'autre que la dramatisation de leur propre fonctionnement[97].

I.3.1. L'écriture réflexive : repères de fonctionnement interne dans *Le pauvre chemisier*

Tel que le souligne Michel Décaudin[98], *Le pauvre chemisier* qui se situe en deuxième position dans l'édition de 1908 et en première position dans l'édition de 1913, a été bien souvent délaissé par la critique au profit des *Poésies* et du *Journal intime*. Cependant son analyse nous paraît de prime importance car s'il contribue aussi à ce discours métalittéraire comme nous verrons plus loin, il a aussi recours à l'utilisation de ce genre de réflexivité du fait que le texte est parsemé de repères de fonctionnement …

Le pauvre chemisier – parodie des contes moraux du XVIIIe siècle – met en scène comme personnage central A. O. Barnabooth lui-même. L'auteur qui « préfère parler de soi-même à la troisième personne »[99] ne donne précisément pas une vision intérieure de son moi tel que le font par la suite les poèmes ainsi que le journal intime. On assiste au contraire à un récit qui narre l'histoire du pauvre chemisier dans laquelle le riche milliardaire joue le rôle de personnage principal. Certes, cette vision

---

[97] RICARDOU, J., *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 178.

[98] DÉCAUDIN; M., « La modernité de Valery Larbaud », *in* BESSIÈRE, J., (éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde*, Lille, Presses universitaires de France, 1981, p. 102.

[99] LARBAUD, V., *Le pauvre chemisier*, in *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 31. Le poète hétéronyme jouant sur l'humour et l'ironie qui le caractérisent fait cette affirmation, bien révélatrice par ailleurs, puisque suivant le jeu que le conte établit avec cette fin « il y a des choses qu'il faut saisir au vol » annonce entre autre ce jeu avec les espaces du moi qui caractérise le cycle de Barnabooth en ce qu'il met au point définitivement un jeu qui se poursuivra tout le long de la trajectoire professionnelle de l'auteur. Nous y reviendrons dans le troisième chapitre.

extérieure vient compléter la vision intérieure des poèmes et du journal telle que le souligne Jane Grace Opper[100], or, il nous semble que l'auteur vise aussi un tout autre objectif : celui d'établir un parallélisme entre Barnabooth-personnage qui va tenter de corrompre Hildegarde – héroïne en apparence bien romantique, et Barnabooth-auteur qui se sert du conte moral pour parodier un genre (et donc le corrompre dans le sens étimologique du terme), pour y mettre en action une *action* bien peu romantique inspirée du roman d'Octave Feuillet *Le roman d'un jeune homme pauvre*[101] .

La double face de son caractère grotesque et bouffon et cette franchise « ayant toutes les vertus excepté l'hypocrisie »[102] permet d'entrevoir la portée de ce récit. Barnabooth-auteur/narrateur est certes, un provocateur, cependant il ne déguise ni la réalité de ses personnages ni la sienne. Le conte, effectivement, tente de parodier les contes moraux puisque les personnages et la situation ne sont pas du tout moraux. Il s'agit bien au contraire d'une situation financière bien balzacienne : un père en faillite qui s'apprête à accorder les faveurs de sa fille Hildegarde – récemment sortie du couvent – et éprise du jeune homme pauvre, pour sauver son affaire. À nouveau nous avons ici le thème des vertus feintes face à l'immoralité. Barnabooth finissant son conte avertit le lecteur, « il y a des choses qu'il faut saisir au vol »[103] nous dit-il et là se situe la clé de lecture du *Pauvre chemisier*. Le conte traditionnel nous aurait offert un message moralisateur bien clair qui bouclerait le récit. Face à la critique trop évidente des personnages par leur immoralité, Barnabooth, cependant, de par la possibilité qu'il accorde au lecteur de

[100] GRACE OPPER, J., *The introspective voyage : an analyse of the first person narrative in Larbaud' A. O. Barnabooth, ses oeuvres complètes*, *Amants heureux amants* et *Mon plus secret conseil,* Michigan, UMI dissertation, 1974, p. 49.

[101] FEUILLET, O., *Le roman d'un jeune homme pauvre*, édité par J. D. Bruner, New York, D.C. Heath & Co. Publishers, 1904. Cette parodie des contes moraux et du roman d'Octave Feuillet constitue fort bien une preuve de ce penchant de Valery Larbaud envers la modernité y compris dans ses débuts. Cette œuvre s'avère un cas de réécriture puisqu'en fait il s'inspire de l'histoire du *Roman du jeune homme pauvre*, la remodèle pour en tirer un conte qui *n'en est pas un* (faisant allusion au conte de Diderot *Ceci n'est pas un conte*). Tentative de modernité dès le départ puisque le conte fut rédigé, tel que le souligne G. Jean-Aubry dans le courant de l'année 1903, JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie et son œuvre*, *op. cit.*, p. 115. Nous informons nos lecteurs qu'un article, offrant une analyse approfondie du jeu de réécriture que Valery Larbaud effectue dans cette œuvre déjà bien moderne pour l'époque où elle fut écrite, est à paraître sous peu.

[102] LARBAUD, V, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 1164.

[103] LARBAUD, V., *Le pauvre chemisier*, in *ibid.*, p. 39.

saisir « les choses au vol », nous offre une fin ouverte et donc concède ce caractère déjà bien moderne à un genre dont la pratique traditionnelle exige la fermeture.

En arrière-plan à cette histoire banale de faillite et d'argent, qui ne comporte aucune morale directement, il y a bien toute une critique d'une littérature périmée représentée par les personnages d'Hildegarde et du jeune homme pauvre. A. O. Barnabooth qui est en quête d'absolu et qui veut se vouer à la littérature avec *Le pauvre chemisier*, se situe à l'opposé d'Octave Feuillet avec son oeuvre *Le roman d'un jeune homme pauvre*. Le « riche amateur », le « libertin »[104] a tenté de corrompre des « personnages » de haute dignité[105] pour une certaine littérature (romantique et réaliste), mais aussi a corrompu l'histoire présentée par l'auteur qui occupa le siège à l'Académie Française[106]. Hildegarde nous est présentée comme la jeune fille – virginale, innocente, rêveuse d'un d'amour éthéré et cependant « toute possédée par Eros implacable »[107], un idéal d'amour qui ne pouvait être que romantique, puisqu'elle s'éprend du jeune homme pauvre, parfaite incarnation du héros romantique « détraqué par l'insidieux poison d'une littérature démoralisatrice »[108]. L'aventure amoureuse de ces deux jeunes gens est bien loin d'atteindre le sublime romantique car le « sinistre » Barnabooth, le « libertin », se jouant des valeurs bourgeoises, demande les faveurs d'Hildegarde. Le jeune homme – aux prises d'un combat racinien de passion-raison, demande finalement à sa bien-aimée, pour sauver leur amour, d'accepter les offres et avances du milliardaire poète. Jane Grace Opper de dire :

> Through stereotypes and literary clichés, the characters are thus deprived of motivation and dimension. Because they inspire associations, they never appear based on reality. Similarly, the narrative, by evoking literary sequences and codes, reduces the importance of events narrated and functions as an extension of

[104] Nous reviendrons sur cela ; en fait en arrière-fond on a des échos du roman *Les liaisons dangereuses* de Choderlos Laclos. Ce caractère libertin du personnage se présente dans d'autres personnages tels que Félice Francia ou plus encore Lucas Letheil que nous aborderons dans le chapitre IV quant au jeu intertextuel.

[105] Les personnages d'Octave Feuillet sont des exemples de cette haute dignité et noblesse du point de vue éthique et moral. La lutte entre l'amour authentique et l'honneur ne laisse aucune place à la souillure car ce sont les vertus qui triomphent.

[106] Octave Feuillet occupa le siège à l'Académie française d'Eugène Scribe en 1862.

[107] LARBAUD, V, *Le pauvre chemisier*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 32.

[108] *Ibid.*, p. 31.

> Barnabooth's personality. By emphasizing the mimetic nature of narrative, the entire tale focuses on illusion : how the narrative is presented instead of what is being said[109].

De cette double corruption émane la lecture et la portée du conte, un conte qui n'est certes ni moral, ni philosophique mais qui dévoile bien au contraire les prises de positions et les horizons vers lesquels s'oriente A. O. Barnabooth comme nous démontrerons par la suite.

I.3.2. L'écriture réflexive dans *Poèmes* : repères de fonctionnement interne de l'œuvre

Les *Borborygmes*[110] ne sont en réalité que l'expression poétique, spontanée et incontrôlée, d'un drame intérieur et par conséquent constituent une tentative de conquête d'une identité. Ces « bruits » procèdent de la vie organique, mais aussi de la pensée[111] et sont donc en rapport avec la vie intérieure. Les poésies de A. O. Barnabooth chantent cette inadaptation de l'individu au sein du nouveau monde, et établissent ce contraste très défini entre le moi superficiel du poète « épris de luxe, et en constante et luxueuse mobilité » et son moi profond[112]. Ces *Borborygmes* qui constituent la première partie des

---

[109] GRACE OPPER, J., *op. cit.*, pp. 23-24.

[110] Relevons l'aspect prosaïque du titre, les borborygmes ont à voir avec la vie organique, anatomique. Un certain humour se dégage déjà de l'utilisation des termes qui lui sont relatifs, le côté sublime qui a caractérisé la poésie étant tout à fait éliminé avec ces champs lexicaux. Valery Larbaud se souvient de la découverte de Henri Jean-Marie Levet – moment où le personnage de Barnabooth est en train de se concevoir –, et nous en fait part dans la conversation avec Léon-Paul Fargue en introduction à la publication des *Poèmes* du poète et diplomate « […] et je rêvais d'un poète <<comme ça>> fantaisiste, sensible à la diversité des races, des peuples, des pays, pour qui tout serait exotique, ou pour qui rien ne serait exotique (je crois que cela revient au même), très <<international>> (<<comme l'œuvre d'Art >> !), humoriste, c'est-à-dire capable de faire du Walt Whitman à la blague, de donner une note de comique, de joyeuse irresponsabilité, qui manquait dans Whitman. Au fond, ce que je cherchais sur les tables, les casiers et les rayons des jolies bibliothèques tournantes de chez Brentano, c'était le poète qui eût été le successeur à la fois de Laforgue, de Rimbaud et de Walt Whitman. Et voici qu'il me sembla presque l'avoir trouvé […] » LARBAUD, V., « Conversation Léon-Paul Fargue - Valery Larbaud », *op. cit.*, pp. 25-26.

[111] LARBAUD, V., « Prologue », in *Borborygmes*, *in* LARBAUD, V., *Œuvres complètes, op. cit.,* pp. 43-45.

[112] Précisément, cette quête du moi intéresse grandement les auteurs de la modernité et plus particulièrement ceux gravitant autour de la *NRF*. Mais il s'agit là d'un traitement novateur du moi. « Esquiver les stéréotypes du moi social, ne pas se laisser prendre aux illusions du moi superficiel, pour préserver le moi profond

Poésies annoncent que la poésie qui va suivre est une poésie qui vient du dedans. Ces « Voix, chuchotements irrépressibles des organes » sont la « seule voix humaine qui ne mente pas »[113]. A. O. Barnabooth nous avertit dans le « Prologue » que les poèmes qu'il se dispose à nous livrer ne sont en fait qu'une chanson de lui-même :

> [...]
> Amie, bien souvent nous nous sommes [interrompus dans nos caresses
> Pour écouter cette chanson de nous-mêmes[114].

Mais ces poèmes qui reflètent ce moi profond, « cette inévitable chanson de l'œsophage »[115], ces poèmes qui proviennent de « ces bruits organiques irrépressibles » constituent aussi l'espace d'accueil d'explicitation des procédés sur lesquels reposent la création poétique. Déjà de par le titre, un titre bien prosaïque (comme nous l'avons vu précédemment), et de part le « Prologue », le poète n'annonce-t-il pas que la poésie qui va suivre s'éloigne des moules poétiques traditionnels, marquant une rupture des barrières entre prose et poésie – des vers qui sont des « phrases très longuement, infiniment, modulées »[116] – et soumettant sa prosodie à l'expression spontanée et supposément sincère de ce moi, à cette chanson de lui-même. Tel que le souligne María Badiola « la métaphore des borborygmes » exprime à la perfection l'idée de Larbaud que l'instrument le plus approprié pour parler de poésie est bien le langage poétique en lui-même »[117].

Si le lyrisme traditionnel avait pour but cette expression du moi, le monde de la modernité va permettre d'inaugurer un nouveau type de poésie. Une poésie lyrique qui ne se contente plus de

---

dans ses forces vives » nous dit Michel Décaudin. DÉCAUDIN, M., « La modernité de Valery Larbaud », in BESSIÈRE, J., *Valery Larbaud et la prose du monde*, op. *cit*, p. 99.

[113] LARBAUD, V., « Prologue », in *Borborygmes*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 43.

[114] *Ibid.*, *loc. cit.*

[115] *Ibid.*, *loc. cit.*

[116] *Ibid.*, *loc. cit.*

[117] BADIOLA, M., *Narratividad e intertextualidad en la obra de Valery Larbaud*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense, 1999, *op. cit.*, p. 102.

l'expression de ce moi aux prises de l'angoisse, qui va pouvoir accueillir désormais des aspects divers et hétéroclites, parmi lesquels la réflexivité joue un rôle de prime importance.

L' « Ode » avec son exaltation de la beauté des trains de luxe, et les nouveaux rythmes inspirés par la course du train à travers l' « Europe illuminée » ouvre de nouvelles voies. Les vers qui se déploient au fil de notre lecture nous suggérant parfaitement cette fusion de la voix du poète « aux cents mille voix » des locomotives. Nous assistons à la fusion du rythme poétique aux rythmes de la modernité.

[…]
Prêtez-moi, ô Orient Express, Sud-Brenner-Bahn, prêtez-moi
Vos miraculeux bruits sourds et
Vos vibrantes voix de chanterelle ;
Prêtez-moi la respiration légère et facile
Des locomotives hautes et minces, aux [mouvements
Si aisés, les locomotives des rapides,
Précédant sans effort quatre wagons jaunes [à lettres d'or
Dans les solitudes montagnardes de la [Serbie,
Et, plus loin, à travers la Bulgarie pleine de [roses…[118]

Ces « bruits » et le mouvement doivent entrer dans ses poèmes, nous dit le poète, car :

Ah ! il faut que ces bruits et que ce mouvement
Entrent dans mes poèmes et disent
Pour moi ma vie indicible, ma vie
D'enfant qui ne veut rien savoir, sinon
Espérer éternellement des choses vagues[119].

[118] LARBAUD, V., « Ode », in *Borborygmes*, in *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 44-45.
[119] *Ibid.*, *loc. cit.*

Mais A. O. Barnabooth avertit son lecteur que ses poèmes ne se limitent pas uniquement à cette « vie intérieure indicible», de sa plume de nouveaux horizons s'ouvrent. Si cette poésie se veut effectivement une poésie de « La vie réelle », « sans art et sans métaphores »[120],

Grande poésie des choses banales : faits [divers, voyages
Tziganes ; promenades en traîneau, pluie [sur la mer ;
Folie de la nuit fiévreuse, seul avec [quelques livres ;
Haut et bas du tempérament ;
Instants reparus d'une autre vie ; souvenirs, [prophéties ;
O Splendeurs de la vie commune et du [train-train ordinaire
A vous cette âme perdue[121].

Elle veut être, aussi et surtout, l'espace d'accueil de l'expression de cette « âme perdue ». Le poète sous l'emprise de l'angoisse existentielle, revoit son passé – un passé stérile tel que Basento[122] –, ce passé ne lui « barrera pas la route »[123] puisqu'il prend décidément conscience de l'homme « qu'il ne sera plus »[124]. Cette poésie qu'il nous livre en porte bien l'empreinte puisqu'elle ne gardera en elle que le reste de l'exotisme de son existence antérieure « ces voix des servantes »[125], ces chants de son enfance tel que « Ya que para mi no vives »[126], cette nostalgie de « ce cœur d'enfant abandonné »[127] du continent américain. « Peut-être que j'ai faim de choses inconnues »[128] avoue A. O. Barnabooth. Or, celles-ci

[120] *Ibid*., p. 57. L'un des aspects les plus recherchés par les tendances qui s'érigent contre le symbolisme est précisément ce contact avec la vie réelle au sein de la Nature ou au sein de la société. Les poètes avides de nouveauté recherchent les paradis naturels plutôt que ces paradis artificiels chers aux symbolistes. Par ailleurs, le langage revendiqué est un langage basé sur la simplicité et non sur l'étrangeté du lexique, un langage qui n'ait recours autant que possible qu'aux artifices de la métaphore… SABATIER, R., *Histoire de la poésie française du XXe siècle*, *Mouvances de la tradition*, t. 1, Paris, Albin Michel, 1982, pp. 31-32.

[121] LARBAUD, V., « Alma perdida », in *Borborygmes*, in *Oeuvres completes*, *op. cit.*, p. 54.

[122] « Centomani », in *ibid*., p. 45.

[123] *Ibid*., *loc. cit.*

[124] *Ibid.*, p. 46.

[125] « Voix des servantes », in *ibid.,* p. 52.

[126] « Yaraví », in *ibid*., p. 55.

[127] « Océan Indien », in *ibid.*, p. 48.

[128] « Nevermore », in *ibid.*, p. 48.

n'appartiendront ni à la religion chère aux romantiques ni à ces paradis ésotériques chers aux symbolistes, tout au contraire elles seront de l'ordre de l'humain tel qu'il l'avertit dans « Nevermore »[129].

C'est ainsi que le poète se tourne vers le voyage comme un art de vivre, nous dit Frida Weissman, ayant besoin de la découverte du nouveau, de la joie procurée par les paysages ou des gens inconnus, [...] du désir toujours renouvelé que lui apporte un site, un livre, un visage nouveau"[130]. Les poèmes révèlent cette quête des beautés du monde et de la vie réelle, mais aussi la quête d'une Beauté supérieure capable d'assouvir cette inquiétude spirituelle. Une Beauté capable de soulager cette douleur, une douleur dont il ne veut pas se défaire car elle est à la source de sa création poétique et de sa vision de la création.

> Mais ma douleur… Oh, ma douleur, ma bien aimée !
> Qui adoptera cette douleur sans raison,
> Que le passé n'a pas connue et dont l'avenir
> Ignorera sans doute le secret ?
> Oh prolonger le souvenir de cette douleur moderne,
> Cette douleur qui n'a pas de causes, mais
> Qui m'est un don des Cieux[131].

L'écriture poétique en fait devient le port d'attache de cette âme souffrante à la poursuite des beautés du monde et de la Beauté Invisible. La poésie que nous suivons des yeux n'est ni dictée ni inspirée par une force supérieure, il s'agit plutôt de ce don du poète – don qui le distingue de la foule – qui le soumet « aux lois invincibles du rythme» »[132], un rythme qui provient directement de ces « borborygmes»[133] en eux-mêmes. A. O. Barnabooth rêve « De construire, dans une forme inusitée

[129] *Ibid., loc. cit.*
[130] WEISSMAN, F., *L'exotisme de Valery Larbaud*, Paris, Nizet, 1966, pp. 51-52.
[131] LARBAUD, V., « Yaravi », in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 56.
[132] « Ma muse », in *ibid.*, p. 60.
[133] *Ibid.*, *loc. cit.*

encore, un poème/A la gloire de la mer »[134]. L'écriture poétique qui se déploie vers après vers tente par conséquent de fuir les moules de la métrique et de la prosodie classiques, ces « phrases très longuement, infiniment modulées »[135] exigent du lecteur de savoir y « mettre l'accent où il faut»[136]. Un lecteur qui d'ailleurs joue un rôle primordial dans la lecture et l'interprétation car :

> Prenez donc tout de moi : le sens de ces poêmes,
> Non ce qu'on lit, mais ce qui paraît au travers malgré moi :
> Prenez, prenez vous n'avez rien
> Et où que j'aille, dans l'univers entier,
> Je rencontre toujours,
> Hors de moi, comme en moi,
> L'irremplissable Vide,
> L'inconquérable Rien[137].

La poésie est bien plus que ce qui « paraît entre les mots » nous avertit le poète. Barnabooth versus Larbaud montre à plusieurs reprises une méfiance à l'égard des mots dans leur conception traditionnelle. Les mots nous dit « le riche amateur » nous renvoient directement à un signifié premier, cependant les mots en disent bien plus long[138]. Il s'agit de faire un effort et de dépasser ce premier stade dans notre interprétation – car bien souvent stérile, devinant tout un monde d'associations qui s'établissent à travers les mots et leurs unions[139]. Si la tradition a privilégié le contenu, la forme restant au service de celui-ci, à partir du romantisme et surtout à partir du symbolisme le pouvoir évocateur et suggestif du langage dans sa matérialité[140] occupe les esprits créateurs. Et A. O. Barnabooth versus

---

[134] « Thalassa », in *ibid*., pp. 58-59.
[135] « Prologue », in *ibid*., p. 43.
[136] « Ma Muse », in *ibid*., p. 60.
[137] « Le don de soi-même », in *ibid*., p. 61.
[138] Aspects sur lesquels nous reviendrons plus profondément dans le chapitre suivant.
[139] L'intérêt de Valery Larbaud au sujet de la capacité suggestive et cette « magie » des mots est une facette connue de l'auteur ; nous reverrons cela de façon approfondie dans le chapitre « Le plaisir du mot ».
[140] *Cf.* Stéphane Mallarmé qui fonde sa poétique précisément sur la polysémie du langage poétique et sur les sonorités tout aussi mystérieuses qu'attrayantes. Le lecteur mallarméen de même que le lecteur de la modernité

Larbaud exploite bien ce domaine. Le rapport avec l'écriture poétique doit surtout être de l'ordre du sensible, doit faire appel au monde des sens et à la volupté. Il s'agit bien plus de sentir, de capter ce que nous suggère les mots, que de chercher d'emblée un signifié. Cette « stricte et voluptueuse sensibilité»[141] qu'André Gide relevait dans les poèmes de Larbaud. María Badiola de dire :

> Lo que sí es cierto, en cualquier caso, es que éste busca la aquiescencia del lector, una complicidad no de orden intelectual, sino proveniente del campo sensible y afectivo (lo que resulta coherente con la visión de la poesía adelantada con la metáfora Borborygmes)[142].

Comme nous avons vu précédemment ces *Borborygmes* qui sont en fait la tentative d'expression de la conquête d'une identité perdue, vont de pair avec « cette conquête du monde par les sens »[143]. Si le voyage est une source de jouissances multiples grâce à la beauté des espaces parcourus, au défilé filmique ou encore à la fuite en elle-même, si cette Europe « satisfait ces plaisirs sans bornes/ De savoir, et les appétits de la chair/Et ceux de l'estomac, et les appétits/Indicibles et plus qu'impérieux des Poètes […] »[144], A. O. Barnabooth avoue qu'il a quand même besoin de « douceur et de paix »[145]… C'est au sein d'une ville – dans les cent mille replis d'une ville – qu'il va trouver la tranquillité nécessaire pour se vouer à l'écriture poétique. Une écriture poétique avec laquelle il entretient un rapport tout à fait amoureux, voire même érotique[146]. Cette relation d'amour avec les mots, avec le langage littéraire sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant définit non seulement le processus de création mais aussi celui de

---

poétique se devant d'être ouvert à la compréhension multiple tel que le souligne Hugo Friedrich. FRIEDRICH, H., *Structure de la poésie moderne, P*aris, Livre de Poche, 1999, p. 170.

[141] GIDE, A., *Poèmes par un riche amateur*, in *Essais Critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 161.

[142] BADIOLA, M., *op. cit.*, p. 104.

[143] CORBÍ SÁEZ, M.-I., « Espaces de la modernité et douceur de vivre », in *Espace et texte*, actes du XII colloque de l'Apfue, Alicante, Ediciones Universidad de Alicante, 2003, sous presse.

[144] LARBAUD, V., « Europe III », in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 71.

[145] « Carpe Diem », in *ibid.,* p. 63.

[146] Notons le rapport amoureux que Barnabooth versus Larbaud entretient avec les mots et sur lequel nous reviendrons dans le chapitre « le plaisir du mot » tel que nous l'avons annoncé antérieurement. De plus, observons cette relation érotique qui joue sur l'ambiguïté des genres puisque la poésie est son « jeune héros », « sa Pallas protectrice »... Aspects que nous aborderons prochainement.

lecture. La poésie devient « Son amie, sa bonne amie, sa camarade »[147] et c'est avec elle que «Ce soir, mi Socorro, je suis une humble femme/Qui ne sait plus qu'être inquiète et être aimée »[148]. Cette liaison asexuée entre le poète et le langage poétique va donner naissance à cette poésie. C'est grâce à la « fée » – le poète – que la « jeune mendiante »[149] – le langage poétique – devient poésie :

> Viens ! je suis une fée, je t'aime, tout à [l'heure
> Tu auras un festin dressé pour toi seule et [des fleurs dans ta voiture
> Viens seulement contempler encore [quelques instants
> La grande chose nocturne, plus belle
> Que les déserts et que la mer, et que les [fleurs des tropiques
> Roulant dans la splendeur lunaire,
> Oh, regarde en silence, te pressant contre [moi,
> Femme dédiée à la ville ![150] .

Si tel que le souligne María Badiola le poète a pour mission le fait d'immortaliser la « Beauté Invisible »[151], car il est le seul capable de « s'élancer vers elle pour en être frôlé »[152] et de la suggérer à travers le langage poétique, il est aussi celui qui fait, avec sa « douleur moderne » et ce rapport amoureux avec les mots, que le langage poétique prenne corps dans chacun des poèmes que nous avons sous les yeux, et que nous l'admirions tel qu'une « Femme »[153]. L'écriture poétique en elle-même devient donc la Beauté par excellence, une Beauté qui doit toucher le lecteur au plus profond de lui-même, telle que la « Femme » le ferait[154].

---

[147] « Carpe Diem », *ibid.,* p. 63.
[148] *Ibid*., *loc. cit.*
[149] Notons ici l'emploi métaphorique de la « jeune mendiante » de la part de A. O. Barnabooth versus Larbaud. Valery Larbaud parlera également de la « Belle mendiante » en tant que topos littéraire dans *Sous l'invocation de Saint Jérôme* et sur lequel nous reviendrons postérieurement quand nous aborderons l'intertextualité.
[150] LARBAUD, V., « Trafalgar Square la nuit », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 67.
[151] BADIOLA, M., *op. cit.*, p. 107.
[152] LARBAUD, V., « L'Innommable », in *Œuvres complètes*, op. *cit.*, p. 67.
[153] *Ibid*., *loc. cit*.
[154] Nous reviendrons sur la relation métaphorique entre Femme/écriture poétique/ville.

> En un mot, le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle. C'est, je crois, le mot de la Poésie[155].

I.3.3. L'écriture réflexive dans *Le journal intime* : repères de fonctionnement interne

Si le poète A. O. Barnabooth déjà dans ses poésies nous annonce que son écriture ne vise pas seulement ce désir d'expression du moi et de conquête d'une identité perdue à travers les voyages, mais aussi la conquête de l'écriture poétique, *Le journal intime* continue dans cette voix et intensifie tout ce qui est avancé dans les *Poèmes*. Le journal intime, genre par excellence de l'introspection[156] et donc, par conséquent, devenant l'espace d'accueil du développement de cette quête initiatique au rythme des sensations, des souvenirs et réflexions que provoquent le voyage et la connaissance du monde, se présente de même comme le lieu privilégié d'innombrables discours et de réflexions – en particulier de la réflexion au sujet de la littérature d'une façon générale ou encore visant le processus même de création. Tel que le narrateur nous l'annonce dès le début, « c'est le temps des études philologiques»[157] et ces études déboucheront sur une conception nouvelle de l'écriture. Mais si le journal nous offre sans aucun doute un discours métalittéraire sur lequel nous reviendrons dans la dernière partie de ce chapitre, nous nous centrerons ici sur le caractère réflexif de l'écriture dans la mesure où elle nous renvoie à ses propres principes de création. La discontinuité de l'écriture du journal facilite l'inclusion de toute sorte de discours, de commentaires, de digressions, et de ce fait même retient l'attention du lecteur sur le «comment c'est fait»[158] tel que le souligne Frida Weissman. Or, ceci nous est aussi découvert par le narrateur qui analyse lui-même son écriture.

---

[155] MALLARMÉ, S., « Lettre à Villiers de L'Isle d'Adam », 31 décembre 1865, *in* MAULPOIX, J.-M., *La poésie comme l'amour, Essais sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 35.

[156] Retenons que *Le journal intime de A. O. Barnabooth* appartient au genre du Bildungsroman et se rattache donc au roman du « culte du moi » – roman qui exerce un grand attrait au début du XXe siècle. Traditionnellement le journal intime a été considéré comme le genre introspectif pas excellence, or ce genre va permettre de déborder amplement le domaine de l'expression du moi et de création du moi. Devenant un espace d'écriture et de gestation d'oeuvres à venir tel que nous le verrons plus loin.

[157] LARBAUD, V., *Le Journal intime*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 83.

[158] WEISSMAN, F., « La modernité de Valery Larbaud », in DÉCAUDIN, M., & RAILLARD, G., (éd), *La modernité*, *Cahiers du XXème siècle 5*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 32.

Son écriture n'est précisément pas celle qui s'ajusterait aux valeurs bourgeoises. A. O. Barnabooth, a renoncé à toutes les richesses matérielles[159], ne gardant que la richesse abstraite, car en fin de compte ce sont elles qui privent l'homme moderne de la liberté qui entraverait et empêcherait cette quête de l'absolu. Si les valeurs sociales sont un fardeau inutile, la propriété immobilière est «une souillure»[160] à rejeter, les valeurs qui fondent la littérature bourgeoise sont elles aussi un fardeau et par conséquent contraignent inutilement l'esprit créateur. *Le journal intime* se déploie révélant ligne après ligne les caractéristiques qui lui sont propres.

Le héros que présente *Le journal intime* n'est précisément pas du type stendhalien, ce héros en quête d'ascension sociale. Bien au contraire, A. O. Barnabooth est bien l'antihéros, car «dans son souci d'y voir clair»[161], s'étant défait de tout ce qui l'attache aux anciennes valeurs, il se lance dans toutes sortes d'expériences y compris dans le monde de la déchéance. Le narrateur est bien conscient de sa condition d'antihéros et il le confirme :

> Mais c'est ignoble ce culte du héros, s'exprimant par une iconographie d'une bassesse insurmontable. C'est cette déification qui me met hors de moi. Quelle sale littérature, et quel enthousiasme de fête foraine[162].

Le *journal* que le lecteur suit de ses yeux porte sur la vie même, c'est le chant aux « choses d'ici-bas »[163]. Le narrateur est un homme en chair et en os capable d'éprouver l'amour, la pitié, la bonté et cependant il est aussi celui qui peut « vouloir le mal frénétiquement »[164]. Certes, les personnages

---

[159] Notons le double jeu sur les « richesses matérielles », A. O. Barnabooth se dépouille de toute sa richesse matérielle ne gardant que l'abstraite, de même qu'il va se dépouiller de toute une richesse intellectuelle « matérielle » fondée sur les valeurs bourgeoises.

[160] LARBAUD, V., *Le journal intime,* in *Œuvres complètes*, op. *cit.*, p. 132.

[161] *Ibid.,* p. 118.

[162] *Ibid.,* p. 100.

[163] *Ibid.*, p. 104.

[164] *Ibid.,* p. 103.

romantiques visaient la conquête du sublime, les réalistes visaient cet idéal d'argent et de statut, or pour Barnabooth, « toute l'histoire du XIXe siècle est à refaire dans l'autre sens »[165] :

> Ma vie est méprisable, grotesque, pleine de contradictions, de hontes, de sottises, chevauchée par tous les démons de la sensualité, de l'orgueil, de la sentimentalité, de la sottise […][166].

C'est ainsi que cette vie va constituer l'essentiel du journal. Peu importe si le narrateur dévoile le côté obscur de son existence puisque c'est la vie même du personnage et son évolution à travers les différentes crises surmontées qui devient la matière du journal. Cette écriture qui porte sur les « hauts et bas du tempérament» ne cherche pas par conséquent cette idée d'équilibre, d'harmonie, de Beauté, sur lesquelles repose la littérature traditionnelle, le *journal* nous en fait bien part :

> Que trouves-tu donc de si beau dans la Beauté, Pèlerin ? Tu vois que je me contente de la laideur, de la sottise et de l'ordure, moi, qui te vaux bien. Je t'assure que par certains côtés Garibaldi et son culte me plaisent beaucoup. Et vois donc ces trois belles filles blanches, oui, ces danseuses anglaises qui beuglent des polissonneries rythmées ? Cela ne te dit rien, cette chair grande et saine, du peuple, sortant de cette écume cramoisie des dentelles ; et cette odeur de cavours et de virginias, et la grosse caisse tonnante d'allégresse, et le cri des cymbales giflés ? – Je veux dire la combinaison de tout cela ?[167]

A. O. Barnabooth est conscient du genre de littérature qui d'emblée plairait au bourgeois Cartuyvels. Cette littérature pleine d'enseignements moraux et d'avertissements ne sied absolument pas à son esprit créateur. Il avertit le lecteur que son œuvre ne porte précisément pas sur des « moraleries » ou « oracles » :

---

[165] *Ibid.*, p. 101.
[166] *Ibid.*, p. 141.
[167] *Ibid.*, p. 102.

> […] à Sainte Marie la Nouvelle, j'ai senti cette tentation : discuter l'appréciation de Ruskin sur les fresques de Ghirlandajo. J'ai senti que peu à peu, avec de l'entraînement, je pourrais m'absorber tout entier là-dedans, et m'y perdre, loin de ma vraie vie ; je me voyais laissant au monde une œuvre énorme, inutile même pour moi, toute en oracle et moraleries, et si éloignée même des honneurs qu'elle me vaudrait ! une œuvre à me gagner le respect de Cartuyvels, et de tous les gens qui méprisant, les livres qui les intéressent, honorent les livres qui les ennuient. Quand je voudrai me gagner le respect de Cartuyvels, je pourrai toujours écrire une « Histoire de la Pluie à travers les siècles »[168].

Son journal intime vise plutôt l'incertain, le non-définitif, le provisoire. Si une fois passée la crise, Barnabooth veut s'en faire l' « impartiel historien » – chose bien contradictoire car le journal intime n'est précisément pas le lieu de l'impartialité mais plutôt celui de la subjectivité –, lorsqu'il veut nous faire part de ses voyages et des sensations que provoquent en lui les différents lieux, à nouveau il ne peut trouver la formule définitive. Le journal est, bien au contraire, le lieu des notations « tâtonnantes »[169] insiste-t-il à plusieurs reprises. Notations, qui sont par ailleurs, par définition même, opposées à l'idée de complétude. Tâtonnement de l'écriture, de cette écriture, dirions-nous, car les mots et le langage – y compris dans leur conception classique – n'arrivent à dévisager, voire même à dévoiler la réalité, si ce n'est que par touches, par bribes fugitives et contradictoires… Le narrateur, dans sa crise d'*enthousiasme malherbien*[170], ne nous annonce-t-il pas, que l'écriture de son journal se situe à l'opposé de la conception classique. Le paysage de l'Italie lui remplit les sens, l'inonde en sensation, cependant c'est «Tarente qui représente le mieux dans son souvenir, cette Italie dont il voudrait trouver la formule définitive ». Tarente n'étant qu'une infime parcelle de cette Italie et non pas la plus représentative ou la plus connue. Face aux formules définitives que nous offre la littérature traditionnelle, nous nous trouvons ici face à « des

[168] *Ibid*., pp. 105-106.

[169] Tel que l'ont noté plusieurs critiques, c'est précisément cette écriture tâtonnante qu'il pratique dans le journal intime qui le mènera vers la pratique du monologue intérieur dans les années vingt avec sa trilogie *Amants, heureux amants...* Valery Larbaud, lui-même, dans son *Domaine français*, dans l'article sur Édouard Dujardin nous en fait part. LARBAUD, V., *Ce vice impuni la lecture : domaine français*, Paris, Gallimard, p. 250.

[170] LARBAUD, V., *Le journal intime*, in *Œuvres complètes*, op. *cit.*, p. 115.

notations »[171] . Au Savonarole, Barnabooth se « rassasie de bruits, et rentre au Carlton vers une heure du matin, plein de rêves les plus sublimes »[172] et pourtant « jusqu'au matin il n'écrit que des ébauches de poésies françaises (en vers libres, qu'il intitulera *Déjections* pour que « Cartuyvels ne le prenne pas au sérieux »[173]). *Le journal intime* de Barnabooth, tel que ces futures *Déjections*, n'est constitué en fait que par des ébauches d'écriture. Le lecteur doit faire face à un manque de linéarité, de cohérence, à une absence d'analyses objectives, à une conception d'écriture tout à fait opposée à cette « Histoire de la Pluie à travers les siècles »… Le narrateur privilégie cette arrivée incontrôlée, discontinue, et fragmentaire à l'esprit des réflexions, au rythme des souvenirs, des sensations et des associations… Peut-on parler de formule définitive en littérature ? D'ailleurs, A. O. Barnabooth, ne nous avertit-il pas à plusieurs reprises « qu'il néglige beaucoup ce journal », qu'il omet de nombreux détails, arrivant même à dire que « tous les moments essentiels de la vie peuvent se passer du langage». Donner des formules définitives dans n'importe quel domaine, ce serait admettre une idée univoque et linéaire de la réalité et donc fausser cette dernière.

Si le journal intime a été considéré traditionnellement l'espace par excellence de révélation d'un moi qui se veut sincère[174], le narrateur dès le départ nous avertit des risques :

> Le danger, avec nous autres hommes, c'est que, lorsque nous croyons analyser notre caractère, nous créons en réalité de toutes pièces un personnage de roman, auquel nous ne donnons pas même nos véritables inclinations. Nous lui choisissons pour nom le pronom singulier de la première personne, et nous croyons à son existence aussi fermement qu'à la nôtre propre. C'est ainsi que les prétendus romans de Richardson sont en réalité des confessions déguisées, tandis que *Les*

[171] *Ibid*., p. 112.
[172] *Ibid*., p. 114.
[173] *Ibid*., *loc. cit.*
[174] Soulignons la différence qui existe dans le geste autobiographique entre vérité et sincérité. À partir de J. J. Rousseau, l'écriture de soi se fonde plutôt sur un pacte de sincérité tel que le souligne J.-Ph. Miraux. MIRAUX, J.-Ph., *L'autobiographie ; Écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan Université, 1996, p. 50. Valery Larbaud, par le truchement de son poète hétéroynme, exploite bien cela jouant précisément sur les limites de la sincérité et la problématique de l'écriture de soi.

> *confessions* de Rousseau sont un roman déguisé. Les femmes, je crois, ne se dupent pas ainsi[175].

L'écriture du moi, même si c'est au sein d'un journal intime, se meut en fait entre l'imaginaire et le réel. Retenons de passage (car nous reviendrons sur cela dans le chapitre « Le je(u) de l'écriture et les espaces du moi »), que pour Barnabooth versus Larbaud ceci ne peut qu'enrichir l'écriture. Le narrateur affirme :

> L'image que chacun se fait de soi-même : comme on la voit du premier coup d'œil, chez les hommes mûrs ! Chez moi elle n'est pas encore formée, voilà tout, – et c'est ce qui me fait croire à la sincérité de mon analyse personnelle. Mais dans les années mon personnage se fixera sans doute ; alors j'écrirai « je » sans hésiter, croyant savoir qui c'est. Cela est fatal, comme la mort…[176].

Ainsi, si le narrateur ne semble pas vouloir fixer son « je » alors même qu'il commence à prendre connaissance de son moi – un moi évidemment pluriel et contradictoire –, que prétend-il avec son journal intime? A. O. Barnabooth nous le dévoile dans les dernières pages du journal:

> Ma richesse et mon indépendance semblaient promettre cents romans de grande aventure, et voici mon Journal : heures d'hôtel, visites d'amis, causeries, et enfin, montée à grands frais, une pauvre intrigue avec une des filles qui viennent au premier signe qu'on leur fait[177].

Barnabooth renonce aux intrigues des romans du genre « haute comédie bourgeoise »[178]. Ce sont ces heures d'hôtel, les visites des amis, les causeries et même ses aventures avec Florrie Bayley ou

---

[175] LARBAUD, V., *Le journal* intime, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 93.
[176] *Ibid.,* p. 94.
[177] *Ibid*., p. 236.
[178] *Ibid*., p. 236.

Gertrude Hansker – qui constituent sans aucun doute les moindres aspects du *journal* –, qui ont déclenché toutes sortes de réflexions et de débats pour qu'en «un an il assiste à la formation de l'homme qu'il sera un jour prochain. Cela commença lorsqu'il voulut enfin vivre par lui-même et pour lui-même ; et cela dure encore »[179]. D'emblée, son journal semble être l'espace de cette connaissance de soi et de sa fixation progressive. Or, le narrateur avoue qu'à la relecture de son journal – « une relecture pénible car il a bien souvent rougi face aux exagérations, aux naïvetés, aux petits mensonges inutiles, aux petites malices cousues de fils blancs ». Si d'une part le journal intime a fixé sa démarche tâtonnante, confuse et indéniablement contradictoire, « essayant de voir sa vie non plus à travers ses lectures, sans admettre des explications tirées de ses souvenirs littéraires »…, d'autre part il est aussi et surtout l'espace de la conquête d'une nouvelle écriture, une écriture ouverte et polyphonique. L'importance des lectures chez le narrateur est indéniable, le journal est scandé d'allusions à de nombreux auteurs – y compris à Valery Larbaud et à A. O. Barnabooth –, de citations et même présente des intertextes très variés. L'érudition de Barnabooth est évidente et lui-même se reproche l'utilisation de nombreuses citations. « Trop de citations » nous dit-il, « se hâtant de changer de sujet »[180]. Cette aventure du voyage qui a permis cette quête de soi et que le narrateur évoque dans son journal, devient en fait l'aventure de l'écriture. Si la connaissance et conquête de soi passe d'abord par l'imitation d'autrui[181] comme nous l'avons vu précédemment, la conquête d'une écriture nouvelle passe aussi d'abord par la connaissance d'autres écritures. « Les études philologiques » que Barnabooth a entreprises il y a déjà quelques temps et qui continuent encore au moment même de l'ouverture du journal[182] sont parfaitement perçues tout au long de cet itinéraire. Le journal, en fait, dévoile cette étape de formation et de gestation. De même que le narrateur veut se dégager de l'influence d'autrui et « de vivre pour et par lui-même », son écriture va tenter en fin de parcours de se dégager définitivement des influences, de ces « souvenirs littéraires » et d'établir avec la publication « inattendue » et « désintéressée »[183] un point de départ pour une nouvelle

[179] *Ibid*, p. 282.

[180] *Ibid*., p. 233.

[181] Retenons qu'à de nombreuses reprises A. O. Barnabooth se plaint précisément de cette manie qu'il a à se laisser influencer par autrui ou simplement à copier les opinions d'autrui. *Cf.* par exemple, LARBAUD, V., *Le journal intime*, *ibid.,* p. 102.

[182] *Ibid.,* p. 83.

[183] Tel que le souligne le narrateur à la fin de son journal. Il cède celui-ci à son éditeur en vue d'une édition non envisagée au départ. « Je ne tiendrai plus de Journal. Et celui-ci sera demain soir à Paris, où on le publiera, peu

écriture. Le héros larbaldien, avec l'ironie et l'humour qui le caractérisent comme nous avons vu précédemment, annonce qu'il renonce à devenir auteur – dans le sens bourgeois du terme – préférant sa condition de « riche amateur », car ce n'est qu'avec elle qu'il pourra se vouer à une littérature qui tente l'expression des « terres intérieures »[184], qui se fonde sur le plaisir et la jouissance et qui finalement « affronte l'inconnu ». A. O. Barnabooth est par conséquent à l'opposé de la notion d' « auctoritas » que vise la littérature traditionnelle et il l'est déjà dans ce *journal intime* dont la publication était imprévue.

Si le voyage est un parcours dans l'espace physique tridimensionnel, l'écriture en fait n'est donc qu'un voyage bidimensionnel à travers d'autres écritures et surtout un voyage en elle-même. Un voyage dont le début est certain et repérable mais la fin est incertaine puisque illimitée. A. O. Barnabooth avec *Son journal intime* ne fait-il pas déjà écho à cette aventure de l'écriture butorienne :

> Et j'écris. Or j'ai toujours éprouvé l'intense communication qu'il y a entre mes voyages et mon écriture ; je voyage pour écrire, et ceci non seulement pour trouver des sujets, matières et matériaux, comme ceux qui vont au Pérou ou en Chine pour en rapporter conférences et articles de journaux (je le fais aussi ; pas encore en ce qui concerne précisément ces deux pays malheureusement ; cela viendra), mais parce que pour moi voyager, au moins voyager d'une certaine façon, c'est écrire (et d'abord parce que c'est lire), et qu'écrire c'est voyager[185].

I.4.1. L'écriture métalittéraire dans le conte *Le pauvre chemisier*

Évidemment le type de réflexivité que nous venons d'aborder ci-dessus bien qu'elle définisse les caractéristiques de l'œuvre que nous avons sous les yeux et les principes de sa création, un miroir dans

---

m'importe comment et quand, avec une nouvelle édition de mes *Borborygmes*. C'est le dernier caprice que je me paye. Mes amis de Chelsea m'avaient demandé de leur laisser, en souvenir de moi, ce qu'ils veulent bien appeler sans rire mes œuvres complètes. Eh bien, ils les auront ; de France, on leur enverra le volume. Mais ce qu'ils en penseront … ». *Ibid*., p. 303.

[184] Nous reviendrons à la fin de ce chapitre sur les métaphores de « Campamento » et de « Concepción ».

[185] BUTOR, M., « Le voyage et l'écriture », *Romantisme*, 1972, nº 4, p. 4.

lequel se réfléchit l'œuvre, participe aussi dans le discours métalittéraire plus général. Ce dernier devenant le miroir des miroirs.

Comme nous avons annoncé précédemment, *Le pauvre chemisier* offre en arrière-fond tout un discours sur la littérature romantique et réaliste. Le « jeune homme pauvre » qui « victime de lectures faites trop tôt et mal assimilées se comparait à Roméo, à Titus, et au Chevalier des Grieux »[186] ou qui encore « Corrompu par une littérature malsaine, il se comparait à René, à Werther et au dernier des Abencérages » nous renvoie constamment à la critique des héros romantiques. Pour A. O. Barnabooth la littérature romantique doit être dépassée car « périmée ». Et nous devons voir cela dans la métaphore du duel de Barnabooth avec le jeune homme. Un duel – en clé d'humour –, qui devait faire « mûrir singulièrement l'esprit de ce jeune homme »[187]. Si cette critique est parfaitement visible à partir de la ruade de coups, il y a une critique à une autre tendance qui n'apparaît pas d'emblée. Le père d'Hildegarde se définit lui-même comme « symboliste n'aimant pas le genre romantique »[188]. Mais la question que se pose le lecteur, à ce stade de lecture, est bien celle du genre littéraire où s'adscrit A. O. Barnabooth. Évidemment le « riche amateur » s'érige contre le romantisme puisque de nombreux passages font allusion à ce mouvement et à ses auteurs, ou aux sources où puise le romantisme, notamment la littérature courtoise. Barnabooth n'est certes pas un symboliste puisque le père d'Hildegarde se désigne lui-même comme symboliste et lorsque le « riche amateur » décrit son milieu il dit de façon visiblement ironique et moqueuse «gens de lettres, rastaquouères, aristocrates ». D'après cette affirmation nous pouvons présager que Barnabooth s'adscrit dans l'une des générations qui ont suivi le symbolisme[189]. De plus si nous tenons compte du titre *A. O. Barnabooth, ses œuvres complètes : c'est-à-dire un conte, ses poésies, et son journal intime,* nous observons dans ce titre disparate, outre d'autres aspects comme la volonté de montrer le personnage Barnabooth depuis plusieurs points de vue et sur lequel nous reviendrons, cette tentative de rupture de barrière des genres chère aux tendances postsymbolistes tel

[186] LARBAUD, V., *Le pauvre chemisier*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 36.
[187] *Ibid.,* p. 35.
[188] *Ibid.*, *loc. cit.*
[189] Nous utilisons « présager » puisque le conte est l'œuvre par laquelle commence la deuxième édition. En fait il sert à établir ce à quoi veut renoncer A. O. Barnabooth pour se lancer à la recherche et à la définition de cette écriture nouvelle.

que le souligne Berta Orsntein[190]. Et pourtant, il faudra attendre inéluctablement la lecture des poèmes pour avoir un aperçu de sa position et plus tard encore le *journal intime* pour pouvoir saisir le point d'aboutissement de sa trajectoire. Par ailleurs, soulignons de plus, que le conte pose aussi la question du moi en littérature. A. O. Barnabooth (auteur et personnage principal du conte), tel que nous l'avons souligné précédemment, jouant le jeu de l'intrusion d'auteur quant à ce « je préfère parler de moi à la troisième personne, c'est plus convenable », établit d'emblée un paradoxe. Comment préfère-t-il parler de lui à la troisième personne s'il se déclare poète avant tout et nous offre une suite de poèmes dont le titre *Borborygmes* ne peut être que plus révélateur ? Et par la suite un journal intime genre par excellence de l'écriture du moi? *Le pauvre chemisier* en fait annonce un paradoxe : cette « diction du moi » sincère, directe, univoque chère à nombre de romantiques face à cette instance d'énonciation chère au réalisme qui en principe cache la présence de l'écrivain ; un paradoxe à surmonter car pour la littérature de la modernité le moi de l'auteur relève beaucoup plus des jeux de voilage, du dit et du non-dit, de la fragmentation, à ce balancement entre le réel et l'imaginaire, un moi de l'auteur qui dépasse les frontières du genre purement autobiographique. Nous reviendrons sur cela dans le chapitre « Le je (u) de l'écriture avec les espaces du moi ».

I.4.2. L'écriture métalittéraire dans les poèmes

Tel que nous l'avons souligné plus haut l'écriture réflexive analysée fait déjà partie de ce discours littéraire que constitue l'écriture métalittéraire – miroirs de tous les miroirs. Bien que Larbaud ait toujours renoncé à une association quelconque entre le personnage de sa création et lui-même[191], qualifiant de « caricaturale » sa créature, bien qu'il ait insisté sur le fait que ces poèmes n'ont rien de sérieux et qu'il n'y a pas trois poèmes qu'il signerait lui-même[192], nous pouvons observer tout un discours métalittéraire,

[190] ORNSTEIN, B., *Les trois visages de Valery Larbaud*, Thèse de doctorat, University of Wisconsin, 1971, exemplaire dactylographié déposé au fonds Valery Larbaud, à Vichy, p. 195.

[191] Nombreux sont les passages où Valery Larbaud insiste sur le fait que A. O. Barnabooth est un être de fiction et qui n'a rien à voir avec lui. Nous reviendrons sur cela de façon plus détaillée dans le chapitre III.

[192] Valery Larbaud de dire : « Barnabooth n'a pas été inventé pour le livre ; c'est le livre qui a été fait pour Barnabooth. Les poèmes ne sont pas caricaturaux, c'est M. Barnabooth qui est parfois caricatural… Enfin, tout cela

émergeant en filigrane, qui situe Valery Larbaud par rapport à la création poétique. A une époque de grande recherche – époque des tendances confuses[193] – Valery Larbaud avec la première édition ainsi qu'avec la deuxième apporte une réponse à une poésie qui se cherche depuis les temps déjà lointains de la « mort du symbolisme » décrétée comme il est fort connu par Jean Moréas en 1891. D'ailleurs, rappelons pour illustrer la contribution du poète de Vichy, l'appréciation profondément amicale et également très élogieuse de son confrère et ami Charles-Louis Philippe[194].

La poésie selon *Poèmes par un riche amateur* ne doit rendre compte que de la vie même. Elle doit se ceindre à l'espace réel et à l'espace intérieur du poète. Ces *Borborygmes* et *Europe* nous montrent bien que le poète à la recherche de soi doit se limiter à la vie réelle et non pas se perdre dans ses paradis perdus chers aux symbolistes[195]. Tel que le souligne Michel Décaudin, Barnabooth versus Valery Larbaud

---

revient à dire que ma grosse farce est aux dépends d'un personnage ridicule et qu'il n'y a pas trois poèmes que je signerais, moi, car ces poèmes ont été composés pour mieux montrer la psychologie de mon bonhomme, et non pour exprimer en mon nom mes sentiments personnels ». LARBAUD, V., *in* JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie et son œuvre*, *op. cit.*, pp. 121-122.

[193] Le début du XXe siècle se caractérise par la cohabitation de nombreuses tendances poétiques – aux limites parfois bien floues et aux innombrables enchevêtrements et empiètements – qui cherchent une voix d'issue à cet essoufflement de la poésie annoncé par J. Moréas dans « Le symbolisme est mort » (*Le Figaro*, 1891). Tel que le souligne Michel Décaudin il faudra attendre 1908 – date de publication du premier Barnabooth – pour que le panorama poétique se clarifie et offre des voies nouvelles pour la création poétique. DÉCAUDIN, M., *La crise des valeurs symbolistes…*, *op. cit.*, p. 255.

[194] Charles-Louis Philippe accusant réception du livre écrit à son ami Valery Larbaud : « […] Vous avez fait là, mon cher Larbaud, un des livres les plus étonnants et les plus neufs qui aient paru en France depuis des années. Je m'étais fait quelques idées à son sujet. Je savais que j'y trouverais du goût, de l'esprit et de la clarté, je prévoyais quelques-unes des qualités de votre sensibilité, mais je ne savais pas encore quelle étonnante abondance de sentiments et d'images j'allais rencontrer. Je ne prévoyais pas que vous fussiez capable d'écrire des poèmes comme celui que vous avez intitulé *Don de soi-même*, ou mieux, je croyais que plus personne aujourd'hui n'en était capable ». PHILIPPE, CH .-L., *Lettres à Valery Larbaud*, NRF, 1939.

[195] Valery Larbaud appartient à cette génération postsymboliste et bien souvent il a reconnu l'influence qu'ont exercée sur lui de nombreux écrivains du mouvement inauguré par Charles Baudelaire. «Verlaine formait, avec Rimbaud et Mallarmé, sa suprême trinité poétique ». Si effectivement il s'est nourri de certains enseignements du symbolisme, dans ce désir de modernité qui le caractérise dès ses débuts, il va se dégager des voix indiquées par les grands pour offrir une poésie qui répondent aux valeurs nouvelles ainsi qu'à sa personnalité créatrice. *Cf* JEAN-AUBRY, G., *op. cit.*, pp. 32-33. En fait ce à quoi Valery Larbaud veut renoncer des symbolistes c'est bien cet hermétisme du langage symboliste. Dans le compte rendu sur *Paludes*, parlant des innovations apportées par André Gide dans cette œuvre, Valery Larbaud affirme : « […] Eh bien, notre toute première impression a été que d'abord, pour être daté de 1896, *Paludes* ne date guère (et pourtant Dieu sait dans quelle espèce de charabia prétentieux il était de mode d'écrire alors, et de quels exemples dangereux Gide était entouré !) ». LARBAUD, V., « Compte rendu sur *Paludes* », *op. cit.*, p. 94.

avec ses *Poèmes* fait partie de ses « manifestations contre le symbolisme et ses excès au nom de la vie, de la nature, de la cité, des valeurs du cœur, de la simplicité et de la clarté »[196].

> Assez de mots, assez de phrases ! Ô vie [réelle,
> Sans art et sans métaphores, sois à moi.
> Viens dans mes bras, sur mes genoux,
> Viens dans mon cœur, viens dans mes vers,
> Ma vie […][197].

Ces quelques vers nous renvoient de même à la tentative d'éloignement des contraintes du vers classique et ce désir d'acheminement vers les domaines de vers libre. Et, effectivement, depuis le «Prologue » jusqu'à la « onzième partie » d' « Europe » tous les poèmes présentent cette forme novatrice revendiquée à plusieurs reprises par Larbaud lui-même. Walt Whitman et d'autres poètes fréquentés, mais principalement le poète des *Feuilles d'Herbe*, le guident vers la pratique d'une versification qui puisse accueillir toutes les manifestations la « Nature »[198] dans son sens le plus large. Si le symbolisme de par son étroit lien avec les structures musicales est constrictif, les poèmes recherchent l'expression de cette effusion lyrique en toute liberté[199]. Cette « chanson de lui-même » qu'offrent les *Borborygmes* revendique pour la poésie un lyrisme tout naturel « proche du ton de conversation »[200] qui puisse chanter

---

[196] DÉCAUDIN, M., *La crise des valeurs symbolistes…*, *op. cit.*, p. 55.

[197] LARBAUD, V., « Musique après une lecture », in *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 57.

[198] Valery Larbaud de dire: « […] Walt Whitman, que j'avais <<découvert>> après Laforgue et en même temps qu'un certain nombre de jeunes gens de mon âge […]. Et naturellement je l'absorbai en bloc, sans faire de distinction entre sa doctrine et la forme de ses poèmes, mais c'était cette forme que j'aimais, ce qu'elle devenait dans ses grands moments d'inspiration, quand sa pensée réussissait à se faire poésie. Quels horizons n'ouvraient pas ces grands vers plus libres que tous ceux que nous avions vus jusqu'alors, et ce ton nouveau, ce ton d'effusion lyrique, quotidienne et prophétique […] en langage du XVIIe siècle, cela voulait dire tout simplement, que Walt Whitman << ramenait >> la poésie << plus près de la Nature >> ». LARBAUD, V., « Conversation Léon-Paul Fargue - Valery Larbaud », *op. cit.*, p. 75.

[199] Notons que le lyrisme tel que le conçoit la modernité poétique où s'adscrit Valery Larbaud n'exclut pas le côté railleur ou fantaisiste de la poésie et en cela ce lyrisme nouveau peut accueillir en son sein des touches d'anti-lyrisme. Nous reviendrons sur cela.

[200] Valery Larbaud de dire : « C'est l'essentiel de Walt Whitman, sa poésie reconnaissable à ce ton, que M. Basil de Sélincourt <<appelle ton de conversation>> mais auquel convient mieux le mot que Jacques Rivière

les aspects les plus communs de la vie, en utilisant un langage simple, proche de l'oralité, ajusté à la quotidienneté ou à la nature. En fait, avec *Poèmes par un riche amateur* Larbaud établit une critique contre le côté artificiel car artificieux de la poésie des symbolistes[201].

Par ailleurs, la poésie réclame cette effusion lyrique car elle doit accueillir l'exaltation et l'exultation du nouvel homme au sein de la modernité. Ce sont les nouveaux rythmes du monde moderne comme nous avons vu plus haut qui doivent devenir – entre autres – matière principale de la création poétique. Le poète dévoue cette « âme perdue aux splendeurs de la vie ordinaire »[202].

De plus, *Poèmes* nous offre de nouveaux espaces parcourus par cette âme perdue en quête d'absolu et cela ouvre de nouveaux parages à la création poétique. De la plume de Larbaud les grands espaces vierges inconnus réclament une place d'honneur[203]. Et en contraste avec ces grandes contrées inhabitées et sauvages, toute l'Europe de la modernité se déploie réclamant de même une place de choix. Tel que l'avait décrit Baudelaire dans son *Peintre de la vie moderne*[204] le poète doit s'inspirer du spectacle des villes, des lumières et des couleurs, du grouillement de la vie urbaine… Le traditionnel besoin de dépaysement du poète doit s'effectuer dorénavant au sein de l'Europe de la modernité et non plus dans ses paradis lointains à jamais perdus. Un dépaysement qui surviendra dans les différents lieux visités ou habités, mais aussi au contact des différentes langues entendues, connues ou apprises et maîtrisées[205]. C'est ainsi que les poèmes de Barnabooth nous offrent une multitude de sonorités différentes vu les

---

employait récemment en parlant de la poésie de Paul Claudel : <<l'effusion>> […] ». LARBAUD. V., « Postface aux études whitmaniennes », in WHITMAN, W., *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1996, [1918], p. 265.

[201] Michel Décaudin affirme : « Cette effusion lyrique, tout en protégeant la poésie contre les tentations du récit ou du raisonnement procède également de la défiance à l'égard des fausses beautés poétiques ». DÉCAUDIN, M., *La crise des valeurs symbolistes…*, *op. cit.*, p. 354.

[202] LARBAUD, V., « Alma perdida », in *Oeuvres Complètes*, *op. cit.,* p. 54.

[203] CROHMALNICEANU, O., « Un mythe moderne, A. O. Barnabooth, le milliardaire poète », Europe, oct. 1995, 73e année, nº 798, Paris, p. 31.

[204] BAUDELAIRE, CH., *Œuvres Complètes,*Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1976, t. II, p. 724.

[205] L'admirable connaissance de langues étrangères (l'anglais, l'allemand, l'italien, l'espagnol, le portugais …) et sa non moins admirable maîtrise de celles-ci ont laissé une empreinte indéniable sur son œuvre. Le recours constant aux emprunts étrangers dote l'écriture de sonorités et de rythmes peu habituels pour le lecteur français. Aspects sur lesquels nous reviendrons dans le deuxième chapitre du fait qu'ils contribuent à cette modernité larbaldienne.

innombrables moments où le poète recourt à la langue espagnole, anglaise, italienne[206] … Une collection de papillons sonores comme dirait Léon-Paul Fargue.

Poèmes revendique par ailleurs, comme matière poétique cette beauté des grandes cités européennes avec leurs rythmes frénétiques, leurs rues interminables, leurs réseaux électriques symbole par excellence de la modernité[207]. Cette éloge de la vitesse propre au monde moderne épris de sensations dépaysantes étant bel et bien incarnée dans les merveilleux transcontinentaux de luxe… Par ailleurs, cette exaltation de la beauté moderne qui se déploie vers après vers, introduit de même une confusion entre images réelles et imaginaires qui anticipent déjà l'un des parangons de la modernité poétique[208].

Mais la poétique du voyage revendiquée par les *Poèmes* au sein de cette Europe « source de richesses aussi bien culturelles, intellectuelles, que matérielles » va beaucoup plus loin et illustre la défense d'un nouveau type de traitement du moi poétique. Les *Borborygmes*, tel que nous l'avons vu antérieurement, sont l'expression d'un drame intérieur et chantent le désenchantement ainsi que le déroutement de l'être au sein du nouveau monde, établissant un contraste très marqué entre le moi superficiel – le Barnabooth épris du luxe, et en constante et luxueuse mobilité – et le moi profond – un être avide de connaissance de soi et en quête d'absolu. En fait cette tentative d'expression du moi profond :

> […]
> Il y a quelque chose en moi
> Au fond de moi, au centre de moi,
> Quelque chose d'infiniment aride
> […]

[206] Ce côté plurilingue de l'écriture larbaldienne acquiert un caractère d'incontestable modernité. Aspect que nous aborderons dans le chapitre suivant.

[207] Ce chant à la modernité remonte à Walt Whitman, et son influence se fait sentir chez de nombreux poètes, les unanimistes et Valery Larbaud entre autres. Bien plus tard Valery Larbaud écrira l'article « l'éloge de la lenteur » dédié à Paul Morand et dans lequel le « Riche amateur » réclame une certaine lenteur pour savourer la vie. LARBAUD, V., *Aux couleurs de Rome*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.,* pp. 1042-1049.

[208] SABATIER, R, *Histoire de la poésie française¸ La poésie du vingtième siècle*, t. 1, *op. cit.*, p. 324.

Et qui pourtant voit et entend ;
Un être ayant une vie propre, et qui [cependant,
Vit toute une vie, et écoute, impassible,
Tous les bavardages de ma conscience[209].

n'est certes plus revendiquée à la façon des romantiques, des parnassiens voire même de certains symbolistes. D'une part la volonté anti-lyrique présente dans de nombreuses séquences dévoile bien ce rejet de cette prise au sérieux, de cette gravité du lyrisme traditionnel. Larbaud en choisissant Barnabooth comme personnage caricatural, grotesque et provocateur savait bien où devait s'orienter la création poétique.

Une nouvelle poésie accordant un espace de jeu à l'ironie et à l'humour tout aussi important que celui de la gravité et de l'apparente sincérité[210]. Dans la conversation avec Léon-Paul Fargue, Valery Larbaud insiste sur cette recherche d'un poète « fantaisiste, humoriste, capable de faire du Walt Whitman à la blague »[211]. Notons de plus que si Gide à la lecture des *Poèmes* avoua qu'il aurait « […] dû être plus cynique pour ses *Nourritures terrestres* »[212], il reconnaissait en fait entre autres le grand mérite et la portée de cet humour dans le traitement poétique du moi. L'ironie, procédé comme il est fort connu, qui établit des distances par rapport aux événements extérieurs décevants ou douloureux, permet au poète outre de surmonter le désenchantement propre à son époque de se jouer de lui-même. La poétique larbaldienne, de la main de Barnabooth en tant qu'exemple en prend bien la défense.

Par ailleurs, Barnabooth versus Larbaud revendique une expression poétique qui rejette la conception univoque, linéaire et nous dirions même monolithique du moi. Comme nous avons annoncé plus haut, quand le poète s'adresse au lecteur dans le « Don de soi-même », l'avertissant qu'il ne faut pas prendre le « sens apparent des poèmes », mais plutôt « ce qui paraît malgré lui » et encore au risque de

[209] LARBAUD, V., « Le don de soi-même », in *Œuvres Complètes*, *op. cit*, p. 61.
[210] Précisément ces ruptures de tons vont être à l'origine de grandes innovations.
[211] LARBAUD, V., « Conversation Léon-Paul Fargue - Valery Larbaud », *op. cit.*, pp. 25-26.
[212] GIDE, A., *Journal 1889-1939*, *op. cit.*, p. 298.

« ne rien prendre » car en fait « il ne trouve que cet Irremplissable vide et cet Inconquérable rien »[213], ne nous avertit-il pas du fait que ce vide qui le caractérise est bien à la source de l'impossibilité de ceindre son propre moi et donc de le transmettre à bon escient de façon univoque, intégrale et transitive au lecteur. Sans oublier, par ailleurs, la pudeur qui caractérise Valery Larbaud dans toute sa trajectoire et qui explique sans aucun doute la création même de son hétéronyme pour éloigner dans la mesure du possible toute association (ainsi que pour permettre, soulignons-le déjà, un plus grand jeu avec les espaces du moi comme nous verrons dans le chapitre III).

« Lecteurs ne cherchez pas de sens immédiat à ces vers » et surtout « ne me cherchez pas derrière ces vers » nous dit-il, car il est impossible de saisir le moi empirique si ce n'est que par bribes et, de plus, suspendues entre le réel et l'imaginaire. « Je est un autre » nous dirait Rimbaud et que défendront plus tard les écrivains et critiques de la postmodernité tel que Philippe Lejeune. Éclatement et dispersion du moi lyrique qui va de pair avec une nouvelle conception du lyrisme[214]. C'est ainsi que Roger Lefèvre affirme :

> Insistant sur le refus d'une rhétorique mensongère, visant à laisser la parole à une voix plus authentique que le moi superficiel, volontaire et logique, recevant l'incompréhensible comme une réalité – sinon la réalité – une telle poétique place Valery Larbaud sur une ligne historique où se rencontrent entre autres Rimbaud proclamant : Je est un autre, Maeterlinck affirmant que le poète doit être passif dans le symbole, et les surréalistes demandant à l'automatisme psychologique pur d'exprimer le fonctionnement de la pensée[215].

Nous comprenons alors que lorsque le poète avoue « J'écris toujours avec un masque sur le visage/ […] Assis à ma table et relevant la tête/ Je me contemple dans le miroir, en face/ et tourné de

[213] LARBAUD, V., « Le Don de soi-même », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 61.

[214] C'est à partir de Rimbaud que cette scission du moi s'effectue et inaugure une nouvelle ère de la poésie. FRIEDRICH, H, *op. cit.*, p. 95.

[215] LEFÊVRE, R., « Le prologue des poésies d'A. O. Barnabooth, formulation d'une poétique », *Cahiers des amis de Valery Larbaud*, 1983, nº 22, p. 13.

trois quarts, je m'y vois » invitant le lecteur à « déposer un baiser lourd et lent / […] Afin d'appuyer plus fortement sur ma figure/ Cette autre figure creuse et parfumée »[216], son intention vise beaucoup plus l'expression de l'impossibilité de la saisie du moi du poète et de l'identification avec le lecteur que le simple fait de se cacher derrière un masque par simple pudeur[217].

I.4.3. L'écriture métalittéraire dans le *Journal intime*

Comme nous avons vu précédemment, le journal représente l'étape finale dans cette quête de l'écriture que constitue *A. O. Barnabooth, ses œuvres complètes*, un parcours de neuf mois, toute une gestation pour arriver à une nouvelle conception de l'écriture. Le voyage dans l'espace de ce cosmopolite impénitent, doublé de cette quête spirituelle ne prend fin que lorsque celui-ci atteint sa liberté morale et intellectuelle[218]. Libération de l'emprise de la morale bourgeoise, étouffante et contraignante, de même que libération des dogmes philosophiques et artistiques reposant sur cette morale. C'est donc pourquoi le journal intime est scandé de réflexions de toutes sortes. « *Le journal intime* est un monument littéraire de la famille des <<Essais>> et aussi du journal de Stendhal. Marguerite de Navarre aurait dit un <<débat>>. Un débat entre la bête et la pureté » nous dit Jean Vallas[219]. Et, effectivement ce *journal intime* ne se cantonne pas simplement au discours introspectif, bien au contraire ligne après ligne se déploient différents types de discours qui s'entremêlent à la fiction. Et le discours sur la littéraire est bien celui qui occupe une place prédominante. Un discours métalittéraire qui remet bien en question les fondements de la littérature du XIXe siècle. « Toute l'histoire du XIXe siècle est à refaire dans l'autre sens » nous dit le narrateur, et effectivement nombreux sont les passages qui en font une critique. Il s'agit

[216] LARBAUD, V., « Le masque », in *Borborygmes*, in *Œuvres complètes*, *op. cit*, p. 47.

[217] Nous reviendrons sur cela dans le chapitre « Les espaces du moi » et le jeu amorcé par la diffraction et réfraction inauguré dans la première édition du Barnabooth. Il peut être question en partie d'une certaine pudeur, mais il nous semble que cela constitue le moindre des aspects. Valery Larbaud exploite sans aucun doute déjà ce ludisme que pourvoit le jeu de l'écriture avec les espaces du moi tel que nous le verrons dans le chapitre III.

[218] Notons que le premier titre du deuxième Barnabooth était en principe *Le journal d'un homme libre*. GIDE, A., *Correspondance André Gide - Valery Larbaud 1905-1938*, *op. cit.*, lettre lundi fin 1908, p. 36.

[219] VALLAS, J., « Surréalisme et surréalité chez Valery Larbaud », in BESSIÈRE, J., (éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde, op. cit.*, p. 144.

de définir « la grande littérature »[220] face à cette « littérature facile »[221] qui a caractérisé le siècle de la Bourgeoisie. A. O. Barnabooth avertit le lecteur du début de ce processus :

> Alors je regardai autour de moi. Tous ces bourgeois satisfaits de leur argent ; tous ces nobles satisfaits de leur noblesse. On avait cru que j'étais l'un d'eux ; on m'avait fait à la mesure de ma classe et de ma province. Mais mon tour était venu et je n'étais pas satisfait, moi ; et de toutes parts, le moule craquait et cédait à ma croissance soudaine. Et nul obstacle : *elle* s'était volontairement retirée là-bas, dans la chambre, où je n'étais plus entré depuis qu'elle habitait… Ah, vite… d'autres formes, d'autres idées, quelque chose au-delà de cette satisfaction imbécile. Un autre air, d'autres pensées… [222]

Cette « richesse et son indépendance » qui semblaient « promettre cents romans de grande aventure » ont donné lieu à son journal qui n'est constitué que « d'heures d'hôtel, de visites d'amis, causeries […] » et enfin une petite « intrigue avec l'une des filles qui viennent au premier signe qu'on leur fait »[223]. Cette définition de son journal intime que Barnabooth nous donne et que nous avons vu précédemment au sujet de l'écriture réflexive nous renvoie de même à cette critique du roman – le genre par excellence pour la littérature bourgeoise[224]. Un genre selon l'auteur ouvert à tout le monde et qu'il qualifie de demi-mesure[225]. L'histoire de Gertie aurait pu lui servir comme matière et cependant « le cœur lui manque » car cela supposerait la retombée dans les récits traditionnels : Barnabooth préfère bien au contraire :

> […] mais sans doute il me serait possible de me faire aimer de Gertie au point de la décider à être une vraie femme pour moi. Et c'est là que le coeur me manque. Car

[220] LARBAUD, V., *Le journal intime*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 173.
[221] *Ibid.*, p. 109.
[222] *Ibid.,* p. 203.
[223] *Ibid.,* p. 236.
[224] *Ibid.* , p. 238.
[225] *Ibid.*, *loc. cit.*

> au moins dans ma vie où rien arrive, j'ai l'illusion d'être libre, de pouvoir à mon gré promener ma pensée sur tous les points de l'univers intérieur, et d'avoir, en somme, de grandes aventures dans le pays des idées[226].

Si Barnabooth en lui-même, par le fait même de s'être défait de son argent et de cette volonté de vivre les expériences des pauvres est bien déjà aux antipodes du héros traditionnel tel que nous l'avons souligné précédemment, le désir de l'auteur de liberté et d'incursion dans le monde intérieur va le mener vers des parages absolument méconnus de la littérature traditionnelle. Le narrateur nous annonce la défense d'une nouvelle vision de l'écriture dans la mesure où elle rompt avec les préceptes antérieurs. Rejet du récit qui demanderait une intrigue calculée dans les moindres détails et bien établie – « cette vieille carcasse rouillée » – que dirait Valery Larbaud[227], refus de cette cohérence et de cette cohésion exigées par le réalisme au service de la vraisemblance et contraignant l'activité créatrice sur tous points, besoin de cette faculté critique et morale qui exige différentes perspectives et points de vue. Car si le roman réaliste prétend donner une vision univoque de la réalité, par l'intermédiaire du narrateur omniscient, Barnabooth insiste :

> On nous a élevés à vivre dans les rêves et les théories, et nous crions quand la vie nous opère de nos rêves et quand la réalité prouve fausse nos théories. Le jeune homme sort de l'école avec sa mesure toute prête, et il se fâche parce que les choses s'obstinent à être plus grandes ou plus petites que son mètre. La réalité lui apprend à diviser son ridicule bâton en dix, en cent et en mille parties s'il le faut[228].

Le journal intime, genre par excellence de l'introspection, en fait devient un exemple des horizons vers lesquels doit se tourner une littérature épuisée et assoiffée de renouvellement. Du fait même qu'il accueille les états de conscience du narrateur qui vont et viennent sans ordre, auxquels s'entremêlent des expériences de tous genres, aux rythmes de ses séjours et de ses rencontres dans les différentes villes.

---

[226] *Ibid.*, *loc. cit.*
[227] LARBAUD, V., *Ce vice impuni la lecture : domaine anglais*, *op. cit.*, p. 155.
[228] LARBAUD, V., *Le journal intime*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 260.

Le récit n'a donc plus cette composition rectiligne organisée en fonction d'une intrigue, bien au contraire cette marche et démarche tâtonnante du narrateur à la quête de son moi vont permettre l'inclusion de toutes sortes de digressions. « Tout ce qui est plus utile que l'inutile » dira Jacques Rivière pour définir son roman d'aventure et il n'empêche qu'avec le journal intime nous avons la défense de ce même précepte[229]. Car Barnabooth sent bien que le « nouveau roman »[230] doit bien avoir recours à tout « ce qui empêche l'histoire de filer »[231], devenant un « conglomérat naturel ». Certes, le journal intime case parfaitement dans ces définitions. Par ailleurs, il s'agit beaucoup plus d'une « exploration » que d'un « développement »[232]. Barnabooth veut donc se situer bien loin des développements balzaciens, ou zoliens. « Le roman ce n'est pas seulement comprendre c'est sentir »[233], et le « riche amateur » dans cette quête de l'écriture se marque bien ceci comme précepte, l'exploration de son univers intérieur ainsi que les aventures dans le monde des idées et des textes où il nous transporte nous le dévoilant. En fait

[229] Retenons d'ailleurs que lorsque Valery Larbaud envoie la copie définitive à la *Nouvelle Revue Française* pour l'édition, il est bien conscient des caractéristiques novatrices de son œuvre. Larbaud écrit à Jacques Copeau : « […] j'hésite à vous donner ce journal pour la Revue. *Barnabooth* est essentiellement un livre, une chose pour être feuilletée, ouverte à n'importe quelle page, etc. J'ai peur que l'absence d'intrigue, les digressions, etc., le tout coupé par les << à suivre >> ne soit d'un mauvais effet. Enfin vous jugerez ». Lettre de Valery Larbaud à Jacques Copeau, 14-08-1914, in KUNTZ, M., (éd.), *Autour de la Nouvelle Revue Française avant 1914*, Vichy, Médiathèque Valery Larbaud, 1993, p. 14.

[230] Nous employons ce terme faute de mieux, rejoignant ainsi l'opinion de Valery Larbaud. Celui-ci parlant au pire plutôt de « livre » que de roman. « Il me semble qu'avec la production romanesque énorme et bâclée des dix dernières années, le <<genre>> est en train de disparaître dans un discrédit grandissant, et sans doute quelquefois injuste. J'imagine qu'il y a une élite de lecteurs que le mot <<roman>> n'attire plus, ou déjà éloigne. Mais tant qu'il n'y aura pas un autre *mot* pour désigner des livres comme l'*Ulysse* de James Joyce ou la grande série proustienne, le << Roman >> se survivra à lui-même… Il faudrait un mot, et cela c'est une affaire de librairie, une affaire de critique. Donc je m'en désintéresse, et depuis longtemps je laisse appeler << romans >> mes livres qui n'en sont pas, et mes << nouvelles >> mes écrits qui ne racontent pas d'histoires ». LARBAUD, V., *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*, *op. cit.*, t.3, p. 247. Retenons que, si effectivement cette observation adressée à Marcel Ray dans les années trente indique explicitement que Valery Larbaud rejette les distinctions et classifications traditionnelles quant à l'écriture littéraire, il n'est pas moins vrai que ceci peut être constaté à partir du deuxième *Barnabooth* et même nous oserions avancer avec le premier. Au delà du fait que les *poèmes* revendiquent l'éloignement par rapport à la prosodie classique et donc apporte une réponse à cette tentative de rupture des frontières entre vers et prose (tentatives recherchées par cette modernité poétique et sur laquelle nous reviendrons) il nous semble que la publication conjointe en 1908 d'abord des *Poèmes* avec la *Biographie* et *Le conte* puis en 1913 les *Poèmes*, *Le conte* et *Le journal intime* indique clairement ce désir de rompre avec les cloisonnements classiques entre les genres. Valery Larbaud, parle de « livre » parce qu'en fait la notion d'écriture littéraire ne s'adapte plus aux contraintes génériques. Nous reviendrons sur cela.

[231] RIVIÈRE, J., « Le roman d'aventure », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, Juillet 1913, p. 60.

[232] LARBAUD, V., *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*, *op. cit.*, t. 2, lettre du 16-10-1911, p. 142.

[233] PHILIPPE, CH.-L., « Préface », *La mère et l'enfant*, [1909].

Barnabooth versus Larbaud sont bien conscients tous deux de l'épuisement de cette littérature du XIXe siècle et du besoin de personnages vivants. Auguste Anglès de dire :

> Cette capacité d'engendrer des personnages qui s'imposent au lecteur par leur poids intrinsèque […], n'est-ce pas précisément ce qui manquait à Gide et à ses amis et dont ils cherchaient sans le savoir un substitut du côté de l'imprévisibilité psychologique[234].

Avec le journal intime, espace d'accueil par excellence du processus introspectif, l'action se centre sur l'exploration de ce moi profond accueillant entre ses lignes des souvenirs, des analyses, des sentiments, des sensations, des pensées… Désormais, et de la plume des écrivains de la modernité, le journal intime n'est plus seulement l'espace de retranscription des avatars d'un voyage et les fluctuations d'états d'âme, mais plutôt l'espace où se déploient des perceptions de toutes sortes et des réflexions qui surviennent à l'esprit du narrateur. La vie même du narrateur dans toute sa profondeur et dans toute son imprévisibilité devient la maxime pour tout écrivain désireux de renouveau :

> Mais cet homme, qui dans la vie, ne voit que des lignes ! Comment pourrait-il comprendre les passions qui m'agitent et me guident ? Toute sa conversation est hors de la vie, avec les événements historiques, avec des choses qui ne dépendent de personne et que Dieu seul arrange à son gré. Dans les bibliothèques des petites villes où j'ai résidé, j'ai trouvé des livres obscurs généralement écrits par des révérends campagnards, et dans lesquels toute l'histoire humaine était ingénieusement expliquée et le doigt de Dieu suivi à la trace. Méditations sans fin de célibataires sans baignoire, et qui puent le renfermé. Les vues de Claremoris me les rappellent. Qu'il est donc loin de moi ! Il ignore l'amour, la pitié, et cette espèce de fureur qui me porte à vouloir du bien, ou à vouloir du mal – je ne sais au juste –, mais frénétiquement, à certaines personnes […][235].

---

[234] ANGLÈS, A., *La Nouvelle Revue Française*, *op. cit*, p. 383.
[235] LARBAUD, V., *Le journal intime*, in *Œuvres Complètes*, op. *cit.*, p. 103.

Barnabooth avoue à plusieurs reprises tout le long de son journal que c'est « sa vie qui l'intéresse ». Une vie inépuisable qui lui découvre d'innombrables domaines cachés jusqu'alors. « Ma vie m'intéresse prodigieusement. Je me relève, je me déplie, je m'étends dans beaucoup de directions. On a été longtemps assis sur moi … »[236]. C'est la matière humaine dans toute son ampleur, dans sa mouvance et ses contradictions qui doit remplacer cette vie plate, schématique et prévisible des personnages réalistes. « Que la nature humaine est belle qui peut contenir cette folie et cet équilibre, et ces contradictions »[237] s'écrie le « riche amateur ».

Barnabooth versus Larbaud défend bien ce genre de personnage « inquiet », « affamé d'expériences existentielles », un « Lafcadio avant la lettre » nous dit Ovid S. Crohmàlniceanu[238]. Une vie qui, par ailleurs, est toute entière organisée en fonction de ses *Borborygmes* et de ses *Déjections* – son œuvre à venir – ; une vie dédiée en tout et pour tout à l'art – aspect sur lequel nous reviendrons postérieurement.

Barnabooth entreprend son *journal intime* d'une part pour retranscrire toutes les expériences vécues au gré des différentes étapes de son voyage (sans que celui-ci soit une narration du déplacement dans l'espace), d'autre part son but est d'enregistrer l'évolution dans cette conquête d'une identité perdue comme nous avons vu plus haut. Et c'est précisément dans le traitement du moi que l'œuvre du « riche amateur » contribue à cette rénovation du moi déjà aperçue dans les *Borborygmes*. Si dans les *Poèmes* le débat au sujet du moi occupe une place importante, dans ce cas, cette oeuvre « dite finale » continue dans ce sens et concède une place de choix à la question de l'écriture du moi. Dans cet intérêt de la part du narrateur « d'être avant tout sapient de lui-même » et de « ne s'appliquer qu'a cela »[239], dans cette marche tâtonnante, il nous dévoile à plusieurs reprises que ce « moi » ne peut être le « moi » monosémique et fixe :

[236] *Ibid*., p. 204.
[237] *Ibid.,* p. 229.
[238] CROHMALNICEANU, O. S., *op. cit.*, p. 36.
[239] LARBAUD, V., *Le journal intime*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 117.

> L'image que chacun se fait de soi-même : comme on la voit du premier coup d'œil, chez les hommes mûrs ! Chez moi elle n'est pas formée, voilà tout, – et c'est ce qui me fait croire à la sincérité de mon analyse personnelle. Mais dans les années mon personnage se fixera sans doute, alors j'écrirai « je » sans hésiter, croyant savoir qui c'est. Cela est fatal, comme la mort… [240].

Barnabooth sait pertinemment que ce « moi fixe » pratiqué antérieurement est un mensonge en plus de cette littérature facile et en est l'une des causes de cet essoufflement du fait littéraire. Cette connaissance de soi que vise le narrateur se fonde plutôt sur une connaissance en profondeur : « Duel à mort entre moi et lui, dans la maison fermée de mon âme où personne ne peut venir séparer les combattants »[241] nous dit-il. Mais si le *Barnabooth* de Valery Larbaud a été considéré comme l'une des œuvres qui ouvrent la modernité c'est bien dans un traitement novateur du moi qui dépasse ce que nous venons de mentionner quelques lignes plus haut. Jacques Rivière ayant entrepris l'étude du « roman d'aventure » affirma que la deuxième édition du milliardaire poète lui servit car:

> Tout ce que j'ai dit sur le roman psychologique d'aventure, sur la description de la formation des sentiments, et de ce tâtonnement de la vie intérieure, c'est vous qui me l'avez dicté. Et aussi ce que j'ai dit sur le personnage distinct de l'auteur[242].

Est-ce le moi de Valery Larbaud ou le moi de son hétéronyme ? Voilà un des jeux sur lesquels repose le deuxième Barnabooth et sur lequel nous reviendrons plus en profondeur dans le chapitre « Le jeu de l'écriture et les espaces du moi ». Le discours sur l'écriture du moi, annoncée dans le conte *Le pauvre chemisier* se poursuit dans les *Borborygmes* comme nous avons vu plus haut. Là, le lecteur est bien averti du fait que le lyrisme de Barnabooth ne vise pas l'expression de ce moi traditionnel, un moi tangible, univoque et supposément réel. Pour saisir la portée de ce nouveau traitement il faut d'abord

---

[240] *Ibid.*, p. 94.
[241] *Ibid.*, p. 117.
[242] RIVIÈRE, J., Lettre de Jacques Rivière à Valery Larbaud, *Bulletin des amis de Jacques Rivière et Alain Fournier*, 1er trim. 1977, lettre du 13-7-1913, p. 27.

retenir que Valery Larbaud apparaît comme éditeur de l'oeuvre[243] donc son nom est très présent à l'esprit du lecteur de Barnabooth. Soulignons, de plus, que nous sommes en présence d'une fiction de journal intime, « dans l'entre deux du réel et de la fiction »[244] tel que le souligne Colette Baby Ruiz. Barnabooth est bien celui qui écrit, il est certes bel et bien un personnage fictif ; or nombreux sont les aspects qui remémorent l'auteur réel. Citons, par exemple, les lieux visités ou habités – villes, hotels…– par le milliardaire poète, ses lectures, les différents discours sur l'art très proches de ceux de l'écrivain vichyssois. Le jeu de masques entrepris dans les poèmes continuent dans le *Journal* et devient un leitmotiv. Donc, ce moi se débat d'emblée entre le réel et l'imaginaire. Si au début du *Journal*, Barnabooth se demande dans sa démarche « s'il met suffisamment de son moi dans ses analyses » et nous pourrions ajouter par extension dans son écriture, il n'est pas dupe pour autant car il sait que le moi qu'il nous livre a beaucoup à voir avec son monde imaginaire, car tel qu'il l'affirme à plusieurs reprises la littérature ainsi que l'art, du fait qu'ils « ne se refusent jamais à notre amour »[245], constituent l'essentiel de sa vie – « la seule forme supportable de la vie »[246]. Certes, il a été sincère et a préféré « laisser quelque point inexpliqué plutôt que d'admettre une explication tirée de ses souvenirs littéraires »[247], mais n'est-ce pas là encore une de ses « petites ruses » dont il nous avertissait au départ ou cette « ironie subtile »[248] selon Maaike Koffman qui laisse entrevoir plusieurs messages ? L'un d'entre eux étant : que pour A. O. Barnabooth l'art et la vie sont totalement imbriqués et avec son *journal intime* il vient à nous dire ce que son auteur réel dira quelques années plus tard « En art tout est autobiographique et rien ne l'est »[249]. Aspect sur lequel nous reviendrons plus loin.

---

[243] Dans la première édition *Poèmes par un riche amateur*, c'est le biographe Tournier de Zamble qui a pour tâche d'éditer le livre, le nom de Valery Larbaud, n'apparaissant nulle part comme signe d'auteur. Dans la deuxième édition Valery Larbaud devient l'éditeur de l'œuvre.

[244] BABY RUIZ, C., « Les tribulations incertaines du roman », *Europe*, octobre 1995, *op. cit.,* p. 45.

[245] LARBAUD, V., *Le journal intime*, in *Œuvres complètes*, op. *cit*., p. 287.

[246] *Ibid*., *loc. cit.*

[247] *Ibid*., p. 282.

[248] KOFFEMAN, M , *Entre Classicisme et modernité, La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle époque*, New York, Rodopi, 2003, p. 220.

[249] LARBAUD, V., *in* DELVAILLE, B., *Essai sur Valery Larbaud*¸ Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », nº 100, 1963, pp. 90-91.

Tesis Doctorales
UNIVERSIDAD de ALICANTE

I.5. EN GUISE DE CONCLUSION

Comme nous avons annoncé précédemment la deuxième édition du Barnabooth représente en fait les étapes de la poursuite d'une nouvelle écriture. Si *Le pauvre chemisier*, jouant tout le long de ses pages en grande mesure sur l'ironie et l'humour, finit avec le message « Il y a des choses qu'il faut saisir au vol » c'est bien parce que l'auteur veut bien orienter ses lecteurs sur des aspects peu exploités jusqu'alors. L'ensemble des oeuvres de Barnabooth tel que nous l'avons commenté plus haut, déjà de par son titre disparate et fragmentaire annonce que Barnabooth n'est pas l'auteur pour qui la distinction des genres serait une entrave. Bien au contraire, sa production d'emblée passe de la prose à la poésie et vice versa. Or ce titre, nous semble-t-il, nous permet d'aller plus loin dans notre interprétation. Parler d'*Oeuvres complètes* nous mène directement à l'idée d'achèvement d'un cycle[250] et c'est en cela que nous considérons ce deuxième Barnabooth comme le point d'aboutissement d'un débat sur la littérature et comme le point de départ d'une nouvelle écriture incorporée déjà au sein même du *Journal intime*.

Lorsque le « riche amateur » à la fin de « Europe », dans la onzième section s'exclame :

> Et toi, mer !
> Laissez-moi seul, laissez-moi seul avec la [mer !
> Nous avons tant de chose à nous dire, n'est-[ce pas ?
> Elle connaît mes voyages, mes aventures, [mes espoirs ;
> C'est de cela qu'elle me parle en se brisant
> Sur les cubes de granit et de ciment de la [jetée ;
> C'est ma jeunesse qu'elle déclame en [italien.
> Un instant nous chantons et nous rions [ensemble ;
> Mais déjà c'est l'histoire d'un autre qu'elle [raconte.
> Jetons du sable et des cailloux à l'oublieuse,
> Et allons-nous en ![251].

[250] Normalement les *Œuvres complètes* ne sont jamais publiées durant la vie d'un auteur à moins que celui-ci ait renoncé définitivement à l'écriture. Les lecteurs de la première édition de l'auteur fictif Barnabooth ne pouvaient sentir qu'une plus grande intrigue et curiosité à la publication de cette édition de 1913 sous le titre *d'Oeuvres Complètes*.

[251] LARBAUD, V, « Europe XI», in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 79.

N'avertit-il pas de cet abandon de la poésie en tant que telle – non de l'écriture poétique. Décision, d'ailleurs, qui fut manifestée dans l'« épître à mon éditeur »[252] dans l'édition de 1908. La poésie dans sa conception traditionnelle n'intéresse plus le jeune milliardaire poète, c'est cette toute autre poésie qui l'attire beaucoup plus, celle qui jaillit de la vie et qui doit être captée et saisie dans une écriture[253] qui lui soit appropriée. La Poésie ne se définit plus en termes d'assujettissement incontournable à la rhétorique classique. A. O. Barnabooth est conscient des chemins que doit prendre la poésie après l'épuisement du symbolisme tel que nous l'avons vu dans les alinéas quant à l'écriture réflexive dans ses deux modalités : indices et repères de fonctionnement interne de l'œuvre et discours métalittéraire. Les poèmes qu'il nous livre en portent l'empreinte, mettant de relief que la création poétique dans sa conception traditionnelle ne le sied absolument pas. Il s'agit de vaincre une autre étape. Son renoncement à la poésie en tant que telle devant être conçu comme un indicateur de progrès dans son cheminement vers une écriture se réclamant de la modernité.

Sa vocation de poète et son vœu d'absolu exigent de lui un effort en plus. Les pages de son *journal intime*, l'écriture même qui se déploie sous nos yeux et le discours sur la littérature qu'il nous offre marquent une prise de position par rapport à la littérature établissant ainsi de nouvelles coordonnées ; le mot d'ordre de cette nouvelle écriture étant la « Vie non pas contée mais saisie dans son immédiateté » et dans son mouvement. Rien ne devant contraindre, limiter ou fausser cette expression de Vie. *Le journal intime* s'érige en exemple d'œuvre qui se fonde sur l'expression d'une vie saisie sur le vif. Le versant introspectif qui déploie les fluctuations de ce moi et qui vise une connaissance profonde mais non pour autant définitive ni fixe, les innombrables et interminables et, par conséquent, *richissimes* aventures aux

[252] Cette « épître » étant l'un des poèmes supprimés du passage de la première édition à la deuxième. *Cf.*, LARBAUD, V., in *ibid.,* p. 1164.

[253] Valery Larbaud a souvent manifesté l'importance qu'il accorde au travail sur la forme indépendamment qu'il s'agisse de prose ou de poésie. Rompant, par conséquent, avec l'idée habituelle que la poésie est la seule à exiger un travail exhaustif sur la forme. « Mon argument le plus solide est que la prose que je tâche d'écrire veut être aussi strictement construite que des vers ou des versets : pas un mot, pas une virgule qui soient disposés sans délibération, et donc aussi inchangeables que les mots et les signes à l'intérieur du vers ». LARBAUD, V., *Journal 1912-1935*, *op. cit.*, pp. 296-297. La nouvelle conception de Poésie perçue par Larbaud est développée dans l'article sur Saintléger Léger. Larbaud de dire : « […] Ainsi il a montré les moyens d'une autre forme d'expression et a prouvé qu'il était possible d'enfermer pour toujours dans les mots l'instant de vie le plus fugitif, l'impression la plus subtile. » LARBAUD, V., *De la littérature que c'est la peine,* Paris, Fata Morgana, 1991, p. 16. Nous reviendrons sur cela dans les prochains chapitres.

pays des idées et des textes de Barnabooth et d'autres, le déplacement dans l'espace (en fin de compte le moindre par comparaison)… Tout y est pour nous donner cette illusion de vie dont Valery Larbaud parlerait plus tard au sujet de James Joyce.

> Ainsi dans ce livre, tous les éléments se fondent constamment les uns dans les autres, et l'illusion de la vie, de la chose en train d'avoir lieu, est complète et le mouvement est partout[254].

Le journal intime tel que nous l'avons vu précédemment offre l'expression de cette vie intérieure avec cet imprévu psychologique si attendu par les pionniers de la modernité et constitue comme l'a souligné Françoise Lioure « un moyen de s'attaquer aux notions périmées qui fondaient l'esthétique de la narration traditionnelle »[255]. En fait, il s'avère un moyen de rendre compte de cette vie intérieure loin de tout ordre logique ou cohérent, où sensations, sentiments, souvenirs, idées s'entremêlent à tous moments, où le passé, le présent et le futur s'entrecroisent, où les frontières entre la réalité et la fiction s'estompent constamment, où création et critique se côtoient sans arrêt, où les cloisonnements traditionnels entre les genres perdent tous leurs sens et, finalement, où l'attachement, la fixation ou le « cramponnement du récit à la réalité» selon André Gide se perdent définitivement car toute écriture relève du textuel et le caractère réflexif de l'écriture larbaldienne illustre bien cet aspect… Des caractéristiques annonciatrices de toute une littérature à venir qui marquera les lendemains de la Grande Guerre et qui concèdent à Valery Larbaud ce rang d'écrivain de la modernité.

Le *Journal intime* fermant ses lignes sur cette brusque intention de publication[256] et le souhait de retraite définitive dans son village natal peut paraître fort surprenante[257] car elle semble annoncer, au

[254] LARBAUD, V., « James Joyce », *op. cit.*, p. 401.

[255] LIOURE, F., « La modernisme de Larbaud » *in* CHEVALIER, A. (éd.), *Cahiers de l'Herne : Valery Larbaud*, *op. cit.*, p. 104.

[256] A. O. Barnabooth joue le jeu de l'anonymat premier du genre introspectif. De fait il avoue qu'il ne le publie qu'à la demande de ses amis. Jeu aussi quant au rejet de responsabilité au sujet d'une écriture qui ne visant aucune publication prenait des libertés notables par rapport à l'écriture traditionnelle.

premier abord, le refus de la vocation d'écrivain.[258]. Le jeune milliardaire décide de se retirer à Campamento en Amérique du Sud pour y mener une vie paisible aux côtés de sa jeune épouse Concepción. Nous devons voir dans ces deux termes espagnols deux métaphores qui dévoilent les attitudes de notre poète face à la littérature. D'abord « Campamento » nous suggérant d'une part l'idée de pause, de refuge, de repli sur soi. Barnabooth a parcouru le monde de la modernité, s'en est enrichi les sens et s'est aventuré dans son monde intérieur ainsi que dans le monde des idées et des textes. Or, si le besoin d'une pause était irrémédiable dans son parcours de l'Europe tel que le souligne Jean Luc Corger[259], maintenant il devient un besoin impérieux car c'est aux côtés de sa jeune épouse « Concepción » (en espagnol, ce mot nous renvoie d'emblée à l'idée de gestation[260]), au sein d'une vie paisible[261] que l'aventure d'une nouvelle écriture va être conçue. L'aventure de l'écriture ayant commencé à prendre forme sans aucun doute dans le cadre même du *Journal intime* tel que nous l'avons vu auparavant.

Ce *journal intime* n'annonce-t-il pas d'une part le monologue intérieur actualisé dans les années vingt dans *Amants, Heureux Amants* et *Mon plus secret conseil…* et, d'autre part, dans ces proses lyriques à mi chemin entre création et critique recueillies dans *Jaune Bleu Blanc* ou *Aux couleurs de Rome* – aspects sur lesquels nous reviendrons au cours des prochains chapitres.

---

[257] De nombreux critiques soulignent le côté choquant. Effectivement, il y a un côté surprenant dans cette fin. Mais à notre avis, nous devons y voir cette intention de la part A. O. Barnabooth de marquer les différentes étapes pour atteindre cette écriture qui sied beaucoup plus à sa personnalité créatrice.

[258] Nous ne sommes pas d'accord sur l'affirmation de John K. Simon qui dit : « Cette décision et cette morale comportent un renoncement à l'égard de la littérature. Tout au long du journal, Barnabooth n'exprime que du mépris pour ses poésies, comme pour son journal qui n'est que l'échec du roman ». SIMON, J. K., « Larbaud, Barnabooth, et le journal intime », in *Cahiers des études françaises*, nº 17, mars 1965, p. 165.

[259] CORGER, J.-L., « Quelques considérations sur le glissement chez Valery Larbaud », in *Colloque Valery Larbaud l'amateur*, *op. cit*., p. 82.

[260] *Le journal intime* de Barnabooth s'étend d'ailleurs sur neuf mois.

[261] Valery Larbaud a souvent abordé l'idée de mariage comme synonyme de tranquillité et comme port final d'attache de l'âme aventurière.

CHAPITRE II. LE PLAISIR DES MOTS ET L'AVENTURE DE LA TRANSGRESSION

> La parole littéraire (puisque c'est d'elle qu'il s'agit) apparaît ainsi comme un immense et somptueux débris, le reste fragmentaire d'une Atlantide où les mots, surnourris de couleur, de saveur, de forme, bref, de *qualités* et non d'idées, brilleraient comme les éclats d'un monde *direct*, impensé, qui ne viendrait ternir, ennuyer aucune logique : que les mots pendent comme de beaux fruits à l'arbre indifférent du récit, tel est au fond le rêve de l'écrivain[262].

II.1. INTRODUCTION

> « Nunc et in hora mortis nostrae ». Ce brusque rapprochement, cette ellipse formidable : entre ce « maintenant » si paisiblement recueilli : la fin de l'étude du soir, et l'heure de notre mort, inconcevable, environnée de terreurs… C'est peut-être cela qui m'a fait comprendre pour la première fois ce qu'on pouvait faire avec des mots[263].

Cette citation prélevée de *Mon plus secret conseil…* nous permet d'aborder ce deuxième chapitre et nous oriente parfaitement dans notre cheminement à travers l'écriture larbaldienne. Lucas Letheil, le narrateur de cette nouvelle, nous dévoile bien le moment où il prend conscience que les mots sont beaucoup plus que des entrées de dictionnaires, que le sens immédiat qu'ils véhiculent n'est pas bien souvent ce qui résulte le plus intéressant ou attrayant. La fréquentation des textes de Valery Larbaud

[262] BARTHES, R., *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 113.
[263] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 713.

nous permet d'entrevoir des personnages de fiction ou l'auteur lui-même aux prises avec les mots ou tout au contraire tout à la joie avec ces derniers. L'enfant Milou, par exemple, dans *Le Couperet* qui s'efforce à l'extrême pour pouvoir les rassembler et ainsi écrire sa propre fable[264], ou encore le tout jeune adolescent Camille Moutier dans *Fermina Márquez* qui prend conscience de la sensualité des prénoms[265]… De plus nous assistons à toute une gamme de réflexions au sujet des mots, que ce soit dans les écrits de fiction ou dans les écrits critiques. Il va sans dire, donc, que les mots reçoivent une place de choix dans la poétique larbaldienne non seulement dans la mesure où, évidemment, il constituent l'essence même de la matière linguistique (loin de notre intention d'en faire une boutade comme nous disions dans notre introduction) mais surtout du fait que leur apprentissage, leur utilisation ou fonction ainsi que leur composition et nature font l'objet des soucis et des réflexions de nombreux personnages ainsi que de l'auteur.

Par ailleurs, l'aventure dans le « domaine larbaldien » nous dépare également l'extrême plaisir[266] de savourer d'innombrables mots et locutions en langues étrangères (voire même des phrases entières) ; et pas seulement en anglais ou en allemand qui pourraient être considérées, elles, comme des langues étrangères reconnues de la culture officielle à cette époque[267]. Que ce soit *Poèmes par un riche amateur* ou *A. O. Barnabooth, ses œuvres complètes c'est-à-dire un conte, ses poésies, son journal intime*, ou encore les nouvelles de la trilogie *Amants, heureux amants…* pour ne citer que les œuvres qui ont été circonscrites à la modernité, l'indéniable multilinguisme représente l'un des aspects de l'écriture

[264] « Mais les mots, tous les mots de la langue française sont là, rangés comme une armée qui lui barre la route. Bravement, il s'élance sur eux, et s'attaque d'abord à deux ou trois mots qu'il voit au premier rang, et qu'il connaît bien. Mais ceux-là même le repoussent. Et toute l'armée de mots l'entoure, immobile, profonde, haute comme des murailles […] ». LARBAUD, V., *Le couperet*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 419.

[265] « Les progrès qu'il fit en castillan furent étonnants : le castillan n'était-il pas la langue maternelle de Fermina Márquez ? Et, dans ce prénom étranger : Fermina, il voyait quelque chose d'admirable ; ce prénom résumait pour lui toute la beauté du monde. C'était la plus belle parole qui fut sortie de la bouche des hommes ». LARBAUD, V., *Fermina Márquez*, in *ibid.*, p. 363. Avançons que Valery Larbaud fera de même dans « Des prénoms féminins ». Nous reviendrons sur cela dans notre chapitre.

[266] Surtout lorsque nous partageons avec Valery Larbaud, l'amour des langues étrangères.

[267] Tel que nous le soulignons dans notre mémoire, retenons qu'à l'époque de Valery Larbaud, la première langue étrangère enseignée dans les collèges et lycées était l'allemand, suivi de l'anglais (mais cette langue à l'époque était minoritaire). CORBÍ SÁEZ, M.-I., *Valery Larbaud en la aventura de James Joyce en Francia, op. cit.*, sous presse.

larbaldienne qui retient l'attention du lecteur. Cet engouement polyglotte, ou selon Jean-Jacques Levêque cette « babélisation fascinante »[268] de l'écriture, n'est jamais gratuit, bien au contraire il relève d'un choix et d'un positionnement car si effectivement le plaisir du mot est incontestable, il relève également de ce penchant larbaldien envers la subversion tel que nous le développerons plus loin dans ce chapitre.

De plus, de la plume de Valery Larbaud les mots ne sont plus entrevus en tant que porteurs de signifiés codifiés et répertoriés dans les dictionnaires, bien au contraire ces mots de par leur matérialité véhiculent tout un ensemble de sens qui relèvent plutôt de la sensibilité, de l'affectivité, ainsi que du contexte socio culturel, et par conséquent des sens qui sont loin d'être figés ; sans oublier, par ailleurs, le rapport hédoniste que les narrateurs ainsi que l'auteur entretiennent avec les mots donnant lieu bien souvent à une érotique du mot tel que le souligne Michel Pierssens[269]. Cette écriture de vocation intransitive que nous annoncions dans le chapitre antérieur se base bien entendu sur cette nouvelle conception. Il ne s'agit plus de lire le texte en dénichant le traditionnel sens immédiat ou le sens référentiel mais plutôt de se laisser emporter par la sensualité et la volupté qui se dégagent des mots, aspects que nous développerons dans la deuxième partie de ce chapitre.

C'est ainsi que nous avons cru intéressant d'accorder un chapitre aux mots puisque, tel que nous l'avons souligné précédemment, si d'une part ils représentent un aspect important de l'imaginaire larbaldien, ils sont aussi à la source d'une écriture qui se veut subversive. Littérature et plurilinguisme n'ayant jamais été bien vus par les puristes de la langue et par cette bourgeoisie défendant à outrance l'idée de l'identité nationale et de langue nationale à son service tel que nous le verrons plus loin, et d'autre part le plaisir du mot et l'écriture de la transgression du fait même que cette écriture, tournant le dos à l'aspect purement référentiel, retient notre attention par la sensualité et l'érotisme qu'elle véhicule, ce qui constitue un outrage à la morale bourgeoise bien pensante. Michel Pierssens de dire :

[268] LEVÊQUE, J.-J., *in* DELON, M., « Images », *Cahiers de Valery Larbaud,* nº 22, 1983, p. 37.
[269] PIERSSENS, M., « Le polylogue poétique de Valery Larbaud », *Études* françaises, nº 24, p. 65.

A travers *Barnabooth*, à travers ses « divertissements philologiques », les essais repris dans *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, dans ses traductions et ses réflexions sur la traduction, Larbaud met en place une problématique qui lie son désir et son savoir – et peut-être aussi une politique. Tout cela sur fond de culture linguistique, au sens technique de ce mot. Tout ce qui travaille la politique, la linguistique, la psychanalyse ou la poétique dans les années 1900-1920, tout cela travaille aussi son œuvre et sa vie ainsi que la réflexion minutieuse qu'il entretient sur elles[270].

II.2. LITTERATURE ET PLURILIGUISME : UNE AVENTURE DE LA TRANSGRESSION

II.2.1. Larbaud l'anticonformiste : le cosmopolite polyglotte

A l'heure actuelle la maîtrise d'une ou de plusieurs langues étrangères est un phénomène tout à fait courant. La société dans laquelle nous vivons et ses moyens de communications de plus en plus modernes et rapides facilitent le contact avec d'autres nations, d'autres cultures et d'autres langues, sans oublier les phénomènes migratoires qui eux aussi dévoilent l'existence d'autres horizons culturels et linguistiques. Or, à grande échelle l'ampleur de l'intérêt envers les langues étrangères et envers leur acquisition est quand même un phénomène récent[271]. Si de tous temps il y a eu des érudits qui se sont

[270] *Ibid.*, p. 58.

[271] C'est à partir de la deuxième guerre mondiale que ce phénomène s'est développé plus largement, les moyens de communication ayant conquis la majeure partie de l'échelle sociale et des pays modernisés. Retenons aussi que c'est à partir de l'essor des moyens de communications et de la connaissance des multiples domaines linguistiques et culturels que les études de la traduction s'initient. Le début de la traductologie se devant d'être situé à l'aube des années 1950. Remarquons que Valery Larbaud commence à publier les articles critiques fruits de sa vocation et de sa pratique de traducteur à partir des années 1929 ; des articles qui seront recueillis en volume dans *Sous l'invocation de Saint Jérôme*. Un ouvrage qui, sans être systématique et ne visant en aucun cas une approche scientifique, est digne de haute considération du fait qu'il apporte de nombreux conseils à ceux qui rendent cet « honorable » service aux Lettres.

penchés sur l'étude des langues[272], ce phénomène a été un phénomène rare et minoritaire surtout en ce qui concerne les langues modernes[273].

Que Valery Larbaud soit d'une génération où le cosmopolitisme fut à l'ordre du jour, ceci est hors de doute[274]. De nombreuses études soulignent cet aspect et pour peu que le lecteur ait fréquenté son écriture le cosmopolitisme occupe un premier plan. Les héros de *Fermina Márquez*, par exemple, vivent dans une atmosphère cosmopolite de par les caractéristiques du collège (un collège similaire à Sainte-Barbe-des Champs, pensionnat que Valery Larbaud fréquenta), A. O. Barnabooth a parcouru toute l'Europe avant de rejoindre Campamento, Marc Fournier fait de long séjours en Angleterre, Lucas Letheil choisit l'Italie pour séjourner en compagnie de son amie Isabelle et s'immerger dans les beautés esthétiques, linguistiques et morales du berceau de la civilisation européenne, sans oublier l'indéniable goût du voyage, de l'évasion et du dépaysement qui a caractérisé l'auteur lui-même et sur lequel nous reviendrons. Or, le cosmopolitisme larbaldien, à notre avis, atteint une toute autre dimension que ce soit dans son imaginaire de fiction ou dans sa propre vie.

Larbaud a sans aucun doute hérité ce goût pour les voyages de son milieu familial[275], mais le cosmopolitisme larbaldien est bien loin du cosmopolitisme de la bourgeoisie provinciale à laquelle appartenait sa famille. Le cosmopolite dans sa conception traditionnelle est bien celui qui aime voyager d'un site à un autre, qui a une grande disposition à habiter des lieux qui lui sont étrangers… or pour Valery Larbaud ceci tourne court si l'usage et maîtrise de la langue du pays fréquenté et habité n'y joue aucun rôle. Chez notre auteur cosmopolitisme et anticonformisme vont de pair et constituent un des axes

[272] Souvenons-nous de la Renaissance et de l'obligation chez les humanistes d'apprendre le latin, le grec et l'hébreux pour pouvoir aller aux textes antiques originaux et pouvoir ainsi éviter les « traductions-adaptations » du moyen âge.

[273] Retenons que Rabelais dans *Panurge* utilise de nombreuses langues étrangères : l'allemand, l'anglais, l'italien, le basque… Nous doutons de la maîtrise de toutes ces langues modernes (à l'époque) chez le créateur des fantaisies gargantuesques, mais ce qui est certain c'est qu'il connaissait à la perfection les langues de l'humanisme.

[274] Relevons le cosmopolitisme de Guillaume Apollinaire, de Blaise Cendrars, de Paul Morand, de Pierre Loti… (pour ne citer que les plus célèbres).

[275] *Cf*. G. Jean-Aubry souligne le fait que les expériences de Valery Larbaud – enfant sont bien le point de départ de ce goût du voyage qui caractérisa l'homme adulte. Du fait d'une santé maladive, l'enfant trouva refuge dans le plaisir de la lecture, de la musique et des voyages. JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie et son œuvre*, *op. cit.,* p. 12.

majeurs de sa vie ainsi que de son œuvre. Permettons-nous d'entrevoir quelques aspects biographiques[276] pour pouvoir en saisir la portée.

Tel que le souligne Anne Chevalier, l'enfance du « riche amateur » comporte déjà les éléments qui vont marquer son évolution personnelle[277]. Si très tôt l'isolement de l'enfant, bien souvent malade, se voit mitigé par des plaisirs matériels et intellectuels ainsi que par les soins accablants et les câlins souvent étouffants d'une mère surprotectrice, dès que l'enfant s'éloigne du milieu familial et du contrôle exercé par ce dernier, sa personnalité commence à pointer et à s'affermir en toute liberté. Précisément les années vécues[278] au collège Sainte-Barbe-des Champs constituent un point de départ dans cette nouvelle conception du cosmopolitisme.

De cette honorable institution accueillant des élèves de toutes nationalités et de différentes classes sociales dérivèrent deux contributions importantes dans la formation de Valery Larbaud. D'une part, l'acceptation des différences culturelles et raciales, « richissimes » différences qu'il défendra à outrance plus tard s'opposant ainsi à cet « absurde et archaïque »[279] patriotisme. Rejet qui marquera par la suite le point de départ de sa vision universelle de la littérature, tel que le souligne Françoise Lioure [280], et sur lequel nous reviendrons plus loin. Et d'autre part, sans la surveillance et les constrictions

[276] Nous nous joignons à Valery Larbaud dans son rejet de la critique biographique dans l'abordage d'un auteur, or il avertit qu'il est souvent nécessaire dans l'analyse du parcours intellectuel d'observer quelques données qui permettront d'évaluer la portée et la contribution de l'artiste ou de l'écrivain. LARBAUD, V., « Paul Valéry », in *Ce vice impuni : la lecture. Domaine français*, *op. cit.*, p. 257.

[277] CHEVALIER, A., « Mère et fils », *in* CHEVALIER, A., (éd), *Cahier de l'Herne : Valery Larbaud*, *op. cit*, p. 22.

[278] C'est précisément loin de la surveillance maternelle que Valery Larbaud commence à goûter au plaisir de lire les ouvrages qui ne sont pas inscrits aux programmes officiels. Larbaud nous dit : « Ce plaisir, comme tous les autres, attirera sur vous la désapprobation des puritains, et peut-être même des persécutions. Vos parents s'ils vous voient lire des ouvrages qui ne peuvent pas contribuer à vous faire recevoir à vos examens et à entrer dans une carrière où vous ne leur serez plus à leur charge vous reprocheront de perdre votre temps et de vous fausser l'esprit […] car la lecture est un vice et comme tous les autres vices des enfants et des mineurs punissable ». LARBAUD, V., « Ce vice impuni la lecture », *Commerce*, *op. cit.,* pp. 68-69. Pour Valery Larbaud, ces lectures de plaisir sont celles qui ne « dogmatisent pas », qui « n'affirment pas », qui ne « demandent pas la résolution de difficultés sans intérêts ». *Cf.* LARBAUD, V., « La question du latin », *La Phalange*, 11.08.1911.

[279] LARBAUD, V., *Journal 1912-1935*, Paris, Gallimard, 1950, t. 3, p. 398.

[280] LIOURE, F., « L'idée d'Europe dans l'oeuvre de Larbaud », *in* BESSIÈRE, J. (éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde*, *op. cit.*, p. 81.

maternelles, l'enfant pût donner libre cours à son imagination et à sa curiosité. L'intérêt envers les langues étrangères ne se développe réellement qu'au contact avec celles-ci ; bien que l'auteur, jeune enfant, de par ses voyages avec sa famille et ses séjours dans les villes d'eaux – villes cosmopolites par excellence – pût écouter des langues différentes à la sienne, cependant il va sans dire que ce fut Sainte-Barbe-des Champs qui déclencha définitivement ce désir d'apprentissage de langues étrangères. Le jeune Larbaud avoue :

> Après avoir fait nos devoirs, nous nous sommes amusés à nous raconter des histoires et des contes jusqu'au soir, et alors après avoir dîné, nous nous sommes instruits sur les langues vivantes avec une grammaire allemande, anglaise, latine et grecque[281].

Mais cette lettre adressée à sa mère et à sa tante ne dévoile pas que l'espagnol joue aussi un rôle indéniable dans ses soirées de découvertes et de plaisirs linguistiques[282]. Or, les langues étrangères pour le jeune Larbaud, au départ, ne s'avéraient pas un simple moyen de communication orale, mais plutôt le moyen le plus rapide d'accéder à une littérature non traduite tel que lui-même l'a affirmé à plusieurs reprises. « Ces passeports ou ces permis de circulation » lui ont permis de fréquenter d'innombrables parages jusqu'alors peu fréquentés ou tout simplement inconnus de ses contemporains. Des domaines littéraires tout aussi bien de son temps que du passé. Les langues étrangères qui sont à la source de ce cosmopolitisme littéraire larbaldien, permettant une authentique aventure dont il avouera plus tard :

---

[281] LARBAUD, V., *in* JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie et son oeuvre*, *op. cit.*, p. 20.

[282] Remarquons que l'enfant fait allusion à l'allemand, à l'anglais, au latin et au grec, car ces langues étaient des langues au programme officiel et par là contribuait à l'image à ce moment-là d'enfant sage et appliqué. Valery Larbaud ne dévoile pas la passion que commence à exercer sur lui l'espagnol car il sait déjà que pour son milieu l'apprentissage de cette langue ne revêt aucun intérêt. De toute façon l'apprentissage sérieux et suivi de la langue espagnole ne date pas encore de cette étape, disons simplement que bien qu'ayant appris à cette époque-ci quelques mots et locutions espagnoles, le contact avec les enfants hispano-américains stimule grandement sa curiosité et l'habitue aux nouvelles sonorités.

> C'est maintenant que vont commencer les vraies aventures, et il rit en songeant à celles d'autrefois : la découverte des classiques de son pays, celle de Shakespeare, ou de Dante, celle de Lucrèce ou d'Aristophane. Cela lui paraissait alors le bout du monde. Et le temps où, pauvre illettré, il ne pouvait lire que les modernes, ne trouvait de saveur qu'en leurs ouvrages. A présent, cette littérature moderne, contemporaine, de son enfance, et qui lui semblait si vaste et plus importante que tout le reste, il ne la voit plus comme un des épisodes de l'histoire littéraire de son pays ; de ces épisodes-là, il lui arrive d'examiner deux par an. Désormais ses voyages s'étendent sur un continent tout entier et il séjourne même dans des régions que la plupart des touristes négligent ou dont les guides ne disent rien. Voyages dans le temps et dans l'espace, mais qui peuvent s'accomplir en restant assis dans une bibliothèque, car ces pays s'appellent Hérodote, Tacite, Rabelais, Les Mystiques espagnoles, Marino et les Marinisti, la lyrique allemande contemporaine, l'époque d'Elisabeth, Dada, les parnassiens, les Précieux, l'archiprêtre de Hita, James Joyce, la Reine de Navarre, Béranger… Là, tout est plaisir et découverte même si on revient, si on relit […][283].

Le choix du collège de la part de Madame Larbaud veuve, en tant que bonne bourgeoise et vive gérante de son patrimoine, répondait essentiellement au désir de donner à son enfant une éducation très soignée pour préparer son futur d'homme d'affaires ou d'homme politique ou tant qu'à faire des deux. Et pourtant Valery Larbaud sentait déjà en lui cette vocation d'écrivain. Une vocation qui allait déchaîner des années de malaise d'incompréhension mutuelle, voire même de tyrannie… Les choses tournèrent donc mal pour cette « mamma cattiva »[284] étant donné le souhait de plus en plus ferme de la part de l'adolescent quant à son avenir professionnel. Les années de lycée de Valery Larbaud montrent bien cette aversion[285] de plus en plus croissante par rapport à son milieu, cette inadaptation et cet irrémédiable

[283] LARBAUD, V., « Ce vice impuni la lecture », *Commerce*, *op. cit.*, p. 87.
[284] LARBAUD, V., « Lettre d'Italie », in *Jaune Bleu Blanc*, *op. cit.*, p. 814.
[285] De très bon élève qu'il fut à Saint-Barbe-des-Champs, il devint un élève médiocre dans les différents lycées qu'il fréquenta se faisant même renvoyer à cause de certains comportements indisciplinés.

sentiment d'incompréhension débouchant sur la fameuse crise ou « acte baudelairien »[286] qui marque un point culminant dans cette lutte menée par Valery Larbaud pour défendre sa décision de devenir écrivain et par sa mère pour éviter de toutes ses forces et de toutes ses ruses également ce futur « imprévu », « dénigrant » et « honteux » pour une mentalité bourgeoise ; sa mère, d'ailleurs, ne lui épargnant pas la honte de se sentir médiocre publiquement avec ses fréquentes scènes de mépris. De là le rejet viscéral de la ville natale, ce lieu « d'exil et de déportation »[287] dont nous parlions dans notre introduction. Il est fort compréhensible que Valery Larbaud souhaita atteindre sa majorité pour pouvoir se libérer de l'emprise d'une mère trop souvent tyrannique, et de pouvoir en même temps recevoir la part d'héritage qui pourrait lui donner la possibilité de fuir sa ville natale et son milieu, et se vouer ainsi librement et pleinement à sa vocation d'écrivain qui devenait à chaque fois plus impérieuse.

Dans la lutte, sourde au départ, puis par la suite de plus en plus tyrannique, menée par Madame Larbaud pour amener son fils sur le droit chemin[288], elle n'hésita pas à lui faire cadeau de très beaux voyages[289] : à Pâques 1896 : une tournée en Espagne du côté de Saint Sébastien, à Pâques 1898 : toute l'Espagne, une partie du Maroc, et cette même année un parcours sur toute l'Europe en compagnie de son tuteur. Il n'est que dire que les voyages offerts par « Madame mère » – non de façon altruiste évidemment –, aiguisèrent chez lui le goût pour le dépaysement[290], le besoin de se sentir loin et plus loin

[286] Larbaud définit comme « acte baudelairien » le moment où pris d'une irréfrénable et monstrueuse colère il déchire l'arrêté judiciaire par lequel il était décidé qu'à la majorité de Larbaud la part de la fortune qui lui revenait ne lui serait pas remise d'une fois mais sous forme de rente. Larbaud s'en prend à sa mère et décide de lui faire face judiciairement. LARBAUD, V., *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*, *in* LIOURE, F., (éd.), *op*., *cit*, lettre datée du 27-03-1903, t. 1, p. 102.

[287] *Ibid*., lettre datée 5-03-1907, t. 1, p. 153.

[288] D'abord pour qu'il redevint l'élève studieux qu'il avait été au collège, puis ensuite pour le détourner de sa volonté de devenir écrivain et le décider de prendre en main les affaires de la famille Larbaud-Bureau-des-Étivaux.

[289] Des voyages mais aussi l'édition à compte d'auteur de la première œuvre de Valery Larbaud : *Les portiques* (1896). En fait tel que nous le soulignons dans notre mémoire cet acte de générosité apparente n'était en fait qu'une façon de montrer aux yeux de la bourgeoisie vichyssoise que Valery Larbaud n'était nullement un « bon à rien (sic) » et « satisfaire ainsi sa vanité de mère ». CORBÍ SÁEZ, M. I., *Valery Larbaud en la aventura del Ulíses de James Joyce en Francia*, *op. cit.*, sous presse.

[290] Retenons de même que ces premiers longs voyages ont été aussi la source de la poétique du voyage et de l'exotisme qui caractérise le cycle de Barnabooth et sur lequel nous reviendrons dans le chapitre suivant au sujet des « Espaces du moi ». Béatrice Mousli insiste sur le fait que grâce à ces voyages et aux *nourritures* rencontrées tout le long de ces itinéraires Valery Larbaud contribua à l'inauguration de ce nouvel exotisme

encore de sa provinciale et donc étouffante ville. Or, ce cosmopolitisme va de pair avec l'apprentissage des langues et un apprentissage en profondeur puisqu'il parle de conquête réciproque[291]. Larbaud a séjourné de nombreuses fois et pour de longues périodes en Angleterre et s'il est vrai qu'il savait déjà parfaitement l'anglais, en ce qui concerne l'italien, l'espagnol ou le portugais ce n'était pas le même cas. Vincent Milligan affirme :

> Cet esprit de révolte, que le jeune Larbaud avait de commun avec d'autres, s'est traduit en action chez lui sous une forme particulière. Cela peut nous sembler paradoxal d'abord, mais pour se soustraire à toute espèce de discipline, il s'est mis à lire assidûment et à « culotter » les dictionnaires. Un aspect tout à fait naturel de la révolte d'un jeune esprit est le désir de sortir de sa province ; mais lui, il considérait comme sa province la France et il voulait en sortir surtout spirituellement, ce qui comportait de sérieuses études de langues[292].

Certes Valery Larbaud dès un très jeune âge a éprouvé ce goût pour l'évasion et pour l'aventure, pour ce plaisir du dépaysement, ce qui constitue déjà en soi-même un mode de révolte contre son milieu, or l'apprentissage des langues est de même un moyen de s'y opposer et de contester les valeurs sur lesquelles il repose, car tel que le souligne Lucas Letheil :

---

caractéristique du début de siècle. MOUSLI, B., « Valery l'exote », *in* DEZALAY, A. - LIOURE, F., (éds.), *Valery Larbaud, Espaces et temps de l'humanisme*, Associations des Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, p. 46.

[291] Larbaud avoue : « On s'amourache de l'anglais, ou de l'espagnol, ou de l'allemand, ou de l'italien même, malgré sa difficulté presque insurmontable. On leur fait en secret une cour plus qu'assidue : acharnée. On thésaurise les mots, les tournures, les sons, les symétries. Tout cela avec une rapidité extraordinaire, passe des yeux et des oreilles dans le cœur. Notre vie s'en nourrit. C'est une conquête, une prise de possession réciproques. On possède l'anglais (par exemple) et on est possédé par lui ». LARBAUD, V., « Excuses pour ce livre », in *Ce vice impuni la lecture : domaine français*, *op. cit.*, p. 10.

[292] MILLIGAN, V., *Langues et cosmopolitisme dans l'œuvre de Valery Larbaud*, New York, Columbia University Press, 1942, p. 9.

> Depuis le temps que nous sommes ici, elle aurait pu apprendre autre chose que le nom des viandes et des fruits du marché et les quelques douceurs que je lui dis… Entêtement. Non : mépris de savoir une langue étrangère ; mépris du luxe ; puritanisme encore[293].

En fait la découverte, apprentissage et maîtrise des langues étrangères sont bien le contraire de cette étroitesse d'esprit de la bourgeoisie et du chauvinisme français[294]. Valery Larbaud ainsi que nombre de ses personnages s'est élevé contre ce cosmopolitisme traditionnel, consciemment et par ses propres efforts. Si la connaissance des langues dans un premier temps a été le moyen de s'aventurer dans les littératures étrangères, tel que nous l'avons souligné plus haut, elle devient l'instrument nécessaire pour s'installer dans un nouveau pays et pouvoir « vivre ainsi une nouvelle vie »[295]. Valery Larbaud avoue dans *Jaune Bleu Blanc*, que la connaissance des langues constitue le passeport essentiel pour entrer dans la vie des pays visités, « pour guérir cette surdité qui l'isole au milieu de la vie qui l'entoure et qui lui parle, désirant l'interroger »[296]. C'est avec elles que l'auteur tout comme ses personnages de fiction peuvent intégrer une nouvelle existence, car :

> Notre aventure, notre plongeon dans une vie inconnue, la fête que nous avons donné à notre curiosité, à nos yeux, à nos passions ; les sottises que nous avons

---

[293] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 714.

[294] Tel que nous le soulignons dans notre mémoire Valery Larbaud préfère s'installer dans les pays de l'Europe qu'il choisit pour y réaliser des études ou simplement travailler à son œuvre de création, de critique ou de traducteur, dédaignant par conséquent les voyages improductifs. Citons, par exemple et parmi tant d'autres, ses séjours d'abord en Angleterre pour préparer les examens de Licence, puis en Italie à la poursuite de Walter Savage Landor pour une thèse qui ne verrait finalement pas le jour, ses séjours en Espagne et en particulier dans notre ville – durant les quatre années de la Grande Guerre – pour y réaliser l'impressionnante traduction des cinq œuvres de Butler… Dans tous les cas il préfère s'installer chez l'habitant car c'est la meilleure façon de s'intégrer à la vie du pays fréquenté. Larbaud de dire : « […] En voyageant continuellement, vous n'aurez le temps de rien faire, vous perdrez l'habitude de travailler régulièrement (j'ai de la peine à m'y remettre, vous pouvez vous en douter maintenant c'est conquis et je m'y tiendrai […] ». LARBAUD, V., *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*, *op. cit.*, p. 180.

[295] Souvent il est question chez les héros larbaldiens de ce besoin de changer de lieu pour « vivre une nouvelle vie ». L'auteur lui-même raconte dans « Paris de France » ses années de formation qui furent caractérisées par ce besoin de dépaysement. Nous prenons cette formule de Valery Larbaud.

[296] LARBAUD, V., « Divertissement philologique », in *Jaune Bleu Blanc*, in *Œuvres complètes*, op.*cit.*, p. 934.

> faites ; les mauvais pas dont nous nous sommes tirés ; cette amitié acquise, cette femme qui nous a fait souffrir ; cette autre que nous aurions pu, que nous aurions dû épouser ; ces livres qui nous ont donné tant de plaisirs ; les mille souvenirs de la vie quotidienne tous colorés par l'âme et la lumière de ce pays ; et ce grand déchirement au départ … tout cela est devenu une enquête ! Enquêteur toi-même[297].

Le cosmopolite traditionnel n'a jamais eu un intérêt si vif dans l'apprentissage des langues car, pour celui-ci, en fait, le goût de l'évasion, du déplacement et du dépaysement, l'exotisme tout court, en fin de compte, étaient bien suffisants. Or, pour notre auteur, son cosmopolitisme, tel que nous l'avons développé ci-dessus, doit être conçu comme un moyen de connaissance et d'immersion d'abord dans les littératures étrangères et finalement dans la vie des pays visités, et ce dans le but d'une connaissance de l'autre et de soi tel que nous verrons plus loin.

> Cela notre idéal ; et tout idéal, dès qu'il est formulé, prend un aspect désagréablement scolaire. Par bonheur, chez nous la volonté était conduite et soutenue par un désir très vigoureux. Désir de la plus grande liberté possible, et de nous soustraire à toutes les influences (ou du moins de les choisir) ; désir de nous enrichir ; de tout connaître et de goûter ; d'appliquer tous nos sens à toute la vie du monde, et – pour cela il fallait se méfier des modes, et des idées même qui semblaient favoriser notre liberté. Il fallait surtout vivre plusieurs vies, c'est-à-dire changer de milieux et de pays. Désir de voir beaucoup, et de bien voir, et clair, et loin. Recherche très active non pas du Souverain Bien, mais, dans ce monde où nul ne peut répondre pour l'âme de son frère, – de notre Souverain Bien. Marche tâtonnante vers ce que, peut-être, un mystique aurait nommé notre salut[298].

[297] LARBAUD, V., « Paris de France », in *ibid.*, p. 787.
[298] *Ibid.*, p. 784.

II.2.2. Une écriture plurilingue : une aventure de la transgression

Certes le bilinguisme voire même le plurilinguisme n'est pas un phénomène rare en langue orale, or en langue littéraire ce phénomène n'est pas fréquent et varie selon les époques[299] et tel que le relève W. Th. Elwert il correspond toujours à une littérature bien souvent marginale[300].

L'un des multiples aspects qui ont retenu notre attention et éveillé notre curiosité dans notre étude de l'écriture larbaldienne, est précisément ce plurilinguisme qui apparaît déjà dans les œuvres qui annoncent cette modernité[301] et qui se poursuit tout le long de la carrière de l'écrivain. À l'heure actuelle, il est tout à fait normal et admis que la langue littéraire comporte des emprunts aux langues étrangères ou aux dialectes, que ce soit pour des raisons d'expressivité, d'effets poétiques ou comme reflet d'une situation individuelle ou sociale plurilingue donnée. Et pourtant, bien que de nos jours ceci semble bien habituel, il n'en était pas de même pour la fin du XIXe ou début du XXe siècles.

La date de publication de la première œuvre marquant cet acheminement larbaldien vers la modernité remonte à 1908 et évidemment nous devons nous situer à cette époque où le patriotisme fouette de plein fouet la France et les milieux intellectuels et culturels. Si le XIXe siècle est le siècle où s'affermissent les nationalismes et parallèlement à ceci où les langues nationales se durcissent les unes face aux autres revendiquant leur unité et leur singularité, le début du XXe siècle marque un point culminant dans ce processus. Effectivement la langue nationale se met au service de la défense de cette identité reflétant ladite âme d'un peuple et défendant donc sa singularité ; la langue littéraire n'étant pas exempte de cette fonction. Tel que le souligne Merete Stistrup Jensen :

---

[299] Relevons la fin du moyen âge et la Renaissance de même que le dix-huitième siècle comme périodes enclines au plurilinguisme. Citons, d'ailleurs, les *Essais* de Montaigne ou *Gargantua* et *Pantagruel* de Rabelais comme exemples frappants d'une écriture plurilingue.

[300] ELWERT, W. TH, « L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique », in *Revue de Littérature comparée*, nº 34, 1960, p. 410.

[301] Notons que l'usage du plurilinguisme remonte essentiellement au premier *Barnabooth* et à partir de cette œuvre il devient une constante. Signalons tout de même que dans les *Enfantines* et dans *Fermina Márquez* nous trouvons cependant quelques mots étrangers mais leur apparition n'est qu'anecdotique face à l'usage intentionnel et significatif qu'en font les autres œuvres (que ce soit dans les « poèmes », le conte, la « Biographie » ou plus tard le *Journal intime de Barnabooth*.

> Une telle conception repose sur l'idée que la littérature, en particulier, doit veiller à préserver l'histoire d'une certaine culture, y compris garder « la pureté » de la langue de cette culture[302].

Si en langue orale[303] le plurilinguisme est tout à fait fréquent, ce phénomène constitue donc bel et bien un outrage en langue écrite, et notamment en langue littéraire, car il constitue un affront contre la pureté de la langue et par conséquent contre cette revendication de « langue nationale » au service d'une identité unique et singulière[304]. Bien que Valery Larbaud ait exprimé à plusieurs reprises son désir d'écrire « une belle prose française »[305], il a rejeté cette écriture académique tel qu'il le souligne dans « Technique »[306]. Pour lui la langue littéraire doit être bien « vivante et saine » et pour cela doit « être bien nourrie d'emprunts »[307]. C'est ainsi que Valery Larbaud affirme :

> Mais les emprunts d'origine littéraire et faits à la langue littéraire sont de vraies (γλωπάί) qui enrichissent incontestablement les langues où elles sont introduites. Les traducteurs s'en rendent bien compte, lorsqu'ils se trouvent en présence de locutions toutes faites de proverbes, de dictons, et même de simples idiotismes,

---

302 STISTRUP JENSEN, M., *Les Voix entre guillemets*, Grenoble, ELLUG, 2000, p. 386.

303 Valery Larbaud insiste : « En fait ces emprunts ont lieu, et sur une assez grande échelle, dans le langage parlé et la cursive écrite : le vocabulaire français, paraît-il, est en train d'envahir la production journalistique allemande, et les puristes français protestent depuis longtemps contre l'entrée en masse de mots et de tours anglais dans la cursive française, tandis que les << caticistes >> espagnols et la nouvelle Académie italienne font la guerre aux gallicismes ». LARBAUD, V., *Sous l'invocation de Saint Jérôme, op. cit.*, p. 177.

304 « D'autre part, les protestations des puristes sont souvent entachées de préjugé national, de ce nationalisme étroit qui est plus dangereux pour l'essentiel de la culture que la plus rustique et la plus farouche ignorance ». *Ibid.*, p. 178.

305 LARBAUD, V., « 200 chambres 200 salles de bains », in *Jaune Bleu Blanc*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 894.

306 Valery Larbaud de dire : « Mais j'ai une armoire pleine d'autographes signés d'Agrégés de l'Université, de Docteurs ès Lettres, d'érudits fameux qui scandaliseraient un Instituteur de village, un Primaire, l'homme qui a appris sa grammaire comme la théorie militaire, l'homme unilingue et qui n'a jamais lu un texte français du XVe siècle, mais qui écrit à la perfection **le français officiel et courant de la IIIe République, que nous mettons tous nos soins à ne pas écrire** ». LARBAUD, V., « Technique », in *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, *op. cit.*, p., 321. C'est nous qui soulignons à l'aide des caractères gras.

307 « L'art et le métier », in *ibid.*, p. 179.

> dont l'équivalent dans leur langue serait sans caractère, et qui en acquièrent beaucoup si on les traduit littéralement[308].

Cet « air étranger »[309] qu'Aristote réclamait déjà est en fait pour Valery Larbaud ce qui va déterminer un beau style en langue littéraire. Certes, il réclame de la mesure[310] tel que nous verrons plus loin, mais toujours est-il qu'il prend la défense de ce plurilinguisme en littérature réclamant ainsi le droit et la possibilité d'utiliser dans la langue littéraire toute sorte de mots et de tournures étrangères. Toujours parlant de la koïné hellénique et de la revendication de la part d'Aristote de l'usage des différents dialectes, notre auteur s'interroge :

> Mais pourquoi ne pas considérer les langues de civilisation euro-américaines comme les Grecs considéraient leurs dialectes ? Ainsi chacune d'elles pourrait emprunter aux autres bien des mots et des tournures, qui tout en restant claires, rempliraient les conditions de rareté, d' « étrangeté » que demande Aristote[311].

Mais attention, prenons garde, par langues étrangères Valery Larbaud sous-entend toutes sortes de langues y compris celles de l'Antiquité car :

> Le meilleur moyen d'apprendre à discerner les ressources et les possibilités littéraires d'une langue, c'est d'y chercher l'or qu'elle roule (« Toutes les langues roulent de l'or » a dit Joubert), et pour cela il suffit de lire toujours en elle la langue étrangère que révèlent les étymologies : le latin pour nous Français[312].

Et Larbaud conclut :

---

308 *Ibid.*, p.178.
309 *Ibid.*, p. 176.
310 *Ibid.*, p. 178.
311 *Ibid.*, p. 177.
312 LARBAUD, V., « Une vieille recette », in *ibid.*, p. 158.

> Comme je disais de X… : « Voilà un grand Poète ! » on me répondit : Poète, oui, grand c'est une autre affaire : il sait bien son français, mais il ne sait que le français, et à talents égaux un écrivain polyglotte aura toujours un immense avantage sur un écrivain unilingue »[313].

Larbaud sait donc parfaitement que la polyglossie ouvre d'énormes horizons dans la pratique de l'écriture[314] dépassant le simple fait de pouvoir aborder les œuvres des domaines littéraires étrangers dans les versions originales tel que nous l'avons souligné plus haut. Des horizons qu'il a exploités dans de nombreuses œuvres à partir du premier Barnabooth, tel que nous l'avons annoncé précédemment. Or, ce recours au plurilinguisme ne dérive pas d'un simple réflexe involontaire provoqué par sa connaissance de plusieurs langues ou comme reflet d'une situation sociale, la pensée du « riche amateur » dévoile à travers le mot « avantage » un côté intentionnel et volontaire indéniable, une prise de position sans conteste… le plurilinguisme ne pouvant être que profitable pour une littérature en quête de modernité.

> On retiendra de tous ces cas de figure de l'usage du plurilinguisme qu'il s'agit chaque fois d'une forme d'engagement conscient, ayant un impact sur la dynamique globale du roman, et que la préoccupation de la langue littéraire est le lieu d'une recherche et d'un positionnement plutôt que l'affirmation d'une maîtrise ou d'une différentiation culturelle[315].

---

[313] *Ibid.*, *loc. cit.*

[314] Retenons qu'à la fin du XIXe siècle il y a tout un courant d'écrivains avides de renouvellement qui défendent la polyglossie en littérature. Outre l'écriture baudelairienne, rimbaldienne, ou mallarméenne, parmi tant d'autres, hébergeant de nombreux mots étrangers, nous pouvons illustrer ceci avec la revue littéraire *Cosmopolis*, revue quadrilingue, où Mallarmé publia son *Coup de dés…* Plurilinguisme qui, tel que nous le verrons ci-dessous répond à plusieurs causes, mais qui surtout met de relief que la conception traditionnelle de l'oeuvre d'art doit être revue. Jean Paul Bier nous dit : « Il n'en reste pas moins vrai que la multiplicité des formes que prend le phénomène de la créativité multilingue comme aussi son processus de radicalisation constante auquel il est bientôt soumis, font qu'au-delà de l'accélération des transformations sociales et du besoin général de libréchangisme (sic) culturel, il s'agit aussi de signes précurseurs d'une mise en cause fondamentale des coordonnées traditionnelles du projet esthétique ». BIER, J.-P., « Créativité multilingue et modernité », *in* BERG, C. - DURIEUX, F. - LERNOUT, G., *The turn of the century, Le tournant du siècle. Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts,* Berlin, Walter de Gruyter, 1995, p. 90.

[315] KWATERKO, J., « Présentation », in *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, http://www.utpjournals.com/product/utq/711/roman29.html

Cette littérature cosmopolite peut recourir au multilinguisme pour créer des effets poétiques, des sonorités différentes et attrayantes nous suggérant l'atmosphère des différents sites visités ou habités. Et en cela les poésies ainsi que le *Journal intime* de Barnabooth en seraient un bel exemple[316]. Par ailleurs, l'utilisation des mots et de tournures en langues étrangères peut répondre aussi au désir d'exprimer une certaine couleur locale, cependant nous envisageons cet aspect comme le moindre car pour le cosmopolitisme de Larbaud, le plurilinguisme est bien loin de se limiter à l'illustration du simple goût de l'évasion et du dépaysement tel que l'ont pratiqué les poétiques dix-neuvièmistes[317]. Le plurilinguisme peut, d'autre part, viser également des effets d'humour et Valery Larbaud ne manque pas d'en faire usage[318]. Sans oublier la complicité recherchée avec le lecteur ainsi que le jeu de déchiffrement sur lesquels nous reviendrons par la suite[319].

Cependant le métissage des langues peut revêtir d'autres aspects et c'est en cela que tel que le souligne Michel Pierssens le « modernisme ferroviaire demeure ce qui peut paraître chez Larbaud le

---

[316] Retenons que précisément tout aussi bien André Gide que Léon-Paul Fargue faisaient allusion aux poèmes en soulignant ces sonorités à la fois éblouissantes et voluptueuses dues à ce mélange linguistique. Tel que nous l'avons indiqué précédemment André Gide parlait d'une « carte assoiffante de vins » et Fargue d' « une collection de papillons sonores ».

[317] Ce qui fait que nous nous joignons à Pierre Jourda qui souligne le fait que Valery Larbaud ne pratique pas du tout le cosmopolitisme à la façon des romantiques ou des réalistes. La mise en relief de la couleur locale ne l'intéresse pas et son écriture ne reflète donc pas cet aspect. JOURDA, P., « Introduction », *in* WEISSMAN, F., *L'exotisme de Valery Larbaud*, Paris, Nizet, 1966, p. II.

[318] Retenons, par exemple, que le *Barnabooth* de la première édition est un poète qui se déploie entre deux pôles : le versant sérieux du poète lyrique et le versant fantaisiste et bien grotesque parfois. Le plurilinguisme contribue parfois à ce caractère bouffon. Notamment par l'utilisation de mots aux sonorités rares. D'ailleurs Barnabooth lui-même dira « Mon navire au nom bouffon, le <<Narenschiff>> ». LARBAUD, V., « Yaravi », in *Œuvres Complètes*, *op. cit.,* p. 55. Soulignons que ce côté bouffon de la première édition sera atténué dans la deuxième édition au profit d'un processus d'introspection beaucoup plus profond. De là que plusieurs poèmes aient été éliminés et d'autres modifiés comme nous verrons plus loin (*Cf.* suppression de mots argotiques, par exemple). De plus le caractère humoristique du plurilinguisme peut être observé dans les jeux de mots à partir de mots ou locutions étrangères, comme par exemple : « Ah mon cher ami Liouca, je suis tirée ! – Non, Winnie, vous n'êtes pas tirée ; vous êtes fatiguée. Oh ? Fa-ti-gaie. C'est ça ». LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 656.

[319] Tel que nous l'avons souligné précédemment Valery Larbaud pratique cette « littérature d'à côté » et donc son public est un public restreint. Le lecteur de l'élite selon Larbaud se doit de « lire peu et bien ». LARBAUD, V., « *L. Q.* », in *Sous l'invocation de Saint Jérôme, op. cit,* p. 137. Il n'est que dire que cette complicité avec le lecteur est devenue un des axes moteurs de l'écriture larbaldienne comme nous l'avons annoncé auparavant et sur laquelle nous reviendrons plus loin.

moins moderne et le moins durable »[320]. Déjà Walt Whitman dans ses *Leaves of grass* réalise une fusion des langues qui retint l'attention de nombre de ses lecteurs – Valery Larbaud entre autres[321] –, et même si ce dernier à la découverte de Henri Jean-Marie Levet affirma qu'il voulait faire du « Walt Whitman à la blague »[322] à la façon du poète des *Cartes Postales*, l'importance du poète américain est indéniable. Lorsque Barnabooth s'exclame « je suis un grand patriote cosmopolite »[323], la célèbre phrase de Whitman lui fait écho « The best of America is the best of cosmopolitanism ». Tel que le souligne Erkkila la poésie démocratisante et socialisante de Whitman est une critique envers la couronne Britannique et le modèle imposé sur toute la côte Este et sur la tradition de Boston ; Larbaud ne pratique pas, certes, une poésie socialisante ou démocratisante à la façon de Whitman[324], or il n'y a aucun doute, à notre avis, que son métissage des langues vise également – entre autres – une critique d'une société bourgeoise ancrée sur des valeurs périmées qui ont été et sont la cause des malheurs de la civilisation moderne ; une société bourgeoise, disons-le, qui a misé sur la notion de langue littéraire comme soutien de cette langue nationale et de cette identité étanche et bien cloisonnée. Nous pourrions oser affirmer que cette écriture littéraire plurilingue rejoint en fait cet unanimisme[325] (d'une certaine façon et toutes proportions gardées) :

---

[320] PIERSSENS, M., *op. cit.,* p. 58.

[321] Valery Larbaud a souvent parlé de son admiration envers le poète des *Feuilles d'herbe*. Notamment dans la « Conversation Léon-Paul Fargue - Valery Larbaud », notre auteur retraçant son acheminement vers la modernité et cette soif de nouveauté hors des frontières de la littérature française, fait allusion à l'impact que la poésie de Whitman lui causa : «Vraiment, nous avions l'impression d'avoir épuisé tout ce qu'il y avait de neuf dans la littérature française. De bonne heure, dès la quatrième, nous avions découvert nos maîtres : Laforgue, Corbière, Rimbaud et Isidore Ducasse. […] Après quoi nous avions abordé le vers libre, prenant pour entraîneurs Gustave Kahn, Stuart Merill, et Francis Viélé-Griffin. Déjà Claudel, Jammes et Gide étaient pour nous ce qu'ils commencent à être pour le public […] Maeterlinck, Moréas et Signoret faisaient partie de nos classiques. Nous pensions que c'était suffisant, pour une seule nation, d'avoir produit tant de grands écrivains dans l'espace d'une trentaine d'années, et nous nous tournions vers l'étranger pour voir s'il n'y avait pas, là, quelque chose de tout différent de ce que nous connaissions. C'était alors que j'avais <<découvert>> Whitman. Et naturellement je l'absorbai en bloc, sans faire de distinction entre sa doctrine et la forme de ses poèmes ; mais c'était cette forme que j'aimais, ce qu'elle devenait dans ses grands moments d'inspiration, quand sa pensée réussissait à se faire poésie ». LARBAUD, V., « Conversation Léon - Paul Fargue - Valery Larbaud », *in* LEVET, H. J.-M., *op. cit.*, p. 16.

[322] LARBAUD, V., *ibid*., pp. 25-26.

[323] LARBAUD, V., « Biographie de M. Barnabooth », in *Œuvres* complètes, *op. cit.*, p. 1145.

[324] LARBAUD, V., « Postface aux études whitmaniennes », *Walt Whitman*, Paris, Gallimard, 1980, [1918], p. 265.

[325] L'influence de Walt Whitman sur les unanimistes est bien connue, de fait la poésie socialisante que pratiquent ces derniers relève bien des enseignements du poète de Camden. En ce qui concerne Valery Larbaud, nous semble-t-il, le recours au plurilinguisme s'oriente sur cette idée bien unanimiste de l'inexistence de frontières entre les peuples et de l'union des peuples au-delà de toute différentiation géographique, linguistique ou culturelle.

par delà les frontières géographiques fixes, par delà les langues individualisées, il s'agit de nation des hommes et de langues des hommes, et par conséquent l'art doit dépasser les constrictions imposées par les divisions territoriales et linguistiques. Retenons, de plus, que Valery Larbaud dans son article-conférence sur James Joyce parlant de l'oeuvre de ce dernier insiste sur le fait qu'une langue littéraire ne peut être « que bien peu nationale »[326]. La poétique plurilingue de Valery Larbaud, nous semble-t-il, illustre bien ceci[327].

Nous observons, par ailleurs, que cette poétique plurilingue rejoint, de même, cette tendance du refus de l'expression du sens référentiel immédiat. Si effectivement, le multilinguisme recherche et convoque la complicité du lecteur dans le déchiffrement et interprétation de ces emprunts, il n'est pas moins vrai qu'il vise également l'illustration de la devise bien connue « comprendre avant d'avoir compris », devise symboliste qui défendait l'emportement du lecteur par la musicalité des mots et qui, soulignons-le, ne datait pas seulement de ces temps-là mais remontait déjà à certaines pratiques, certes déjà subversives, des romantiques de Iéna qui voyaient les langues étrangères comme de « merveilleux instruments »[328] pour enrichir et diversifier les effets musicaux de leur langue.

Valery Larbaud n'a pas osé aller jusqu'aux limites pratiquées par Ezra Pound dans ses *Cantos*, par T. S. Eliot dans son *Waste Land*[329] ou que James Joyce plus tard dans son *Finnegans' wake*[330], nous

---

[326] LARBAUD, V., « James Joyce », *op. cit.,* p. 389.

[327] Nous tenons à insister sur cette vision internationaliste de l'art et de la culture chez Valery Larbaud. Aspect sur lequel nous reviendrons plus loin.

[328] HOFMANNSTHAL, H. v., Reden und Aufsätze I, *Gesammelte Werke*, vol. 8, Frankfurt am main, 1980, p. 236,

[329] La poétique plurilingue de Ezra Pound, de T. S. Eliot, de James Joyce et de bien d'autres modernistes atteint parfois les limites de l'incompréhension et surtout de la provocation. Ces aventures philologiques exigent de la part du lecteur une connaissance linguistique similaire, sans oublier un savoir culturel semblable puisque bien souvent les expressions et citations d'autres langues procèdent du domaine littéraire. Par ailleurs, ces auteurs bien souvent recourent à d'autres langues comme le moyen par excellence pour illustrer leur méfiance à l'égard de la transitivité du langage ; le réel ne transparaissant pas immédiatement à travers le langage. Toutefois, le recours au plurilinguisme et aux néologismes permet aussi de combler les lacunes dans l'expression de certaines notions absentes d'une culture à une autre, rejoignant cette idée que la langue littéraire ne peut être que « bien peu nationale ». FOSTER, L., *The poet's tongues : multilingualism in literature*, Dunedin, University Otago Press, 1970, pp. 76-77.

semble-t-il, or son poème « La neige » illustre bien le point d'arriver de ce métissage des langues. Soulignons, cependant, que ce poème constitue un point maximum d'exploitation du plurilinguisme et que si Valery Larbaud ne l'a pas pratiqué dans ses ouvrages en vue de publication c'est parce que ce genre d'écriture dépasse sa conception d'équilibre et d'harmonie, aspects sur lesquels nous reviendrons. Nous le citons ici à titre d'exemple et « comme rareté dans la poésie française du début de siècle » tel que le souligne Michel Pierssens[331] :

Un ano màs un diam eccoti mit uns again
Pauvre et petit on the graves dos nossos amados édredon
E pure pionsly tapàudolos in their sleep
Dal pallio glorios das virgins und infants.
With the mind's eye ti sequo sobre l'europa estasa,
On the vas Northern pianure dormida, nitida nix,
Oder on lone Karpathian slopes donde, Zapata,
Nigorum brazilor aolbo disposa velo bist du.
Doch in loco nullo more te colunt els meus pensaments
Quam in Esquilino Monte, ove della nostra Roma
Corona de platàs ores,
Dum alta iaces on the fiels so duss kein Wege seve,
Y el alma, d'ici détachée, su camin finds no cêo[332].

---

[330] Tel que nous le soulignons dans notre mémoire l'intérêt et l'enthousiasme de Valery Larbaud commence à décliner d'une part à cause des avatars de la traduction de *Ulysses* au français et d'autre part parce ce que l'aventure philologique pratiquée dans *Work in progress* (*Finnegans'wake*) atteint des limites qui ne correspondent plus à la vision de la littérature de Valery Larbaud. Ce dernier recherche cette écriture de modernité dont nous parlions dans le premier chapitre, cependant sa conception du moderne n'exclut pas le goût d'une certaine mesure et d'un certain équilibre et les limites qu'il s'impose en sont un exemple. Nous reviendrons sur cet aspect postérieurement.

[331] PIERSSENS, M., *op. cit.*, p. 67.

[332] Tel que le souligne George Jean-Aubry et Robert Mallet dans les « notes » de la Pléiade, ce poème fut révélé dans la thèse de Doctorat ès Lettres de Vincent Milligan. Ayant été écrit pour souhaiter les meilleurs vœux de Noël de 1935 au Professeur Justin O' Brien et à sa famille, cette création de Larbaud ne fut connue du public que lorsque la thèse fut soutenue. Il est intéressant de relever que Valery Larbaud n'a pas réalisé d'autres tentatives de ce genre, ce qui nous fait penser que pour lui cette pratique ne devait constituer qu'un simple jeu de philologue à partager avec quelques amis. Ce qui le différencie de Pound, de Joyce ou de Jolas comme nous l'avons vu

Si effectivement nous considérons que Valery Larbaud n'entrevoit pas ce métissage des langues à la façon extrême des écrivains modernistes tel que l'auteur de l'*Ulysse* ou le chef de file des imaginistes, il y a, néanmoins, à notre avis une intention de dénonciation. D'une part, il nous semble que notre auteur s'en prend à cette idée de langue comme pilier fondamental d'expression d'une identité et d'une culture et, d'autre part, il insiste sur le fait que notre identité, ainsi que notre langue et culture ne sont pas uniformes et imperméables aux influences extérieures, que bien au contraire elles se nourrissent de l'autre pour pouvoir se définir. Par conséquent nous pourrions affirmer que le plurilinguisme se met au service de l'illustration de l'expérience de l'altérité.

Tel que nous l'avons souligné plus haut, notre auteur rejette ce nationalisme et ce patriotisme qui, pour lui, devraient déjà relever de l'ancien ordre. Ce qui revient à dire que l'idée d'une nationalité unique et immuable ne s'inscrit absolument pas dans sa pensée[333]. Si Lucas Letheil affirme :

> Et si je rentrais en France naturalisé italien […] On devrait pouvoir choisir sa nationalité, en changer facilement, comme on change de fournisseurs. Idée à soumettre au penseur de Vaugirard[334].

Lucas Letheil pose donc le problème de la remise en question de la nationalité et donc de la langue maternelle qui lui est associée. Fondements essentiels différentiateurs de l'identité d'un individu et d'un peuple face aux autres peuples selon l'idéologie bourgeoise. Le narrateur de *Mon plus secret conseil…* connaît parfaitement l'italien et le parle, désirant devenir italien en France pour quelques temps,

---

précédemment qui eux ont publié ces écritures multilingues absolument novatrices se basant sur la célèbre devise « The revolution of the word ». Soulignons de même que Valery Larbaud fait suivre « La Neige » d'une « Réduction au français ». LARBAUD, V., *Œuvres Complètes*, *op. cit.,* p. 1113.

[333] Soulignons que pour Valery Larbaud on est de « quelque part » dans la mesure où l'on contribue à l' « activité matérielle et à la puissance spirituelle » de la ville, de la région ou du pays. Dans le cas de Walt Whitman il dira « vrai parisien sans jamais être venu à Paris » car « On est parisien dans la mesure où on contribue à l'activité matérielle et à la puissance spirituelle de Paris ». LARBAUD, V., « Paris de France », in *Jaune Bleu Blanc*, in *ibid.*, p. 794.

[334] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *ibid.*, p. 660.

de même que Barnabooth, sud-américain et donc de langue maternelle espagnole[335], dans cette tentative de connaissance de soi et cette recherche d'absolu, passe au français pour écrire son conte *Le pauvre chemisier*, ses poèmes et même son *Journal intime*. Un français saupoudré, d'ailleurs, et surtout, d'expressions anglaises, espagnoles, italiennes[336]… Le parcours de l'Europe étant parallèle à ce parcours intérieur à la recherche de son identité et à la recherche d'une écriture tel que nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Si la connaissance de soi passe par la connaissance de l'autre et en cela nous pouvons citer Barnabooth, qui par la fréquentation des autres apprend finalement à se connaître tel que nous l'avons vu précédemment, mais d'une connaissance fragmentaire, multiple et contradictoire c'est-à-dire ni uniforme ni composite, si la quête d'une écriture nouvelle passe par la connaissance d'autres écritures et porte en elle-même l'empreinte de ces dernières, tel que nous l'avons annoncé dans le chapitre précédent et sur ce que nous reviendrons dans le chapitre au sujet de la pratique intertextuelle, il est clair que l'écriture plurilingue, posant et appuyant le problème de l'altérité[337], vise aussi cette tentative de construction et de définition du langage littéraire. Car tel que le souligne François Rosset :

> Ainsi on se rend compte au terme de cette trop brève enquête que la célèbre maxime de Goethe selon laquelle « celui qui ne connaît pas les langues étrangères ne sait rien de sa propre langue »[338] acquiert, dans le roman, une signification non plus seulement linguistique, mais proprement ontologique. Cependant les personnages de roman n'étant pas des personnes, leur questionnement porte moins sur eux-mêmes que sur l'univers romanesque qui les abrite. Quand un personnage s'interroge, c'est le roman en tant qu'espace de la représentation qui est désigné. **C'est pourquoi le thème de la langue étrangère se réfère moins à lui-même**, qu'à la construction de la trame, **au statut** du réel et **à celui de la**

[335] Bien que A. O. Barnabooth à sa majorité légale se soit naturalisé citoyen de l'Etat de New York, il est originaire de Campamento, province d'Arequipa (Chili) et donc sa langue maternelle est l'espagnol. Signalons que Barnabooth se définit tout de même comme un « sans patrie ». LARBAUD, V., « Biographie de M. Barnabooth », in *ibid.*, p. 1135.

[336] Sans oublier les mots argotiques appartenant à différents langages populaires – encore que moindres par rapport à la première édition –, comme nous l'avons signalé antérieurement.

[337] STISTRUP JENSEN, M., *op. cit.*, p. 419.

[338] Soulignons que Valery Larbaud défend à plusieurs reprises aussi cette maxime.

> **langue en soi**, au sens de la fable et aux enjeux les plus graves de l'édification de la fiction […][339].

Une écriture plurilingue qui vise par conséquent en elle-même l'appréhension du nouveau statut du langage littéraire. Un langage littéraire qui n'est ni uniforme ni univoque, mais bien au contraire constitué d'innombrables autres langages aux mille échos sans distinction de frontières linguistiques ni de genres[340].

II.3. LE PLAISIR DU MOT ET L'AVENTURE DE LA TRANSGRESSION

> Et pendant que dans la taverne voisine, l'aveugle chante toute la nuit de longues vies miraculeuses, nous prenons connaissance de notre trésor de papier. Voici les mots, ceux que nous disions, ceux que nous voyons dans les mornes dictionnaires, qui se mettent à briller, à vivre, à respirer[341].

---

[339] ROSSET, F., « L'apprentissage des langues dans le roman français », *Poétique 89,* Paris, Seuil, 1992, p. 69. Nous soulignons à l'aide des caractères gras.

[340] Mickhaïl Bakhtine nous dit : « Un jeu humoristique avec les langages, une narration << qui ne vient pas de l'auteur >> (du narrateur, de l'auteur convenu, du personnage) discours et zones des héros, genres intercalaires ou << enchâssants >>, et enfin, telles sont les formes fondamentales qui permettent d'introduire et d'organiser le polylinguisme (sic) dans le roman. **Toutes elles indiquent la relativisation de la conscience linguistique, donnent à celle-ci la sensation, qui lui est propre, de l'objectivation du langage, de ses frontières historiques, sociales, voire radicales (celle du langage en tant que tel)**. Cette relativisation ne commande nullement celle des intentions sémantiques elles-mêmes : les intentions peuvent être absolues même sur le terrain de la conscience linguistique de la prose. Mais précisément parce que l'idée d'un langage unique (comme langage irréfutable et sans réserves) est étrangère à la prose romanesque, la conscience prosaïque doit orchestrer ses intentions sémantiques, fussent-elles absolues. **C'est seulement dans un seul langage, au sein des langages nombreux du plurilinguisme, que la conscience linguistique se trouve à l'étroit ; une sonorité linguistique unique ne peut lui suffire**. BAKHTINE, M., « Le plurilinguisme dans le roman », in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 144. C'est nous qui soulignons.

[341] LARBAUD, V., « Rouge Jaune Rouge », in *Jaune Bleu Blanc*, in *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 916.

II.3.1. Ces mots « qui en disent long »

Les mots pour Valery Larbaud ne sont plus de l'ordre de l'abstrait. Bien au contraire ils prennent vie et établissent en cela une relation différente avec celui ou ceux qui les performent, et ce que ce soit en langue orale ou écrite. De par leur matérialité, ils sont capables d'engendrer et d'établir tout un ensemble d'aspects qui dépassent largement la notion saussurienne du signe[342]. Le signe linguistique, déjà de la main de Valery Larbaud, acquiert ces composantes qui bien plus tard donneraient lieu à la définition du signe de la part de la linguistique pragmatique. Il y a, certes, tout un ensemble de nuances qui viennent se greffer et qui vont faire que le signifié autrefois immuable dans les premiers temps de la linguistique devienne quelque chose d'imprévisible puisque le contexte et tout ce qu'il englobe[343] agit sur le langage. Les richissimes réflexions que l'auteur fait dans son ouvrage *Sous l'invocation de Saint Jérôme* et en particulier dans « Les balances du traducteur » où il parle de ce sens caché relevant de l'intentionnalité ainsi que de l'affectivité de l'auteur, du contexte d'énonciation, et plus encore des rapports subtiles s'établissant par le contact des mots illustrent parfaitement ceci[344]. Tel que nous l'avons souligné précédemment, les réflexions au sujet de la nature des mots scandent les textes larbaldiens que ce soit de fictions ou de critique ; cependant, nous nous centrerons ici sur l'approche qu'il fait des prénoms

[342] Souvenons-nous de ce triangle composé par le signifiant/signifié/référent et de cette immuabilité du signifié par rapport au signifiant. Évidemment nous faisons allusion au premier Saussure et non à celui des Anagrammes.

[343] Retenons que précisément la pragmatique accorde une place de choix au contexte et au cotexte pour démontrer que l'usage du langage n'est jamais littéral, outre l'intentionnalité de l'auteur, il y a tout un ensemble d'interactions qui agissent sur le langage.

[344] En parlant de la traduction d'un texte littéraire Valery Larbaud affirme : « Cela n'a l'air de rien, et en effet la pesée serait facile si au lieu des mots d'un Auteur nous pesions ceux du dictionnaire ; mais ce sont les mots d'un Auteur, imprégnés et chargés de son esprit, presque imperceptiblement mais très profondément modifiés, quant à leur signification brute, par ses intentions et les démarches de sa pensée, auxquelles nous n'avons accès que grâce à une compréhension intime de tout le contexte, et par là nous entendons d'abord toute la partie de son œuvre qui fut écrite *avant* ce mot, et ensuite toute la partie qui fut écrite *après* et qui peut nous expliquer rétrospectivement l'intention contenue dans le mot que nous sommes en train de peser […]. Et surveillons-le bien, ce mot ; car il est vivant. Voyez : des frémissements, des irisations le parcourent et il développe des antennes et des pseudopodes par lesquels, bien qu'artificiellement isolé, il se rattache au flux de pensée vivante, – la phrase, le texte entier, – hors duquel nous l'avons soulevé ; et ces signes de vie vont jusqu'à modifier rythmiquement son poids. Il nous faut donc saisir ce rythme afin que son contrepoids soit animé d'un rythme vital équivalent ». LARBAUD, V., « Les balances du traducteur », in *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, *op. cit.*, p. 83.

féminins car elle met en lumière certains aspects du mot qui nous semblent novateurs surtout si nous tenons compte de l'époque où ces réflexions ont été faites.

Précisément lorsque Valery Larbaud aborde dans son essai « Des prénoms féminins »[345] l'analyse de la beauté de ces derniers, faisant allusion au prénom « Zoé », l'auteur souligne les différentes interprétations qui s'ensuivent en fonction du moment historique et du contexte où le mot est performé :

> Lisant, ces jours-ci, la chronographie de Michel Psellos dans l'édition d'Émile Renauld […] et la tête toute remplie de l'histoire de l'impératrice Zoé, femme de Romain III et de Michel IV, je me suis surpris à dire tout haut : quelle femme ! et peu après : et quel nom !
> En effet : Zoé, peut-il y avoir un nom plus beau pour une femme jeune et belle et impératrice ? *Vie* ; la vie même ; celle qui la reçoit et qui la donne ; au centre de l'Empire, au plus haut de l'Empire, au sein du luxe surhumain du Palais Sacré, sous l'apparente Idole vêtue d'or et de pierreries […] et soudain je me suis rappelé qu'en France ce nom Zoé, peu souvent rencontré, n'est pas considéré comme un prénom poétique. […] Comment expliquez cela ? Le son peut-être. Et puis, le sens n'apparaît pas immédiatement, même à qui l'ignore pas : le Z français, prononcé diffère trop du Zêta grec. C'est une affaire d'associations d'idées et d'habitudes. Une femme très belle et pleine de talent, – actrice, chanteuse, – qui prendrait pour pseudonyme : Zoé Durand, – ou Zoé Lavie, pourrait rendre (s'il l'a jamais eue) à *Zoé* la faveur publique[346].

[345] Cette analyse des prénoms féminins en particulier et des mots en général est très fréquente dans les œuvres larbaldiennes, nous pourrions citer comme exemple, parmi d'autres, *Le journal intime de Barnabooth* où ces réflexions scandent les pages. « Je ferme les yeux et je dis plusieurs fois avec extase : *le donne*, comme si dans le son même il y avait quelque chose de féminin », LARBAUD, V., *Le journal intime de Barnabooth*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 147. Ou encore « Les mots… A chaque nouveau que j'apprenais, je sentais que j'avais limé un peu plus les barreaux de ma prison. Je les aimais, ces mots ; j'absorbais leur vie. Quelques fois je ne pouvais savoir au juste comment ils se prononçaient, mais je les thésaurisais dans mon cœur lettre par lettre ». *Ibid.*, p. 204.

[346] LARBAUD, V., « Des prénoms féminins », in *Jaune Bleu Blanc*, in *ibid.*, *op. cit.*, p. 884.

Valery Larbaud nous suggère donc bien l'importance de la composante socio-culturelle dans l'approche du sens des mots. « Zoe » est un prénom qui rebute en langue française et qui ne suggère pas la beauté de la femme ni même celle du mot en lui-même. Or, il suffirait d'une utilisation plus fréquente et en association avec de belles femmes de la vie publique pour qu'il soit remis à l'honneur. Il n'est que dire que les prénoms véhiculent la marque d'une culture et d'une société et que eux aussi renvoient à ce symbolisme sonore dont parlait Stéphane Mallarmé. C'est ainsi que Valery Larbaud affirme :

> Une langue, un pays, livrent beaucoup d'eux-mêmes dans leurs prénoms féminins : leur imagination, leur sentiment musical et poétique. Les pays neufs, mais de langue importée, on a le sentiment de leur vitalité, de leur caractère propre, lorsqu'on les voit inventer des noms et des diminutifs à leur usage, ou bien simplement, dans le choix qu'ils font de certains prénoms appartenant à la langue mère. Ce *Nacha* de l'Amérique du Sud, et en particulier de l'Argentine, en dit long[347].

Cependant les prénoms féminins en disent beaucoup plus. Si les mots en général, de par leur matérialité, peuvent être « beaux », « sublimes »[348], « grandioses »[349], et deviennent des « objets de luxe »[350] que l'on « thésaurise »[351], ils véhiculent par ailleurs une composante affective qui les enrichit d'autant plus, exigeant chez l'interlocuteur ou le lecteur un haut degré d'attention pour la percevoir. Valery Larbaud nous dit que la sensualité et la musicalité des mots peuvent être facilement perçues, cependant le côté affectif n'est que difficilement senti si ce n'est qu'avec du recul et une grande complicité ; ce versant affectif ne les rendant que plus beaux. Les prénoms féminins en sont bien un exemple :

---

347 *Ibid.*, p. 888.
348 LARBAUD, V., « Divertissement philologique », in *ibid.*, p. 942.
349 *Ibid., loc. cit.*
350 LARBAUD, V., « Une journée », in *ibid.,* p. 838.
351 *Ibid.*, p. 943.

> Pour juger la beauté des prénoms en usage il faut prendre du recul. *Aracéli*[352], qui est peut-être le prénom du monde le plus poétique, paraît tout à fait quelconque à un Espagnol et presque vulgaire à un Madrilène. […] De même il faut à un Français un moment de réflexion (ou l'amour) pour voir que *Louise*, par exemple, est beaucoup plus gracieux que *Luigia* et que *Luisa*[353].

Les prénoms féminins[354] qui ont « chacun leur couleur et leur parfum »[355] ne sont pas de simples désignateurs de référent-personne, ils permettent bien au contraire de déclencher en nous toutes sortes d'émotions, de sentiments et de sensations. La langue espagnole, ainsi, avec ses diminutifs ayant la possibilité de nuancer à l'extrême ce côté affectif inhérent.

> Il faut donc quelque chose de plus. Le diminutif : pour tout le monde : doña Dolores ; pour moi seul : Lolita. Et cela même, bientôt ne suffit plus. On adopte un mot tendre, un mot enfantin : Nena, Nenita. Insuffisant encore. On invente le nom secret, le nom mystique, celui qu'on ne prononcera que dans le Temple. Et finalement : c'est Toi, c'est Elle ; plus encore : elle sans majuscule. Plus encore : l'inexprimée, ce qui est en nous, fait partie de nous ; « l'air imprégné de sel », le parfum recueilli, absorbé jusqu'à la dernière goutte. Toi-en-moi. L'ineffable. Et la nommer dit Thackeray, c'est louer Dieu[356].

Or, pour notre auteur, le prénom est beaucoup plus, il devient en fait le « miroir » dans lequel est reflété le souvenir de la femme aimée : un souvenir visuel mais surtout sensuel :

---

[352] Ángeles Sirvent Ramos dans l'« Introduction » à *Belleza, mi bella inquietud…* explique l'importance de cette jeune fille dans la vie de l'auteur lors de son séjour alicantin, importance du fait qu'il en est tombé amoureux. Dans la dédicace envisagée pour la première édition de *Beauté, mon beau souci…* le prénom Araceli apparaît en filigrane dans l'acrostiche. Araceli qui comme nous savons laissera une empreinte certaine sur Queenie. SIRVENT RAMOS, A., « Introduction », *Belleza, mi bella inquietud…*, traducción de Maricel Perera Valls revisada por María Isabel Corbí Saéz, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 2001, p. 20.

[353] LARBAUD, V, « Des prénoms féminins », in *Jaune Bleu Blanc*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 886.

[354] Et par extension tous les mots en général.

[355] *Ibid.*, p. 889.

[356] *Ibid.*, p. 890.

> Un prénom, et parfois moins encore. Mais ce prénom, je veux l'écrire ici, sur le marbre de cette table, avec soin : *Trini* d'Oranie. Elle s'y reconnaîtrait. Elle est toute entière dans ces mots : l'abréviation familière de son prénom : Trinité, et le nom du pays de sa naissance et de notre rencontre […] la notion abstraite d'une volupté ineffable goûtée en tel lieu, en telle circonstances, mais que c'est elle vivante en moi[357].

II.3.2. L'amour des mots

Ces mots, qui se mettent à « briller », à « vivre » et à « respirer », établissent un rapport différent avec l'auteur. Il ne s'agit plus d'un rapport intellectuel mais plutôt sensuel comme s'il s'agissait d'une liaison amoureuse. Ces mots « gracieux », « sautillants » ou « bruyants » séduisent Valery Larbaud, d'abord par leur composition graphique – leur esthétique, pourrions-nous dire – puis par leur composition sonore – leur voix, pourrions-nous ajouter –, mais aussi grâce à l'aventure philologique qu'ils permettent de réaliser. C'est ainsi que partant d'un mot portugais, notre auteur poursuit :

> J'ai aimé aussi *carvalho* pour chêne, *orvalho* pour rosée, *cotovia* pour alouette, et *immenso* employé adverbialement : « Dépenser immenso » (mon esclave n'en parle pas). J'ai comparé le mot qui veut dire jeune fille, *rapariga*, à ses équivalents espagnols : rapaza, muchacha, zagala, et à son équivalent italien *ragazza*, et je lui ai trouvé la même qualité qui rend aimable ce dernier mot : le bruit joyeux qu'il fait, bruit de sortie de l'école, de passage, avec des rires, dans la rue d'écolières. Ragazza ; *rapariga*. C'est encore *rapariga* qui fait le plus de bruit. Et garota pour gamine n'est pas mal non plus ; il est bien citadin, il convient bien aux filles du peuple d'une grande ville[358].

[357] « Le miroir du café Marchési », in *ibid.*, p. 1001.
[358] « Divertissement philologique », in *ibid.*, p. 939.

Valery Larbaud aime sans aucun doute les mots de par leur « esthétique » et leurs « sonorités » ; il est subjugué par le « Toscan », « ce dialecte m'épate » avoue-t-il[359], car :

> […] sa prononciation pure, ces mots parfaitement appropriés, ces mots qui, dans les régions à dialecte, sembleraient trop littéraires et qu'il emploie couramment et avec la désinvolture d'une parfaite maîtrise, lui donnent un grand prestige à mes yeux, –ou à mes oreilles[360].

Cependant les mots et les langues exercent un attrait encore plus irrésistible sur le « riche amateur» car ils constituent une source incessante et inépuisable de plaisir. Valery Larbaud, l'hédoniste et le philologue, se plaît irrémédiablement au jeu du savoir et de l'érudition. Ces mots venus de tous azimuts (des langues étrangères apprises et de la langue maternelle) lui permettent de remonter aux sources, de vérifier les similitudes et les différences entre les langues[361]. Le portugais, par exemple, lui permet d'établir de nombreuses comparaisons avec la langue espagnole voisine :

> Et vous la retrouverez bien souvent cachée là où vous ne la soupçonniez pas et découvrirez un mot espagnol (ancien ou moderne) sous un masque portugais à première vue impénétrable. C'est un divertissement de bal masqué : devinez qui vous parle. Le mot portugais *ôcco* m'a donné ainsi une grande joie : je ne savais pas, j'allais renoncer à deviner et faire appel à l'esclave, – quand soudain la partie

[359] « Lettre d'Italie », in *ibid.*, p. 805.

[360] *Ibid., loc. cit.*

[361] Signalons, par ailleurs, que pour Valery Larbaud les connaissances en étymologie constituent un avantage pour l'écrivain. Ainsi affirme-t-il : « Pourtant, dès qu'il s'agit du maniement littéraire d'un langage, on voit l'homme capable de sentir les étymologies et d'y être attentif reprendre l'avantage sur celui qui ne les connaît pas et même sur celui qui les connaissant, les néglige et par là se prive à la fois d'une ressource très précieuse, et d'un plaisir. Car il y a un plaisir dans ce regard à fond sur le sens ou les sens des mots. Certains d'entre nous, je le sais, s'en font même une sorte de jeu, et tout naturellement, et sciemment, voient un sens imaginaire dans le son ou l'aspect des mots étrangers, et des noms propres ». LARBAUD, V., *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, *op. cit.*, p. 163.

> espagnole de ma mémoire m'a soufflé : « Hueco ». J'avais trouvé ! L'esclave consulté, m'a dit en français : « Creux » [362].

Certes l'apprentissage des langues étrangères s'avère une aventure dans le pays des amours, d'une part car comme nous l'avons vu précédemment elle ouvre les horizons des littératures méconnues ou inconnues, et d'autre part comme nous venons de voir parce que la matière linguistique en elle-même constitue une source d'immense plaisir et d'authentique satisfaction. Cependant, ce qui nous semble d'une étonnante modernité c'est précisément ce rapport amoureux qu'il maintient avec la langue et que nous avons annoncé précédemment. Cette « cours », « conquête » et « prise de possession réciproque»[363] que représente l'apprentissage d'une langue, est certes le résultat d'un effort intellectuel[364], mais aussi et surtout d'une relation affective et sensuelle avec la matière linguistique[365]. Notre sensibilité occupe donc une place de choix dans cette liaison. « Cette science, cette langue, je l'ai apprise comme on obtient l'amour d'une femme »[366]. La langue devient une « Dame » à laquelle nous nous devons de faire la cour. Cette féminisation de la langue, ici la langue orale puisque Larbaud nous parle de son expérience d'apprentissage de la langue portugaise, ne se limite pas simplement à ce cas. La matière linguistique sous sa forme écrite reçoit de la part du « riche amateur » la même approche :

> Pour moi, il m'arrive de distinguer à peine, quand je compose, les souvenirs et les images de la forme féminine de la matière linguistique que je mets en œuvre. Je crois les pétrir, les caresser, les recréer ensemble. Quelle étude
> sans fin, quelle louange éternelle, *carmen Deo Nostro*, _que
> … ce maternel contour
> Et ces bords sinueux, ces plis et ces calices […] [367].

---

[362] LARBAUD, V., « Lettre d'Italie », in *Jaune Bleu Blanc*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 805.

[363] LARBAUD, V., « Excuses pour ce livre », in *Ce vice impuni la lecture : domaine français*, *op. cit.*, p. 10. Notons que pour Valery Larbaud la traduction est également définie comme une prise de possession amoureuse. « Traduire un ouvrage […] c'est le posséder plus complètement c'est en quelque sorte nous l'approprier ». LARBAUD, V., « L'art et le métier », in *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, pp. 74-75.

[364] LARBAUD, V., « Divertissement philologique », in *Jaune Bleu Blanc*, *op.* cit., p. 935.

[365] *Ibid., loc. cit.*

[366] *Ibid., loc. cit.*

[367] LARBAUD, V., « Lettre de Lisbonne », in *ibid.*, p. 923. Nous reviendrons plus en détail sur cette approche de l'« écriture-femme » dans le quatrième chapitre.

Ce rapport amoureux avec la matière linguistique, cette réjouissance de tous les sens au contact des mots – cette nudité féminine – et le travail sur la forme[368] – même si parfois acharné – de la part du poète ou de l'écrivain fait que la langue littéraire devienne « cette maîtresse absorbante et tyrannique »[369] dont parle Valery Larbaud. Et pourtant, peu importe la tyrannie puisque, notre auteur, se souvenant de Baudelaire, s'exclame :

> O toi que la nuit rend si belle,
> Qu'il m'est doux, penché vers tes seins[370].

Si Valery Larbaud, dans les vers précédents nous renvoie sans aucun doute à Baudelaire et à cette association poésie-femme, A. O. Barnabooth à travers ses poèmes exploite de même cette métaphore. Tel que nous le soulignons dans notre article :

> L'écriture poétique devient en fait le point d'arrivée de cette errance et de cette quête de douceur de vivre. Le rapport que le poète entretient avec l'écriture n'est pas seulement un rapport intellectuel, la liaison sensuelle n'est pas moindre. L'acte d'écriture se réalise au sein d'un espace fermé, protégé, intime, associé à nouveau à la tiédeur, tel l'acte amoureux. Conquête du monde mais aussi « cours » et « conquête » de l'écriture. Souvent apparaissent les images du frôlement, de l'effleurement, de la légèreté et de la fraîcheur qui exprimeraient la préparation et l'acheminement vers l'écriture poétique[371].

---

[368] Soulignons l'importance du point de vue de la modernité de cette approche de la langue littéraire et de la littérature de la part de Valery Larbaud. Ceci nous renvoie à la différence barthésienne entre « valeur génie » et « valeur travail ». Ángeles Sirvent affirme : « Barthes no cifra la importancia en el producto, no pretende transmitir nada. Lo esencial para él es el acto de escribir, es el acto de elección continua del lenguaje. En él radica su placer, pero a la vez su angustia, puesto que el escritor no expresa sus frases por inspiración divina sino tras una elaboración muchas veces ardua. De este modo Barthes reemplaza << la valeur génie >>, mito típicamente burgués, por la << valeur travail >> ». SIRVENT RAMOS, A., *La teoría textual barthesiana*, *op. cit.*, p. 53.

[369] LARBAUD, V., « Excuses pour ce livre », in *Ce vice impuni la lecture : domaine français*, *op. cit.*, p. 13.

[370] LARBAUD, V., « Lettre de Lisbonne », in *Jaune Bleu Blanc*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 923.

[371] CORBÍ SÁEZ, M. I., « Espaces de la modernité et douceur de vivre », XII congreso de la Apfue, Alicante, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante 2003, sous presse.

Mais, tel l'acte amoureux, c'est bien l'acte d'écriture en lui-même qui remplit les sens du poète accordant un sens à sa vie. Ce n'est plus la vision du produit achevé mais plutôt le glissement de l'écriture et l'expérience des sens qui s'en dérivent qui deviennent son port d'attache. Par conséquent réjouissance des sens grâce au glissement de l'écriture associé pleinement à une relation érotique. María Isabelle Corbí Sáez de poursuivre :

> C'est précisément dans l' « accalmie et la tiédeur humide » de la chambre, inondée d' « odeur de miel de tabac » que la « dorure de ce livre devient plus claire à chaque instant : un essai de soleil sans doute » nous dit le poète. Douceur du glissement de l'écriture, mais aussi réjouissance et bonheur de vivre car le poète a conquis ses aspirations poétiques. L'écriture en elle-même est donc aussi et fort heureusement source de douceur et de bonheur. Si l'errance a permis au voyageur de savourer le monde et de se délecter dans les espaces de la modernité remplissant son âme et son coeur de sensations multiples et diverses, il n'est pas moins vrai que cette errance prend fin dans l'espace clos qui accueille et rend possible cette écriture : une écriture poétique nouvelle qui remplit de bonheur et de jouissance le poète en quête de modernité[372].

Ainsi, cette approche sensuelle de la matière linguistique et de la langue littéraire n'annonce-t-elle pas les postulats barthésiens. L'écriture ne se limite plus au simple fait d'écrire et de transmettre un message tel que nous l'avons annoncé dans le chapitre précédent, bien au contraire elle repose sur quelque chose de plus profond, de plus ambigu comme la sensualité du langage. Ángeles Sirvent Ramos souligne à ce propros:

> De este modo, el acto de escribir no se concebirá ya como un deseo de « transmettre un message », como ha sido práctica habitual en nuestra literatura occidental, sino de transmitir des jouissances[373].

[372] CORBÍ SÁEZ, M. I., « Espaces de la modernité et douceur de vivre », *op. cit.*, sous presse.
[373] SIRVENT RAMOS, A., *La teoría textual bartesiana, op. cit.,* p. 89.

II.3.3. « Les amours de l'enfance » : un outrage à la morale bourgeoise. Sensualité et érotisme dans Les *Enfantines*

Parmi les œuvres de fiction, *Enfantines*[374] constitue une œuvre de référence puisque, d'une part, comme nous l'avons souligné précédemment, c'est grâce à l'une d'elles que Valery Larbaud commence à se faire connaître des écrivains de la Rive Gauche et d'autre part car, bien que souvent ces courts récits aient été considérés comme quelque peu traditionnels, la critique a relevé à juste titre cette raillerie de la bourgeoisie – absente des récits d'enfance antérieurs[375] – et ce traitement exquis de l'enfance. Or, nous considérons que ce recueil va beaucoup plus loin et s'inscrit de même dans ce désir d'innovation qui caractérise l'œuvre de notre auteur. C'est ainsi que pour illustrer « ce plaisir du mot et l'aventure de la transgression » nous nous centrerons sur cette œuvre, visant ainsi à démontrer de même la surprenante modernité des *Enfantines*.

Certes du point de vue narratif nous pouvons déceler déjà quelques aspects significatifs, cependant l'analyse de ces nouvelles attire d'autant plus notre intérêt du fait que Larbaud nous offre un traitement de l'enfance novateur. De la main du « Riche Amateur » nous pénétrons les domaines de l'affectivité enfantine, domaines jusqu'alors ignorés ou simplement frôlés[376]. Ce recueil offre effectivement

---

[374] La publication de la première *Enfantine* remonte à 1908 date à laquelle Larbaud publia à *La Phalange Portrait d'Éliane à quatorze ans* – ce récit marquant l'entrée du « Riche Amateur » dans cette revue. L'année suivante *La Nouvelle Revue Française* l'accueille avec *Dolly*. Précisément, ce sont surtout ses *Enfantines* et ses contributions critiques, qui provoquèrent le début de cette rivalité entre les deux revues à court d'œuvres tel que nous le soulignons dans notre mémoire. CORBÍ SÁEZ, M. I., *Valery Larbaud en la aventura del Ulises de James Joyce en Francia*, *op. cit., sous presse*. L'ensemble des *Enfantines* devait paraître en 1914, mais la guerre éclatée, Valery Larbaud fut obligé de repousser la publication à 1918. C'est dans notre ville – à Alicante – que l'auteur prépara les derniers détails pour la publication de l'œuvre intégrale. LARBAUD, V., *Diario alicantino*, *op. cit.*, p. 74. Certes une œuvre « exquise » qui sans aucun doute n'était pas passée inaperçue pour ses collègues. André Gide écrivait « au petit père Larbaud » : « Vos exquises *Enfantines* me plongent dans un enchantement sans mélange. Je les lis et les relis chacune. *Le Couperet* me paraît une merveille et je me gonfle d'aise à y voir attaché mon nom ». GIDE, A., *Correspondance André Gide - Valery Larbaud*, *op. cit.*, p. 178.

[375] La raillerie de la classe bourgeoise dans les récits d'enfance est quelque chose de novateur ; la littérature d'enfance antérieure illustrait notamment le caractère innocent de l'enfance, les espièglleries, et se soumettait à ces valeurs idéologiques ou morales de la bourgeoisie.

[376] Nous relevons à la fin du XIXe siècle et début du XXe siècle quelques nouvelles qui traitent l'affectivité enfantine, citons par exemple *Les images sentimentales* d'Adam en 1893 ou *Confession d'un enfant d'hier* d'Hermant en 1903 entre autres ; cependant Valery Larbaud est précurseur dans la mesure où il nous offre une

un « nouveau ton » tel que le souligne Stéphane Sarkany[377], pourtant nous considérons que l'écriture de l'enfance dépasse largement cela, pouvant être conçue comme l'écriture de la transgression puisque, d'une part, elle s'attaque aux valeurs bourgeoises et, d'autre part, l'auteur nous mène dans les méandres du moi enfantin pour nous dévoiler des aspects de l'enfance jusqu'alors ignorés par une littérature résolument trop pudique et moraliste. Il n'est que dire que de la plume de Valery Larbaud, ces tous jeunes héros, qui dans la littérature précédente apparaissaient bien souvent idéalisés et souvent porteurs de messages moraux ou idéologiques, prennent vie au même titre que les adultes. Tel que le souligne Annie Ernaux :

> Mais cette enfance surprotégée n'est pas à l'écart des réalités sexuelles, et des conflits de classe. Ni puérile, ni angélique, elle désire, rêve, souffre, avec parfois une extrême violence. Elle est livrée au trouble, à l'ambivalence sexuelle, à la cruauté, en même temps qu'elle aspire à l'amour, la douceur et la beauté[378].

Certes, ces héros larbaldiens souffrant, donc, d'un monde contraignant, hypocrite, pervers, étant en fin de compte des êtres « plus maladroits, plus démunis, plus désarmés qui ressentent avec seulement plus d'intensité et de prime-saut la commune difficulté d'être »[379] ont soif « d'amour », de « douceur » et de « beauté ». Et Valery Larbaud va nous mener dans les profondeurs du moi enfantin, pour écouter ces voix intérieures[380] et connaître ainsi les aspects de la sensibilité, sensualité et volupté enfantines

---

analyse très fine, avec une audace extraordinaire et loin de tout préjugé moral ou social. Jean Pastureau souligne d'ailleurs que « Larbaud a précédé les psychologues dans ce domaine ». PASTUREAU, J., *Enfance et adolescence dans l'œuvre de Valery Larbaud*, Aix-en-Provence, Publication des Annales de la Faculté de Lettres, 1964, p. 177.

[377] SARKANY, S., « L'art dans les *Enfantines* », in *Colloque Valery L'amateur*, *op. cit.*, p. 234.

[378] ERNAUX, A., « L'enfance et la déchirure », *Europe*, Octobre 1995, *op. cit.*, pp. 77-78.

[379] ROY, G., « Je voudrais remercier Larbaud », in *Hommage à Valery Larbaud*, *op. cit,* p. 466.

[380] Tel que nous l'avons signalé précédemment le désir d'expression de cette vie intérieure est l'une des caractéristiques qui marquèrent cette littérature en voie de renouvellement. L'avènement du bergsonisme, les nouvelles théories en psychologie et par la suite notamment la contribution de la psychanalyse freudienne démontrent que l'individu présente un moi profond ambigu, contradictoire et donc que les personnages linéaires et schématiques de la littérature précédente n'ont aucune raison d'exister. Les tentatives d'approfondissements dans le moi intérieur sont un phénomène qui relève des écrivains de la modernité contemporains de Larbaud quant aux personnages littéraires adultes. Ce qui nous semble d'une étonnante modernité c'est que Larbaud ait tenté ces plongées dans le moi intérieur de l'enfant. Larbaud de dire : « Sa mère est une petite femme maigre et noire, aux

jusqu'alors ignorées. Ceci nous mène évidemment à savourer d'une part des moments de grand érotisme tel que nous le verrons à la suite, un érotisme novateur quant au traitement littéraire de l'éveil du sentiment amoureux chez l'enfant et qui s'inscrit dans les textes de plaisir définis par Roland Barthes[381] que nous analyserons en premier lieu, et par ailleurs, de par la sensualité même du langage, nous nous transporterons sur les chemins de la jouissance car Larbaud, dans certaines enfantines commence déjà à exploiter la pluralité de l'écriture. Larbaud: écrivain exquis de l'enfance ? Oui, sans aucun doute, mais aussi défenseur et jouisseur d'une écriture plurielle comme nous verrons dans la dernière partie de notre alinéa.

II.3.3.1. Le plaisir du mot et les amours de l'enfance

Le plaisir a toujours eu un caractère a-social[382] tel que l'a souligné Roland Barthes dans son déjà bien célèbre essai *Le plaisir du texte*. Et précisément dans son projet de définir une nouvelle conception de la littérature, c'est-à-dire une littérature qui dorénavant ne se fonde plus sur les coordonnées exigées par la littérature bourgeoise à savoir : « la cohérence, la logique, la non contradiction, la transitivité, le récit au service d'une idéologie … »[383], il introduit cette notion de plaisir quant à l'écriture jamais théorisée auparavant. Et pourtant déjà pratiquée par certains auteurs de la tradition littéraire mais surtout de l'avant-garde dont Valery Larbaud fait partie, tel que nous l'avons souligné plus haut. Cette théorisation de la part de Roland Barthes d'une nouvelle conception de littérature fondée sur l'expérience du plaisir non seulement chez l'auteur mais aussi chez le lecteur nous permet d'entrevoir et de valoriser d'autres

yeux vifs. Une femme pratique dont la pensée n'est guère occupée que de repas, de raccommodages, de lessives, d'économies. Elle croit connaître sa fille, qu'elle domine matériellement de toute son autorité de mère de famille; mais en réalité, elle est comme bien des parents, parfaitement indifférente à la vie intérieure de sa fille, et peut-être même ne soupçonne-t-elle pas qu'on puisse avoir de vie intérieure ». LARBAUD, V., *Portrait d'Eliane à quatorze ans*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 508.

[381] BARTHES, R., *Le plaisir du texte précédé de variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000, [1973], p. 92.

[382] BARTHES, R., *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 122. Nous tenons à souligner que dans cet ouvrage Roland Barthes parle de l'expérience de la sensation de plaisir rejetée par une société séculairement moraliste. De là qu'il accorde ce caractère a-social à l'expérience du plaisir, une experience que son hédonisme va revendiquer à outrance comme il est fort connu. Quand il utilise la notion de « plaisir » pour definir les « textes de plaisir » il vise plutôt cette pratique confortable de la lecture face à celle qu'il inscrit dans la pratique de la signifiance.

[383] *Ibid.*, p. 85.

aspects de la modernité larbaldienne. Car tel que nous le verrons ci-dessous son écriture, fondée sur cet hédonisme impénitent, fait sans cesse appel, elle aussi, à l'hédonisme du lecteur. Les textes de Valery Larbaud, à notre avis, créent cet « espace de jouissance », où s'exerce « cette possibilité d'une dialectique du désir »[384].

Ce rapport amoureux avec les mots et le langage, dont ce dernier a fait preuve depuis son plus jeune âge et qui s'est maintenu tout le long de sa carrière et dont son écriture en porte l'empreinte, tel que nous l'avons signalé, ne laisse pas le lecteur indifférent. Cet immense plaisir et cette jouissance que le « riche amateur » éprouve face à l'acte d'écriture nous sont transmis de façon irrévocable. Ses textes nous emportant soit sur les chemins du plaisir soit sur les chemins de la jouissance ou sur les deux en même temps. Roland Barthes de définir :

> Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui) fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage[385].

Bien que le traitement littéraire de la sensualité et de l'érotisme dans le monde des adultes n'atteigne pas un haut degré de transgression, dans le cas de l'enfant, il constitue une subversion dans le mesure où il aborde la description de ces états voluptueux, ce qui pour ces jeunes héros littéraires constitue une chose bien audacieuse pour l'époque en question.

La description de l'érotisme en elle-même appartient à notre culture et en cela constitue « une pratique confortable de la lecture », cette sensualité émanant du texte et imprégnant tous nos sens. Tel

[384] *Ibid.*, p. 86.
[385] *Ibid.*, p. 92.

que le souligne Roland Barthes, les textes de plaisirs sont ceux « qui peuvent relater des plaisirs »[386] or « les textes de jouissance ne racontent jamais une jouissance »[387]. Fondés, ces derniers, sur la « déception du sens »[388], ils nous invitent bien au contraire à éprouver la volupté inhérente au langage, à éprouver « la signifiance » c'est-à-dire « le sens *en ce qu'il est produit sensuellement* »[389]. Devise barthésienne acclamée et pratiquée par de nombreux écrivains de la postmodernité.

Loin de notre intention d'aborder la « signifiance » dans le sens barthésien du terme[390]. Cependant nous voulons inscrire notre analyse sur ce plaisir du mot et cette sensualité inhérente au langage que Valery Larbaud exploite avec une finesse extraordinaire déjà dans ces récits d'enfance d'une exquise poéticité. Si effectivement, les textes de notre auteur s'inscrivent dans ceux « de plaisir » dans le sillage de Roland Barthes, dans la mesure où ils nous offrent une pratique confortable de la lecture du fait même que ce sont encore des récits traditionnels[391], nous nous proposons d'aborder ce « plaisir du mot » au service de l'expression de ces amours enfantins. Amours enfantins effectivement, mais toujours est-il que notre auteur, à notre avis, attire surtout l'attention du lecteur sur la matérialité des mots, sur la sensualité et sur la musicalité qui leur sont inhérentes. Écriture, certes encore bien transitive[392], mais qui cependant éloigne dans une certaine mesure notre attention du « récit » et porte notre regard et nos sens

---

[386] *Ibid.*, p. 120.

[387] *Ibid.*, *loc. cit.*

[388] SIRVENT RAMOS, M. A., *La teoría textual bartesiana*, *op. cit.*, p. 32.

[389] BARTHES, R., *Le plaisir du texte, op. cit.*, p. 124.

[390] Nous considérons que la « signifiance » dans le sens barthésien du terme, comme jouissance du signifiant est le point d'aboutissement de cette crise du langage qui commence à se faire jour aux aurores de la modernité. Ce plaisir du mot dérivant de la matérialité, de la sensualité et musicalité qui est inhérente au signe linguistique et dont Valery Larbaud en est bien conscient, tel que nous l'avons abordé antérieurement, ouvrira les voies à cette « signifiance » finale, l'un des principes clé de cette postmodernité.

[391] Traditionnels du fait que ce sont des narrations pour la plupart d'entre elles construites suivant les postulats antérieurs : de cohérence temporelle et spatiale, petite intrigue…

[392] Nous tenons à rappeler que la création des *Enfantines,* même si ces dernières furent publiées en recueil en 1918, remonte pour la plupart d'entre elles, tel que nous l'avons indiqué précédemment, à la première étape de l'écrivain ; *Devoirs de vacances* étant la dernière et datant de 1917 comme l'atteste le *Diario alicantino*. LARBAUD, V., *Diario alicantino*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 1984, p. 71. De plus, nous devons souligner que, si effectivement ces récits d'enfance comportent ce qui a été traditionnellement considéré comme l'intrigue, il est aussi vrai que bien souvent elle passe à un deuxième rang du fait que ce qui retient l'attention du lecteur c'est avant tout les états d'âme des enfants, les sensations et sentiments éprouvés. Rose Lourdin l'héroïne de la première nouvelle de l'édition de 1918 avoue : « Mais de l'essentiel je ne vous ai rien dit. Oh ! la couleur, le son, la figure de ces vieux jours sans histoire ». LARBAUD, V., *Rose Lourdin*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 407.

à ces mots que Roland Barthes considérait comme de « beaux fruits détachés de l'arbre indifférent du récit » et que nous annoncions au début de ce chapitre. Simple mais féconde beauté des mots, et une sensualité *in extremis* exploitées par l'auteur touchant de plein fouet le domaine des amours entre enfants et adultes ; simple beauté, disons-nous, car les rapports entre ces narrateurs déjà âgés et les « fillettes en fleurs » s'inscrivent sans conteste dans le domaine de l'innocence et de la pureté (Valery Larbaud y insiste à plusieurs reprises). Féconde beauté des mots, poursuivons-nous, car si effectivement notre auteur ne nous semble aucunement un libertin, il n'est pas moins vrai qu'il aime le jeu et, dans ce cas, celui de l'idée même de la transgression. N'étant ni un libertin ni un moralisateur, Valery Larbaud va exploiter cet espace du jeu créé par une écriture jouant déjà, même si en germe, sur la pluralité. Georges Lambrichs souligne :

> Les choses de l'amour pour Larbaud ne sont pas si pures ni si haut placées qu'elles ne lui fassent baisser les yeux, plus souvent qu'on ne croit à première vue, sur les attraits et les vices de ce monde. La compagnie des femmes (des jeunes filles de préférence) est manifestement nécessaire. D'où qu'elles sortent ou qu'elles aillent, mais plutôt avant que la vie les ait marquées[393].

Dans la dernière partie de cet alinéa nous aborderons, donc, cet amour entre adultes et enfants comme un exemple du jeu de l'idée de la transgression. Un jeu qui, même sous l'égide de la pureté, crée un espace d'ambiguïté dû à cette volupté et cette sensualité des mots que notre auteur exploite au plus haut point.

Si l'égarement dans l'imaginaire[394] devient une façon de fuir les adversités de la vie réelle, de se recueillir et de se protéger, la recherche de l'amitié et surtout de l'amour est en fait ce qui va adoucir la vie

[393] LAMBRICHS, G., « L'amateur fidèle », in *Hommage à Valery Larbaud*, *op. cit.*, p. 491.

[394] La fuite dans l'imaginaire devient un moyen de créer son propre univers – beaucoup plus assurant et rassurant cette fois-ci que le réel. L'enfant acquiert l'importance que la vie de famille lui ôte. Milou dans *Le couperet* se sent « grand et triomphant » chez les Invisibles. LARBAUD, V., *Le couperet*, in *Oeuvres Complètes, op. cit.*, p. 416. Un monde invisible où les adultes d'ailleurs n'auront jamais l'honneur d'y être accueillis. LARBAUD, V., *ibid*, p. 413.

de ces enfants. Rose Lourdin avouera à l'âge adulte « Ce que j'ai de gaieté m'est venu de mon premier amour de femme »[395]. Des amours enfantins qui se réalisent dans le monde imaginaire mais qui ne sont ni moins vrais ni moins graves pour autant. Valery Larbaud nous offre toute une gamme de sentiments amoureux qui vont du mystique au purement charnel, qui naissent entre des enfants de sexe opposé y compris du même sexe. Ce plaisir du mot qui parcourt toute l'oeuvre larbaldienne, ce goût philologique – cette logophilie – selon Ángeles Sirvent[396] acquerrant une très grande relevance dans la description de ces états d'âme enfantins. Les amours que nous aborderons ici sont les amours dont l'expression nous paraît la plus subversive laissant par conséquent de côté l'amour platonique et mystique de Milou…

Le récit *Devoirs de Vacances* nous présente un héros qui malgré son jeune âge est déjà un « dilettante en herbe » tel que le souligne Marcel Laurent[397]. La recherche de la jouissance suprême est ce qui va le guider. Jouissance de l'activité pure et désintéressée[398] de l'esprit mais aussi jouissance de l'amour « des passe-temps auxquels nous saurons ne pas nous abandonner complètement ; nous les cueillerons, selon les occasions, mais sans y attacher d'importance et ainsi nous jouirons sans arrière-pensée »[399]. Douceur de la rêverie amoureuse au sein d'un paysage qui envahit tout l'être d'émotions délicates et voluptueuses. Les amourettes secondaires[400] ne sont rien cependant face à cet amour qui inonde tout l'être et qui apprivoise l'esprit :

---

[395] LARBAUD, V., *Rose Lourdin*, in *ibid.*, p. 397.

[396] SIRVENT RAMOS, A., « Valery Larbaud y la teoría de la traducción ». In LAFARGA, F. - RIVAS, A. - TRICAS, M., (éds.) *La traducción Metodología/Historia/ Literatura/ámbito hispanofrancés.*. Barcelona, PPU, 1995, p. 165.

[397] LAURENT, M., *Fermina Márquez et Enfantines*, Paris, Maringues, 1980, p. 118.

[398] Le héros de la nouvelle prépare tout un ambitieux et alléchant programme d'études pour les vacances – programme qui inclut l'étude de la Monadologie et les traductions de Pline. Relevons que cette nouvelle est scandée d'observations sur l'enseignement et sur la critique littéraire et tel que nous le soulignions précédemment présente un discours métalittéraire qui nous renvoie à d'autres œuvres larbaldiennes, aspect sur lequel nous aurons l'occasion de revenir lorsque nous aborderons le jeu intertextuel.

[399] LARBAUD, V., *Devoirs de vacances*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 484-485.

[400] Les aventures sentimentales ont lieu pendant l'été en attendant le retour de l'ami. Les deux fillettes étrangères rencontrées dans le jardin de l'hôtel. Solange connue lors du bal du Casino; cette aventure permettant d'introduire le thème des amours défendus du fait de l'appartenance de la jeune fille à ce « demi-monde ». La petite vendeuse de fleurs... Or ces engouements ne sont « que des épisodes secondaires dans notre vie de La Bourboule, toute remplie par une étude attentive, absorbante, amoureuse, des petits ruisseaux du parc ». LARBAUD, V., *ibid.*, p. 490.

> Au contraire, l'étude et l'amitié, une amitié ardente comme la nôtre, sont des choses de même nature. Cela ne s'explique pas, mais c'est ainsi. Plus nous travaillerons, plus près nous nous sentirons de notre bien-aimé. O passion secrète, si pure, si fidèle, si tendre et si furieuse![401]

Passion secrète, passion inconcevable pour les proches puisqu'ils ne comprendraient jamais, étant donné qu'elle s'éloigne de leurs principes moraux. Le héros se souvient de l'année scolaire écoulée et en même temps nous fait part des déchirements du sentiment amoureux éprouvé envers l'ami:

> Notre ami est si léger, si imprudent, et les compliments, les flatteries, les cadeaux, et même une audace brutale, ont tant de pouvoir sur lui! On dirait qu'il fait exprès de nous rendre malheureux. Mais non, il ne songe même pas à cela : il joue, il se cache derrière les arbres, saute une barrière, court à travers la pelouse, entre dans le bosquet, se laisse rejoindre, reçoit un baiser, et puis il revient à la place où nous l'attendons, et nous dit en riant : Qu'est-ce que tu as ?[402].

Un ami qui, malgré ses tyrannies, exerce sur notre personnage un pouvoir magique, le jeune homme se souvient des regards lancés, de ses tentatives pour l'épier, en fin de compte du jeu de la séduction amoureuse:

> Nous lui écrirons pour lui donner de bons conseils, et comme il est très doux, qu'il veut ce qu'on veut, il nous donnera raison et réformera sa conduite. Oui, il est très doux, mais il y a en lui quelque chose de violent et de sauvage qui ne se laisse attendrir par rien. Incompréhensible ami...[403].

---

[401] *Ibid.*, p. 485.
[402] *Ibid., loc. cit.*
[403] *Ibid.*, p. 486.

Attraction d'autant plus grande que le jeune héros ne comprend pas les variations de comportements et d'humeur de son bien-aimé. Jouissance voluptueuse de l'incompréhension, jouissance toute dostoiëvskienne.

Les délicieuses vacances à la Bourboule et les sensations toutes délicates qui enivrent le jeune héros, les amours inessentiels qui le remplissent de douceur ne font que déclencher cette vie intérieure. Sentiments vagues, rêverie amoureuse qui permettent d'attendre le retour de cet amour essentiel, celui qui s'empare de tout l'être, celui qui est vécu passionnément, celui qui fait défaillir au moindre effleurement.

> Ah! comme tout à coup, le bonheur vient nous trouver jusque sur le seuil du sommeil : après demain, dans le tumulte d'un soir de rentrée, sous les lumières rouges, dans la poussière, au tournant d'un corridor, une petite main brune se posera doucement sur notre bras…[404].

Larbaud, « l'amateur des points de suspension » selon Roger Nimier[405], mais aussi des silences pourrions-nous ajouter, car l'auteur nous laisse entrevoir et imaginer les sensations débordantes que la rencontre du jeune ami provoquera sur notre personnage. Douceur et enivrement à la pensée de l'amour, douceur et enivrement d'une prose poétique envoûtante qui repose sur ce plaisir du mot larbaldien.

Si le narrateur de *Devoirs de Vacances* est un dilettante de l'activité pure et désintéressée de l'esprit, Rose Lourdin, la jeune enfant de la première nouvelle, n'est-elle pas une dilettante du chagrin et de la désolation? Volupté et jouissance de la douleur:

---

[404] *Ibid*., p. 506.
[405] NIMIER, R, « Notes sur le style de Larbaud », in *Hommage à Valery Larbaud*, *op. cit.*, p. 489.

> Mais j'aimais le goût des larmes retenues, de celles qui semblent tomber des yeux dans le coeur, derrière le masque du visage. Je les amassais comme un trésor ; c'était une source rencontrée au milieu de mon voyage de la journée. Voilà pourquoi j'aimais être grondée[406].

Amertume du pensionnat, solitude et souffrance qui amènent Rose à chercher consolation dans le personnage de Rosa Kessler? Certes, il se peut que la recherche de l'amour, à nouveau l'homosexuel, réponde à cela, mais cependant nous considérons que nous borner à ce genre d'explication n'est en fait qu'une justification de la transgression de la morale bien pensante. Ce qui, nous semble-t-il, ne correspond pas du tout à la pensée de Larbaud qui durant toute sa vie a lutté contre certains codes moraux préétablis[407] et ne s'avère en aucun cas un moralisateur. L'auteur, par le biais de la narratrice, nous narre dans cette nouvelle l'éveil de la sexualité chez la jeune enfant. Rose est certes hypersensible et quelque peu masochiste, mais ce qui importe c'est qu'elle découvre le bonheur d'aimer. En silence le sentiment amoureux prend naissance : « [...] Je ne lui avais pas encore parlé, mais je la regardais autant que je pouvais, et chaque soir avant de m'endormir je pensais à elle avec tendresse »[408] nous dit-elle. Jusqu'au jour où elle se rend compte qu'elle aimait Rosa « plus que je [Rose] n'avais aimé ma propre mère et mes sœurs »[409]. Rose connaît donc les abîmes d'une passion dévorante:

> Oh! L'orage de mon cœur : tout mon être en déroute accueillait sa présence, et je n'osais la regarder que lorsqu'elle était un peu loin de moi. Elle avait le buste large mais dégagé, la taille fine, les jambes tout à fait rondes ; sa jupe était bien remplie [...] sa nuque délicate, montrant à peine les deux tendons sous les courts cheveux

---

[406] LARBAUD, V., *Rose Lourdin*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 399. Observons ici de même un autre aspect de modernité, devancier en quelque sorte quant à ces observations. L'être humain qui se débat entre les forces de l'éros et du thanatos.

[407] *Cf.* L'anticonformisme de Valery Larbaud et sa lutte contre les valeurs bourgeoises contraignantes soulignées plus haut dans le texte.

[408] LARBAUD, V., *Rose Lourdin*, *ibid.*, p. 399.

[409] *Ibid., loc. cit*.

> clairs et la peau fine qui me faisait penser à d'anciennes roses-thé de ma petite enfance[410].

Attraction physique indéniable, appel des sens irrépressible, désir d'approchement irréfrénable puisque tel que nous le dit la narratrice « Je n'aurais pas pu dire comment ceci avait commencé : j'aimais sa vie. Chaque goutte de son sang m'était chère »[411]. Dans un premier temps le regard joue un rôle fondamental tel que le souligne Marcel Laurent[412] puisqu'il déclenche la rêverie et devient source de jouissance et d'extases, mais très tôt l'exaltation amoureuse arrive à son maximum et ne demande qu'à être exprimée. Or, l'univers du pensionnat ne pourrait que troubler ce sentiment si profond et si pur. Rose Lourdin, nous dit la narratrice, développe tout un art pour garder secret son sentiment[413]. Les mots « je t'aime », elle les dit tout bas, l'apprentissage de quelques mots suisse-allemands semble lui permettre un approchement. Et pourtant, ce n'est qu'à travers un acte fétichiste que Rose va pouvoir exprimer tout son amour. Le sarrau de Rosa pris à la dérobée va véhiculer toute une explosion de sentiments:

> Je pressais l'étoffe sur moi ; je me baignais en elle ; et la goûtais avec tout mon visage. Je pris aussi l'étroite ceinture de cuir ; Roschën avait écrit son nom sur la peau blanche ; à l'intérieur. Je l'embrassai, sans appuyer, deux ou trois fois [...][414].

Scène de grande volupté sans aucun doute qui suggère le degré d'embrasement de la jeune Rose. Si la description de cet amour, dans un premier temps, dévoile une grande sensualité, cette scène par contre s'avère sans aucun doute très audacieuse car l'érotisme y est indéniable[415]. Mais attention, que l'on ne s'y trompe pas, l'érotisme larbaldien est particulier, Paul-Henri Doro nous dit à ce sujet:

---

[410] *Ibid., loc. cit.*
[411] *Ibid., loc. cit.*
[412] LAURENT, M., *op. cit.*, p. 60.
[413] LARBAUD, V., *Rose Lourdin*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 400.
[414] *Ibid., loc. cit.*
[415] Nous considérons que la scène du sarrau est un des points forts et des plus audacieux dans l'expression de ces amours enfantins. De fait, cette scène illustre parfaitement le symbolisme qui maintes fois

> L'érotisme chez Larbaud est sans cesse détourné, contourné, agacé, comme si ce geste retors, cette frustration *in extremis* étaient les gages d'une plus grande jouissance[416].

Le fétiche qui canalise l'expression d'un vif sentiment amoureux, mais aussi fétichisme du texte puisque le lecteur ne peut éviter de se laisser entraîner et envahir par cette volupté. Or, cette finesse tout à fait larbaldienne et « ce souci de faire une belle prose française »[417] nous épargnent le scabreux et l'obscène car, comme nous dit Rose : « Voilà. Mais de l'essentiel je ne vous ai rien dit. Oh! la couleur, le son, la figure de ces vieux jours sans histoire de mon enfance »[418].

Transgression dans le développement de l'amour de Rose Lourdin dans la mesure où il franchit les limites de l'acceptable de ces valeurs bourgeoises, mais aussi du fait même que l'auteur avec un réalisme absolument épatant, narrant la vie des pensionnats touche de plein fouet le domaine de l'interdit et de l'impur, et nous suggère les rapports entre une professeur et l'élève Kessler qui jusqu'à son expulsion avait joué un rôle éthéré pour Rose[419].

Portrait d'Éliane à quatorze ans nous offre la naissance du désir sexuel chez une enfant qui est en pleine puberté. Si dans un premier temps nous assistons à l'aspiration d'un amour indifférencié et abstrait prenant forme dans le rêve et retombant sur la figure du Prince Charmant[420], très tôt la jeune fille aspire à quelqu'un de plus terre à terre, la rêverie amoureuse demandant à aller plus loin, demandant à se

---

imprègne l'écriture larbaldienne. Henry James n'y resta pas indifférent : « The power to guess the unseen from the seen, to trace the implications of things, to judge the whole piece by the pattern, the condition of feeling life in general so completely that you are well on your way to knowing any particular corner of it – this cluster of gifts may almost be said to constitute experience », *in* FRANK, D., *Valery Larbaud : La narration*, thèse d'état, UMI, 1978, p. 38.

[416] DORO, P.-H., « Érotique de Larbaud », *Europe*, Octobre 1995, *op. cit*, p. 106.

[417] LARBAUD, V., « 200 chambres 200 salles de bains », in *Jaune Bleu Blanc*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 891-892.

[418] LARBAUD, V., *Rose Lourdin*, in *ibid.*, p. 407.

[419] *Ibid.*, p. 406.

[420] LARBAUD, V., *Portrait d'Éliane à quatorze ans*, in *ibid.*, p. 509.

baser sur la réalité tel que le souligne le narrateur[421]. L'éveil de la sexualité est accompagné du désir de découvrir le physique masculin et Éliane furtivement consulte le dictionnaire illustré.

Cette découverte de « l'homme dans sa nudité » qui s'avère d'autant plus attrayante que c'est un plaisir défendu[422], constitue précisément le point de départ de toute une rêverie amoureuse qui réclame que l'amour s'incarne cette fois-ci dans un être réel. « Qu'était-ce le beau lutteur lui-même, sans cette âme, sans une vie de sentiments et de pensées »[423]. Si l'observation de l'image la plonge dans l'extase car « Eliane ne se lassait pas de regarder cette image, effleurant, parfois, de ses lèvres, le papier »[424], elle va rechercher dans le réel la jouissance produite par l'observation de la beauté physique. La « chair nue », les « muscles saillants », les « poitrines plates », « les hanches étroites », les « bras durs » vont exercer sur elle une grande attraction. Les hommes qui attirent Éliane n'appartiennent pas à son milieu, au contraire ce sont des ouvriers, des manoeuvres, car ceux-ci ont un corps beaucoup plus athlétique[425]. La quête de l'amour qui au départ se présente comme un désir de protection s'achemine très tôt vers le désir d'aimer et d'être aimée. Peu importe si chaque soir suivant son humeur elle pense à un homme différent[426], les plaisirs qui découlent de son ardente imagination sont d'autant plus intéressants:

> Et c'est le soir surtout, dans son lit, avant de s'endormir, qu'elle pense à eux, à un d'entre eux. Chacun à son tour, chacun sa nuit, suivant l'humeur d'Éliane. […]
> Il est étendu près d'elle ; ils s'embrassent, elle le caresse de ses mains brûlantes ; il lui rend ses caresses. Elle s'endort dans ses bras[427].

---

[421] *Ibid.*, p. 512.
[422] *Ibid.*, p. 511.
[423] *Ibid., loc. cit..*
[424] *Ibid* , p. 510.
[425] *Ibid.,* p. 511.
[426] La rêverie amoureuse d'Éliane acquiert des traits tout à fait anticonformistes et contraires à la morale bien pensante puisque, d'une part, elle s'imagine dans les bras d'hommes différents mais d'autre part elle avoue son désir d'être plus tard « la maîtresse de quelqu'un ». LARBAUD, V., *ibid.*, p. 515.
[427] *Ibid.* , p. 513.

Éliane connaît le feu de la passion, cette sensation de « plaisir indéterminé » ne lui est pas étrangère[428], et le désir de pouvoir un jour abandonner le rêve stérile où elle « s'épuise » la hante. Le beau vendangeur n'est-il pas un homme auquel elle pourrait se livrer? N'avait-elle pas osé lui demander une « belle grappe de raisin »?

> Et, toute la nuit, dans la touffeur de sa chambre, haletante, en sueur, elle avait souhaité qu'il vînt, le beau vendangeur[429].

L'idéal passionnel est certes celui d'une enfant tel que le souligne Marcel Laurent[430], mais nous ne pouvons nier la sensualité et l'érotisme qui se dégage de toute cette rêverie amoureuse. Érotisme de l'adulte?[431] ; non, certes, il nous semble qu'il s'agit là tout simplement de l'expression de la sensualité voire même de l'érotisme de cette étape dans la vie des enfants. La référence au *Cantique des cantiques*[432], qu'Éliane « a lu et relu » et duquel elle a une « connaissance précise »[433] ne suggère-t-elle pas que la jeune fille s'est imprégnée et inspirée de cette même ardeur passionnelle qui définit l'amour divin? Érotisme transparent, raffiné, secret, tel que le souligne Paul-Henri Doro[434].

---

[428] *Ibid., loc. cit.*

[429] *Ibid., loc. cit.*

[430] LAURENT, M., *op. cit.*, p. 137.

[431] Nous observons que certains critiques – Marcel Laurent, entre autres – considérant l'érotisme comme quelque chose de pervers, rejettent ce terme pour parler de cet éveil de la sexualité.

[432] La référence au *Cantique des cantiques* dans ce recueil se retrouve aussi dans *Rachel Frutiger*. Certaines des *Enfantines* présentent une critique de la religion réformée se centrant notamment sur la dureté, l'âpreté, l'austérité et la froideur du protestantisme. Bien que ce thème ne corresponde pas directement au thème de notre thèse et constitue un prochain article, nous devons tout de même souligner que le discours religieux dans *Enfantines* n'est pas si mièvre comme le souligne certains critiques. En fait cette question a grandement inquiété Valery Larbaud, son acheminement et ensuite sa conversion au catholicisme se fondant surtout sur des considérations esthétiques, sur le lyrisme et le sentimentalisme qui se dégage de toute la liturgie catholique – absents dans la pratique de la religion réformée. *Cf.* María Isabel Corbí Sáez, *Valery Larbaud en la aventura del Ulises de James Joyce en Francia*, *op. cit,* sous presse. Le *Cantique* est sans aucun doute la partie de la Bible qui narre l'amour divin en termes d'amour humain et illustre donc cette réconciliation de l'âme avec la chair recherchée par Valery Larbaud.

[433] LARBAUD, V., *Portrait d'Éliane à quatorze ans*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 512.

[434] DORO, P.-H., *op. cit.*, p. 108.

Le jeune homme – Lucien –, dont le « nom est comme un parfum qui se répand », sur lequel elle fixe ses yeux et avec lequel elle établit non sans effronterie un contact visuel – des regards palpitants, nous dit le narrateur[435] –, va permettre à Éliane de canaliser toute cette brûlante passion. Pouvoir d'exorcisme des mots selon Jean Pastureau[436] sans aucun doute puisque « l'incommensurable mot : je t'aime » contient tous les sentiments et sensations de cet enivrement d'amour.

Si Éliane – âgée de quatorze ans – pose son regard sur des « des hommes de trente ans et foule le sol où ils marchent »[437], n'attachant donc aucune importance à la différence d'âge, si Elsie[438] – jeune enfant jouant à l'éternel féminin – consent à établir une amitié avec le jeune précepteur de Dolly, la question de l'amitié entre enfants et adultes n'échappe pas au lecteur[439]. L'auteur a plusieurs reprises mentionne la pureté de ces relations amicales, or nous ne pouvons nier la sensualité qui émane de certaines scènes. Larbaud, serait-il un libertin? La réponse ne peut être qu'immédiate car :

> Délicates et bonnes et hautes pensées, celles qu'une Dame enfantine inspire ! Jaillissement d'innocence ; amour à l'abri de toute souillure, libre et joyeux comme l'esprit ; source retrouvée, d'où jadis nous était venue toute courtoisie[440].

Alors qu'en est-il ? Pour aborder ce thème nous devons d'abord retenir que la première édition[441] d'*Enfantines* s'ouvre avec *Rose Lourdin* et se ferme avec *Portrait* d'*Éliane à quatorze ans*, la nouvelle

---

[435] LARBAUD, V., *Portrait d'Éliane à quatorze ans*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.,* p. 516.

[436] PASTUREAU, J., *op. cit*., p. 126.

[437] LARBAUD, V., *Portrait d'Éliane à quatorze ans*, in *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 511.

[438] La jeune enfant amie du précepteur de Dolly dans la nouvelle *Dolly*. LARBAUD, V., *Dolly*, in *ibid*., p. 437.

[439] Cette relation entre enfants et adultes ne relève pas seulement d'*Enfantines*, souvenons-nous, par exemple, de l'exubérante Mamma Doloré qui dans *Fermina Márquez* se plaît à séduire les jeunes adolescents. LARBAUD, V., *Fermina Márquez*, in *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 314. Ou encore, par exemple, Marc Fournier qui dans *Beauté, mon beau souci…*, se laisse séduire par Queenie – la fille en pleine puberté d'Edith Crosland. LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, in *ibid*., pp. 561-563.

[440] LARBAUD, V, « Pour une muse de douze ans », in *Aux couleurs de Rome*, in *ibid.*, *op. cit.*, p. 1077.

[441] Tel que nous l'avons souligné précédemment la création de nombreuses nouvelles remonte à ses débuts ; la publication séparément se donnant ainsi : *Portrait d'Éliane à quatorze ans* à la *Phalange* (1908), *Dolly* à la *Nouvelle Revue Française* (1909), *Le couperet* à la *Phalange* (1910), *Rose Lourdin* à la *Nouvelle Revue Française*

Gwenny-toute-seule ainsi que *La paix et le salut* n'étant publiées que bien plus tard [442] et comme nous verrons cet aspect est relevant dans notre interprétation, car ces deux dernières nouvelles constituent en fait une espèce de bilan.

Dans la première édition l'auteur semble établir un jeu avec le lecteur quant à ces amours entre enfants et adultes, puisque, tout en parlant d'innocence et de pureté, nombreux sont les moments qui nous suggèrent une sensualité indéniable et une volupté incontournable. Le narrateur s'amuse à faire dire « je t'aime » à Dolly et en même temps croit voir l'âme de cette jeune enfant dans ses paroles, une âme comparée d'ailleurs « à une eau limpide plus transparente encore que l'on ne croit »[443] nous dit-il. Transparence et limpidité de l'enfance mais il n'empêche qu'il ne peut éviter une certaine jalousie ainsi qu'une certaine tristesse lorsque Elsie « s'amourache » d'une de ses camarades d'école[444]. Ces histoires de « petites filles » qui rendent amoureux leurs aînés, ces petites filles « vicieuses » selon l'expression pleine de complicité d'Arnold Benett, nous rapprochent des chemins d'une écriture plurielle. D'ailleurs insistons sur le fait que la première édition s'achève sur une interrogation, la nouvelle *Portrait d'Éliane à quatorze* offre ces dernières lignes :

(1911), *La grande époque* à la *Phalange* (1913), *Rachel Frutiger* à la *Nouvelle Revue Française* (1914), *L'heure avec la figure* écrite en 1914 ne fut publiée que dans le recueil collectif avec *Devoirs de Vacances* écrite comme nous l'avons vu en 1917. L'ordre de parution dans le recueil collectif étant : *Rose Lourdin, Le couperet, L'heure avec la figure, Dolly, La grande époque, Rachel Frutiger, Devoirs de vacances, Portraits d'Éliane à quatorze ans.*

[442] Valery Larbaud finit d'écrire la nouvelle *Gwenny-toute-seule* en 1912, or il décida de ne pas la publier car la « chose était trop intime ». LARBAUD, V., in *Correspondance André Gide - Valery Larbaud*, *op. cit.*, p. 126. « Le petit père Larbaud » offrit le manuscrit à André Gide en le lui dédicaçant. Une seule condition: « qu'il ne le montrât à personne ! », *ibid., loc. cit.* Cette *Enfantine* fut publiée pour la première fois en septembre 1949 avec l'autorisation d'André Gide. *La paix et le salut* – au départ épilogue de l'édition envisagée pour l'édition de 1914 – fut publiée en 1941 par les soins de G. Jean-Aubry tel que le souligne G. Jean-Aubry et R. Mallet dans les notes de l'édition des *Oeuvres Complètes*. Ces « deux enfantines retrouvées » apparaissent à la fin du recueil sans modification de l'ordre avec lequel se fit la première édition intégrale. Notons de plus qu'il existe une dernière enfantine : inachevée – sous le titre de « L'élève Moutier (Camille)» – et qui apparaît dans les *Œuvres complètes* (*cf.* pp. 1232-1235) suivant le manuscrit retrouvé. JEAN-AUBRY, G. - MALLET, R., « Notes », *in* LARBAUD, V., *Œuvres complètes*, *op. cit*, pp. 1220-1221.

[443] LARBAUD, V., *Dolly*, in *ibid.*, p. 437.

[444] *Ibid.*, p. 439.

> Le train qu'elles attendent, le train du retour, sera bientôt annoncé en garde. Éliane, calmée sourit avec tristesse : << Adieu, Lucien >>. Le coin d'une rue vient de le lui cacher.
> Emporte-il autre chose que le souvenir d'un aveu enfantin, et que le reflet, en lui, de cent beaux regards bleus palpitants ?[445].

Valery Larbaud, nous semble-t-il, établit un jeu entre cette création de sens et la déception de celui-ci. Parlant de l'amour des adultes envers les enfants, il introduit immédiatement cette idée de pureté propre à l'âge de l'innocence. Ángeles Sirvent souligne :

> […] el escritor provocaría el sentido para luego detenerlo, multiplicaría las significaciones sirviéndose del lenguaje para construir un mundo enfáticamente significante pero nunca significado[446].

Si effectivement Ángeles Sirvent parle de cette signifiance revendiquée par la postmodernité, il nous semble qu'ici Valery Larbaud ne cherche pas, à notre avis, à nous retransmettre un signifié défini, précis et unique, bien au contraire son écriture déjà avec les *Enfantines*[447], dans le cas des amours entre adultes et fillettes, joue plutôt de ce côté ouvert, nous invitant par conséquent à l'aide de cette écriture plurielle à jouir du plaisir du mot avant tout[448]. Il ne s'agit bien entendu pas encore de cette signifiance tel qu'elle fut conçue sous la plume de Barthes, mais pouvons-nous oser dire que ce jeu en devient en quelque sorte un annonciateur ? Certes, notre auteur n'est pas un libertin, mais il nous semble que dans cette première édition il joue de cette pluralité qui dérive de la pensée de la transgression et de

[445] LARBAUD, V., *Portrait d'Éliane à quatorze ans*, in *ibid.*, p. 518.
[446] SIRVENT RAMOS, A., *La teoría textual bartesiana*, *op. cit.*, p. 32.
[447] Nous envisageons cela dans la première édition.
[448] Nous voulons remarquer que Stéphane Sarkany, précisément souligne que cet aspect de l'écriture larbaldienne quant aux *Enfantines* a été ignoré par la critique poststructuraliste. Pour ce critique ceci dérive en fait des postulats esthétiques formulés par Valery Larbaud qui ont bien souvent provoqué l'abordage de son écriture d'après les idées esthétiques et critiques puisées aux sources de celle de De Sanctis et de Croce. SARKANY, S., « Intention créatrice et intentionnalité de fait, (écriture, lecture et lecteur) », *Actes du VIIIe congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Stuttgart, Kunst und Wissen, 1980, t. 2, pp. 576-577.

l'affirmation de la pureté ainsi que de l'innocence dans ces rapports. Dans les éditions individuelles des diverses enfantines puis dans l'édition intégrale de 1918, nous nous trouvons face à ce jeu puisqu'en fait il faudra attendre la publication de *Gwenny-toute-seule* pour disposer de l'aveu définitif[449] et donc d'une narration qui *au premier abord*[450] semble éliminer ce côté pluriel de l'écriture dont nous parlions précédemment.

Gwenny-toute-seule reprend donc le thème des amours entre ces « fillettes qui ont le sexe dans l'âme »[451] et narre les sentiments d'un vieux garçon[452] envers une petite fille. Gwenny n'est déjà plus une enfant, elle se trouve dans cette étape intermédiaire où les traits enfantins commencent à disparaître mais cependant la féminité ne pointe toujours pas sous les vêtements:

> Comment vous appelez-vous, ma chèr… –je m'interromps : peut-on dire « chérie » à une petite fille de douze ans qu'on voit pour la première fois? Je corrige – ma chère?[453]

---

[449] Bien souvent nous nous sommes posée la question quant aux raisons qui poussent Valery Larbaud à offrir cette « enfantine » à André Gide pour qu'il veille en fin de compte à ce qu'elle ne soit publiée, la « chose étant trop intime ». « Intimité » du côté religieux ou de celui des amours enfantins même si sous le signe de la pureté et l'innocence ? Or de ce fait même il aurait pu l'offrir à d'autres amis tel que Francis Jammes (tenant compte de son penchant religieux avoué et reconnu…, un penchant religieux définitivement beaucoup plus orthodoxe que celui de Gide en toute certitude). Nous pensons que, l'explication se situe sur le fait, d'une part, qu'en 1912 lorsqu'il finit de l'écrire, Valery Larbaud se trouve aux côtés de l'auteur des *Caves du Vatican*, et l'admiration de ce dernier envers ses enfantines (leur correspondance illustre parfaitement ceci et à plusieurs reprises) put le pousser à lui donner cette œuvre « à veiller » et, d'autre part, nous semble-t-il, le « riche amateur » conscient du fait que son aîné et guide intellectuel dans ses débuts, partage sa vision de modernité littéraire, sait qu'André Gide respectera ce vœu car la publication de *Gwenny-toute-seule* allait en toute certitude alléger ou même effacer ce jeu d'une écriture plurielle, et limiter ainsi en quelque sorte ce jeu de la pensée de la transgression.

[450] Nous soulignons « au premier abord », car nous considérons que le jeu se maintient quand même – même si à un moindre degré – malgré son insistance sur l'innocence enfantine et sur les raisons qui amenèrent le narrateur à s'approcher des fillettes, Gwenny entre autres.

[451] LARBAUD, V., « Pour une muse de douze ans », in *Aux couleurs de Rome*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p.1077.

[452] Jeune homme âgé d'une trentaine d'année, or retenons que dans de nombreux récits larbaldiens les hommes âgés de plus de vingt-cinq sont considérés comme des vieux – Marc Fournier, par exemple, dans *Beauté, mon beau souci…* En fait, pour Larbaud, « vieux » doit être pris dans le sens d' « être revenu de tout ».

[453] LARBAUD, V., *Gwenny-toute-seule*, in *ibid.*, p. 526.

Si Gwenny – « ce petit insecte avec ses bas noirs à jours et ses jupes trop courtes » – lui provoque une émotion très grande et lui inspire surtout un désir de protection, il n'en est pas de même pour d'autres enfants avec lesquelles « il a eu de grandes amitiés, des amours mêmes »[454], Lily et Ruby en étant deux exemples. Sentiment amoureux qui n'épargne pas celui du déchirement provoqué par la jalousie en apprenant que les fillettes sortent avec des garçons. « Les baisers de Ruby, nous dit-il, sont une des meilleures choses qu'il n'aurait jamais eu dans sa vie »[455].

> La douce bouche pure et confiante s'appuyait avec un souffle tiède, et me disait qu'une petite fille me respectait beaucoup et m'aimait bien[456].

Que de sensualité ne reste-t-il pas dans le souvenir de ces amours passés! Que de plaisir à avoir partagé des moments avec ces petits êtres! Certes, le narrateur fait une sorte de bilan. Ce désir de se retrouver parmi les enfants n'est que la conséquence d'une incompréhension du monde adulte, « Depuis longtemps la conversation des grandes personnes m'attriste et m'éloigne de moi-même » avoue-t-il. De ces enfants « doux et timides » il ne désire que la douceur de leur présence, Gwenny serait sa « chère petite fille et le témoin de son existence », elle sa « Dame » et lui son « Guide ». N'oublions pas non plus, par ailleurs, ce contact avec les enfants comme moyen aussi de réintégrer le monde de l'innocence car « [...] de plus en plus je suis las de la sottise et de l'inutilité de tout ce qui n'est pas innocence »[457]. Douceur de l'enfance face à la cruauté de ce monde adulte, recherche de la douceur qui résulte finalement d'une éthique tel que le souligne Stéphane Sarkany[458].

Une fois que l'âge tendre quitte les petits êtres, que le paradis de l'innocence et du rêve s'évanouit, que l'âge adulte s'empare des enfants, le narrateur avoue sa préférence pour son « doux ami l'invisible »:

---

[454] *Ibid.*, p. 527.
[455] *Ibid.*, p. 528.
[456] *Ibid., loc. cit.*
[457] *Ibid.*, p. 531.
[458] SARKANY, S., *op. cit*, p. 243.

> Mais je ne pensais pas à vous comme à quelqu'un qui était près de moi. C'était vous que je cherchais parmi ces enfants. Et je vais vous aimer, non pas comme une fiction agréable, mais comme une des plus solides réalités du monde. Je sais que vous êtes plus doux et plus pur que toutes les petites filles que j'ai aimées à cause de leur douceur et pureté[459].

Ce « doux ami l'invisible » qui fait appel à cette *Heure avec la Figure* (entre autres)[460] et nous renvoie à cette figure dans le marbre de la cheminée que l'enfant seul pouvait y discerner en attendant l'arrivée du professeur de musique. Cette « noble Figure »[461] qui l'emportait dans de merveilleux voyages au pays des rêves et de l'imaginaire. Ce « doux ami l'invisible »[462] est bien celui vers qui veut se tourner le narrateur car en fin de compte il représente ce temps de l'enfance et de l'innocence :

> La leçon était bien claire. Ainsi la vie, le temps et l'amour me les prend l'une après l'autre, et de plus en plus je suis las de la sottise et de l'inutilité de tout ce qui n'est pas innocence[463].

---

[459] LARBAUD, V., *Gwenny-toute-seule*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 531.

[460] Dans *Le couperet,* par exemple, le narrateur affirme : « L'enfant va d'instinct à cet esprit plein de certitudes, à ce caractère que rien n'a entamé. Certes, elle n'appartient pas à son monde imaginaire ; nulle des personnes du monde matériel, de la vie qu'on subit, ne s'est encore élevée jusqu'au monde invisible de Milou, à la vie qu'on invente. Ce sont deux univers tout à fait séparés, et malgré l'affection qu'elle témoigne à son petit-fils, Mme Saurin n'aura jamais l'honneur d'être présentée aux Invisibles ». LARBAUD, V., *Le couperet*, in *ibid.*, p. 413.

[461] LARBAUD, V., *L'heure avec la figure*, in *ibid.*, p. 434.

[462] LARBAUD, V., *Gwenny-toute-seule*, in *ibid.*, p. 531. Nous tenons à souligner que dans la *Gwenny-toute-seule* « le doux ami l'invisible » apparaît avec une minuscule et en cela nous limitons notre interprétation à cette métaphore du monde de l'imaginaire et de l'enfance. Il y a effectivement en arrière-fond une allusion à l'épître de Saint Luc quant à cet appel des enfants purs pour venir à Dieu. Or, ici nous considérons que c'est plutôt le monde de l'innocence et du rêve qui l'emporte. Souvent la critique, partant du recours de la part de Valery Larbaud à la majuscule pour « Invisible » dans certaines nouvelles, s'est penchée plutôt vers le côté religieux. L'allusion ne peut être contournée évidemment mais ici, à notre avis, il s'agit bien plus de ce monde de l'imaginaire et du rêve qui est visé.

[463] *Ibid., loc. cit.* Nous tenons à souligner que cette hantise du « doux ami l'invisible » ou les « Invisibles » revient à plusieurs reprises dans l'oeuvre de Valery Larbaud en dehors des *Enfantines*. Citons, par exemple, le récit « 200 chambres et 200 salles de bains » où il remémore son enfance et ce besoin de convoquer les Invisibles comme symbole de cette fuite dans le rêve et l'imaginaire propre à l'enfance. LARBAUD, V., *200 chambres 200 salles de bains,* in *Jaune Bleu Blanc*, in *ibid.*, p. 906.

Si effectivement cette enfantine semble faire un bilan de ces amours entre adultes et fillettes et insiste sur cette innocence et pureté recherchées pour réintégrer le monde de l'enfance, du rêve et de l'imaginaire de la main des petits êtres, il n'est pas moins vrai que pour la première édition l'ambiguïté existe et permet cette ouverture de l'écriture et ce jeu dérivant de la pensée même de la transgression. De plus, insistons sur le fait que si Valery Larbaud a remis cette nouvelle à son ami André Gide pour que celui-ci prenne bien soin de veiller à ce qu'elle ne soit publiée de son vivant, c'est, nous semble-t-il, pour maintenir ce jeu de l'écriture si chère déjà chez les écrivains de l'avant-garde. Sans oublier, par ailleurs, que notre auteur à cette époque est encore bien jeune[464] et qu'il tire un plaisir certain à l'idée même de la transgression et de la provocation.

Les champs sémantiques de la « douceur », de la « tendresse », de la « pureté » et de l' « innocence » parcourent indéniablement les *Enfantines* du début jusqu'à la fin, mais n'oublions pas cette sensualité, cette volupté, et pourquoi pas cet érotisme qui bien souvent nous emporte et que nous avons pointé tout au long de cet alinéa. Lectures plurielles, jeu de l'écriture? Sans aucun doute. Larbaud – l'éternel enfant –, Larbaud – le voyageur impénitent –, à travers cette aventure de la transgression dans le pays des amours de l'enfance, à travers ce plaisir du mot, à travers cette aventure en fin de compte du langage, explora à nouveau des contrées bannies de la morale bourgeoise s'anticipant à ce qu'André Gide avouerait dans les années vingt[465]:

> […] Pour moi, je ne puis dire si quelqu'un m'enseigna ou comment je découvris le plaisir, mais aussi loin que ma mémoire remonte en arrière, il est là[466].

---

[464] Valery Larbaud a à ce moment-là la trentaine et ce jeu de l'idée de la transgression est bien un trait qui le caractérise encore. D'ailleurs, de plus, nous devons considérer que la nouvelle *Beauté, mon beau souci…* publiée en 1920 reprend à nouveau ce thème des amours entre fillettes et adultes avec Queenie et Marc Fournier. Là, Valery Larbaud exploite ce jeu dérivant de l'idée de la transgression s'inspirant des élégiaques. Nous reviendrons sur cela dans le chapitre IV quant au jeu intertextuel.

[465] Nous retenons de l'œuvre d'André Gide, *Si le grain ne meurt* publiée en 1920 cet aveu : la reconnaissance de cette recherche du plaisir et de la jouissance durant l'enfance. Évidemment cette oeuvre gidienne comporte d'autres aspects qui s'éloignent absolument et radicalement de la personnalité et de la sensibilité de Valery Larbaud.

[466] GIDE, A., *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1921, p. 10.

Si effectivement notre auteur a été l'un des premiers à parler de cette âme enfantine, de cette « vie intérieure » et des sentiments de l'amour naissant, partant de cette hédonisme et de ce plaisir du mot, il a su jouer également de cette sensualité inhérente au langage littéraire et l'exploiter dans le traitement de ces amours enfantins. Une prose poétique, parcourue d'une volupté presque constante et d'un érotisme certain par moments, qui ne tombe jamais dans le scabreux, mais qui bien au contraire déployant une délicatesse sans égale lui valut l'acclamation des écrivains avides de modernité, furent-ils de la lignée des moralisateurs comme Paul Claudel ou de celle des anticonformistes tel qu'André Gide.

CHAPITRE III. LE JE (U) DE L'ÉCRITURE ET LES ESPACES DU MOI

> Le mot « autobiographie » n'a plus de sens : en art, tout est autobiographique et rien ne l'est[467].

III.1. INTRODUCTION

L'exergue par laquelle nous commençons notre chapitre (au risque de sembler faire fausse route tenant compte du titre), résume en elle-même plus d'un siècle et demi de débats sur les relations de l'art en général, de la littérature en particulier et la question du moi[468]. Bien avant l'article qui servit de préface pour la traduction de *La veuve blanche et noire* de Gómez de la Serna[469] et sur lequel nous reviendrons dans ce chapitre, Valery Larbaud a bien conscience des enjeux et des richesses que présente le moi en littérature tel que nous l'avons annoncé dans le chapitre dédié à l'écriture réflexive quant à *A. O. Barnabooth, ses œuvres complètes, c'est-à-dire un conte, ses poésies et son journal intime*, celui-ci étant bel et bien un «livre» qui donne une réponse à cette problématique non seulement en tant que fiction mais aussi par le discours critique qui s'y insère.

Si Montaigne au XVIe siècle avec ses *Essais* ouvre la voie à l'écriture du moi – un moi qui deviendra haïssable dans le grand siècle si ce n'est que dans une dimension universelle–, c'est pourtant

[467] LARBAUD, V., *in* DELVAILLE, B., *Essai sur Valery Larbaud*, op. *cit.*, pp. 90-91.

[468] Nous envisageons la problématique dans le double versant, c'est-à-dire celui de l'écriture du moi versus le moi de l'écriture, reprenant l'expression de J. M. Fernández Cardo. FERNÁNDEZ CARDO, J.- M., « El yo de la escritura vs la escritura del yo », *in* SIRVENT RAMOS, A. - BUENO ALONSO, J. - CAPORALE, S., (éds.), *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, Barcelona, PPU, 1996, p. 81.

[469] Préface qu'il publia dans la *Revue Européenne,* 1er mars 1924.

bien le XVIIIe siècle touchant à sa fin[470] qui instaure définitivement ce culte du moi. Valery Larbaud, d'ailleurs, insiste bien sur le fait que c'est J.-J. Rousseau[471] avec ses *Confessions*, l'écrivain qui marque la ligne de départ de toute une littérature « égotiste ». Une écriture où « l'écrivain, depuis le romantisme jusqu'à la postmodernité devient, tel que le souligne Paul Jay, la matière même et le sujet de leurs œuvres »[472]. Or, « sur la route du moi beaucoup de chemin a été fait »[473] et la question du moi n'en reste

[470] C'est bien le XVIIIe siècle qui, avec la Déclaration des droits de l'homme, ouvre définitivement une nouvelle étape dams l'histoire moderne : la dichotomie individu/personne sociale dotée d'un patronyme s'installe pour toujours. Tel que le souligne Anne Chevalier : « C'est que l'écriture du moi a désormais sa place dans l'institution littéraire, tout ce qui touche à l'individu, à l'homme privé, fascine depuis peu de temps le public, l'évolution des mentalités ayant conduit aux Déclarations des droits de l'homme et persuadé chacun qu'il avait son moi ». CHEVALIER, A., « La crise du moi et l'écriture autobiographique », *in* BARBERIS, P. (dir.), *Elseneur*, nº 9, 1994, p. 24. Soulignons l'intéressante et enrichissante étude de Javier del Prado Biezma, Juan Bravo Castillo et María Dolores Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria* dans laquelle, ces auteurs analysent la conscience du moi dans son évolution historique dans le premier chapitre (nous reviendrons sur les autres ultérieurement). Une conscience du moi qui, prenant ses premières racines dans l'Antiquité, se filtrant subrepticement dans la « pensée introspective » à travers « l'expérience religieuse et la théologie », devra attendre l'avènement de la Renaissance pour commencer à acquérir les traits de cette féconde « domesticité du moi initié par Montaigne » et qui constitue l'un des traits de la modernité de l'initiateur de l'essai comme genre. Or, tel que le soulignent ces critiques, il faudra attendre le XVIIIe siècle et le sensualisme qui le caractérise, pour que dépassant les postulats du moi universel cartésien, en arriver à : « La persona sintiente se reconoce diferente. La reflexión sobre la sensación conduce al reconocimiento de la particularidad de cada persona. En lugar de ser un hombre que reproduce en él la imagen misma de un hombre, la persona se siente diferente de todos los demás hombres, única, irremplazable. La conciencia de sí deja de ser conciencia de lo universal, pretendiendo pasar a conciencia de lo individual ». PRADO BIEZMA, J. (del) - BRAVO CASTILLO, J. - PICAZO, M., *Autobiografía y modernidad literaria*, Murcia, Ediciones Castilla La Mancha, 1994, p. 38.

[471] Notons que Valery Larbaud situe cette littérature à partir de J.-J. Rousseau. C'est en fait à partir de la période pré-romantique que l'écriture autobiographique prend son essor. Notons le nombre d'oeuvres qui ont été créées et publiées sous l'impulsion du geste autobiographique. En parlant du journal intime Alain Girard souligne : « Les origines du journal intime peuvent être exactement situées dans le temps. Ce nouveau genre d'écrit apparaît à la charnière de deux siècles, à la fin d'un monde et au commencement d'un autre, aux alentours des années 1800, avant l'éclosion romantique. Sa naissance est le résultat d'une rencontre entre les deux courants dominants qui imprègnent la pensée et la sensibilité de l'époque : d'un côté l'exaltation du sentiment, et la vogue des confessions, dans le sillage de Rousseau, de l'autre l'ambition des idéologues de fonder la science de l'homme sur l'observation, en plaçant à l'origine de l'entendement la sensation, à la suite de Locke, Helvétius et Condillac ». GIRARD, A., *Le journal intime*, Paris, PUF, 1963, p. x.

[472] JAY, P., *El ser y el texto*, Madrid, Megazul-Endimión, 1993, [1984], p. 17.

[473] LARBAUD, V, *in* DELVAILLE, B., *op. cit.*, p. 88. Et nous pouvons ajouter que tel que le soulignent Javier del Prado, Juan Bravo Castillo et María Dolores Picazo : « Del yo autobiográfico unitario de las *Confesiones* de Rousseau o de la *Vida de Henry Brulard* de Stendhal, al vasto mosaico que conforma el espacio autobiográfico en la obra de André Gide mediará todo un abismo ». PRADO BIEZMA, J. (del) - BRAVO CASTILLO, J. - PICAZO, M.-D., *op. cit.*, p. 57.

pas à celle de son écriture et du projet autobiographique du style de Rousseau, elle dépasse largement les frontières d'un genre[474] et soulève la question du sujet de l'écriture.

Si la critique positiviste, partant des fondements traditionnels de la littérature, s'intéresse en tout et pour tout aux données biographiques de l'auteur et offre une tentative d'explication de l'œuvre à partir de celles-ci, à la fin du XIXe siècle elle arrive à une impasse car de nombreux auteurs (écrivains et critiques) réclament une nouvelle approche de l'œuvre littéraire. Rimbaud, Mallarmé et Lautréamont de même (parmi ceux de la génération des symbolistes), puis Proust et Valéry et bien d'autres comme Valery Larbaud (parmi ceux de la modernité) revendiquent un nouveau traitement du moi et une nouvelle approche de l'œuvre littéraire. De nombreuses voix défendent fermement un statut nouveau pour celle-ci dans la mesure où elles privilégient le langage et non plus sa fonction au service de la société. Aux aurores du XXe siècle la littérature comme instrument cède petit à petit et progressivement le pas à une littérature qui se veut avant tout intransitive, où tel que le souligne Ángeles Sirvent Ramos si « le signifiant acquiert sa lettre de naturalisation »[475] « la paternité de l'auteur n'aura désormais aucun intérêt »[476]. Il va sans dire que cette « fameuse mort de l'auteur »[477] déclarée par Roland Barthes à l'époque structuraliste est bien un point d'aboutissement de tout un processus de rénovation amorcé « aux lendemains de la crise du naturalisme et du symbolisme »[478]. Le texte est dorénavant conçu comme langage avant tout et en tant que tel il doit être abordé. Dans les années soixante c'est bien l'approche immanente qui est réclamée de la part de la critique, « Nietzsche ayant tué Dieu il fallait bien tuer l'auteur » nous dira l'auteur du *Plaisir du texte*. Or, cette négation de la paternité de l'auteur et donc la revendication de son absence

---

[474] Précisément les auteurs de *Autobiografía y modernidad literaria* démontrent que le phénomène autobiographique dépasse la question des genres et proposent l'abordage de différents niveaux d'émergence du moi. « […] le processus autobiographique, comme acte littéraire, peut se présenter de différentes formes et façons, à travers divers filons qui le définissent et qui aboutissent dans un espace commun : l'espace autobiographique ». *Ibid.*, p. 211. C'est nous qui traduisons.

[475] SIRVENT RAMOS, A., « Roland Barthes y la escritura del yo », *in* SIRVENT RAMOS, A. - BUENO ALONSO, J. - CAPORALE, S., (éds.), *op. cit.*, p. 16.

[476] *Ibid., loc. cit.*

[477] BARTHES, R., « La mort de l'auteur », *Manteia*, 1968, repris dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

[478] Notre expression reprend les deux titres des deux ouvrages fondamentaux pour les études de la modernité dans le premier quart du XXe siècle, celui de Michel Raimond pour la prose et celui de Michel Décaudin pour la poésie, ouvrages que nous avons référenciés précédemment.

dans le texte ne tiendra pas longtemps[479], c'est ainsi que nous nous trouvons vers le début 1980, celle du retour imminent du sujet de l'écriture car telle que l'affirme Alain Goulet :

> Dans l'effervescence théoricienne de l'époque des arrière-neveux de Saussure et de Marx qui tentaient d'imposer des grilles de lecture en faisant semblant d'oublier que la langue et l'histoire n'avaient de sens qu'en rapport avec un écrivain, un individu écrivant, sa nature et son histoire […] Or si le propre de l'écriture littéraire tient à son ambiguïté, sa polysémie, sa polyphonie, c'est parce qu'elle trouve sa source dans la complexité d'une personne et dans l'obscurité de son désir[480].

Retour forcément attendu du sujet car l'écriture littéraire ne peut être conçue sans faire appel précisément à son sujet énonciateur[481]. La présence de l'auteur dans le texte dorénavant ne se conçoit plus de façon unitaire et univoque tel que le souhaita la critique traditionnelle, il ne s'agit plus donc d'y puiser simplement des ressemblances et d'y voir sa personne biographique civile, morale et psychologique. C'est plutôt ce « pluriel de charmes »[482], ces détails ténus et fugitifs, ces « biographèmes », que Roland Barthes revendiquait en annonçant le retour du sujet, un sujet qui s'installe dans le texte au-delà des frontières des genres.

Si la littérature réaliste ou naturaliste se caractérise avant tout par l'utilisation de ce narrateur omniscient et donc par l'usage de la troisième personne grammaticale, la littérature de la modernité dans ce besoin de saisie interne des personnages recourt de préférence à la première personne ; une première

---

[479] Retenons que de nombreux écrivains gravitant autour de la revue *Tel Quel* ont défendu cette « mort de l'auteur ». Or, très tôt ceux-là mêmes réclameront à nouveau la présence de l'auteur. Souvenons-nous d'Alain Robbe-Grillet qui qualifia cette mort de « niaiserie » l'ayant lui-même soutenue quelques années auparavant. ROBBE-GRILLET, A., *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 11.

[480] GOULET, A., « Le sujet de l'écriture », *in* BARBERIS, P., (dir.), *op. cit.*, p. 13.

[481] « Reconocer la importancia de la enunciación es reconocer que siempre se trata de un sujeto, que la obra literaria es deudora de esta instancia enunciadora que se construye en el lenguaje y por el lenguaje. Un lenguaje, que no es sólo comunicación, que no es sólo contenido, que no es sólo forma; forzosamente, la noción de <<forma de contenido>> se impone [...] ». HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, V., « El <<yo>> en el texto: el estilo como posibilidad... », *in* SIRVENT RAMOS, A. - BUENO ALONSO, J. - CAPORALE, S., (éds.), *op. cit.*, p. 136.

[482] BARTHES, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971, p. 13.

personne grammaticale qui pour les auteurs de *Autobiografía y modernidad literaria* constitue « l'indice authentique de la modernité narrative »[483]. Le « je » permet ce processus d'introspection et donc cette tentative de saisie du moi si chère à cette littérature d'avant-garde[484] qui tente de rompre avec ces personnages rigides, linéaires et plats. C'est grâce à lui que l'« ère du soupçon » pénètrera en littérature[485]. Ce pronom, tel que le souligne Rousset, est bien celui qui caractérise le roman moderne[486] et c'est aussi celui qui va permettre le plus de je (ux)[487] car « Disant << je >>, je ne puis ne pas parler de moi »[488].

L'orientation des textes de Valery Larbaud est bien définitivement subjective à partir du cycle de Barnabooth puisque la plupart d'entre eux ont recours au « je »[489] et vont permettre ce je(u) de l'écriture

---

[483] PRADO BIEZMA, J. (del) - BRAVO CASTILLO, J. - PICAZO, M.-D., *op. cit.*, p. 227.

[484] Notons que l'utilisation de la technique du monologue intérieur aux lendemains de la grande guerre n'est que l'aboutissement des tentatives d'expressions de ce moi profond, contradictoire et fugitif. Inspirés du réalisme subjectif du roman anglais et de l'approche du « souterrain » humain des romanciers russes, les écrivains français se lancent à la poursuite d'un roman qui aborde l'aventure spirituelle des héros en formation. Ce penchant envers l'expression du moi intérieur étant bien une des marques de la soif de renouvellement de cette littérature épuisée. RAIMOND, M., *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, p. 257.

[485] Si l'utilisation du pronom « je » tout le long du XIXe siècle avait correspondu au genre autobiographique (sans oublier le lyrisme élégiaque qui évidemment reposait sur cette identification de l'auteur au narrateur et cette diction du moi), la littérature assoiffée de renouvellement va prendre conscience des possibilités de l'exploitation du pronom « je » dans le genre fictionnel. Les personnages de la fiction réaliste ou naturaliste apparaissaient de façon supposément tangible et concrète, dotés de traits bien définis, de caractères distinctifs, ils ne présentaient aucune faille… Le « je » permettant cette saisie du moi par le moi, les héros de cette modernité naissante allaient entrer dans cette étape d'évanescence, de mouvance… qui aboutira à cette « ère du soupçon » dont parlera plus tard Nathalie Sarraute dans son essai portant le même titre. SARRAUTE, N., *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1972.

[486] ROUSSET, J., *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1972, p. 7.

[487] *Cf.* Le terme « jeu » dans son double sens : celui d'espace créé par le mouvement et d'activité ludique.

[488] BENVÉNISTE, E., *in* ROUSSET, J., *op. cit.*, p. 7.

[489] Notons que les *Enfantines* et *Fermina Márquez* sont des récits écrits pour la plupart d'entre eux à la troisième personne (exception faite de quelques nouvelles telles *Rose Lourdin, Gwenny-toute-seule* par exemple). Il y a certes une orientation subjective dans la mesure où l'écrivain prétend rentrer dans le monde imaginaire et affectif de l'enfance et de l'adolescence. Si, effectivement, cet intérêt envers le monde intérieur de l'enfant est une constante chez Valery Larbaud ce qui explique l'existence déjà dans ces récits de quelques bribes de monologue intérieur, il faut attendre cependant les ouvrages qui marquent l'incursion de l'auteur dans la modernité pour que l'orientation subjective soit définitive et que l'utilisation du pronom « je » soit continue et systématique. A partir de la première édition tenant compte des poèmes lyriques, mais c'est surtout à partir de la deuxième édition avec la fiction du journal intime qu'il établit les principes d'une écriture subjective. De toute son oeuvre de fiction nous ne relevons uniquement que quelques ouvrages qui n'aient pas recours au « je » dont nous pouvons citer comme exemples

avec les espaces du moi. C'est ainsi que dans ce chapitre nous allons aborder en premier lieu la problématique du moi pour Valery Larbaud tel qu'elle s'annonce dans le cycle de Barnabooth[490], pour ensuite analyser le je(u) de l'écriture avec les espaces du moi dans la deuxième édition et donc aborder l'« écriture du moi *vs* le moi de l'écriture » car nous considérons que c'est à partir de cet ouvrage que le « riche amateur » établit un principe et un style de création. Comme nous annoncions dans le sommaire et dans le chapitre de l'écriture réflexive, l'œuvre publiée en 1913 marque le coup de feu de départ définitif pour que « les je (ux) se fassent » et se poursuivent tout le long de son œuvre.

III.2. VALERY LARBAUD ET LA QUESTION DU MOI

III.2.1. La question du moi dans *Poèmes par un riche amateur*

Le discours sur l'écriture du moi et le moi de l'écriture remonte à la première édition de Barnabooth, à *Poèmes par un riche amateur*[491], tel que nous l'annoncions précédemment. Là déjà, par le biais du richissime poète et donc de son hétéronyme[492], Valery Larbaud soulève cette question. Cette poésie lyrique, cette « chanson de lui-même »[493] annoncée dans les *Borborygmes* n'envisage pas comme le ferait le lyrisme traditionnel l'expression directe, franche et unitaire de son moi[494]. Dans les

---

«Tan Callando » et « Le Vaisseau de Thésée » dans *Aux couleurs de Rome*. LARBAUD, V., *Aux couleurs de Rome*, *op. cit.*

[490] Dans *Poèmes par un riche amateur* (1908) puis dans l'édition de 1913 *A. O. Barnabooth, ses œuvres complètes : c'est-à-dire un conte, ses poésies et son journal intime*.

[491] Ce discours sur le moi commence ici et se poursuit dans la deuxième édition. Dans cet aparté nous abordons le discours sur le moi dans les poèmes communs à la première et la deuxième éditions, car dans le suivant nous aborderons les raisons et la portée de la suppression de certains poèmes et des modifications subies par certains autres précisément quant à cette problématique du « moi de l'écriture et l'écriture du moi ».

[492] Comme nous verrons plus loin Valery Larbaud prend bien soin de doter son personnage d'une biographie pour que toute similitude et comparaison avec sa personne soit éloignée « en apparence » dans cette première édition.

[493] LARBAUD, V., « Prologue », *in Borborygmes*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 43.

[494] Le lyrisme traditionnel se fonde bien sûr sur l'expression des émois et des épanchements du moi, une expression qui traditionnellement a été considérée comme sincère. Cette poésie lyrique ayant été associée depuis

poèmes « Le masque » et le « Don de soi-même » le poète avertit son lecteur de ne pas être dupe et donc de ne pas croire que son moi est simplement caché derrière les mots. D'abord parce que, à la façon de Baudelaire[495], le Riche amateur nous avertit de l'utilisation du « masque ».

J'écris toujours avec un masque sur le [visage ;
[…]
Assis à ma table et relevant la tête,
Je me contemple dans le miroir, en face
Et tourné de trois quarts, je m'y vois
Ce profil enfantin que j'aime[496].

Aucun doute, par conséquent, quant à la présence dans ce poème de la dichotomie entre le moi qui correspond à l'état social et donc le moi apparent et superficiel face à celui de l'individu c'est-à-dire le moi intime, intérieur et profond[497]. Or, le poète réclame déjà ce lecteur qui :

Oh, qu'un lecteur, mon frère, à qui je parle
A travers ce masque pâle et brillant,
Y vienne déposer un baiser lourd et lent
Sur ce front déprimé et cette joue si pâle,
Afin d'appuyer plus fortement sur ma figure
Cette autre figure creuse et parfumée[498].

---

les romantiques à cette « diction du moi ». ROBERT, R., *L'analyse de la poésie XIXe et XXe siècle*, Paris, Hachette, 2001, p. 163.

[495] Relevons, de fait, l'usage du masque que font certains poètes contemporains de Valery Larbaud tel que Saint-John Perse.

[496] LARBAUD, V., « Le masque », in *Borborygmes*, in *Oeuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 47.

[497] Valery Larbaud bien des années plus tard dans la préface à la *Veuve Blanche et noire* de Ramón Gómez de la Serna, retraçant l'évolution de la notion du moi, parlera de toute une littérature qui est fondée sur l'approche du ce moi superficiel. Il cite Alfieri qui en se chantant lui-même dans la *Vita*, en se limitant à sa personne sociale crée de toutes pièces un personnage de roman qui n'a rien à voir avec l'Alfieri authentique. « […] c'est l'Alfieri extérieur, brillant cavalier, séducteur, duelliste, grand travailleur, poète inspiré, ennemi des tyrans, amant

Valery Larbaud par le biais de A. O. Barnabooth insiste sur le fait que « ce moi authentique » est bien en arrière-fond du moi apparent, c'est-à-dire de celui que le poète veut bien laisser voir. De plus, le lecteur sera celui qui par son effort tentera de s'approcher de son vrai moi, et nous disons bien « de s'approcher » et non pas « de ceindre » car « cette figure creuse et parfumée » ne pourra jamais correspondre à sa « figure réelle ». Nous ne pouvons nier le fait que Valery Larbaud déjà en ce début de siècle[499] soulève une des caractéristiques de l'espace autobiographique : celui-ci se situant entre le masque (une imposture) et le moi réel ou authentique. Et c'est bien sur le lecteur sur lequel retombe l'appréhension de cet espace[500]. Tel que le souligne Nora Catelli :

> Y esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe. Postula, en síntesis, una relación de semejanza[501].

Rapport de similitude donc d'approximation, et non plus d'exactitude et donc de rapport d'équivalence, le moi authentique n'a désormais plus de rapport identitaire avec le moi apparent étant donné l'illimitation[502] du premier.

---

d'une reine. Il écrit << je >> sans hésiter, tant il est certain que << je >> c'est tout cela […] ». LARBAUD, V., *in* DELVAILLE, B., *op. cit.*, p. 89.

[498] LARBAUD, V., « Le masque », in *Borborygmes*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 47.

[499] Retenons que les débuts de la création de la plupart des poèmes qui paraîtraient dans la première édition de *Barnabooth* remontent à 1901 d'après G. Jean-Aubry. JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie et son oeuvre*, *op. cit.*, p. 65.

[500] Nous insistons sur le fait que la notion d'espace autobiographique dépasse les limites des genres et que la problématique retombe aussi bien sur la poésie, sur la prose ou la critique entre autres.

[501] CATELLI, N., *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991, [1986], p. 11.

[502] Cette nouvelle conception de l'infini du moi et donc de son illimitation est précisément l'une des caractéristiques qui ouvre l'ère de la modernité. Annoncée par Baudelaire dans *Les fleurs du mal*, reprise par Rimbaud puis par Mallarmé elle fonde l'un des traits inauguraux de la modernité. JACKSON, J. E., *La question du moi, un aspect de la modernité poétique européenne*, Neufchâtel, Baconnière, 1978, p. 15.

> La crise du moi réside d'abord dans cette contradiction fondatrice entre l'exigence de tout individu à être reconnu comme personne et la crainte de perdre son individualité dans l'image sociale qui le reconnaît comme personne. Définir, nommer un individu, c'est lui donner une existence, mais en même temps le réduire à cette image, ce masque qui lui ôte son illimitation intérieure : on peut rapprocher l'interdit de nommer Dieu dans les livres sacrés […] de la fascination au XXe siècle pour l'innommable, ce moi qui refuse toute identité, à qui toute identité paraît masque, jeu ou mensonge[503].

Cette crise du moi apparaît donc à partir de la prise de conscience que le moi n'est pas une entité qui puisse être saisie de façon globalisante et totalisante, mettant de relief son caractère éphémère, fugitif et contradictoire. Cette unité rêvée par le lyrisme traditionnel n'étant qu'une tromperie. A. O. Barnabooth prend conscience de cette impossibilité, l'écriture ne devant plus se concevoir comme le lieu de rassemblement de ce moi :

> O mon Dieu, ne me sera-t-il jamais [possible
> Que je connaisse cette douce femme, là-[bas, en Petite-Russie,
> Et ces deux amies de Rotterdam,
> Et la jeune mendiante d'Andalousie
> Et que je me lie avec elles
> D'une indissoluble amitié ?
> (Hélas, elles ne liront pas ces poèmes,
> Elles ne sauront ni mon nom, ni la [tendresse de mon cœur ;
> Et pourtant elles existent, elles vivent [*maintenant*.)
> Ne sera-t-il jamais possible que cette [grande joie me soit donnée,
> De les connaître ?
> Car je sais pourquoi, mon Dieu, il me [semble qu'avec elles quatre,
> Je pourrais conquérir un monde[504].

[503] GOULET, A., « La crise du moi et l'écriture autobiographique », *in* BARBÉRIS, P., *op. cit.*, p. 18.
[504] LARBAUD, V., « Images », in *Borborygmes,* in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 64-65.

Ce « Post-scriptum », dernière séquence du poème « Images » (lieu métapoétique par excellence tel que nous l'avancions dans le chapitre dédié à la réflexivité), met bien de relief ce désir de rassemblement et de cohésion de la part du poète. Face aux images juxtaposées des fillettes et des jeunes filles rencontrées, à celles des lieux visités, des souvenirs et aspirations accumulés, face à cette dispersion qui est à la source de la création poétique, le besoin impérieux de cohésion et d'unité se fait sentir chez le poète. C'est ainsi que Michel Delon souligne :

> Le poète dans cette quatrième séquence tente de reconquérir l'unité du moi et rêve de pénétrer l'image, d'entrer de plain pied dans la scène. Las du rôle de témoin, de spectateur forcément suspect, il ambitionne celui d'acteur, de compagnon de femmes aperçues. Insatisfait d'une simple juxtaposition d'images, il rêve d'instaurer des liens entre elles, d'unifier sa vie. Il ne se contenterait plus de regarder, il connaîtrait. L'indissoluble amitié rompt un double isolement du poète par rapport aux femmes rencontrées[505].

Une unité qui lui donnerait des forces presque « surnaturelles » pour pouvoir appréhender et ensuite conquérir son monde et son moi à travers l'écriture, or ceci n'est qu'un mensonge puisque nous ne pouvons avoir d'emprise « réelle » et globale sur rien. Une unité qui permettrait une expression singulière et différenciatrice d'une identité mais qui bien sûr n'est qu'illusion. Et là repose le grand désarroi du poète de la modernité car il est conscient de cette impossibilité. Tel que le souligne Michel Décaudin :

> Qu'est à dire, sinon que ce violent éclat a pour raison profonde le sentiment douloureux d'être séparé, de ne pas être reconnu dans son identité. « Images » ne signifie pas autre chose, avec les évocations juxtaposées d'une jeune femme à Karkow, de deux jeunes filles à Rotterdam, d'une petite Andalouse à Cordoue et Séville, suivies de ce *post-scriptum*[506].

---

[505] DELON, M., « Images », *Cahiers des amis de Valery Larbaud*¸ nº 22, Vichy, 1983, p. 34.

[506] DÉCAUDIN, M., « La modernité de Barnabooth », *in* BESSIÈRE, J., *Valery Larbaud et la prose du monde*, *op. cit.*, p. 97.

Or, le problème de l'écriture du moi abordé dans *Poèmes* ne s'en tient pas seulement à cette dichotomie, il dépasse largement ceci. A.O. Barnabooth versus Larbaud signale des aspects qui sont d'une étonnante modernité et qui s'anticipent aux débats qui ont eu lieu tout le long du XXe siècle. Si d'emblée dans « Le masque » il nous est dit que le moi authentique ne peut transparaître de façon immédiate et que toute correspondance à ce moi superficiel n'est qu'une tromperie, dans le « Don de soi-même », Larbaud souligne un aspect décisif dans la problématique du moi. Il est fort connu que pour le lyrisme traditionnel[507], le lecteur se devait de lire les poèmes visant à retrouver derrière les mots son auteur, cependant dans ce cas il n'en est rien. Si le poète avoue qu'il s'offre à chacun de ses lecteurs « comme sa récompense »[508], ceci n'est qu'en apparence car « cet être qu'il y a au fond de lui, au centre de lui, ce quelque chose d'infiniment aride, qui écoute impassible tous les bavardages de sa conscience» n'est en fait qu'un « être fait de néant », « vide comme le vide »[509]. Il ne s'agit plus de capter comme dans le lyrisme traditionnel ces épanchements du moi, et donc de cerner le moi du poète car :

> Prenez donc tout de moi : le sens de ces [poèmes,
> Non ce qu'on lit, mais ce qui paraît au [travers malgré moi :
> Prenez, prenez, vous n'avez rien.
> Et où que j'aille, dans l'univers entier,
> Je rencontre toujours,
> Hors de moi comme en moi,
> L'irremplissable Vide,
> L'inconquérable Rien[510].

---

[507] Valery Larbaud, de fait, parle d'une certaine « impudeur » de la part des poètes lyriques dits « traditionalistes » (desquels il exclut Francis Jammes et Paul Claudel quant au défaut du manque de pudeur), ajoutant « qu'ils font parade de leurs sentiments les plus intimes ». LARBAUD, V., « Léon-Paul Fargue », in *De la littérature que c'est la peine*, Paris, Fata Morgana, 1991, p. 24. Nous pourrions de même considérer cela comme une des raisons qui ont poussé l'écrivain vichyssois vers la prose, une prose évidemment poétique tel que nous l'abordions dans l'introduction de notre thèse et dans notre deuxième chapitre. Un renoncement à la poésie du fait d'une grande timidité et d'une immense pudeur, parmi d'autres raisons que nous aborderons dans un prochain article.

[508] LARBAUD, V., « Le don de soi-même », *op. cit.*, p. 61.

[509] *Ibid., loc. cit.*

Tel que nous l'annoncions dans nos deux premiers chapitres, le poète est conscient du fait que les mots sont beaucoup plus que ce qu'ils désignent en premier lieu et qu'ils ne peuvent envisager la retranscription de façon littérale et univoque[511] de ce moi, un moi qui échappe à toute définition concrète fondée sur une apparente tangibilité[512] puisque ses limites ne peuvent être fixées et de plus elles dépassent le domaine du réel, un réel qui désormais accepte en son sein le monde de l'imaginaire. Méfiance donc à l'égard de la capacité des signes linguistiques quant à leur pouvoir d'expression et de signification. Comment les mots pourraient définir ce moi du poète si tel que le disait Baudelaire il faut plonger « au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, […] au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* »[513]. Jean-Michel Maulpoix précisément parlera de cette « insécurité » des signes comme une caractéristique de la modernité du XXe siècle :

> Les mots ne sont plus pour lui les signes d'une maîtrise, mais plutôt la démonstration singulière d'une justesse, puis d'une beauté, inhérentes à la dépossession et à l'imperfection mêmes. C'est alors l'inadéquation du signe à la chose, son apparent flottement, sa polysémie déroutante, son excès ou son défaut, bref son insécurité toujours, qui constituent le poétique : cet espace de langage où le signe apparaît soudain aussi exposé et précaire qu'un être. Délié de son statut d'instrument, il ne vaut plus d'étiqueter des objets qui se trouvent déjà là avant lui, mais de se coudre à d'autres signes pour signifier paradoxalement les déchirures ou les accrocs de ce tissu aléatoire qu'est l'existence d'un être[514].

Le langage poétique ne se conçoit désormais plus de prime abord en tant que moyen de véhiculer une réalité univoque – que ce soit celle des objets ou celle de l'individu –, bien au contraire il demande à être envisagé en tant que tel, dans sa matérialité et dans la beauté qui s'en dégage comme

---

[510] *Ibid., loc. cit.*

[511] *Cf.* La différence établie par Mallarmé entre le langage commun et le langage essentiel dans le cas de la littérature.

[512] Souvenons-nous que Baudelaire parlait dans ses *Correspondances* d'une « ténébreuse et profonde unité ».

[513] BAUDELAIRE, C., « Le voyage », *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, « coll. Poésie », 1976, p. 172.

nous avons vu dans le chapitre précédent. Cette autonomie du langage poétique par rapport au réel inaugurée par Baudelaire dans les *Correspondances*, soutenue par Rimbaud avec cette « alchimie du verbe » accorde à la poésie ce don de capter et de noter l'inexprimable. Or, si d'une part le poète a pour mission de s'élancer « vers la Beauté Invisible pour en être frôlé »[515], étant d'ailleurs ce qui le différencie du reste des passants du fait que non seulement il peut la percevoir mais aussi la suggérer à travers le pouvoir incantatoire du langage poétique[516], si d'autre part en tant que poète lyrique, il a recours à ce « je » pour retranscrire son expérience personnelle, la question qui s'ensuit est précisément celle de sa présence dans le texte et de son identification[517], une identification qui repose d'emblée sur le fait qu'à partir du texte on puisse le nommer. Le poème « L'innommable » jouant à nouveau sur l'ironie soulève cet aspect. « Cet épitaphe qui fait écho au vers du << Prologue >> et aux << Vœux du poète >>», tel que le souligne Anne Chevalier[518], remet en question le thème du sujet lyrique. Les inscriptions funéraires indiquent clairement la présence d'un individu mort à l'aide du « ci-gît » suivi du nom de famille et du prénom en question. Si le lyrisme traditionnel a pour but l'exaltation de ce moi comme nous avons vu précédemment, un moi qui ne vise qu'à être déniché et identifié à travers les mots, et en dernier ressort associé à un nom et donc nommé à jamais[519], devenant ainsi le texte poétique une espèce de « tombeau », dans ce poème, par contre, le lecteur est averti du changement d'optique. Le poète se demande si à sa mort les passants se souviendront de lui :

Quand je serai mort, quand je serai de nos [chers morts
(Au moins, me donnerez-vous votre [souvenir, passants
Qui m'avez coudoyé si souvent dans vos [rues?),
Restera-t-il dans ces poèmes quelques [images

[514] MAULPOIX, J.-M., *La poésie comme l'amour*, *op. cit.*, p. 50.
[515] LARBAUD, V., « L'innommable », in *Borborygmes*, in *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 67.
[516] La poésie ne demandant telle qu'une jeune mendiante a être vêtue par une fée. Dans ce cas le poète devient la fée, habillant noblement cette femme qu'il va dédier à la ville. *Cf.* LARBAUD, V., « Trafalgar square la nuit », in *ibid.*, p. 67.
[517] La distinction entre individus passe d'abord par l'usage d'un prénom et d'un patronyme (personne sociale) puis par cette notion du moi authentique qui accorde en définitive cette condition d'individualité dont nous parlions précédemment.
[518] CHEVALIER, A., « L'innommable », *Cahiers des amis de Valery Larbaud*, nº 22, *op. cit.*, p. 37.

De tant de pays, de tant de regards, et de [tous ces visages
Entrevus brusquement dans la foule [mouvante ?[520].

Le poème porte, sans aucun doute, l'empreinte de cette vie au contact des autres, ces derniers pouvant se reconnaître en son sein à travers les images fixées par le poète; or qu'en est-il pour son cas? Ces images fixées peuvent-elles le dévoiler ? Étant mort ce sera à ses lecteurs de le reconnaître. Cependant, si dans la foule :

J'ai marché parmi vous, me garant des [voitures
Comme vous, et m'arrêtant comme vous [aux devantures.
J'ai fait avec mes yeux des compliments [aux Dames ;
J'ai marché, joyeux, vers les plaisirs et vers [la gloire,
Croyant dans mon cher cœur que c'était [arrivé ;
J'ai marché dans le troupeau avec délices,
Car nous sommes du troupeau, moi et mes [aspirations[521].

Cependant cette identification du poète avec la foule ne résiste pas longtemps car comme nous avons vu précédemment, c'est sa condition de poète qui le rend différent aux autres, et pourtant c'est bien lui qui est le seul à en être conscient… Si les « passants coudoyés dans les rues » pourront eux se reconnaître dans les images qu'il en reste dans ces poèmes, le poète lui, comme un «passant indifférencié » ne pourra être perçu[522]. Ce *passant obscur* se faufilera à travers les vers sans pouvoir jamais être saisi de façon tangible. Si, d'une part, comme nous l'avons souligné plus haut, la poésie rend compte de l'inexprimable, elle est aussi celle pour qui le poète est l'« innommable » :

---

[519] Le moi supposément unitaire associé à ce nom assurerait au poète la survie.
[520] LARBAUD, V., « L'innommable », in *Borborygmes*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 67.
[521] *Ibid.*, *loc. cit.*
[522] Relevons la métaphore qui, à notre avis, organise le texte : les rues représentent le texte poétique, la foule et le poète mouvants la réalité à partir de laquelle le créateur va dégager cette Beauté invisible.

> Le « je » qui parle « ici, au milieu de vous », est proprement l'innommable puisqu'il n'est ni le passant qui a été – et donc n'est plus – ni le défunt qui est absolument absent : il n'est pas encore mort et quand il le sera, il ne sera plus. Cette position du « je » dans un présent qui est hors de la vie vécue et hors de la mort appelle presque automatiquement le « je est un autre » de Rimbaud que les surréalistes ont commenté[523].

Or, si « le poète porte toujours un masque quand il écrit », si son « je est un autre » ou encore son « être est fait de néant » et donc s'avère définitivement insaisissable, et si outre cela il est « innommable » comme nous venons de voir, la question qui s'ensuit est la suivante : où se situe l'empreinte du moi créateur ? Le poète A. O. Barnabooth, dans ce désir de conquête d'une identité perdue, dans ce besoin de retrouver cette « Alma perdida »[524], se livre aux « splendeurs de la vie ordinaire ». Si la modernité devient l'espace d'accueil de cette âme souffrante en quête d'identité et constitue en elle-même l'une des sources de l'inspiration poétique[525], elle va être aussi celle qui va dissoudre ce moi poétique traditionnel : le « je » du poète, devenant la « paloma meurtrie », « les orangers » ou bien plus encore se fondant « aux voix des mandolines » :

> […]
> Et j'aime cette auberge, car les servantes, [dans la cour,
> Chantent dans la douceur du soir cet air si [doux
> De la « Paloma ». Écoutez la paloma qui [bat de l'aile…
> Désir de mon village à moi, si loin ; [nostalgie
> Des antipodes, de la grande avenue des [volcans immenses ;
> O larmes qui montez, lavez tous mes péchés !
> Je suis la paloma meurtrie, je suis les orangers,

[523] CHEVALIER, A., « L'innommable », *op. cit.*, p. 43.
[524] LARBAUD, V., « Alma perdida », in *Borborygmes*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 54.
[525] Souvenons-nous de l'« Ode » dans laquelle le poète réclame que le monde de la modernité rentre dans ses poèmes : de par ses objets mais aussi de par les bruits et les mouvements. LARBAUD, V., « Ode », in *ibid.*, pp. 44-45.

> Et je suis cet instant qui passe et le soir [africain ;
> Mon âme et les voix unies des mandolines[526].

Le vers libre, « une heureuse trouvaille »[527] selon Mallarmé, et un accomplissement irrévocable de la modernité poétique, a apporté avec lui ce rapprochement entre musique et prosodie et parallèlement la prépondérance de la musicalité au détriment des épanchements lyriques du moi[528]. Le souffle du poète se perdant au profit des sonorités et du rythme des mots. Or, si effectivement les *Borborygmes*, ces « voix, ces chuchotements irrépressibles »[529], sont une « chanson de lui-même »[530], ils sont également définis comme une « phrase très longuement et infiniment modulée »[531] et en tant que telle, elle porte l'empreinte du poète car c'est bien lui qui procède à cette modulation et à cette articulation. Celui-ci, dans sa tâche de création ou de « fabrication »[532] du poème, l'imprègnera des caractéristiques stylistiques qui lui sont personnelles. Empreintes du moi créateur qui relèvent tout aussi bien du domaine de la conscience que de l'inconscience. Bien des années plus tard Valery Larbaud dans la « Préface » à la *Veuve blanche* affirma :

> Ce Moi sera donc, en dernière analyse, la différence individuelle isolée par une liberté aussi complète que possible, ce sera l'équation individuelle, visible ou sensible, – enfin, communicable, c'est-à-dire l'art, qui est non seulement une libération mais la liberté même[533].

---

[526] LARBAUD, V., « Mers-el-kébir », in *ibid.*, p. 56.

[527] MALLARMÉ, S., « La musique et les Lettres », in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 644.

[528] Nous tenons, de même, à souligner la présence de Verlaine avec « Cette âme et les voix des mandolines ».

[529] LARBAUD, V., « Prologue », in *Borborygmes*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 44.

[530] *Ibid*., *loc. cit.*

[531] *Ibid., loc. cit.*

[532] Retenons que précisément cette idée de poésie comme fruit d'un travail de composition est bien l'un des aspects qui inaugurent la modernité poétique. Tranchant avec l'idée déjà classique du « travail des muses », certains poètes comme Baudelaire, Banville, Verlaine, Mallarmé, parmi d'autres revendiquent ce travail de création poétique.

[533] LARBAUD, V., *in* DELVAILLE, B., *op. cit.*, p. 90.

Si le style était autrefois considéré comme le résultat de l'utilisation réfléchie, calculée et donc volontaire des procédés et figures codifiés et fixés par la Rhétorique, de nos jours il est conçu comme l'indicateur de la présence du sujet énonciateur dans le texte et Valery Larbaud en a bien l'intuition dans *Poèmes*. Anne Chevalier nous dit :

> L'organisation de ce mouvement qui tient aux liens que les mots, leur sens et leur sonorité, forment entre eux dépend aussi de la respiration et de la bouche qui les profèrent ; c'est cette articulation du corps aux signes et des signes entre eux que j'ai appelé style, ce par quoi se manifeste un sujet de l'écriture qui n'est évidemment pas « l'homme », mais ce que Valery Larbaud nomme la « différence individuelle »[534].

III.2.2. Le *Journal intime de Barnabooth* et la question du moi

Dans le passage de la première édition à la deuxième, en dehors de la suppression de quelques poèmes et de la modification de quelques autres[535], la nouveauté la plus frappante est l'introduction du *Journal intime de Barnabooth* au détriment de la Biographie de M. Barnabooth de Tournier de Zamble. Ayant fait cas des conseils de Gide qui considérait la « biographie insuffisante et indécise »[536], Valery Larbaud dans les *Oeuvres complètes de Barnabooth* introduit un journal[537] qui va permettre de pénétrer le

---

[534] CHEVALIER, A., « La petite musique du style : sur quelques métaphores musicales en littérature », *in* GOULET, A., (dir.) *Voix, traces, avènements. L'écriture et son sujet*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, p. 42.

[535] Tel que le souligne Robert Mallet et George Jean-Aubry le conte *Le pauvre chemisier* fut à peine modifié, ce sont les *Borborygmes* et *Europe* ainsi que la « Biographie » qui ont subi le plus de modifications, cette dernière ayant été remplacée par le *Journal Intime*. Dans la première édition la « Biographie de M. Barnabooth » rédigée, elle aussi par un auteur hétéronyme, envisageait de donner au personnage une entité beaucoup plus réelle et donc contribuait à éloigner l'auteur de sa création imaginaire. Nous reviendrons sur cela.

[536] GIDE, A., *Correspondance Valery Larbaud - André Gide*, *op. cit.*, lettre du 30-07-1908, p. 34.

[537] Relevons l'insistance de son aîné Gide pour que Larbaud écrivît ce journal intime. À plusieurs reprises dans la correspondance il est question de ce « journal » qui devait d'abord avoir pour titre « Le journal d'un homme libre ». «Et *Barnabooth ?* Je crois que vous imaginez mal combien impatiemment j'attends d'autres manifestations

monde intérieur du richissime poète et donc de dépasser l'aspect simplement « caricaturale et nouveau » du personnage[538]. Évidemment par le choix du journal intime – genre par excellence de l'introspection tel que nous l'avons souligné précédemment –, le personnage de Barnabooth à la poursuite de son identité perdue, « dans ce besoin d'être sapient de soi-même »[539], nous apparaît de façon beaucoup plus humaine, plus sensible, beaucoup plus vivante ; doté d'une profondeur intérieure, de « cette angoisse et inquiétude extraordinaire »[540] il annonçait ces « personnages assoiffés d'expériences existentielles du type gidien »[541] recherchés par la modernité. Or, cette nouveauté va permettre par ailleurs de continuer le discours sur le moi et d'offrir une réponse sur la question de l'écriture du moi versus le moi de l'écriture. Tenant compte du fait que Valery Larbaud apparaît dès lors comme éditeur, et donc sa présence au seuil du texte est incontestable, les je(ux) de l'écriture se multiplient, deviennent beaucoup plus complexes accordant à *A. O. Barnabooth, ses œuvres complètes* cette condition d'œuvre de modernité dont déjà parlait André Gide[542], aspect sur lequel nous reviendrons par la suite.

Tel que nous l'annoncions dans l'écriture métalittéraire Barnabooth entreprend son *Journal intime* pour retranscrire toutes les expériences vécues au gré des différentes étapes de son voyage privilégiant surtout l'enregistrement de cette vie intérieure dans son imprévisibilité au détriment des espaces parcourus et des avatars du voyage. Ce traitement novateur du moi débuté dans les *Poèmes* se poursuit dans cette œuvre « dite finale » continuant donc le débat. Dans cet intérêt irrémédiable et irrévocable de

---

de lui […] ». Gide, A., *ibid*., lettre du 23-04-1911, p. 75. Soulignons, par ailleurs, que de la part de Marcel Ray l'insistance ne fut pas moindre puisqu' il lui dit, de même, à maintes reprises de se dévouer à son œuvre de création et de laisser de côté la critique ou la traduction. Citons comme exemple ce fragment : « Vous savez quel cas je fais de Barnabooth : je ne me lasserai pas de vous en parler, tant que je ne verrai pas la nouvelle édition dans les vitrines des libraires ». RAY, M., *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*, *op. cit*, lettre du 06-02-1911, p. 87.

[538] LARBAUD, V., « Lettre à Buriot-Darsile », *in* JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie et son* œuvre, *op. cit.*, pp. 121-122.

[539] LARBAUD, V., *Le journal intime*, in *Œuvres complètes*, op. *cit.*, p. 117.

[540] GIDE, A., *Correspondance Valery Larbaud - André Gide*, *op.cit.,* lettre du 14-06-1913, p. 144.

[541] CROHMALNICEANU, O. S., *op. cit.*, p. 36

[542] « […] Rien à vous dire sinon mon épatement et mon admiration devant le *Barnabooth* dont je viens de lire d'un coup la quatrième et la cinquième parties. Il y a là-dedans une inquiétude, une angoisse extraordinaires; et rien n'est moins aisé à définir – car vraiment c'est un des livres les plus modernes que j'ai lus. Bravo! J'ai plaisir à me sentir votre ami […] ». GIDE, A., *Correspondance Valery Larbaud - André Gide*, *op. cit.*, lettre du 14-06-1913, p. 144.

la part du narrateur envers la connaissance de soi, dans cette marche tâtonnante qu'il entreprend dès la première page de son journal, A. O. Barnabooth continue ce qu'il annonçait dans les poèmes au sujet de la fixation du moi, le moi monosémique et stagnant conçu par la tradition ne pouvant désormais avoir lieu. Il reprend à nouveau l'idée de cette lutte entre ce moi superficiel et ce moi profond dont nous parlions précédemment, «ce combat à mort entre moi et lui » nous renvoyant bien à cette idée de mobilité, de non saisie du moi authentique. Sans oublier, par ailleurs, le fait que bien souvent le geste autobiographique dans cette tentative d'expression du moi s'est servi de l'acte d'écriture pour se reconstruire. Le « riche amateur » en est conscient lorsqu'il nous indique qu' « à la relecture de son journal il se rend compte des petits mensonges, des petites malices cousues de fils blancs »[543]. Ces ruses auxquelles a recours le narrateur nous renvoient donc à l'idée de construction, le moi étant le produit d'une invention et d'une projection, acquerrant cette apparente unité à travers les ajustements discursifs tel que l'annonçait Nietzsche. F. J. Hernández Rodríguez souligne :

> El yo íntimo no es absolutamente preexistente a la escritura, no existe como algo objetivo que impone su realidad al narrador sino que se presenta como algo incierto y borroso, que se desvela, se afirma, y se construye a través de la escritura, y que se crea y se convierte en mito personal y literario[544].

Nous comprenons donc que A. O. Barnabooth versus Valery Larbaud remette en question ce pacte de sincérité qui a accompagné le geste autobiographique, aspect bien trompeur de cette idée de reconstruction sincère et unitaire du moi. Ce « moi », par conséquent, ne pourra désormais jamais être fixé car dans le cas contraire :

---

[543] LARBAUD, V., *Le journal intime*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 282.

[544] HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, F. J., *Y ese hombre seré yo (la autobiografía en la literatura francesa)*, Murcia, Ediciones Universidad de Murcia, 1993, p. 74.

> L'image que chacun se fait de soi-même : comme on la voit du premier coup d'œil, chez les hommes mûrs ! Chez moi elle n'est pas formée, voilà tout, – et c'est ce qui me fait croire à la sincérité de mon analyse personnelle. Mais dans les années mon personnage se fixera sans doute, alors j'écrirai « je » sans hésiter, croyant savoir qui c'est. Cela est fatal, comme la mort…[545].

Mais ce questionnement à l'égard du genre autobiographique auquel appartient le journal intime au même titre que les mémoires ou les confessions, un genre qui s'est erronément basé sur ce pacte de sincérité comme nous venons de voir, nous renvoie à un autre aspect qui nous semble également d'une grande modernité. A. O. Barnabooth versus Valery Larbaud indique bien que cette première personne grammaticale utilisée par le genre diariste, un « je » qui en principe ferait croire à une retranscription fidèle de l'expérience personnelle du narrateur, se déploie entre le monde réel et le monde imaginaire. Ce « je » qui se construit tout au long de cette écriture va permettre à l'écrivain de la modernité d'élever à la fiction son propre moi poétique, du fait même que « l'art et la vie sont totalement imbriqués »[546]. Si *Les Confessions* de Rousseau ne sont pas plus « sincères » que les romans de Richardson, cela veut dire que les romans de Richardson comportent des confessions qui relèvent du même ordre que les aveux supposément sincères de l'auteur des *Rêveries d'un promeneur solitaire*... La fiction, ayant été traditionnellement associée au monde de l'imagination et donc de l'imaginaire, se basant donc sur ce pacte fictionnel, et l'autobiographie traditionnellement cantonnée au monde apparemment réel du narrateur et se fondant obligatoirement sur ce « pacte autobiographique » dont parle Philippe Lejeune[547], pour notre auteur de même que pour son hétéronyme, cela ne va plus de soi, ces limites jadis claires et précises entre les genres s'estompent et se confondent, ouvrant à partir de ceci de nouvelles voies à

[545] LARBAUD, V., *Le journal intime*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 117.

[546] Tel que nous le verrons postérieurement quant au jeu intertextuel cette idée d'élever à la fiction le moi de l'auteur est déjà présente dans Thomas Carlyle, et nous sommes tout à fait convaincue que Valery Larbaud connaissait les *Héros* de cet auteur à en juger par sa profonde connaissance de la littérature anglaise et ses nombreux articles critiques déjà au moment de la création des *Œuvres complètes de Barnabooth*. Par la suite nous en sommes encore plus convaincue puisqu'il est à plusieurs reprises question de Carlyle dans ses œuvres. De même que Thomas de Quincey, Carlyle fut très influencé par le romantisme allemand. Ces deux auteurs occupent une place de premier choix dans l'œuvre de Valery Larbaud. Nous reviendrons sur cet aspect dans le chapitre IV quant au travail intertextuel.

exploiter pour cette modernité naissante tel que le souligne Valery Larbaud[548]. Cette richesse de l'exploitation littéraire du moi se faisant jour dans ce *Journal intime*.

A. O. Barnabooth est sans aucun doute un Larbaud « imaginaire » tel que le souligne Constantin-Weyer[549], cependant dans ce journal qui recueille ce voyage à la quête de son identité, certaines ressemblances nous renvoient de façon diffuse, voilée et incertaine à notre auteur, des ressemblances qui outre les discours critiques et les intertextes (sur lesquels nous reviendrons plus loin) appartiennent à ce code de l'auteur dont parlait Roland Barthes. Est-ce le moi de Valery Larbaud ou le moi de son hétéronyme ? Des « moi » fragmentaires qui se masquent et se démasquent, qui se dessinent, se diluent et se confondent dans les circonvolutions de cette conscience qui se cherche au rythme incessant des expériences, des réflexions, des souvenirs et des sensations, tout au long du processus d'introspection recueilli dans les lignes du *Journal intime*. Voilà un des jeux sur lesquels repose ce deuxième *Barnabooth* et qui annonce toute une littérature à venir.

La création en premier lieu de l'hétéronyme Barnabooth, écrivain doté d'une existence propre et d'une œuvre personnelle tel que nous l'avons vu antérieurement, ayant une biographie rédigée par son éditeur M. Tournier de Zamble – auteur également hétéronyme et qui occupe le rang d'éditeur de la première édition amorce cette problématique du moi. Le choix, par la suite, du journal intime et donc d'une fiction de journal intime, qui fut sans aucun doute, à notre avis, réfléchi et intentionnel[550] puisque ce genre va lui permettre de mettre en évidence, la possibilité des multiples « je » et jeux : des « moi » qui se multiplient, se diffractent et réfractent, se trompent et s'estompent, qui vont et viennent entre le réel et

---

[547] LEJEUNE, P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Gallimard, 1996, [1975].

[548] Dans la « Préface » à *La veuve blanche et noire* de Ramón Gómez de la Serna Valery Larbaud affirme: « On a vu, que de tous les objets d'études possibles et de tous les sujets littéraires possibles, le moins connu et de beaucoup le plus fécond était le Moi », LARBAUD, V., *in* DELVAILLE, B., *op. cit.*, p. 88.

[549] CONSTANTIN-WEYER, M., « Dans l'intimité de Larbaud », in *Hommage à Valery Larbaud*, *op. cit.*, p. 423.

[550] Nous tenons à rappeler que Valery Larbaud était bien conscient des avantages que ce genre pouvait représenter pour une littérature avide de renouvellement et surtout « pour les prosateurs modernes ». Dans l'analyse qu'il fait quant à l'historique du monologue intérieur, il situe la pratique du journal intime comme devancière de celle du monologue intérieur. LARBAUD, V., « Edouard Dujardin », in *Ce vice impuni la lecture : domaine français*, *op. cit.*, p. 250.

l'imaginaire. Des je(ux) de diffraction, de réfraction et de fragmentation qui illustrent parfaitement que le moi de la modernité est loin de cette unité rêvée aux aurores de la littérature égotiste[551], sans oublier ces percées et émergences [552] du sujet énonciateur qui redoublant le jeu permettront que les je (ux) se multiplient comme sous les effets d'un kaléidoscope, facilitant ainsi le grand jeu de l'écriture avec les espaces du moi. C'est ainsi que Michel Décaudin affirme :

> Forme nouvelle, forme révolutionnaire : modernité n'est pas avant-garde seulement, ni le soliloque analytique du journal ou de la confession, ni le récit romanesque, à la première personne ou à la troisième personne, ni le chant lyrique ne suffisent, pris isolément, à l'écriture du moi suspendu entre le réel et l'imaginaire, la lucidité et l'inconscient, la transparence et l'opacité[553].

Ce « personnage distinct de l'auteur »[554] tel que le souligna Jacques Rivière, le procédé d'abord de l'hétéronymie puis le recours à la dotation à sa créature imaginaire d'une œuvre personnelle, puis poursuivant le jeu à la « fiction du journal intime », vont donc lui permettre d'enrichir et de multiplier à l'infini les je (ux) de l'écriture avec ces espaces du moi tel que nous allons l'aborder dans l'alinéa suivant.

---

[551] Dans cet effort de connaissance de soi et d'appréhension de l'individu dans toute sa singularité et particularité, les débuts de la littérature du moi se caractérisent par cette recherche de l'unité. Les auteurs de *Autobiografía y modernidad literaria* soutiennent : « Si la búsqueda de la felicidad – leit-motiv, por otra parte, de todo el siglo XVIII – ha sido una constante a lo largo de su vida [celle de Rousseau], ahora, una vez conocida la amargura de la experiencia social, es cuando cobra mayor hondura: será únicamente replegándose sobre sí mismo, en busca de la unidad, de la transparencia, esto es, de su más íntimo yo ontológico, como conseguirá ser feliz ». PRADO BIEZMA, J. (del) - BRAVO CASTILLO, J. - PICAZO, M.-D., *op. cit.*, p. 125.

[552] Nous prenons l'expression des auteurs de *Autobiografía y modernidad literaria*, *ibid.*, p. 254. Ces auteurs dans le cas des fictions de journaux intimes parlent d' « émergences du moi en deuxième degré ». *Ibid., loc. cit.*

[553] DÉCAUDIN, M., « La modernité de Larbaud », *op. cit.,* p. 103.

III.3. LE JEU DU « JE » DANS LE CYCLE DE BARNABOOTH : QUE LES JE(UX) COMMENCENT ET SE FASSENT !

III.3.1. Création littéraire et jeu de construction

Tel que nous l'annoncions dans l'introduction à ce chapitre le terme *jeu* doit être pris dans son double sens : d'une part celui de l'espace créé par le « mouvement »[555] de l'écriture, un espace qui nous renvoie à cette idée d'espace autobiographique comme nous venons de le voir et *jeu* en tant qu'activité ludique. Cet hédonisme impénitent dont nous faisions référence dans l'introduction de notre travail de recherche, ce rapport amoureux et sensuel avec les mots, cette considération de la matière linguistique comme forme féminine que nous avons envisagés dans le chapitre précédent amènent sans aucun doute cette conception de l'écriture en tant que jeu de construction, un jeu de construction qui repose sur l'esthétique de la Beauté : beauté du mot, beauté de la phrase et finalement beauté de l'écriture[556]. L'écrivain est un « artisan » de l'écriture. De sa plume et donc de ses mains, avec « sa << vérité >> et ses rêves »[557] il va nous offrir « un peu de prose française »[558] et il va sans dire qu'il s'agit d'une belle prose française.

---

[554] RIVIÈRE, J., Lettre de Jacques Rivière à Valery Larbaud, in *Bulletin des amis de Jacques Rivière et Alain Fournier*, 1er trimestre 1977, lettre du 13-07-1913, p. 60.

[555] Le dictionnaire *Petit Robert* offre dans la cinquième entrée du terme *jeu* la définition suivante : « Espace ménagé par la course d'un organe, le mouvement aisé d'un objet ». ROBERT, P., *Le petit Robert*, Paris, Le Robert, 1989, p. 1047.

[556] Ici nous faisons allusion à cette conception d'une écriture sensuelle, attrayante et belle. Nous n'envisageons pas cette conception classique de l'esthétique de la Beauté se fondant sur l'harmonie et l'équilibre. Encore que la recherche de modernité de la part de Valery Larbaud n'exclut pas la tradition et donc fait aussi appel à ce principe d'harmonie et d'équilibre très XVIIe siècle. Or, dans ce cas particulier nous devons entrevoir une esthétique de la Beauté qui n'exclut pas la catégorie de la Laideur tel que l'ont défendue les romantiques allemands dans les débuts de la modernité artistique européenne. FRIEDRICH, H., *op. cit.,* p. 56. Citons pour illustrer ceci que le cycle de Barnabooth dans ses deux éditions contient cette nouvelle vision de l'esthétique.

[557] LARBAUD, V., *200 chambres 200 salles de bains*, *Jaune Bleu Blanc,* in *Œuvres* complètes, *op. cit.*, p. 895.

Dans *Questions militaires*[559], Valery Larbaud établit un parallélisme entre les collectionneurs et amateurs de « soldats de plomb » et « collectionneurs et amateurs » en littérature. Si les premiers (collectionneurs) ne s'intéressent absolument pas au langage second qui se crée à partir des « uniformes »[560], les deuxièmes (amateurs), eux conscients du symbolisme et du discours caché[561] dans l'accoutrement des soldats et dans leur organisation sur la scène militaire, entreprennent de vêtir leurs soldats et de « construire une armée à eux [les amateurs]» car « au fond, c'est ce que tous désirent »[562]. L'amateur en littérature lui aussi va entreprendre ce « Jeu Royal » avec les mots. Ces derniers sont vivants[563] et de même que les soldats ils vont pouvoir se vêtir d'uniformes, de beaux uniformes autant que possible, pour constituer cette armée dont la disposition sur la « scène militaire » – la page – compte pour beaucoup.

---

[558] *Ibid., loc. cit.*

[559] LARBAUD, V., *Questions militaires*, publié en 1913 dans *Les cahiers d'aujourd'hui*, recueilli dans l' « Appendice », *in* LARBAUD, V., *Œuvres Complètes*, in *ibid.*, pp. 1117-1124.

[560] Nous nous permettons d'utiliser les guillemets car il s'agit là de la métaphore que Valery Larbaud utilise pour définir les signifiés nouveaux et insoupçonnables que peuvent revêtir les mots dans l'utilisation qu'en fait l'auteur, dans le dynamisme et la « mobilité » du texte, et de ce fait infixés par les dictionnaires « ces boîtes de mots rangés et numérotés par leur sens et nuances ». LARBAUD, V., « Les balances du traducteur », in *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, *op. cit.*, p. 83.

[561] Valery Larbaud de dire: « Pour l'amateur, un casque de liège recouvert de drap bleu sombre et surmonté d'un bouquet de plumes rouges et blanches évoque Monte-Carlo avec plus de netteté que ne le fait une de ces vues de la terrasse du Casino de Monte-Carlo qu'on voit dans les gares françaises ; et les deux couleurs, gris et jaune, juxtaposées, le feront aussitôt penser aux Suédois de la Guerre de trente ans. […] De plus, l'amateur sentait l'harmonie qu'il y avait entre les différents uniformes d'un même pays. Il pouvait trancher vivement les uns sur les autres, ils ne se contredisent pas, et ainsi, l'ensemble, le groupe des uniformes de telle ou telle armée, l'état major enfin, devenait encore plus caractéristique, plus évocateur d'une nation donnée à une époque donnée qu'un uniforme pris séparément. Désormais, avec les couleurs ternes, avec le badigeon jaunâtre ou bleuâtre passé sur toute une armée, cette harmonie n'existe plus ». LARBAUD, V., *Questions militaires*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1123.

[562] *Ibid., loc. cit.*

[563] LARBAUD, V., « Les balances du traducteur », in *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, *op. cit.,* p. 83. Valery Larbaud, de fait, dans cet article utilise cette idée de mouvance et donc de vie des mots, sur laquelle repose la comparaison entre mots et soldats. De même que les soldats sont vêtus par cet amateur, un amateur qui recherche à travers leur habillement ce langage second, l'auteur, dans ce rapport hédoniste avec la matière linguistique, revêt ses mots « des intentions de son esprit » et les modifie quant « à leur signification brute ». Cette métaphore se retrouvera bien plus tard dans « Divertissement philologique » où l'auteur en narrant son aventure d'apprentissage de la langue portugaise nous dit : « Mais, après tout, ce mot est vivant sous sa rustique forme moderne, et il est mort sous sa noble forme antique ; il est vivant et a encore une belle carrière à parcourir : << Goujat debout… >>. Et les déformations, même les plus choquantes, ont du moins pour nous, spectateurs, l'intérêt

L'activité littéraire, certes, comme toute activité artistique, fait appel à l'inconscient qui joue évidemment sa part dans la mesure où elle est le produit d'un individu ; par ailleurs l'écriture littéraire ne se conçoit plus comme auparavant telle qu'un don surnaturel ou telle que l'œuvre des muses, elle s'avère plutôt comme une construction où les mots vont être disposés et organisés de façon à offrir ce langage littéraire sensuel et beau, un langage qui cache des langages seconds et donc s'éloigne de la platitude du langage littéraire de cette littérature « bourgeoise » révolue dont parlait Valery Larbaud et que nous avons souligné précédemment.

La lecture des œuvres de fiction de Valery Larbaud, son journal, ses correspondances ainsi que son œuvre critique met de relief une composante autobiographique indéniable. Soulignons, de plus de passage, que nombre de critiques parmi lesquels nous pourrions citer, entre autres, Maurice Constantin-Weyer, George Jean-Aubry, Jean Pastureau, John Brown et plus en avant, de nos jours Béatrice Mousli, ont soulevé ce caractère de l'œuvre du « Riche amateur ». Effectivement, bien souvent, nous observons des ressemblances, des correspondances avec certains épisodes de la vie de l'auteur, certaines similitudes avec sa pensée, ses lectures, ses fantasmes… Or, si parfois certaines références semblent nous suggérer directement une coïncidence entre personnage et auteur, immédiatement quelque chose d'autre établira une différence et donc un éloignement… Au sujet de Barnabooth et, nous pourrions ajouter au sujet de maints héros larbaldiens, Marcel Arland souligne « il y a Barnabooth, Barnabooth-Larbaud, et Larbaud »[564]. Le rapprochement, l'éloignement, et la différence entre le héros et son créateur constituent un des « grands jeux »[565] du cycle de Barnabooth. Si, d'une part, tel que le souligne Jean

de la nouveauté ». LARBAUD, V., « Divertissement philologique », in *Jaune Bleu Blanc*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 938.

[564] ARLAND, M., « Préface », in LARBAUD, V., *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. xxii. Nous tenons à rappeler que si nous avons choisi cette œuvre c'est bien parce que nous considérons qu'elle marque le point de départ à tout un jeu qui se retrouve dans les œuvres postérieures. Nous pourrions dire aussi qu'il y a « Félice Francia, Félice Francia-Valery Larbaud, et Valery Larbaud », de même que pour Lucas Letheil, Luis Losada et ainsi de suite …

[565] Marcel Arland parle de Barnabooth comme le « grand jeu », nous reprenons son expression et nous nous permettons de l'utiliser au pluriel car nous considérons que le cycle de Barnabooth offre de nombreux jeux quant à l'écriture et soulève indéniablement cette problématique du moi et de l'écriture à la première personne, de là notre jeu d'écriture je(ux). ARLAND, M., *ibid.*, p. xix.

Rousset « le pronom je est étroitement lié à l'exercice de toute pensée personnelle »[566] et d'autre part, comme l'affirme Marcel Arland « l'homme est présent dans l'œuvre dans la mesure où l'écrivain l'accepte et le traduit »[567], il va sans dire que le je(u) de l'écriture avec les espaces du moi est indéniablement volontaire et intentionnel et qu'il vise, outre cet enrichissement de la littérature dont nous parlions précédemment, ce ludisme inhérent à toute activité de création littéraire hédoniste mais aussi et surtout ce ludisme à partager avec les lecteurs larbaldiens. Ludisme qui sera intimement lié au jeu même de l'écriture et à la complicité incontournable qui doit s'établir dans le processus même de lecture tel que nous l'avons souligné précédemment et sur laquelle nous reviendrons plus loin.

III.3.2. *Poèmes par un riche amateur*. Le jeu de l'hétéronymie et de l'anonymat : Valery Larbaud encore bien « timide et pudique »

Cette œuvre, qui fut tel que l'annonça Jean Royère « une magistrale entrée en scène »[568] et qui représenta incontestablement le passeport pour l'admission définitive de Valery Larbaud dans le domaine littéraire de la « Rive Gauche »[569], de par son mode de publication[570] et de par la création du poète

[566] ROUSSET, J., *Narcisse Romancier*, *op. cit.*, p. 7.

[567] ARLAND, M., « Vers le pays d'Allen », in *Hommage à Valery Larbaud* , *op. cit.*, p. 411.

[568] Le directeur de la revue *La Phalange*, dans une lettre adressée à Valery Larbaud affirme : « […] Ce livre pourrait être une magistrale entrée en scène, si l'on en parlait suffisamment ». ROYÈRE, J., lettre inédite du 5 août 1908, in MOUSLI, B., « Valery Larbaud et les revues littéraires françaises», in *La Revue des revues*, nº12/13, 1992, p. 17. De plus soulignons que Jean Royère écrivit un article louant l'oeuvre du Riche amateur au point de l'élever au rang de « chef-d'œuvre ». ROYÈRE, J., « Valery Larbaud, *Poèmes par un riche amateur* », *La Phalange*, oct. 1908, nº 28, p. 358.

[569] Dans notre mémoire de Licence, parlant de l'évolution de Valery Larbaud « homme de lettres » nous faisions référence à cette œuvre comme point d'aboutissement des tentatives pour se faire connaître et respecter de ses aînés du côté de la littérature non officielle – tentatives qui débutèrent avec ce « After all not to create only » adressé à André Gide en 1905–, et comme le point de départ de sa contribution à la rénovation de cette littérature essoufflée. CORBÍ SÁEZ, M. I., *Valery Larbaud en la aventura del Ulíses de James Joyce en Francia*, *op. cit.*, sous presse.

[570] Souvenons-nous des deux modes de publications : une première publication pour le public en général et donc réservé à la vente ayant pour titre *Le livre de M. Barnabooth précédé d'une vie de M. Barnabooth par X. M. Tournier de Zamble* et les exemplaires pour le service de presse *Poème par un riche amateur*. *Cf.* JEAN-AUBRY, G. - MALLET, R., « Notes », *in* LARBAUD, V., *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1131.

Barnabooth[571] laissa bien des esprits intrigués et même « irrités »[572] en dehors du petit groupe de ses collègues et aînés qui eux en étaient plus que réjouis. Certes, la biographie ne plut pas beaucoup à certains tel que nous l'avons souligné antérieurement, ces derniers préférant ces poèmes « d'une étonnante modernité ». Or, cette œuvre fit couler beaucoup d'encre car cet anonymat de l'auteur par rapport à son œuvre de création et l'effacement de sa présence faisaient soupçonner et entrevoir de nouvelles voies à exploiter dans ce renouvellement du genre. Valery Larbaud en était conscient et savait que son œuvre pouvait en quelque sorte ouvrir quelques chemins à cette soif de modernité du côté la « Rive Gauche » à en juger par la lettre adressée à Buriot-Darsiles :

> C'est en réalité un roman, mais sous une forme tout à fait nouvelle, du moins en France, car déjà George Gissing a fait, en même temps que moi, une chose un peu semblable dans *Henry Ryecroft*. Mais mon « Mr. Barnabooth » est un vrai poète. J'ai composé, pour mieux montrer son caractère, un certain nombre d'ouvrages, en prose et en vers, dont il est l'auteur, dont il est l'auteur supposé. Je n'ai encore publié qu'un conte et ses poèmes, le tout précédé d'une *Vie de Monsieur Barnabooth* par un préfacier imaginaire.
>
> C'est là le seul mérite de mon livre : la nouveauté. Les poèmes n'ont de valeur qu'autant qu'ils peignent le caractère de M. Barnabooth, ils ont été bâclés au point de vue artistique : ce sont des vers largement influencés par tous les auteurs que M. Barnabooth pouvait vraisemblablement avoir lus, son compatriote Whitman entre autres […][573].

---

[571] Cet aspect caricatural et grotesque ne plut pas à quelques-uns des confrères. Francis Jammes, par exemple, fut un des écrivains qui n'appréciât pas les caractéristiques du personnage : « […] Vous avez eu tort de mêler à ces poèmes et à ces proses des choses qui sont faites davantage pour nous prouver votre jeunesse qu'une immoralité réelle. Je vous écris sérieusement cela car vous avez du génie par ailleurs et il est inutile de la galvauder. Cela dit, je ne peux certes me plaindre de ce que le riche amateur appréciât les œuvres de votre reconnaissant […] ». JAMMES, F., « Billet à Valery Larbaud », *in* JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie et son oeuvre*, *op. cit.*, p. 121. Soulignons que dans la correspondance de Valery Larbaud et de Francis Jammes établie par G. Jean-Aubry, ce billet n'apparaît pas, de fait la correspondance publiée s'initie de façon surprenante à partir de 1911. JEAN-AUBRY, G., (éd.), *Francis Jammes et Valery Larbaud, lettres inédites*, Paris & La Haye, Stols, 1947.

[572] GIDE, A., « *Poèmes par un riche amateur* », in *Nouvelle Revue Française*, 1909, recueilli *in* GIDE, A., *Essais critiques*¸ *op. cit.,* p. 160.

[573] LARBAUD, V., Lettre à Raimond Buriot-Darsiles *in* JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie son œuvre*, *op. cit.,* p. 122.

Laissant de côté le « bâclage » des poèmes, et au sujet duquel nous nous devons d'exprimer notre désaccord dans la mesure où Valery Larbaud a toujours chéri sa création littéraire[574] (honorant ainsi le métier d'écrivain[575]), l'insistance de sa part quant à la condition d'auteur de son personnage et de l'appartenance supposée de l'œuvre à ce dernier dévoilent bien qu'il est conscient des parallélismes qui peuvent s'établir avec son héros le « riche milliardaire ».

> Non, mon livre n'est pas une satire, comme *Adoré Floupette*. S'il y a une intention de ne pas plaire, c'est à ces amuseurs des classes dirigeantes, qui font de la pauvreté un objet de ridicule et dont les personnages ne parlent que par centaines de louis, que j'ai voulu ne pas plaire : j'ai exagéré leur mépris des pauvres au-delà de toute mesure… Barnabooth n'a pas été inventé pour le livre : c'est le livre qui a été fait pour Barnabooth. Les poèmes ne sont pas caricaturaux, c'est M. Barnabooth qui est parfois caricatural… Enfin, tout cela revient à dire que ma grosse farce est au dépens d'un personnage ridicule et qu'il n'y a pas trois poèmes dans tout le livre que je signerais, *moi*, car ces poèmes ont été composés pour mieux montrer la psychologie de mon bonhomme, et non pour exprimer en mon nom mes sentiments personnels[576].

---

[574] Du fait même de sa condition de « Riche amateur » qui ne repose pas bien entendu sur le souci de l'argent. Valery Larbaud dans sa conception de la littérature a privilégié l'amour des choses bien faites au gain matériel. Dans son journal il nous dit : « […] une certaine largeur de vue, d'horizon en présence des circonstances et à l'égard de l'argent ; une certaine insouciance du lendemain ; l'habitude de préférer le plaisir au gain matériel ; la liberté avec de petites ressources à une servitude sociale qui fait vivre dans une grande aisance ». *Cf.* LARBAUD, V., *Journal 1912-1935, op. cit.*, p. 351. Quant au bâclage des poèmes nous devons dire que, si effectivement il les a créés essayant de suivre la nature de sa créature imaginaire, il nous semble que ces poèmes ne sont en aucun cas « bâclés ». Cette affirmation s'inscrit résolument dans ce désir de se distancier de son personnage. D'ailleurs relevons que si cette première édition reçut un accueil extraordinaire et « magistral » selon la prédiction de Jean Royère ce fut surtout grâce aux poèmes, des poèmes salués pour leur sensualité et leur modernité comme nous soulignions dans notre mémoire. CORBÍ SÁEZ, M.-I., *Valery Larbaud en la aventura del Ulises de James Joyce en Francia, op. cit.*, sous presse.

[575] Saint-John Perse affirme: « Écrire fut pour Larbaud l'observance suprême et le contraire d'une évasion ; l'acte honorable en soi et la noblesse où s'obliger ». SAINT-JOHN PERSE, « Larbaud ou l'honneur littéraire », in *Hommage à Valery Larbaud*, *op. cit.*, p. 387.

[576] Lettre à un destinataire non identifié relevée in JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie son œuvre, op. cit.*, pp. 121-122.

Cette manie[577] de vouloir se différencier du personnage nous permet d'entrevoir que l'auteur connaît parfaitement les rapprochements et les associations qui peuvent s'établir. Et l'identification dans cette première édition ne semble pas du tout souhaitable de sa part à en juger par le jeu de l'anonymat sur lequel nous reviendrons plus loin. Certes, le caractère grotesque et bouffon de son personnage, cet esprit provocateur sans limites, son côtoiement des bas-fonds et de la déchéance ne sont certainement pas ce qui permettrait d'établir des correspondances connaissant le Larbaud réel. Or, d'autres aspects retiennent notre attention et nous renvoient à l'auteur. Jeune homme de famille aisée (encore que Barnabooth est richissime par rapport à l'écrivain de Vichy, disons-le de passage), certes déraciné (Barnabooth, sans famille, sans patrie ; Larbaud reniant sa famille et son pays), en quête d'émancipation sociale et morale et donc désireux d'affirmation d'une identité personnelle et non celle imposée par une famille et un milieu, tous deux dandy et ayant un goût incontestable envers les objets de luxe, tous deux hédonistes, cosmopolites et polyglottes, voyageurs impénitents (partageant de nombreux espaces parcourus tout le long de l'Europe), désir irréfrénable commun d'habiter et de vivre la modernité, écrivains de vocation et par plaisir ; cependant, ce sont surtout les idées sur l'art et sur la littérature qui apparaissent dans les « Propos de table »[578] et dans le discours métalittéraire du conte et des poèmes de cette première édition, tel que nous l'avons vu dans le premier chapitre, qui finalement permettent d'établir certaines associations…

A la lecture de *Poèmes par un riche amateur*, la question qui nous vient bien souvent à l'esprit est celle de cette contradiction qui se dégage de la création d'un personnage-auteur qui lui ressemble quand même énormément et ce désir de différence souligné antérieurement, un désir qui s'exprime d'emblée par cet anonymat ; son nom d'auteur n'apparaissant nulle part, moins de risques donc d'une possible identification. Retenons que Valery Larbaud, à l'époque n'est connu de ses confrères plus âgés que par quelques traductions, quelques articles critiques et l' « enfantine » qu'il vient de publier à la

[577] Nous nous permettons d'utiliser ce terme car cette insistance le poursuivra pendant de longues années devenant à notre avis presque une obsession à en juger par les lettres adressées à quelques-uns de ses amis dont nous pourrions citer, à titre d'exemple, celle à Marcel Ray où il dit : « […] j'ai vu bien des légendes se former sur mon propre compte, toutes fausses et contradictoires, du reste : ivrognerie, haute noce, femme de théâtre se suicidant parce que j'allais me marier, bains de champagne, gaspillage de millions […] ». LARBAUD, V., *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*, *op.cit.*, lettre 07-05-1912, p. 131.

Phalange[579], et de plus, *Poèmes par un riche amateur* étant un ouvrage, certes, d'une « grande audace » selon Françoise Lioure[580] et d'une nouveauté certaine tel que nous l'avons vu, pouvait risquer de lui créer un mauvais début, chose évidemment peu souhaitable pour cet esprit inquiet dévoué à son métier « par amour et non par raison » [581].

Cet anonymat[582] qui marque le début de ce je(u) de l'écriture avec les espaces du moi relève d'emblée beaucoup plus, à notre avis, de la timidité[583] et de « sa modestie littéraire »[584], fort connues par ailleurs. En fait, de par ce mode de publication Valery Larbaud a plus de « jeu »[585] pour pouvoir observer l'accueil du livre non seulement de la part de la critique mais du public en général. Or, nous considérons que ceci n'est que l'explication la plus évidente. Tenant compte du fait de ces deux publications, et donc de cette différence entre un public général et ce lecteur instruit ou cette «discrète élite », l'effet de parodie obtenu par la dissociation qu'il entreprend dans *Poèmes par un riche amateur* – œuvres privément

---

[578] LARBAUD, V., « Biographie de M. Barnabooth », in *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 1146-1154.

[579] Valery Larbaud, à la veille de la publication de la première édition du *Barnabooth*, résonnait déjà depuis quelques temps dans les cercles de la « Rive Gauche ». C'est bien comme critique et traducteur qu'il se présenta aussi bien au directeur de *La plume* qu'à André Gide ou encore à Jean Royère, cependant c'est ce dernier qui l'aida à « fixer son éthique professionnelle » en lui permettant de publier sa première « enfantine » aux côtés de ses articles de critiques, les premiers parus dans la section des « Lettres anglaises » de la revue *La phalange. Cf.* MOUSLI, B., « Valery Larbaud et les revues littéraires françaises », *La Revue des* revue, nº 12/13, 1992, p. 19.

[580] LIOURE, F., « Le modernisme de Larbaud », *in* CHEVALIER, A., (éd.), *Cahier de l'Herne : Valery Larbaud*, *op. cit.*, p. 102.

[581] LARBAUD, V., *Le journal intime de Barnabooth*, in *Oeuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 297.

[582] Retenons que le recours à l'anonymat a déjà été pratiqué par la tradition, citons le XVIIe et le XVIIIe siècles comme périodes où cette pratique s'affirma comme une pratique intentionnelle pour dévier le regard de la censure, le poids d'une société moralisatrice ou encore dans le cas des femmes pour contourner leur exclusion des domaines publics tels que celui des Arts. *Cf.* Les éditions anonymes ou bien le recours au pseudonyme ou encore à l'assomption de la part du créateur du rôle d'éditeur. Précisément la parodie des contes philosophiques, tel que nous l'avons souligné dans notre premier chapitre, et la fin « il y a des choses qu'il faut saisir au vol » annonce, à notre avis, l'espace du jeu, entre autres, créé par l'anonymat et l'hétéronymie.

[583] Soulignons de plus qu'en dehors de sa timidité comme trait de personnalité, on peut parler d'une timidité et d'une certaine peur à ne pas être à la hauteur, une peur qui provient des rapports conflictuels qu'entretiennent mère et fils, de cette méfiance et cette sous-estime maternelle dont nous parlions précédemment.

[584] LIOURE, F., « Introduction », LIOURE, F., (éd.), *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*, *op. cit.*, p. 28.

[585] Notons ici le double sens : l'anonymat lui permet donc de présenter un livre audacieux et provocateur, Larbaud dispose donc de plus d'espace pour exploiter à fond l'audace et la provocation, de même qu'il peut devenir un observateur distant de l'accueil du livre de M. Barnabooth.

imprimées[586] – exige d'emblée pour être perçu une certaine complicité avec le lecteur. Ce jeu d'anonymat provoqué par l'absence totale de Valery Larbaud en tant qu'auteur réel, certes, ne constitue pas en lui-même une nouveauté comme nous l'avons souligné plus haut, or ce qui accorde une part de nouveauté à ce procédé c'est en premier lieu cette hétéronymie[587], et en deuxième lieu, nous semble-t-il, le jeu de déroutement et d'ambigüité inhérent à cette pratique, un jeu de déroutement qui est redoublé dans l'édition adressée aux « happy few ». Dans cette dernière, nous avons vu au seuil même du texte une première indétermination dans le titre *Poèmes par un riche amateur*, puis « L'avant-propos » adressé aux « Happy-few »[588] dans lequel Tournier de Zamble lance l'idée d'un possible plagiat.

> M. Barnabooth se serait contenté de traduire, souvent des vers des meilleurs poètes étrangers, et de les semer ça et là dans ses poèmes. Par exemple, à en croire mon ami ces deux vers de M. Barnabooth[589].

Réellement ce « je » qui se chante lui-même est-il celui de Barnabooth, des poètes plagiés ou celui de Valery Larbaud ? Si dans le cas du public général *Le livre de M. Barnabooth précédé d'une vie de M. Barnabooth par X. M. Tournier de Zamble…* ne soulève en apparence qu'une première dualité

---

[586] LARBAUD, V., *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*, *op. cit.*, lettre du mois de septembre 1907, p. 220.

[587] Octavio Paz parle d'une certaine modernité du premier *Barnabooth* bien avant celle de la deuxième édition précisément par la création du personnage écrivain. « Toutefois, Larbaud ne perpétue pas seulement une tradition vénérable ; il en amorce une autre. Les poèmes de Barnabooth et l'invention de ce personnage marquent le début d'un chapitre de la littérature du XXe siècle, en France et surtout à l'étranger. […] L'originalité incomparable de Larbaud est d'avoir inventé le premier hétéronyme de la littérature moderne ». PAZ, O, « Croisements et bifurcations : A. O. Barnabooth, Alvaro de Campos, Alberto Caeiro », *Nouvelle Revue Française*, nº 437, juin 1989, pp. 2-3.

[588] Sur la page précédente de l' « Avant-propos » on trouve comme dédicace « To the unhappy many ». *Cf.* JEAN-AUBRY, G. - MALLET, R., « Notes », *in* LARBAUD, V., *Œuvres* complètes, *op. cit.*, p. 1156. Expression, qui jouant sur l'ironie et sur l'humour fait écho à l'expression stendhalienne « the happy few ».

[589] *Ibid., loc. cit.*

Barnabooth poète authentique ou poète plagiaire, pour les confrères[590], cet effet est donc redoublé. C'est ainsi que dans cette première édition de Barnabooth, le je(u) s'amorce, mais il faudra attendre cinq années pour que le jeu continue et les je(ux) se multiplient comme nous allons le voir à la suite.

III.3.3. *A. O. Barnabooth ses œuvres complètes : c'est-à-dire un conte, ses poésies et son Journal intime.* **Que les je(ux) se « fassent » et se multiplient !**

Cette deuxième édition apporte une nouveauté importante en dehors du fait qu'elle introduit le journal intime tel que nous l'avons abordé précédemment et sur laquelle nous reviendrons un peu plus loin. Une nouveauté qui, à notre avis, explique la suppression de plusieurs poèmes dans les deux volets *Borborygmes* et *Europe* : le nom de l'auteur réel apparaît désormais comme éditeur et cette présence au seuil même de l'oeuvre va permettre incontestablement de nuancer et de multiplier ces effets de diffraction et de réfraction du je(u) de l'écriture avec les espaces du moi.

III.3.3.1. Passage de la première édition à la deuxième : visée des suppressions et des modifications d'une édition à l'autre

Tel que nous l'avons annoncé plus haut, la suppression de la biographie du poète A. O. Barnabooth par Tournier de Zamble (autre auteur imaginaire dans la première édition) en faveur du journal intime écrit par l'hétérnonyme vise cette saisie du moi profond dans ce parcours initiatique, dans ce voyage à travers l'espace doublé de ce voyage intérieur, triplé par ce voyage à travers d'innombrables textes, et surtout quadruplé car l'écriture en elle-même devient le voyage par excellence, le personnage Barnabooth acquerrant une plus grande profondeur et vie et donc une plus grande authenticité. Cette « grosse farce » aux dépens d'un « personnage caricatural et grotesque » selon Valery Larbaud cède le

[590] Valery Larbaud, en adressant un exemplaire à Buriot-Darsile pour qu'il lui fasse un compte-rendu pour le service de presse, insiste sur le fait que la note doit porter le titre des volumes mis à la vente et non celui de l'œuvre adressée aux confrères. LARBAUD, V., *in* JEAN-AUBRY, G. - MALLET, R., *ibid*., p. 1187.

pas à un livre « tout subjectif » tel qu'il le définit lui même dans l'« Avertissement » de la deuxième édition. Un livre, par conséquent, dont l'usage presque permanent d'un « je »[591] pourrait en toute certitude amener des comparaisons ; des comparaisons, d'ailleurs souhaitables, pour que les « je(u)x se fassent! », le jeu ne demandant ainsi qu'à devenir plus riche et plus complexe.

Déjà, dans cette annonce qui ouvre les premières pages du deuxième Barnaboobth, l'auteur réel devenu l'« éditeur », donnant les raisons de l'omission de la biographie, semble nous orienter subtilement vers le jeu qui s'était fait jour dans la première édition.

> Par suite de diverses circonstances qu'il me semble inutile de rapporter ici, je me suis engagé à publier ce recueil des *Œuvres complètes* de M. Barnabooth, le riche amateur bien connu.
> Le *Journal* du jeune milliardaire, et même ses poésies contiennent assez de détails sur sa personne, son éducation, ses amis, pour que je me sente dispensé de placer en tête de ce livre, tout subjectif et pour ainsi dire égocentrique, une notice biographique[592].

Ayant à l'esprit la première œuvre de son hétéronyme Barnabooth et les commentaires du biographe Tournier de Zamble, il s'en faut peu pour que cet avertissement nous oriente sur les je(ux) qui

[591] En dehors du conte *Le pauvre chemisier* qui présente au premier abord un narrateur omniscient et a donc recours à l'usage de la troisième personne grammaticale (sans oublier, par ailleurs, que Barnabooth est à la fois le narrateur et le personnage principal), cette deuxième édition joue sur le « je » constamment du fait des poèmes lyriques et du journal intime. Retenons que A. O. Barnabooth est poète et l'auteur des trois volets que constituent ses *Œuvres complètes*. Par ailleurs, le fait qu'il soit le personnage principal du conte *Le pauvre chemisier*, qui rappelons-le, outre son caractère de parodie des contes philosophiques et moraux, est également une parodie des romans de facture romantique et dans ce cas particulier du roman *Le jeune homme pauvre* d'Octave Feuillet (comme nous avons souligné dans notre premier chapitre), permet de créer des confusions, de brouiller les pistes et de multiplier les jeux : poète imaginaire pur produit de l'imagination d'un auteur ? pure création ? poète réel ? Qui se cache derrière l'hétéronyme ? Poussant plus loin encore dans ce jeu de l'écriture avec les espaces du moi n'est-ce pas une réflexion du moi de l'écriture ? Si Barnabooth préfère parler de lui à la troisième personne, l'auteur ne pointe-il pas sous cette troisième personne de façon fragmentaire, voilée, diffuse, se débattant entre l'imaginaire et le réel ... ?

[592] LARBAUD, V., *in* JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie et son œuvre*, *op. cit.*, p. 215.

peuvent se déclencher tout le long de ces pages à venir. Tel que le souligne Michel Butor, le choix et l'utilisation des pronoms personnels « n'est nullement indifférent »[593], l'utilisation de la première personne grammaticale, dans le fait même qu'elle permet de retransmettre l'expérience personnelle établit par conséquent un pont entre énonciation et énoncé et permet les percées du sujet énonciateur, donc du sujet de l'écriture. Et c'est précisément à partir de ces percées, volontaires ou inconscientes, de ce « va-et-vient » ambigu et épars, à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire, de ce « va-et-vient » entre le « je » du narrateur fictif et le « je » du sujet de l'écriture, que se déclenche cet effet de miroir kaléidoscopique.

La présence de l'auteur réel au seuil même de l'œuvre pourrait d'une part démasquer grandement ce jeu[594], et dévoiler d'autre part des aspects qui appartiennent à son monde intime, cela n'étant pas, bien entendu souhaitable, car tout à fait contraire à l'esprit larbaldien. Un esprit qui, durant toute sa vie, s'est acharné à préserver son intimité[595]. Anne Chevalier affirme :

> « Il chante bas et souhaite que très peu l'entendent ». Cette phrase définit le poète dans l'épilogue des *Enfantines*, « La Paix et le salut », elle peut également définir ce que nous appelons le mode confidentiel des écrits de Larbaud, que l'on se réfère aux procès d'énonciation, aux choix d'édition et de publication ou encore aux engouements pour les œuvres non célèbres[596].

---

[593] BUTOR, M., *Répertoires II,* Paris, Minuit, 1964, p. 61.

[594] Notons qu'il y a jeu du moment qu'il y a des zones d'ombres et une certaine ambiguïté, des rapprochements trop évidents ou des différences trop nettes ôteraient cette part du jeu recherchée.

[595] Retenons que Valery Larbaud, par exemple, a déchiré ou raturé tous les passages de son journal qui lui ont servi pour l'élaboration de ses œuvres et nous pourrions citer, par exemple, ceux qui sont à la base de la création du personnage Barnabooth qui eux furent complètement éliminés tel que le souligne Robert Mallet dans l' « Introduction » au *Journal 1912-1935*. MALLET, R., *in* LARBAUD, V., *Journal 1912-1935*, *op. cit.*, p. 10. Par ailleurs, pour illustrer jusqu'à quel point Valery Larbaud a préservé sa vie du regard des autres, nous pouvons également mentionner *Mon itinéraire* (rédigé à la demande d'André Stols) qui est une espèce de « squelette » de biographie, et nous utilisons ce mot car l'auteur ne fait part que de dates, de voyages, ne donnant presque pas de détails au sujet de son intimité et de sa vie psychologique, exception faite d'un bref passage où il nous fait part de cette adolescence malheureuse. LARBAUD, V, *Mon itinéraire*, Paris, Des Cendres, 1986.

[596] CHEVALIER, A., « Valery Larbaud : le secret », *in* FAVRE, Y.-A. - KUNTZ, M., (éds.), *Larbaud - Suarès*, Paris, Aux amateurs de livres, 1987, p. 64.

Effectivement, il y a ce goût du secret qui le différencie grandement d'autres écrivains de la modernité tels qu'André Gide[597], par exemple, or à notre avis, ce penchant est tempéré par celui du jeu. Valery Larbaud a la passion du jeu et surtout celui que lui permet l'écriture. Le dit et le non-dit, le voilé et le dévoilé étant à la base cette activité ludique[598].

Certes, la suppression de quelques poèmes relèvent de la disparition de l'éditeur fictif[599] dans cette deuxième édition, or nous considérons que de nombreuses modifications et éliminations qui s'effectuent d'une œuvre à l'autre ont beaucoup à voir avec ce je(u) de l'écriture et les espaces du moi. D'emblée, les traits superficiels et bouffons cèderont le pas à des traits beaucoup plus humains ; doté d'une vie intérieure en pleine mouvance tel que l'atteste son *Journal intime*, Barnabooth apparaît dorénavant « davantage comme personne que comme personnage »[600], ce qui permet, déjà dans un premier temps, un rapprochement possible avec l'auteur. Retenons, de plus, que le passé américain et l'éducation new yorkaise du poète sont quasiment effacés dans la deuxième édition ; le jeune milliardaire ayant quitté l'Amérique à neuf ans ne garde que des souvenirs bien flous. Par ailleurs, le caractère provocateur du riche amateur est franchement adouci. Si le jeune milliardaire « colossalement riche » ne fait pas « d'efforts sérieux pour paraître ce qu'il est » jouissant d'un immense plaisir lorsque les gens, se rendant compte de sa position, changent hypocritement d'attitude envers lui, dévoilant ainsi la « bassesse

[597] Il est fort connu que les œuvres d'André Gide relèvent pratiquement toutes de l'aveu et de la confession.

[598] Retenons que ce je(u) de l'écriture avec les espaces du moi deviendra par la suite une des caractéristiques de la postmodernité, atteignant ce jeu un point culminant avec les récits qui s'encadrent dans la pratique de l'autofiction.

[599] L'« Avant-propos de l'éditeur », l'épître « À mon éditeur », l' « Avertissement par l'auteur » précédant *Ievropa* – première version *d'Europe* – ainsi que l'« Ode à mon éditeur » qui vient immédiatement après cet avertissement, et le « Post-face » qui justifient la publication juste après dans le texte des « Opinions de presse ». Ceci, quant aux suppressions relatives à l'élimination de l'éditeur. Par ailleurs, l' « Ode » qui clôt la suite des quinze sections de *Ievropa* sous sa forme originale, le poème sera grandement modifié ne gardant que l'exergue, c'est-à-dire la citation du vers d'Étienne Pasquier. Pour le reste, rappelons que les *Borborygmes* perdent douze poèmes dont l'«Envoi à tous les hommes de lettres et artistes » que nous aborderons immédiatement, les quinze sections de la deuxième partie des *Poèmes* passeront à onze, et certains des poèmes qui se maintiennent d'une édition à l'autre souffrent des modifications intéressantes pour notre propos.

[600] LIOURE, F., « Le narrateur dans *Barnabooth* », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, nº 16, Paris, 1978, pp, p. 110.

de la condition humaine »[601], si sa haine envers les pauvres atteint un point culminant lorsqu'il traite ces derniers de « canailles car ils travaillent et lui n'aime pas travailler »[602], un des plus hauts climax de cette provocation se situe dans l'« Envoi à tous les hommes de lettres et artistes » où, se définissant comme « un bourgeois bourgeoisant, vivant bourgeoisement dans les immeubles construits en style bourgeois […] », s'adresse à ses confrères, « ces tristes gueux »[603], en soulignant la différence que sa condition de « Riche Amateur » établit entre eux et lui, entre lui et le Public en général car « il se fout »[604] de celui-ci. Cet « envoi » fut en toute évidence éliminé d'une édition à l'autre. Cela allait de soi. Un caractère provocateur qui, également, apparaît dans le langage utilisé par A. O. Barnabooth. Celui-ci est capable de maîtriser les différents niveaux de langue et de multiples registres linguistiques, de passer d'un langage sublime à un langage tout à fait bas et vulgaire. Cette grossièreté[605] ne seyant pas du tout à l'esprit de Valery Larbaud[606] de nombreux passages subissent des modifications ou simplement sont éliminés car en cas contraire ils pourraient définitivement annuler ce jeu du fait qu'ils établissent une différence nette et tranchante entre l'auteur et le personnage de sa création. La présence de Valery Larbaud au seuil même du texte et au sein même du texte[607] ne permettant plus cet esprit dévergondé et outrageant du jeune milliardaire. Notons, de plus, la suppression ou modification de certains passages qui insistaient

[601] LARBAUD, V., « Biographie de M. Barnabooth », in *Oeuvres complètes*,. *op. cit.*, pp. 1135-1136.

[602] *Ibid.*, p. 1148.

[603] Barnabooth s'écrie: « Apprenez donc, tristes gueux, que je ne suis pas votre confrère, / Car je suis un homme Riche et vertueux, et j'écris ce que je veux écrire ; / Je ne consulte que mon goût, / Et quand ça me dégoûte, / Je ne prends même pas la peine de mettre un point. / Apprenez que je paie pour me faire éditer, / Et que du Public je me fous, / Car l'Amateur je suis, / Aimé de la Postérité porteuse-de-couronnes-à-domicile ». LARBAUD, V, « Envoi à tous les hommes de lettres et artistes », in *Œuvres complètes*, *ibid.*, pp. 1163-1164. Nous nous joignons à G. Jean-Aubry qui considère que cet « Envoi à tous les gens de lettres » « portait un accent brutal qui tranchait sur le reste ». JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie et son œuvre*, *op. cit.*, p. 216.

[604] LARBAUD, V., « Envoi à tous les hommes de lettres », in *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 1164.

[605] Outre cet « envoi » qui marque sans aucun doute un point culminant, nous observons des séquences telles que celles d' « Aspirations » où le poète s'exclame : « Oh ! être une prostituée/Avoir des soins infâmes, être une latrine publique ! » ou encore celle du « Chant de la variété visible » où il revendique sa condition d'animal « Je suis pareil aux animaux les moins organisés ». LARBAUD, V., *ibid.*, pp. 1158.

[606] Cette première édition comporte des aspects qui évidemment s'éloignent de ce goût de la mesure de la part de Valery Larbaud tel que nous le verrons plus loin.

[607] Retenons que Valery Larbaud apparaît comme éditeur tel qu'il l'annonce au début de l'œuvre, mais aussi dans *Le journal intime* où il est nommé directement par son nom. LARBAUD, V., *Le journal intime*, in *ibid.*, p. 117.

démesurément sur le côté prosaïque et viscéral des *Borborygmes*[608], cette « chanson de nos ventres »[609] passant, par exemple, « à cette chanson de nous-mêmes ». Sans oublier, par ailleurs, les accents trop naïvement whitmaniens qui sont dissimulés[610]. Si, tel que le souligne G. Jean-Aubry, certaines suppressions étaient souhaitables et d'autres « à regretter »[611], nous devons ajouter que ces modifications contribuent à augmenter les effets de déroutement, d'ambiguïté et de jeu de miroirs entre les « je ».

Une fois adouci ce caractère provocateur, éliminé ces traits abusivement grossiers, ce prosaïsme étant tempéré, cette effusion lyrique réduite, il ne restait plus qu'à graduer les coïncidences entre espaces parcourus[612] car des similitudes excessives pourraient annuler *a contrario* ce jeu reposant sur l'ambiguïté et sur le flottement. Si la partie des *Borborygmes* se voit raccourcie notamment de douze poèmes, celle de « levropa » qui devient *Europe* souffre, comme nous l'annoncions précédemment, une diminution appréciable. Des quinze sections de la première édition on en arrive à onze dans la deuxième et les suppressions ont beaucoup à voir avec les espaces géographiques parcourus par Valery Larbaud. Tenant compte des poèmes de cette première édition, recueillis fort heureusement dans les « Notes »[613] de G. Jean-Aubry et de Robert Mallet, on observe que la plupart des suppressions relèvent des coïncidences trop évidentes ou trop nombreuses avec la vie de l'auteur. Effectivement, tel que le souligne Bernard Delvaille, « ces poèmes sont la somme lyrique ou ironique de dix ans de voyages à travers l'Europe »[614] et Valery Larbaud conscient des rapprochements trop directs qui pouvaient s'établir avec son personnage élimine certaines pièces. Citons, par exemple, « Le devoir avant tout » qui retrace une journée dans les jardins de Kensington – jardins bien connus de l'auteur puisqu'il y habita tout près lors de ses séjours à

---

[608] Notons, par exemple, l'« Avertissement, par l'auteur » où le poète affirme: « J'ai oublié ici le tour métaphysique et littéraire qui distinguait mes premiers poèmes : comme le temps passe ! Il y a ici un estomac qui digère (assez mal parfois), des sens qui jouissent, un cerveau qui imagine des plaisirs, – bref, un richard qui sait où mettre ses coudes, et qui paie pour bien vivre ». LARBAUD, V., « Avertissement, par l'auteur », in *ibid.*, p. 1166.

[609] *Ibid.*, p. 1165.

[610] Nous pourrions citer, par exemple, le titre de « Chant de l'âme » de la première édition qui devient « Nevermore ».

[611] JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie et son oeuvre*, *op. cit.*, p. 216.

[612] *Cf.* Les espaces géographiques sont à graduer car les espaces livresques vont permettre un jeu de complicité avec le lecteur comme nous verrons plus loin.

[613] G. Jean-Aubry et Robert Mallet recueillent les poèmes éliminés du passage de la première à la deuxième édition dans les *Œuvres complètes*. LARBAUD, V., *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 1158-1187.

Londres[615] – ou encore dans *Europe*, la suppression de la section « Paris » qui établit un rapport trop évident ; cette ville, d'une importance capitale pour le « Riche amateur » du fait qu'il eut sa « vie parisienne » et à laquelle il rendra hommage dans « Paris de France », sera comparée, déjà à partir d'ici, à la station thermale vichyssoise[616], de plus observons les sections dédiées à Stockholm ou Berlin qui se voient grandement réduites, étant donné le fait que dans leur version originale ce « tour de l'Europe » réalisé par l'auteur accompagné de son tuteur[617] n'était que bien trop en premier plan. Par ailleurs, s'il paraît évident que la section II devait disparaître de par son aspect provocateur, du fait qu'elle reprend le thème du dandysme démesuré, de ce goût invétéré envers le luxe, celui de la haine envers les pauvres ainsi que celui de la tentation des bas-fonds, il nous semble, de même, que son absence se doit aussi à la référence à certains lieux connus de l'auteur[618]. Des espaces géographiques, donc, qui pourraient d'emblée mettre en rapport de façon trop littérale la vie de Valery Larbaud et celle de A. O. Barnabooth, sont effacés ou modifiés d'une édition à l'autre. Dans la deuxième, les espaces parcourus, par le poète imaginaire font écho à ceux parcourus par l'auteur, mais cette fois-ci d'une façon plus floue.

Effectivement l'« Ode »[619] ne peut ne pas faire penser à ce parcours de l'Europe jusqu'au fin fond de la Russie, ce « Trafalguar square la nuit », « Madame Tusseaud's » ou « Londres » nous suggèrent cet amour larbaldien envers une des capitales qui l'accueillit durant d'innombrables séjours studieux, ce

---

[614] DELVAILLE, B., *op. cit.*, p. 17.

[615] Son premier séjour en Angleterre date de la fin août 1902. En fait il prévu d'abord ce voyage en compagnie d'un ami et finalement Madame Larbaud les accompagna pendant quelques jours, séjournant tous au Savoy Hotel tout près des jardins de Kensington. *Cf.* LARBAUD, V., *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*, *op. cit.*, lettre du 25-09-1902, p. 94.

[616] « L'été, Socorrito, Conchita, nous irons/Passer vingt jours dans une station thermale/Merveilleuse, que je suis seul à connaître, je crois;/ Ce n'est pas Vichy, ni Évian, ni Aix-les-Bains;/ C'est à deux pas d'ici, c'est les Champs-Élysées! Il y a épars sous les marronniers denses/Qui font aux parcs de Bade et de Vichy/ Des restaurations et des cafés-concerts. /Nous ne sortirons pas de là; nous y vivrons/Pendant les vingt et un jours réglementaires, Vêtus de vêtements de tennis, et nous cultiverons/ Cette illusion semblable à Des Esseintes, /Avec soin. Et vous serez les Nymphes et moi le Faune/ De ce bois sacré plein de frais restaurants ». LARBAUD, V., « Paris », in LARBAUD, V., *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1182. Comparaison entre Paris et Vichy tout à fait surprenante et *sui generis*, qui rappelle bien la présence de Valery Larbaud. Dans *Jaune Bleu Blanc*, l'auteur reprendra ce jeu de comparaison des Champs-Élysées avec la station thermale de Vichy. LARBAUD, V., « Paris de France », in *Jaune Bleu Blanc*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 790.

[617] JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud sa vie et son oeuvre*, *op. cit.*, p. 217.

[618] LARBAUD, V., *Oeuvres complètes* , *op. cit.*, p. 1169.

[619] LARBAUD, V., « Ode », in *Borborygmes*, in *ibid.*, pp. 44-45.

« Basento » qui renvoie à son séjour en Basilicate[620], ou encore ces « Voix des servantes »[621] et « Musique après une lecture »[622] qui recréent entre autres des souvenirs de son passage à Valence (Espagne), avec ces références au charme sonore des prénoms féminins entendus alors, au « Barrio del mar » ou encore à la fête de « Saint Joseph », à « ces paseos ombragés » qui nous suggèrent « Las Ramblas » de Barcelonne[623], nous pourrions citer davantage or « il faudrait trop citer » comme dirait André Gide, cependant ce qui retient notre intérêt, ici, c'est que les références spatiales exactes se fondent bien souvent avec celles qui relèvent en toute évidence de l'imaginaire. Il est fort connu que Valery Larbaud n'a pas visité le continent américain, donc les allusions quant à ce dernier sont de l'ordre de l'imaginaire[624]. La référence, par exemple, à l'enfance à Lima dans « La mort d'Atahuallpa »[625] correspond évidemment à la vie du poète Barnabooth et donc au personnage imaginaire, or à la fin du poème il est question du « Quartier de La Californie », un quartier de Cannes et non pas d'une ville des États-Unis. Si Athahullpa permet au poète Barnabooth de faire un bond dans l'histoire et dans le temps, et de remonter ainsi plus de quatre cent ans, il lui permet de même de remémorer son enfance, mais aussi et surtout de passer d'un continent à l'autre, d'une ville à une autre, de franchir les limites entre monde imaginaire et réel et par conséquent de suggérer en arrière-fond la présence de Valery Larbaud : de Lima à Cannes avec ce « Quartier de la Californie » et ce « Palace hôtel» connu en toute certitude de l'écrivain vichyssois[626], devenu dans la fiction ce « Sonora Palace hôtel ».

Ces suppressions et modifications dont nous venons d'offrir quelques exemples ont largement réduit l'espace occupé par les poèmes dans le passage de la première à la deuxième édition[627]. Si ceux-ci occupaient une place de choix dans *Poèmes par un riche amateur*, dans *Les œuvres complètes* de

---

[620] LARBAUD, V., *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*, *op. cit.*, lettre du 13-02-1903, p. 19.

[621] LARBAUD, V., « Voix des servantes », in *Borborygmes,* in *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 52-53.

[622] « Musique après une lecture », in *ibid.,* p. 57.

[623] « Yaravi », in *ibid.*, p. 54.

[624] *Cf.* par exemple la référence à l'Amérique et aux Andes dans « Musique après une lecture ». LARBAUD, V., « Musique après une lecture », in *ibid.*, p. 58.

[625] LARBAUD, V., « La mort d'Atahuallpa »,in *ibid*., pp. 65-66.

[626] Cannes, a été le lieu de villégiatures par excellence pour la bourgeoisie française. Valery Larbaud y a séjourné à plusieurs reprises tel que le démontre sa correspondance.

[627] Il y a 15 poèmes en moins, en dehors des modifications (des raccourcissements notoires) et de la suppression des pièces relatives à la présence de l'éditeur de la première édition.

Barnabooth c'est le *Journal intime* qui, lui, tient plus des trois quart du livre. Tel que nous le soulignions précédemment, l'exploitation de la part de Valery Larbaud de ce genre relevant en premier lieu du désir de rendre sa créature beaucoup plus vivante et plus profonde… Le journal introspectif de Barnabooth va permettre, quant à lui, de continuer le je(u) de l'écriture avec les espaces du moi. Les poèmes servant de toile de fond et de miroir à ce « je » qui se cherche et tente de se construire au rythme de ses expériences, émotions, sensations, rencontres, lectures, analyses et réflexions de tous genres…

III.3.3.2. La deuxième édition : coup de feu définitif pour que les je(ux) se « fassent » et se multiplient !

Dans la première édition le personnage de Barnabooth nous est présenté de l'intérieur à travers sa poésie lyrique – présentation en tout et pour tout incomplète, figée et trompeuse car tout à fait éloignée du moi authentique du poète comme nous venons de voir –, et de l'extérieur[628] à partir du conte *Le pauvre chemisier* et de la « Biographie » de Tournier de Zamble, ceux-ci visant ce côté audacieux, grotesque, cynique et pourtant bien franc du « richissime et aventurier apatride ». Si ce « récit de vie extraordinaire » de la plume du biographe, remémorant les aventures du Far Ouest du père et les avatars des coups de fortune peut nous rappeler de loin quelques aspects de la vie de l'auteur, dans la mesure où elle semble faire écho, d'une part, au passé proscrit du grand-père maternel d'un côté, et de l'autre aux démarches de Nicholas Larbaud auprès des compagnies des eaux, ou encore à cette enfance solitaire dans le cas du héros à cause de la perte des parents dès un très jeune âge, dans celui de notre auteur due à ses années de pensionnats et ensuite aux conflits entre mère et fils[629], ce sont surtout les « idées sur l'art » et les « Propos de table et anecdotes » qui réellement font appel à ce rapport entre le

[628] Nous insistons sur le jeu du poète hétéronyme quant aux effets de rapprochements, de distanciations et de dissociations dus à l'utilisation des différentes instances d'énonciation : d'une part le recours à la première personne des poèmes et d'autre part à l'instance omnisciente du conte dans lequel A. O. Barnabooth est auteur et personnage. Dans le *Conte* il avoue : « (je préfère parler de moi à la troisième personne, c'est plus convenable) ». LARBAUD, V., *Le conte du pauvre chemisier*, in *ibid.*, p. 31.

[629] Solitude maintes fois pointée par Valery Larbaud. Dans *Mon itinéraire* Valery Larbaud avoue : « Je me suis formé dans la solitude de mon enfance que j'ai toujours maintenue autant que possible entre l'extérieur et moi ». LARBAUD, V., *Mon itinéraire*, *op. cit.*, p. 60.

personnage et son créateur[630] comme nous verrons plus loin. Barnabooth – même si présenté depuis plusieurs angles –, apparaissait figé dans des attitudes et des réactions bien schématiques : rejet radical de la bourgeoisie et de ses valeurs ancrées sur l'argent, dénonciation du cliché que l'argent empêche le talent et positionnement très clair au sujet des idées sur l'art et sur la littérature.

Si évidemment cette parodie nous rappelle à maintes reprises des aspects de la vie de Valery Larbaud, il n'empêche qu'étant donné le caractère bouffon et cynique du personnage, le lecteur en reste à cet aspect parodique superficiel sans adhérer profondément à ce je(u) de l'écriture avec les espaces du moi. Or avec le *Journal intime*, lieu par excellence de « la confidence directe » selon Françoise Lioure[631], il n'en va pas de même puisque le personnage ayant acquis plus de vie, les ressemblances et parallélismes invitent le lecteur à tenter de saisir ce « je » qui se cherche et à le mettre en rapport avec les espaces du moi et par conséquent de rentrer dans le je(u) de l'écriture.

En premier lieu, notons que l'utilisation du pronom permet une plus grande adhésion du lecteur avec le personnage. Si Valery Larbaud, bien plus tard, affirmait quant au monologue intérieur que grâce au pronom « je » le lecteur pouvait s'identifier au personnage[632] ; ce monologue intérieur n'étant que l'étape finale de ce parcours initié par le roman par lettre[633]. Le *Journal intime* de par le recours à cette première personne permet donc la saisie discontinue et fragmentaire du monde à partir de cette conscience centrale qui retranscrit son aventure intime ligne après ligne. Cependant, cette tentative de connaissance de soi et d'appréhension d'une identité que vise tout parcours initiatique ne peut ne pas

---

[630] De fait c'est précisément ceci qui va constituer un des axes majeurs du journal intime, car les discours critiques sur l'art en général et le discours métalittéraire en particulier y occupent une place de premier choix tel que nous l'avons abordé dans le chapitre de l'écriture réflexive.

[631] LIOURE, F., « Le narrateur dans Barnabooth », *op. cit.*, p. 107.

[632] « Leur sensibilité, étant la nôtre […] quand ils agissent, quand ils pensent et quand ils éprouvent une émotion, nous nous sentons un peu désignés, un peu découverts, un peu compromis ». LARBAUD, V., « Fermé la nuit de Paul Morand », *op. cit.*, p. 829.

[633] « Le progrès vers le monologue intérieur est encore plus sensible chez les prosateurs modernes. On voit la confession, la méditation et l'effusion occuper de plus en plus de place dans leurs ouvrages d'imagination, empiéter de plus en plus sur le récit. Même, à la forme du << récit >> succède la forme << roman par letters >>, et plus tard la forme << journal intime >>, qui côtoie de très près [...] la forme employée dans les *Les lauriers sont*

faire appel à ce caractère dialogique du monde et de la vie[634]. Le « je » pour se constituer et s'affirmer ne peut être conçu sans le rapport avec un « tu », par conséquent le passage par l'autre ou l'expérience de l'autreté devient obligatoire.

> La alteridad, esto es, la « diferencia », o el «diferir» en el tiempo o en el espacio, de sí mismo, se nos presenta, así pues, como el camino ineludible que tiene que recorrer el ser para instaurarse en su « auténtica identidad », para « ser él mismo »[635].

Cette expérience de l'altérité qui est à la source de toute connaissance humaine est bien ce qui va guider l'évolution du personnage Barnabooth. Dès les premières entrées du journal, nous lecteurs, apprenons du processus de dépersonnalisation qu'il a subi, un processus qui passe d'abord par le dépouillement de ses innombrables richesses matérielles comme nous avons vu précédemment, mais aussi par le dépaysement dû au voyage lui-même et à l'utilisation de la langue française[636] pour rédiger son journal. Barnaboobth qui, « ne consume sa vie que dans la recherche d'absolu » et qui « ne veut s'appliquer qu'à la connaissance de soi » note dans son journal au rythme des avatars de son voyage,

---

coupés, mais qui reste cependant basée sur la donnée réelle << journal intime >> ». LARBAUD, V., « Edouard Dujardin », *Ce vice impuni la lecture : le domaine français*, *op. cit.*, p. 250.

[634] Dans l'introduction au *Principe dialogique* de Mikhaïl Bakhtine, Todorov affirme: « C'est pourquoi la réflexion bakhtinienne sur le roman culmine dans une anthropologie, et la théorie de la littérature se trouve à nouveau débordée grâce à ses propres résultats : c'est l'être humain qui est irréductiblement hétérogène, c'est lui qui n'existe qu'en dialogue : Au sein de l'être on trouve l'autre ». TODOROV, T., « Introduction », *in* BAKHTIN, M., *Le principe dialogique suivi des Écrits du cercle de Bakhtine*, *op. cit.*, p. 9.

[635] PESSOA, F., *in* TORRE SERRANO, E, « Identidad y alteridad en Fernando Pessoa », *in* BARGALLÓ, J., (ed.), *Identidad y alteridad, aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994, p. 104. Nous voulons souligner l'intérêt que nous portons à cet auteur portugais du fait de sa relation avec la culture et la littérature françaises. Connaissant l'importance qu'eut Valery Larbaud dans le milieu intellectuel portugais des années vingt (*Cf. La lettre de Lisbonne* in *Jaune Bleu Blanc*) et la connaissance certaine de son œuvre (en particulier de son *Barnabooth*), nous considérons que les hétéronymes de Pessoa porte en toute évidence les empreintes des lectures larbaldiennes. Nous aborderons plus en détail ceci dans une prochaine étude.

[636] Notons que Barnabooth renonce provisoirement à tout ce qui constitue pour la mentalité bourgeoise les piliers d'une identité. Notons de plus que ces caractéristiques établissent une certaine ressemblance avec le créateur : le goût du dépaysement qui se reflète par ce goût du voyage mais aussi par le recours à des langues

des états de conscience dans le désordre de leurs apparitions, des expériences de toutes sortes (sensations, sentiments, réflexions …), nous retransmet des conversations entretenues avec les personnages de son entourage. Si d'emblée, A. O. Barnabooth reflète quelques aspects de Valery Larbaud tel que nous le soulignions antérieurement tels que cosmopolitisme, polyglossie, un dandysme certain, sa vocation d'écrivain, cet hédonisme impénitent…, si de plus le personnage partage avec l'auteur de nombreux espaces géographiques parcourus, c'est cependant dans ses rapports avec l'autre que nous trouvons que le je(u) de l'écriture avec les espaces du moi devient le plus intéressant car beaucoup plus enrichissant. *Le journal intime* nous raconte l'histoire de la formation et acquisition d'une nouvelle identité mais aussi celle de la définition d'une nouvelle écriture. C'est en fin de compte l'histoire de l'émancipation d'un être et en même temps celle d'une écriture, émancipations qui se fondent toutes deux sur l'expérience de l'autre, faisant en cela appel à l'auteur en tant qu'autre (tout aussi bien du point de vue des biographèmes que du parcours intellectuel) …

Cette formation, qui débute à l'instant même de son arrivée à Florence depuis Berlin et s'échelonne tout le long des quatre cahiers – ces derniers constituant les différentes étapes du parcours du jeune milliardaire –, va faire appel sans cesse à la présence de personnages à l'aide desquels le processus initiatique pourra se déclencher et se poursuivre. Donc, son évolution ne se fait pas dans le vide mais bien au contraire au contact du monde et de ses semblables. Les amis que fréquente le « riche amateur » sont plus âgés que lui et par conséquent ont déjà un style de vie bien défini ; Barnabooth les observe et partage certains des aspects qu'il admire en eux. Une fois qu'il les quitte, leur influence cesse de s'exercer sur lui car le jeune homme prend conscience du fait que ses besoins sont différents et qu'il doit faire son propre chemin[637]. Toujours est-il que pendant un certain temps, celui que dure les rencontres, il essaie d'imiter ses amis, imprégnant donc son propre moi des différentes attitudes et pensées de ceux qui l'entourent.

étrangères pour rédiger son journal. *Cf.* En Angleterre, il rédige son journal en français, en France en anglais, en Espagne en anglais…

[637] « J'ai erré, balloté, et hésitant entre les conseils divers de mes différents amis. Mais je suis las de leurs discours. Je ne veux plus m'identifier ainsi avec la personne qui me parle ; je veux me débarrasser de cette manie que j'ai d'abonder dans le sens des gens qui m'approchent, comme si j'avais peur de leur déplaire ou comme si je voulais les flatter ». LARBAUD, V., *Le Journal intime*, in *Oeuvres Complètes, op. cit.*, pp. 276-277.

Si nous considérons que Barnabooth se déclare avant tout écrivain et que sa vie est intimement liée à l'art, nous comprenons pourquoi les trois quarts du journal se déroulent en Italie[638]. Et, il va sans dire que cette quête d'identité ne peut être entrevue sans ce rapport obligatoire avec le monde de l'art, et la découverte de la femme. De Maxime Claremoris[639], l'esthète irlandais, cet « adorateur de la Beauté Pure » (directeur de la revue d'art *Le pèlerin passionné*) qui constitue la première rencontre de son voyage et qui sans aucun doute rappelle certaines idées de Valery Larbaud au sujet de l'art[640], à Stéphane « le Prince russe » et « l'ami d'enfance » qui va le mener sur les sentiers de la vie intérieure et de la vie spirituelle lui dévoilant finalement que l'ascétisme ne lui convient pas, passant par le marquis de Putouarey « le jouisseur hors de toute culture » qui va lui montrer cet « aplomb, son bon sens, et sa fantaisie »[641], et surtout cette ouverture d'esprit qui nous rappelle également sans aucun doute l'auteur réel[642], mais aussi son tuteur Cartuyvels[643] qui lui fait comprendre de façon très habile que sa relation avec Florrie Bailey ne sied pas du tout sa personnalité, que ce mariage n'aboutira qu'à l'ennui, et à partir de cette expérience frustrée, le souvenir de Gertie Hansker et de Winifred amèneront des réflexions beaucoup plus matures au sujet de la femme et du couple, des réflexions qui en toute évidence dévoilent la présence en arrière-fond de l'auteur. Ces personnages secondaires en fait comportent tous des traits

[638] Premier cahier : Florence, deuxième cahier : Florence, Saint Marin, Venise, troisième cahier : Trieste, quatrième cahier : Saint Pétersbourg, Copenhague, Londres. Soulignons, par ailleurs, les innombrables voyages que réalisa Valery Larbaud en Italie à partir du premier voyage réalisé avec sa mère en 1899. Notons, de plus, que l'Italie acquerra une importance d'autant plus grande tout au long de sa vie puisque Madame Nebbia, son épouse, fut italienne ; une importance d'ailleurs d'autant plus manifeste tenant compte du receuil *Aux couleurs de Rome* (1938) qui rend hommage à ce pays qui a été le berceau de la civilisation et de la culture occidentale et qui l'a tenu à cœur et *à l'esprit* durant toute sa vie.

[639] Selon Robert Mallet et G. Jean-Aubry, ce personnage doit beaucoup à Daniel O'Connor, cet ami anglais du groupe d'Alice Meynell. JEAN-AUBRY, G. - MALLET, R., « Notes », *in* LARBAUD, V., *op. cit.*, p. 1197.

[640] *Cf.* Par exemple, cette considération élitiste de l'art chez les symbolistes. Retenons que le personnage Stéphane nous rappelle à bien des reprises Stéphane Mallarmé. Tel que nous l'avons annoncé dans le chapitre de l'écriture réflexive, Valery Larbaud boit aux sources des symbolistes pour ensuite s'en éloigner, or la revendication de la « discrète elite », le poursuivra toute sa vie, sans oublier, par ailleurs, cette haute consideration de l'art très chère aux symbolistes.

[641] LARBAUD, V., *Le journal intime*, in *Oeuvres complètes*, op. *cit.*, pp. 169-170.

[642] Ouverture d'esprit sur laquelle repose précisément la condition de « Riche amateur ».

[643] Selon les notes de G.-Jean Aubry et de Robert Mallet le personnage Cartuyvels, rappelle un ami de son père nommé Verwoort qui fut premier valet de Napoléon III. JEAN-AUBRY, G._MALLET, R., « Notes », *in* LARBAUD, V., *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1197.

qui vont aider le jeune homme à constituer sa propre identité d'abord en passant par une assimilation de l'autre[644] puis en la surmontant. G. Jean-Aubry souligne :

> Ces huit personnages suffisent à projeter sur Barnabooth des éclairages si différents qu'ils relèvent tour à tour la ferveur de sa jeunesse, son ardente quête de Dieu, ses vues sur les femmes, sur les hommes, sur les pauvres et les riches, cette espèce de fureur qui le porte à vouloir du bien, ou à vouloir du mal, – il ne sait pas au juste – mais frénétiquement, – à certaines personnes, « cette constante passion, la seule qui puisse le satisfaire désormais, de voir clairement toutes choses en lui aussi bien que hors de lui » : ce désir infatigable de s'analyser sans bienveillance, d'aller jusqu'à l'extrême de sa sincérité, et, en dépit de son énorme fortune matérielle, de *s'enrichir* véritablement, c'est-à-dire dans le coeur et dans l'esprit[645].

Ce parcours initiatique qui s'est étendu tout le long de l'Europe avec ses différentes étapes : cette Allemagne qui a été le premier pas du renoncement et de l'évasion et qui a marqué ce début des études philologiques en tous sens, cette Italie qui lui a montré ce penchant envers la sensualité, l'esthétique, ce goût de la vie libre et face à cela la souffrance et la misère du peuple, Trieste qui lui permet de découvrir que l'intellectualité constitue le salut de l'homme, et finalement la Russie qui lui permet de réfléchir à cette mort irrémédiable, car elle n'est en fait que le point d'aboutissement de toute entreprise humaine et de cette quête d'absolu recherchée, incarnée dans cette quête de la « Beauté invisible » dont parlaient déjà les poèmes et qui prend forme à travers l'écriture. Mariage avec la femme mais aussi avec l'écriture-femme qui clôt ce journal intime comme nous l'annoncions précédemment, et qui marque la fin du parcours initiatique donc de cette quête d'identité. Or cette quête d'identité ne signifie pas stagnation ou « rangement » mais plutôt recherche. Barnabooth affirme :

---

[644] « Le départ de M. m'a soulagé. Je ne sais pas encore assez m'isoler, je ne devrais pas permettre que le premier venu empiétât sur moi de la sorte. Que mes chambres soient occupées et mon temps accaparé, passe encore, mais pourquoi faut-il que mes opinions, mes sentiments, etc., se laissent refouler par les opinions et les sentiments d'autrui? Aujourd'hui tout cela s'est tassé, et mes penchants comprimés, cauchés et crossés durant ces derniers jours, se détendent et s'épanouissent de nouveau ». LARBAUD, V., *Le journal intime*, *op. cit.*, p. 102.

[645] JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie et son oeuvre*, *op. cit.*, p. 221.

> Mais non je ne suis pas rangé : avant je n'étais qu'au bord de la vie, la regardant couler, y trempant parfois le bout des doigts, parfois la main. Mais j'ai fait le plongeon, et m'y voici, en plein courant. J'ai choisi : je possède des choses vraies. Avant je n'avais que des vérités de louage. Avant j'étais dispersé et sans lien. Maintenant je m'appartiens et je ne suis plus seul[646].

Ce voyage spirituel dont parle A. O. Barnabooth, ne peut ne pas faire penser à celui que vécut Valery Larbaud lui-même ; cette émancipation familiale, sociale et morale, si dure par moments, donnant lieu à un mode de vie et à une philosophie bien proches des humanistes. « Jouissance des choses de la vie et de l'esprit »[647], jouissance dans l'étude et dans les lettres et surtout dans l'écriture elle-même. Si A. O. Barnabooth ne visait pas la publication de son journal, maintenant il va le faire car en fait l'écriture même de ce dernier marque le point de départ de sa maturité, de son calme intérieur. Si ce « livre » représente en fin de compte ce testament de l'effort de connaissance de soi dont parlait déjà Socrate, il constitue également la recherche d'une écriture et la définition en elle-même de cette écriture nouvelle. Ce « Loro… lorito … ? lorito réal ! »[648] qui boucle le journal, n'étant que la métaphore de cette nouvelle conception : la littérature plongeant dans le monde intérieur de l'individu et visant le jaillissement et l'expression spontanée de ce moi pluriel, contradictoire, fugitif, éphémère, imaginaire et réel à la fois, et annonçant d'une part ce monologue intérieur « à venir » et bien d'autres œuvres de « maturité ». Berta Ornstein souligne :

> Le voyage spirituel est analogue au voyage spirituel de Larbaud lui-même qui travaille, lui aussi, à se libérer, et à atteindre le calme intérieur qu'il devait plus tard appeler « la Sérénissime République », se préparant ainsi à vivre la vie libre,

---

[646] LARBAUD, V., *Le journal intime de Barnabooth,* in *Oeuvres completes*, *op. cit.*, p. 299.

[647] *Ibid.,* p. 227. A. O. Barnabooth, dans la chambre d'hôtel à Londres juste avant son départ pour Campamento avoue : « Je me dépouille comme pour mourir, je m'en vais content et nu […] J'ai allumé toutes les lampes de la maison ; et le perroquet que la clarté a reveillé et qui s'agite dans sa cage au sommet d'une pile de valises, ne se retient plus de parler : << Loro… lorito …? Lorito real! >> ».

[648] *Ibid.*, p. 304.

spontanée et heureuse dont les reflets paraissent dans tous ses écrits mais surtout dans « Le vain travail de voir divers pays » et « une journée »[649].

S'il est vrai, tel que nous l'avons vu, que l'auteur réel transparaît à travers nombreux personnages, et surtout à travers le héros quant à quelques aspects biographiques, ces biographèmes dont parlait Roland Barthes, il nous semble que le parcours intellectuel dans le cheminement vers cette émancipation constitue l'un des aspects les plus attachants dans ce je(u) de l'écriture avec les espaces du moi, attachant du fait même qu'il retient d'autant plus notre attention, exigeant une plus grande complicité et donc demandant une plus grande participation et adhésion dans le jeu de la part du lecteur. Cette formation repose sur l'expérience vitale mais aussi et surtout sur les lectures ou « études philologiques » tel que l'avertit A. O. Barnabooth au début de son journal. Il n'est que dire que dans ce cas l'intertextualité va jouer un grand rôle puisque le narrateur nous fait part des espaces textuels parcourus. Les allusions et références aux livres et aux auteurs lus, les citations et intertextes scandent le journal intime ligne après ligne. Souvenons-nous, par exemple, du discours métalittéraire qui transparaît à partir des commentaires de la part du narrateur et des intertextes tel que nous l'avons abordé dans le premier chapitre et qui nous renvoient précisément à l'attitude de Valery Larbaud par rapport à l'art et à sa conception de la littérature.

C'est donc à travers ce défilé de lectures, à travers cette suite de commentaires, dans ces imbrications entre les multiples textes que perce l'auteur réel[650]. Nous retrouvons cette solide formation

[649] ORNSTEIN, B., *op. cit.*, p. 229.

[650] Étant donné que nous dédions un chapitre au jeu intertextuel dans *Amants, heureux amants…* considérant cette trilogie comme l'écriture de la maturité, par excellence, nous nous limitons ici à faire simplement allusion à ce jeu intertextuel comme part du je(u) de l'écriture avec les espaces du moi et donc du jeu dérivé des percées du moi dans l'écriture. Javier del Prado Biezma, Juan Bravo Castillo, María Dolores Picazo affirment : « El intertexto es el eco secreto de un mundo de lecturas y, en el escritor, la lectura es – según Proust en sus <<Journées de lecture>> – el indicador más fiel, elegido o azaroso, de la formación de la conciencia – existencial, filosófica y artística – de Proust en la red tupida de intertextualidad que recorre *En busca del tiempo perdido* ». PRADO BIEZMA, J. (del) - BRAVO CASTILLO, J. - PICAZO, M.-D., *op. cit.*, p. 298. Ces auteurs considèrent, en toute justesse, les mises en abyme comme des émergences du moi dans le texte et nous oserions ajouter, avec une sincère humilité, l'écriture réflexive amplement entendue, c'est-à-dire de la notion gidienne de spécularité à l'écriture métalittéraire. C'est bien, tel que nous le soulignons dans notre texte, l'intertextualité et le discours métalittéraire qui nous rappelle constamment la présence de notre auteur dans les œuvres de son hétéronyme bien plus que les possibles ressemblances biographiques, morales ou psychologiques s'il en est le cas …

classique, cet attrait et admiration envers l'antiquité grecque[651] et romaine, sans oublier le texte biblique qui constitue un axe important, d'innombrables références aux littératures européennes depuis le moyen âge accordant une place spéciale aux plus hauts points : la renaissance italienne avec Dante, Pétrarque, la renaissance française avec Montaigne, la littérature picaresque espagnole comme point de départ à ce roman de formation qui s'est étendu plus tard sur toute l'Europe, le grand siècle avec la mention de Maynard, Racine, La RocheFoucault, Molière, Malherbe et La Fontaine entre autres, cette littérature anglaise de l'illustration avec Richardson, Sterne, qui aura une répercussion décisive sur la littérature du XVIIIe français, les lakistes anglais, les symbolistes aussi bien français qu'anglais, les néocatholiques du groupe d'Alice Meynell, les grands romantiques européens (Byron, Rousseau, Goethe, Musset, Vigny, Gautier …) qui ouvriront définitivement sur toute l'Europe les portes de la modernité littéraire *entrebâillées* dans le courant du XVIIIe siècle, référence aussi aux auteurs du réalisme et naturalisme comme exemples d'une littérature bourgeoise à ne pas suivre tel que nous le soulignions précédemment, mais aussi de nombreuses allusions et références aux écrivains et penseurs qui sont à la source du renouvellement de la littérature et des arts à partir du dernier quart du XIXe et début du XXe siècles et donc qui ouvrent la porte à toute une révolution littéraire et artistique qui s'étendra de l'avant-garde jusqu'à la postmodernité : Nietzsche, Kierkegaard, Baudelaire, Ruskin, Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud, Bergson, Huysmans, Laforgue, Levet, Jourdain, Gide, sans oublier Whitman bien sûr qui apparaît à plusieurs reprises… En toute évidence la lecture du *Journal intime* de Barnabooth nous rappelle « Ce vice impuni la lecture » de Valery Larbaud où il nous fait part de son plaisir de la lecture ainsi que de son parcours intellectuel depuis son enfance. Un plaisir de lecture qui outre l'immense culture apportée constitue la source et le fondement même du désir d'écriture[652]. Enrique Vila-Matas souligne :

[651] La correspondance de Valery Larbaud avec Marcel Ray établie et annotée par Françoise Lioure est bien un témoignage de cette admiration envers les cultures et les littératures de l'Antiquité grecque et romaine. De nombreuses fois il est question de commentaires au sujet des lectures des deux amis. L'ouvrage de G. Jean-Aubry fait part de cette formation également.

[652] Ainsi que de la traduction et de la critique dans le cas personnel de Valery Larbaud. *Cf.* LARBAUD, V., « Ce vice impuni la lecture », *Commerce*, *op. cit.*, p. 75.

> Hay otro lamentable equívoco, y es la creencia general en Francia de que Barnabooth y Larbaud son lo mismo cuando en realidad al primero le falta mucho para ser una proyección exacta de su autor, quien se hace tratar de « pequeño rentista envidioso » por su personaje. Pero el equívoco persiste, y ahora sólo cabe confiar en que en nuestro país no se produzca y que, desde el primer momento, se vea que Barnabooth es un heterónimo (creado, por cierto, un año antes que el primero que nació en Pessoa) y que en realidad tan sólo en la concepción de la cultura coinciden el personaje y su creador, para quien las cosas que contribuyen a la civilización significan en principio « placer, juego, gratuidad, divertimento del espíritu ». En el fondo, lo único que identifica a Larbaud con Barnabooth es el ansia de saber, de aprenderlo todo, de leer todos los libros y comentarios, de conocer todas las lenguas y, al mismo tiempo, el deseo de pasarlo rotundamente bien mientras dure ese periodo de vacaciones que es la vida (« en este mundo sólo hay dos cosas que merecen la pena : el estudio y el derroche »), como si todo cuanto vemos fuera nuestro, como si todo pudiéramos gobernarlo desde la cumbre de aquel diamante con el que soñaba el gran Scott[653].

Certes, Barnabooth n'est pas Larbaud et Larbaud n'est pas Barnabooth, or outre les aspects biographiques qui permettent un certain rapprochement et donc facilitent ce jeu, les aspects culturels et intellectuels semblent bien dévoiler la présence de l'auteur. Si le jeune milliardaire doit passer par de nombreux autres pour compléter cette quête d'identité, il assume également l'autre de son créateur surtout en ce qui concerne sa formation. Or, nous considérons que le texte n'en reste pas seulement à l'expérience de l'altérité éprouvée par Barnabooth, il dépasse largement cet aspect et en cela ce « je(u) » de l'écriture avec les espaces du moi acquiert un caractère de modernité incontestable. Valery Larbaud est bien conscient des fondements de ce moi tel que nous l'avons démontré précédemment ; un moi pluriel, fragmentaire, contradictoire et fugitif, certes, et surtout qui ne peut se constituer sans ce contact et projection sur ses semblables ; l'homme ne pouvant se reconnaître lui-même sans l'aide des autres, fussent-ils réels ou imaginaires. L'auteur de l'hétéronyme reconnaîtra bien plus tard que ses personnages

[653] VILA-MATAS, E., « El viajero más lento », *El viajero más lento*, Madrid, Anagrama, 1992, pp. 47-48.

sont une combinaison « d'un moi d'il y a dix ans, vingt ans […] et de son lecteur »[654] et de ce fait même qu'ils sont des projections de lui-même, projections évidemment partielles mais tout de même des projections de lui sur son personnage imaginaire. Si le jeune milliardaire a effectivement bénéficié de certains traits de son auteur pour se constituer, Barnabooth, ce « Larbaud-imaginaire » dont parlait Constantin-Weyer, est aussi bien cet autre à travers lequel l'écrivain vichyssois a bien pu se voir reflété quant à ce parcours intellectuel et à cette quête d'une écriture nouvelle.

Ce *journal intime de Barnabooth* retrace certes cette émancipation morale et intellectuelle de son hétéronyme, or elle devient aussi le miroir à partir duquel se reflète toute une trajectoire intellectuelle et cette recherche d'une nouvelle écriture chez son créateur[655]. Si tel que le souligne Alain Goulet « écrire – quel qu'en soit l'objet – c'est obligatoirement s'engager dans un dialogue, et même dans de multiples dialogues »[656], « l'auteur devenant son propre lecteur »[657], « l'œuvre littéraire étant ainsi le lieu de communication »[658] de tout homme avec lui-même et ses autres, il nous semble donc que la créature – produit de l'imaginaire – de Valery Larbaud permet à ce dernier de se voir reflété et par là d'atteindre de même une plus grande connaissance de soi.

Si la fin du *Journal intime* de Barnabooth marque le point de départ d'une nouvelle vie pour l'hétéronyme, elle devient aussi le point de départ de cette écriture de modernité pratiquée à partir de là par Valery Larbaud, une écriture nouvelle qui cette fois-ci et définitivement accueillera au seuil du texte la signature de l'auteur réel. J.K. Simon souligne :

---

654 « […] Surtout en écrivant, mon <<égotisme>> est moins réel : mon <<je>> est surtout un personnage, avec un caractère à lui, un nom qui n'est pas un pour le mien, et quand il n'est pas cela, il est un mélange de moi et de mon lecteur, et non d'un moi pseudonyme actuel, mais la plupart du temps d'un moi d'il y a dix ans, vingt, trente ans… » . LARBAUD, V., *in* WEISSMAN, F., *L'exotisme de Valery Larbaud*, Paris, Nizet, 1966, p. 65.

655 Constatons que de nombreuses fois l'auteur signe sa correspondance avec le nom de ses créatures imaginaires tel que l'atteste la correspondance par exemple avec Marcel Ray ou celle avec Léon-Paul Fargue. Ceci relève évidemment d'un jeu entre amis, mais nous considérons que Valery Larbaud est conscient de cette expérience de l'altérité.

656 GOULET, A., *L'écriture de soi comme dialogue*, *Elseneur*, nº 14, 1998, p. 7.

657 *Ibid., loc. cit.*

658 *Ibid*., *loc. cit.*

> Il va sans dire que Larbaud n'aurait pas pu élaborer le journal intime de Barnabooth, lui donner l'épaisseur qu'il fallait, sans avoir beaucoup évolué lui-même. De la farce biographique au journal intime du personnage, on passe des « canulars » de l'adolescence à la maturité[659].

Si dans le *Journal intime de Barnabooth* Valery Larbaud joue le jeu de l'éditeur et en cela établit en apparence un éloignement et une rupture du texte par rapport à son créateur et donc à ce sujet énonciateur dont nous parlions précédemment, adoptant ainsi la position éloignée du « il » mais sans pour cela ôter cet espace du « jeu » au « je » comme nous venons de voir, dans les œuvres de maturité l'auteur apparaît définitivement comme créateur du texte et par conséquent continuera ce je(u) de l'écriture avec les espaces du moi déclenché dans la première édition, élargi et perfectionné dans cette deuxième édition préparant ainsi ses « œuvres à venir » car :

> Dès lors, commence la recherche consciente de ce moi introuvable, et qui cependant existe, puisque aucun homme ne ressemble absolument à aucun autre. Ce Moi sera donc, en dernière analyse, la différence individuelle isolée par une liberté aussi complète que possible, ce sera l'équation individuelle, visible ou sensible, _enfin, communicable, c'est-à-dire l'art, qui est non seulement une libération, mais la liberté même[660].

[659] SIMON, J. K., *op. cit.*, p. 160.
[660] LARBAUD, V., *in* DELVAILLE, B., *op. cit.*, p. 90.

CHAPITRE IV. LE JEU INTERTEXTUEL DANS LA TRILOGIE *AMANTS, HEREUX AMANTS...*

IV.1. INTRODUCTION

> La littérature commence [...] quand le livre n'est plus l'espace où la parole prend figure (figures de style, figures de rhétorique, figures de langage) mais le lieu où les livres sont tous repris et consumés : lieu sans lien puisqu'il loge tous les livres passés en cet impossible « volume » qui vient ranger son murmure parmi tant d'autres – après tous les autres, avant tous les autres[663].

Les notions et termes « intertextualité » et ses dérivés sont associés au postmodernisme des années soixante-dix et ce post-structuralisme réclamant une nouvelle approche des arts et plus spécifiquement de la littérature. Or, ce courant novateur qui se développa sous les efforts théoriques et pratiques des intellectuels, artistes et écrivains gravitant autour de la revue *Tel quel* n'eut sans aucun doute pas pu voir le jour sans les apports de toute une génération antérieure ; une génération qui depuis les temps de Mallarmé, de Rimbaud ainsi que de Lautréamont, dans cette recherche de modernité et ce besoin de rupture avec la conception bourgeoise de la littérature s'est penchée sur les fondements même de la nature de l'art et en particulier le littéraire.

Si, au départ, la notion d'intertextualité et d'intertextes, définie par Julia Kristeva s'appuyant sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine[664] s'encadre dans ce contexte de modernité post-structuraliste ou de

---

[663] FOUCAULT, M., « Le langage à l'infini », *Tel Quel*, nº 15, automne 1963, p. 53.

[664] C'est dans l'article « Baktine, le mot, le dialogue et le roman », publié d'abord dans la revue *Critique* en 1967, où Julia Kristeva définit la notion d'intertextualité et crée le néologisme pour la désigner. Article qui sera repris dans KRISTEVA, J., *Sémiôtiké. Recherches pour une sémanalyse,* Paris, Seuil, 1969, pp. 145-146.

postmodernité et ouvre une nouvelle voie dans l'appréhension du fait artistique et littéraire, il n'est que dire qu'elle a déclenché de nombreux débats et d'approches sur plus d'une vingtaine d'années, dévoilant ainsi l'importance de ce phénomène du fait qu'il constitue un aspect définitoire de la production artistique en général et de la littérarité en particulier. La déjà célèbre phrase kristevienne concevant « tout texte comme mosaïque de citations, comme absorption et transformation d'un autre texte »[665], cette « transposition »[666] reposant sur le principe fondateur que le texte, tel que le souligne Sophie Rabau « ne doit plus se comprendre en fonction d'objets extérieurs (le monde, la société, l'auteur) mais comme l'élément d'un vaste système textuel »[667]. Une définition du texte littéraire qui, même si caractéristique de cette écriture de la postmodernité, était déjà bien présente chez de nombreux écrivains de l'avant-garde dans le premier quart du XXe siècle et particulièrement chez Valery Larbaud comme nous l'aborderons plus loin.

Les approximations théoriques qui, de Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, passant par Laurent Jenny, Michel Rifaterre, Gérard Genette et Antoine Compagnon, parmi les plus célèbres dans le domaine français, ont tenté d'apporter de nouvelles lueurs et des outils d'analyse à l'objet littéraire, conçu avant tout dans la double exigence d'immanence et de clôture. Texte clos et approche immanente qui permettent, cependant et fort heureusement, l'abordage des relations textuelles de transcendance, de co-présence, d'enchassements, de transposition … en fin de compte de la pratique intertextuelle car, tel que le soulignait Roland Barthes, « tout texte est pris dans l'intertextuel »[668]. Une clôture textuelle qui ne restera pas telle puisque l'auteur de *Palimpsestes : la littérature au second degré* dans ses analyses des différentes catégories des relations transtextuelles parlera finalement d'un « structuralisme ouvert »[669] du fait de l'exigence d'une lecture « relationnelle » et non pour autant « herméneutique ».

---

[665] *Ibid., loc. cit.*

[666] Kristeva remplace son premier terme intertextualité par celui de transposition pour éviter la confusion avec « la critique des sources » : « Le terme intertextualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes à un autre ; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de <<critique des sources>> d'un texte, nous lui préférons celui de transposition, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétique – de la positionnalité énonciative et dénotative ». KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1964, pp. 59-60.

[667] RABAU, S., « Introduction », *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 15.

[668] BARTHES, R., « De l'œuvre au texte », in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 76.

[669] GENETTE, G., *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 16.

Nul ne doute que la pratique intertextuelle soit un procédé fréquent chez Valery Larbaud depuis ses débuts[670] ; une pratique intertextuelle qui repose, certes, en partie sur un côté inconscient, mais qui relève la plupart du temps de cette intentionnalité et de ce jeu d'agencement de l'écriture dont nous parlions précédemment. « Ce *richissime* vice impuni, la lecture », cette aventure lectrice sans frontières temporelles, géographiques et linguistiques ayant laissé des empreintes évidentes sur son œuvre littéraire[671]. Des empreintes et des traces, disons-le par ailleurs, recherchées, tel qu'il l'avouera lui-même bien plus tard en parlant du poème « Pour le jazz-band de l'hotel Excelsior » :

> Cependant je tiens à vous faire remarquer qu'il n'y a pas un seul de ces seize vers qui soit tout à fait de Monsieur Bonsignor, ni de moi […].
> « Où avez-vous pris ça ? », « Où a-t-il pris ça ? ». Voilà les questions que j'ai toujours envie de poser lorsque j'écoute ou que je lis un ouvrage littéraire digne de ce nom, c'est-à-dire dont l'attrait me fait souhaiter l'entendre ou de le lire une seconde fois. Et « où ai-je pris ça » est une question que je me pose à moi-même chaque fois, c'est-à-dire – **assez rarement – que je ne sais pas où je prends ça**[672]**.**

[670] Il va sans dire que la pratique intertextuelle est fortement liée à l'activité de la lecture chez tout écrivain rendant honneur au métier. Comme nous l'avons signalé précédemment, Valery Larbaud est un grand lecteur, il est dominé par ce vice impénitent de la lecture ou ce « vice impuni », un vice qui est à la source de sa qualité d'humaniste maintes fois soulignée par la critique et ses amis. Or son humanisme est bien moderne du fait qu'il connaît non seulement toute la littérature grécolatine mais aussi d'innombrables domaines littéraires aussi bien contemporains que passés. La pratique intertextuelle du fait même qu'elle constitue le fondement même de la littérarité est certes présente dans tous les textes larbaldiens, y compris dans ceux du début de sa carrière. A ce titre nous pourrions citer par exemple les *Enfantines*, cependant nous considérons que la pratique intertextuelle atteint ce côté ludique déjà dans le conte *Le pauvre chemisier* qui parodie les contes philosophiques et moraux du XVIIIe siècle ainsi que *Le roman du Jeune homme pauvre* d'Octave Feuillet. Aspects abordés dans une étude en vue d'une prochaine publication tel que nous l'avons annoncée antérieurement.

[671] Soulignons que l'auteur a plusieurs reprises a manifesté cet abordage de la littérature en terme de conquête amoureuse et donc d'appropriation. Lorsqu'il apprécie une oeuvre quelle qu'elle soit il avoue souvent qu'il se souvient de certains passages par coeur. Tel est le cas, par exemple, pour *La Jeune Parque* de Paul Valéry et sur laquelle nous reviendrons dans ce chapitre.

[672] LARBAUD, V., *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, *op. cit.*, p. 186. C'est nous qui soulignons en caractères gras.

Effectivement, Valery Larbaud, aussi bien à travers sa pratique d'écriture qu'avec ses articles critiques, dévoile son intérêt envers ce qui a été sous l'angle de la critique traditionnelle considéré comme les sources ou influences. Cependant, nous observons que sa position théorique s'éloigne de ceci dans la mesure où, tel qu'il l'affirme lui-même, ce qui doit retenir l'intérêt des lecteurs ou des critiques est plutôt ce qu'il définit par le « fait du Prince », le « *fait nouveau* » ou le « *motus proprius* » du poète :

> Pour ma part je persiste à nous l'attribuer, et je la goûte assez pour me la réciter de temps en temps. C'est en effet si j'aime voir clair dans les sources, – tant hydrologiquement que littéralement parlant, – et si je me demande souvent : où a-t-il pris ça ? Cette question, une fois résolue, me rapproche de l'essence même de la poésie étudiée, goûtée, aimée ; je me trouve alors en présence du *fait nouveau*, de l'apport personnel : le *motus proprius* du Poète, le Fait du Prince ! Où est-il ici, au delà de tant de formes communes, imitations, reminiscences, citations volontaires ou non, pastiches, plagiats, le Fait du Prince, – du Prince des Palaces, Charles-Marie Bonsignor, notre symphatique « hôtelier » ? Ni lui, ni moi ne pourrions dire car c'est là que s'arrête la « science », la critique littéraire à prétentions scientifiques. « Tu n'iras pas plus loin » […].
> Il faudra bien pourtant qu'un jour elle aille plus loin, au delà des sources ; et franchisse ou déplace les bornes fixées par nos pères. Il faudra que, dépassant la crénologie, elle envisage le Fait du Prince[673].

Il va sans dire que notre auteur réclame déjà l'abordage de la littérature, du point de vue transpositionnel et demande à ce que l'attention reporte non sur les origines en tant que telles mais plutôt sur la nouveauté apportée par la plume et l'esprit de l'artiste. Ces thèmes essentiels communs à plusieurs littératures et leurs variations formelles ne devant en aucun cas estomper l'invention poètique[674]. Il ne

[673] *Ibid*., p. 189.

[674] « Il lève tous les doutes que nous pourrions avoir encore touchant la sincérité de ce que nous appelons « le classicisme », et le droit qu'avaient ces poètes, travaillant sur des thèmes et d'après des modèles, de se dire originaux et de ne pas faire mention de leurs modèles, même lorsqu'ils les suivaient de tout près ». LARBAUD, V., *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, *op. cit.*, p. 299.

s'agit, donc, plus d'appréhender les sources et les influences, mais bien au contraire de saisir l'élément transpositionnel. Sophie Rabau de dire :

> Le texte représente ses origines, les transforme, voire les invente et c'est donc en son sein et seulement en son sein qu'il nous faut les chercher : peu importe ce qu'il en est d'Ésope, l'essentiel est que La Fontaine ait besoin que ses fables viennent d'Ésope[675].

Si, effectivement, le processus transformationnel du fait littéraire se reflète d'abord dans la pratique larbaldienne de l'écriture (comme nous verrons dans ce chapitre) et ensuite retient son attention critique, nous ne pouvons oublier de mentionner dans cette introduction l'intérêt larbaldien quant à la citation, double intérêt dans la mesure où, d'une part, son écriture a largement recours à ce procédé et, d'autre part, parce qu'elle constitue aussi une source de réflexions non négligeable du fait qu'elle anticipe certaines données critiques de la deuxième moitié du XXe siècle. Cette pratique dont l'illustration la plus haute, digne et « suprême »[676] remonte à Montaigne selon notre auteur, outre sa contribution au dévoilement et à l'éclaircissement de l'espace sémantique[677] du texte, contribue aussi à ce jeu de l'écriture dans lequel le lecteur occupe un rang de premier ordre et sur lequel nous reviendrons plus loin.

Si les récits de la trilogie ont vu le jour séparément comme nous l'annoncions dans notre introduction, ils n'ont pas tardé à être publiés ensembles[678], avec l'apparent commun dénominateur de « nouvelles élégiaques », or la lecture approfondie nous dévoile que le trait unificateur est bien plus que ce que l'auteur lui-même considéra d'emblée, que le travail intertextuel qui opère au sein de chaque nouvelle fait appel à l'ensemble devenant ainsi un principe structurant qui explique et soutient la publication conjointe. Travail intertextuel qui ne s'avère que plus riche puisque de nombreuses œuvres larbaldiennes

---

[675] RABAU, S., *op. cit.*, p. 24.

[676] LARBAUD, V., *Sous l'invocation de Saint* Jérôme, *op. cit.*, p. 217.

[677] « Il y a un art de la citation, et chez nous Montaigne semble le posséder au supprême degré : cela se reconnaît au fait qu'on en voudrait supprimer aucune, à tel point que texte et citations se commentent et s'éclairent mutuellement, et s'additionnent ». *Ibid., loc. cit.*

[678] LARBAUD, V., *Amants, heureux amants…*, Paris, Éditions de La Nouvelle Revue Française, 1923.

antérieures et postérieures y sont convoquées. Si la pratique intertextuelle, constituant l'un des fondements même de la littérarité, ne revêt ce côté transgresseur que quant à l'aspect « ludique, critique et explorateur »[679] et quant au jeu de complicité qu'elle requiert chez le lecteur, il n'est que dire que la pratique intratextuelle et autocitationnelle relèvant beaucoup plus de la modernité selon Anne Claire Gignoux[680] achève de situer les textes larbaldiens dans cette littérature de recherche annonciatrice de l'ère des Nouveaux Romanciers.

Tout au long de ce chapitre nous nous disposons à analyser, tel que l'indique le titre, le jeu intertextuel dans la trilogie *Amants, heureux amants….* Jeu intertextuel, car nous considérons qu'avec ce titre les multiples aspects du travail intertextuel y sont reflétés, y compris les quelques pratiques qui dans le champ des études de l'intertextualité sont exclues ou simplement reléguées à des rangs de moindre importance, comme dans le cas fort connu des allusions ou des réminiscences[681]. Étant donné la profusion des approches de la notion et de la dispersion conceptuelle qui ont marqué ce domaine d'étude, nous avons décidé de recourir en grande mesure à la contribution terminologique et conceptuelle de Gérard Genette du fait que celle-ci, prétendant surmonter certaines des lacunes de ses collègues théoriciens et de réduire les confusions dérivant de l'usage d'un terme pour désigner des phénomènes multiples[682], offre une réorganisation et une classification des différentes catégories des relations transtextuelles. Définissant la transtextualité comme le phénomène qui « met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »[683], il déploie les catégories fort saluées par la critique : intertextualité, paratextualité, métatextualité, architextualité, hypertextualité.

Dans ce chapitre nous nous devons de souligner que nous aborderons essentiellement les catégories architextuelles intertextuelles, hypertextuellles, et paratextuelles, laissant donc de côté

[679] JENNY, L., « La stratégie de la forme », *Poétique*, nº 27, 1976, pp. 281.
[680] GIGNOUX, A.-C., *La récriture*, *formes, enjeux, valeurs*, Paris, PUF, 2003, p. 53.
[681] Retenons, par exemple, que dans le cadre des études de l'intertextualité Laurent Jenny inscrit ces cas dans l'intertextualité faible.
[682] OLIVER, A., « Introduction », *L'intertextualité*, *intertexte, autotexte, intratexte*, Montréal, Trintexte, 1984, p. 5.
[683] GENETTE, G., *Palimpsestes : la littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 7

l'abordage purement métatextuel du fait de l'ampleur prévisible de notre étude[684]. Par ailleurs, soulignons que dans certains cas nous nous éloignerons de Gérard Genette et nous nous rapprocherons de Julia Kristeva tenant compte de l'importance des références à certaines œuvres d'art dans la trilogie larbaldienne. Souvenons-nous du fait que la première théoricienne de l'intertextualité dans sa définition de la notion de texte comme tissu où s'entrecroisent et se fondent de multiples autres textes débordent amplement les limites du purement verbal et littéraire. Cette « transposition d'un ou plusieurs systèmes de signe à un autre »[685] pouvant s'appliquer aux systèmes non verbaux et symboliques.

IV.2. LE JEU INTERTEXTUEL COMME PRINCIPE STRUCTURANT DE LA TRILOGIE *AMANTS, HEUREUX AMANTS…*

La trilogie *Amants, heureux amants…*, tel que l'ont souligné de nombreux critiques, représente un point décisif dans la trajectoire de l'écriture larbaldienne[686]. Si, comme nous l'avons abordé précédemment *Le journal intime de Barnabooth* constitue en toute certitude l'œuvre par laquelle Valery

[684] Nous avançons qu'étant donné notre abordage du jeu intertextuel quant à son rapport avec l'aventure initiatique que constitue la trilogie *Amants, heureux amants …* nous n'envisageons aucunement une énumération exhaustive, complète et classificatrice de toutes les catégories qui scandent et articulent le tissage que constitue ce texte larbaldien dans son ensemble. Nous soulignons dès le seuil même de notre chapitre que le titre « Le jeu intertextuel dans la trilogie *Amants, heureux amants…* » renvoie à la notion d'intertextualité que qualifie Gérard Genette comme transtextualité dans cette conception de « tout texte en relation manifeste ou secrète avec un/des autres textes ». Le fait de nous inscrire sous l'égide genettienne a pour but de cibler la terminologie utilisée dans le cas que nous ayons recours à elle. De plus notons, que par « jeu intertextuel » nous englobons de même la pratique intratextuelle et macrotextuelle. Ces deux dernières s'inscrivent dans la définition qu'offre Claire Gignoux, toutes proportions gardées, car dans notre cas il ne s'agit pas exactement de cette réécriture. Par intratextualité nous voulons indiquer les références quelles qu'elles soient aux œuvres, personnages… de notre auteur dans un même texte, par macrotextualité nous visons celles qui s'effectuent dans le macrotexte « entendu au sens d'ensemble d'une œuvre ». Claire Gignoux parle de « réécriture intratextuelle comme auto-citation dans un livre ; réécriture macrotextuelle : comme auto-citation dans un macrotexte, entendu au sens d'ensemble d'une œuvre (par opposition au texte qui n'est qu'un fragment de celle-ci ». GIGNOUX, C., *op. cit.*, p. 23.

[685] KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique*, *op.cit.,* pp. 59-60.

[686] La pratique du monologue intérieur dans les deux dernières nouvelles du recueil illustre à nouveau cette recherche du moderne dans la pratique de l'écriture larbaldienne. Frida Weissman affirme que c'est bien le recours à cette technique et ce qu'elle entraîne (absence d'intrigue, dématérialisation des héros, déroutement du lecteur, multiplicité des points de vue…) qui accorde à Valery Larbaud ce caractère d'écrivain de la modernité. WEISSMAN, F., « Modernité de Valery Larbaud », *La modernité*, *Cahiers de la quizaine*, *op. cit.*, p. 33.

Larbaud démontre ce désir de quête de modernité, nous offrant déjà les principes clé d'une écriture qui se veut avant tout une « aventure » et non pas le « récit d'une aventure », c'est cependant avec la trilogie et plus particulièrement avec les deux dernières nouvelles de celle-ci *Amants, Heureux Amants* (nouvelle qui donne le titre au recueil) et *Mon plus secret conseil…* (celle qui boucle la trilogie) que l'auteur incontestablement accède au rang d'écrivain de la modernité étant donné le recours à la pratique systématique du monologue intérieur – technique narrative des plus intéressantes – permettant de donner un nouveau souffle à cette littérature épuisée tel que le souligne Michel Raimond[687] entre autres.

Comme nous l'annoncions dans notre introduction, la publication conjointe des nouvelles pourrait sembler dans un premier temps quelque peu contradictoire du fait que *Beauté, mon beau souci…*(la première des nouvelles publiées) pratique une écriture sur quelques points encore bien classique[688]. Or, cette lecture en complicité que Valery Larbaud réclame chez son lecteur et que nous avons déjà pointée dans ce travail dévoile bien des aspects qui permettent de voir l'unité de cette trilogie et donc une des raisons possibles de la publication conjointe. Si effectivement, le thème de l'amour, de la femme est commun aux trois récits et représente en quelque sorte un des aspects unificateurs de l'œuvre, « cette communauté d'inspiration et de ton », tel que l'ont remarquée Robert Mallet et George Jean-Aubry[689], cette aventure de l'écriture qui nous mène dans les méandres du moi des personnages, dans les profondeurs de leurs âmes, nous achemine de même sur d'innombrables textes par le biais des citations, des références, des allusions et des intertextes faisant constamment appel à la première œuvre, la deuxième devenant une charnière du triptyque tel que nous le verrons de façon plus détaillée par la suite. Il n'est que dire que le jeu intertextuel qui apparaît dans chacune des nouvelles établit de même un dialogue entre celles-ci conférant ainsi cette unité dont nous parlions et donc s'avère comme un principe structurant de l'ensemble, sans pour autant oublier les appels constants aux œuvres de Valery Larbaud antérieures et postérieures qui s'effectuent à travers ce jeu intertextuel donnant ainsi une unité à l'ensemble de l'œuvre.

---

[687] RAIMOND, M., *La crise du roman …*, *op. cit.*, p. 257.

[688] Cette première nouvelle de la trilogie, bien qu'elle comporte quelques bribes de monologue intérieur reste quand même encore bien classique du fait du recours au narrateur omniscient. L'instance omnisciente n'étant supprimée que dans les deux derniers récits.

IV.2.1. Le « haut et noble » genre élégiaque versus la « Comédie » : un cas d'imbrications architextuelles

Valery Larbaud, précisément, tenant compte du fait que les thèmes les plus apparents abordés dans la trilogie étaient ceux de la femme et de l'amour, définit les nouvelles quelques temps après leurs publications dans le genre de l'élégie[690].

> Les trois titres de mes nouvelles « élégiaques » … ont été choisis après mûre réflexion : je voulais dès le seuil, indiquer le ton « élégie amoureuse » dans lequel je les ai composées, les habiller pour ainsi dire, dans une haute et noble tradition, et j'ai même pensé que c'était un avantage de leur DONNER DES TITRES QUI N'EN SONT PAS, et qui sont un peu comme trois citations musicales[691].

Définition en toute complicité avec le lecteur avisé comme nous verrons plus loin mais qui, disons-le déjà, recouvre une certaine dose de douce ironie. Hormis les aveux de la part de Valery Larbaud quant aux titres et à l'association avec la musique que nous aborderons par la suite, nous n'avons, certes, aucun doute quant à leur choix intentionnel, d'une part parce que l'auteur lui-même l'avoue, mais aussi tenant compte de cette écriture comme jeu et donc de la part que joue l'intentionnalité dans ce « travail d'agencement »[692] que constitue l'œuvre littéraire dont nous parlions dans le chapitre précédent. Si ces titres nous renvoient tous à des textes de la fin du XVIe et début du XVIIe siècles tel que nous l'annoncions dans notre introduction et que nous aborderons dans le dernier alinéa, la considération de ces nouvelles comme élégies nous renvoient aussi à l'Antiquité et donc à la naissance du genre élégiaque

---

[689] JEAN-AUBRY, G. - MALLET, R., « Notes », *op.cit.*, p. 1235.

[690] Nous verrons dans la dernière partie de ce chapitre cette notion de modernité qui n'exclut pas le classicisme et qui nous est suggérée de façon oblique dans cette définition.

[691] LARBAUD, V., « Lettre à Justin O'Brien », datée du 11 juillet 1932, *in* YORK, R. B., *Valery Larbaud's works of imagination*, Columbia doctoral Thesis, 1964, p. 180. Comme nous verrons dans la dernière partie de ce chapitre le genre élégiaque depuis ses origines et tout au long de l'histoire de la littérature occidentale soulève chez Valery Larbaud un grand intérêt et admiration, ce qui est attesté par sa correspondance ainsi que dans nombre de ses articles critiques où il est bien souvent question de l'élégie et de la richesse de ce genre par rapport à la modernité.

– « haut et noble »[693] – comme l'avertit l'auteur lui-même. Or, une lecture approfondie des textes nous dévoile un côté comique et grinçant qui ne relève pas en principe du sérieux, de la sincérité, et de la gravité, aspects traditionnellement associés à l'élégie amoureuse[694].

En fait, tout le long des trois nouvelles il est bien souvent question de la Comédie en tant que genre telle que, par exemple, la Comedia dell'arte[695] ou des expressions parsemées de-ci delà du genre « faire la comédie », « jouer la comédie », « pantomime », « farce »… outre la référence à plusieurs reprises aux auteurs de la comédie antique tels qu'Aristophane. Donc, parallèlement à ce discours grave sur l'amour caractéristique de l'élégie et dont les mentions et clins d'œil aux poètes initiateurs ne manquent pas tel que nous le verrons plus tard, nous trouvons cette C/comédie[696]. De cet univers magique et féerique qui ouvre presque les premières lignes du récit *Beauté, mon beau souci …* : « il y eut un faible bruit de grelots, de rires et de tambourins, et deux chars pleins de petits personnages costumés s'arrêtèrent devant une porte, de l'autre côté de la rue, en face du quai »[697], des « fées déguisées en personnage de la comédie italienne »[698] et Queenie qui est déguisée en « petite Folie blanche et bleue »[699], à cette comédie d'amour jouée sans aucun doute par la romanesque Edith Crosland[700], héroïne qui renvoie à celle de la « Belle vieille »[701] de Maynard et sur laquelle nous reviendrons de même, les deux jeunes enfants Queenie et Rubby « joueuses de comédie » jusqu'au point d'entrevoir l'amour

---

[692] LARBAUD, V., « James Joyce », *op. cit.*, p. 408.

[693] Tel que nous le verrons plus loin ce « haut et noble » demande que le lecteur s'arrête un peu et réfléchisse à ce qu'a été l'élégie tout le long de l'histoire. Bien que nous aborderons ceci ultérieurement, disons en attendant que l'élégie dans ses débuts n'est qu'un genre mineur par rapport à l'épopée et que la noblesse et la hauteur elle ne l'atteint que bien plus tard.

[694] BEAUMARCHAIS, J.-P. - COUTY, D. - REY, A., *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1998, p. 780.

[695] Observons que précisément dans *Beauté, mon beau souci…* juste à la suite de la rêverie de Marc Fournier qui débute le récit, nous avons l'apparition des enfants déguisés en personnages de la Comedia dell'arte italienne

[696] Nous utilisons C/comédie pour indiquer les références à la comédie comme genre ou aux expressions.

[697] LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 541.

[698] *Ibid., loc. cit.*

[699] *Ibid., loc. cit.*

[700] Le narrateur affirme d'Edith qu'elle a un tempérament romanesque, « qu'il lui fallait entourer les réalités de l'amour de toute une nébuleuse de songes et de brillantes images ». LARBAUD, V., *ibid.*, p. 549.

[701] *Ibid.*, *loc. cit.*

comme un « jeu »[702], Marc qui est capable de sentir un certain attrait envers la mère et la fille et en même temps de penser à cette dame encore « aimable »[703] qui l'attend en Italie … Un héros pour qui l'amour est « très haut placé » et qui, cependant, revendique l'école de la « Godersela school »[704]. Ou encore, lors du retour de Queenie d'Amérique et de la rencontre avec Reginald Harding, la tante Madame Longhurst qui joue le jeu de l' « entremetteuse » nous renvoyant à cette « Celestina »[705] et à ses origines avec les patronnesses romaines. Dans *Amants, Heureux Amants* le héros dans sa rêverie qui semble tout chaviré par le départ des deux jeunes femmes et qui pourtant se joue bien de lui-même et de ce sentiment en apparence angoissé. « C'est ça : attendris-toi sur toi-même ! Je traversai l'Oeuf pour passer plus près des trois Grâces …Voilà une des choses qui vont me consoler bien vite, avec les jardins et … » nous dit-il[706] traversant mentalement la « Place de La Comédie ». Félice Francia joue la comédie de la fin de l'amour car ce qui compte pour lui c'est bien définitivement sa liberté :

---

[702] « Et du reste, il était fort possible que Queenie attachât moins d'importance que lui à leurs baisers, et qu'ils ne fussent pour elle qu'un jeu auquel elle était depuis longtemps habituée ». *Ibid*., p. 556.

[703] *Ibid*., p. 565.

[704] « […] en ce moment même, il commençait une nouvelle petite intrigue, banale et sans danger. Il y a plusieurs écoles, et lui, il appartenait à celle qu'il avait baptisée : The << Godersela School>> ». *Ibid*., p. 610.

[705] Notons que lorsqu'il s'agit de dames d'un certain âge, elles deviennent bien souvent des entremetteuses : Edith, par exemple, lorsqu'elle prend conscience des penchants de Marc pour Queenie, arrive à proposer une entente pour pouvoir garder le jeune homme et surtout les avantages économiques qu'il lui permet ; Madame Longhurst, par ailleurs, connaissant l'intérêt du richissime Reginald Harding envers sa nièce, ignore allègrement que jadis elle la mit à la porte sans tenir compte de sa situation de plein désarroi ; sans oublier la mère de Pauline dans *Amants, Heureux Amants* qui accompagne la jeune fille en quête d'un mari convenable… Des femmes qui souvent ont une morale bien douteuse, se laissant guider par l'argent, elles ne tiennent donc pas compte de la profondeur du sentiment amoureux. D'ailleurs, avançons que dans la deuxième nouvelle par la mention de « Calixte » et de « l'Altesse Royale » la présence du chef d'œuvre espagnol *La Celestina o la comedia de Calixto y Melibea* s'avère encore plus manifeste à l'arrière-fond de la nouvelle et du triptyque. LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants, ibid*., p. 642. Une présence incontestable car cette tragicomédie illustre parfaitement ce mélange des genres (le roman dans ses débuts et la comédie, le suffixe de « tragi » ne lui étant accordé que par la suite) en dehors d'autres intéressants aspects comme celle de la figure féconde du personnage de l'entremetteuse (féconde dans toute l'histoire de la littérature occidentale depuis l'Antiquité), outre le mélange de tons et les fusions lexicales très variées entre l'espagnol le plus pur et le latin que souligne Gilbert Highet. HIGHET, G., *La tradición clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, [1949], pp. 215-216.

[706] LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants,* in *Œuvres complètes, op. cit*., p. 636.

> Aussi : je ne pense à elle que lorsque je suis content et jamais quand j'ai quelque peine ou quelque sujet d'ennui : et c'est là un grand signe. Et puis les projets : cette ville et la paix qu'elle me donne ; les jardins, les livres, le travail : peut-être quelque travail de traduction, ou céder à la manie écrivante. Joli programme. Vivre pour travailler. Mais il y a quelque chose de plus important que le travail ; ceci que je défends contre moi-même : ma liberté. L'intégralité de la Sérénissime République ![707].

Un héros qui est donc bien loin de cette angoisse et de cette gravité provoquées par le souvenir d'un amour heureux et la douleur de sa perte. Lucas Letheil, de même, nous parle de sa liaison avec Isabelle comme « une comédie sans intérêt »[708]. Celle-ci compte parmi les femmes qui en fait ne sont qu'un « amusement »[709] telle qu'Hedvige et la rupture qui correspond à ce cas est bel et bien « une fin poétique ou au moins joliment comique »[710] étant donné son « haut rang de poète »[711]. Tout le long de son monologue intérieur par lequel il tente d'arriver à ce « conseil intérieur » pour ainsi se « détacher froidement et se libérer définitivement d'Isabelle », l'analyse qu'il nous livre de cette femme correspond bien à cette comédie de mœurs ridiculisant les bourgeoises contentes entre autres de leur émancipation sociale et intellectuelle[712], d'autant plus que le narrateur fait mention de la *Satire sur les femmes.* « Boileau a très bien saisi le ridicule de la Femme querelleuse et dominatrice » nous dit-il[713]. Effectivement, cet auteur qui nous renvoie à la Querelle des Anciens et de Modernes tel que nous le verrons par la suite, lui sert pour établir les différents types de défauts des femmes mais peu importe puisque pour le narrateur « la femme est mystérieuse et adorable dans toutes celles de ses voies qui mènent à la volupté »[714]. Misogynie incontestable sur laquelle nous reviendrons plus loin mais qui maintenant illustre parfaitement le fait que le sentiment amoureux chez notre narrateur (nous pouvons le

---

[707] *Ibid.*, p. 645.
[708] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *ibid.*, p. 649.
[709] *Ibid.*, p. 657.
[710] *Ibid.*, p. 651.
[711] *Ibid., loc. cit.*
[712] Isabelle est une femme « un peu féministe, elle ne veut pas être sous le joug d'un homme, elle aime la littérature, Isabelle n'aime pas les gens terre-à-terre ». LARBAUD, V., *ibid.*, p. 677.
[713] *Ibid.,* p. 687.

généraliser à tous les héros larbaldiens, comme nous aborderons plus loin) n'est que bien superficiel et que les tracasseries et importunités que peuvent causer la rupture ne constituent en fait aucune embûche sentimentale et encore moins aucune angoisse réelle puisque déjà dans sa tête il existe une autre femme : Irène. Cette « amie », cette « Dame » dont « les yeux, le son de sa voix, ce teint pur et un peu doré » lui rendront les « comédies » d'Isabelle plus supportables.

> Au-dessus des misères de son faux ménage, il aura sa Dame, dont la pensée le soutiendra, l'exaltera, et finira peut-être par lui donner le courage de rompre, de se libérer[715].

Si, effectivement, ce traitement grave en apparence de l'amour nous renvoie aux origines du « haut et noble » genre élégiaque de par la mention des poètes qui portèrent l'élégie à sa maturité dont nous pourrions citer Properce et Tibulle (Tibulle étant référé explicitement et en plus grande mesure comme nous verrons plus bas dans le dernier récit), nous ne pouvons ignorer, nous semble-t-il, un certain écho, de même, au poète qui innova le genre élégiaque en le soumettant à la parodie dans son *Art d'aimer* [716]. Si, Ovide sert, à notre avis, quant à la comédie et à ce jeu de l'amour doté de ce côté grinçant, comme toile de fond à la trilogie, nous considérons que sa présence en arrière-fond s'avère plus importante dans le troisième récit. L'œuvre du futur auteur des *Métamorphoses*, se proposait de donner aux « dames » et aux « messieurs » (mais surtout à elles !) des conseils pour conquérir l'amour et le conserver pendant longtemps ; une suite de conseils qui n'évitait pas, par ailleurs, une certaine dose d'ironie et une certaine misogynie. Lucas Letheil, tout le long de sa rêverie, se propose de trouver des arguments qui l'aident à rompre avec Isabelle, un « art de rompre » nous dit-il, mais qui cependant fait écho à cet « Art d'aimer » ovidien. Isabelle, de même qu'Edith Crosland ou encore cette Pauline, ainsi que bien d'autres héroïnes larbaldiennes ne sont pas capables de retenir auprès d'elles des hommes dotés de cette « noblesse d'esprit », ne pouvant aspirer, par contre, qu'à des « bourgeois plats et

[714] *Ibid*., p. 688.
[715] *Ibid*., p. 696.
[716] VIARRE, S., *Ovide, essai de lecture poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 86.

vides »[717]. Cependant, nous considérons, tel que nous le verrons plus loin, que le poète des *Amours* apporte, de même, cette sensualité et érotisme qui permet d'établir une comparaison entre cette dévotion à l'amour propre aux élégiaques et à la sensualité et érotisme propre à la création poétique.

Si nous comptons les références à la C/comédie tout le long de la trilogie nous observons que c'est dans la première nouvelle qu'elles sont les plus fréquentes et de ce fait constituent de la part de l'auteur un appel à notre attention et donc à notre complicité. L'intrusion dans le récit dès le début de ces personnages et la référence à ce genre théâtral italien[718] va porter atteinte sur l'ensemble de la trilogie, d'autant plus que les allusions se poursuivent même si à un moindre degré dans les deux dernières nouvelles. Marc, sortant de sa rêverie, voit arriver les personnages de la Comédie Italienne (à ce moment-là l'explicitation « dell'arte » n'est pas encore faite[719]), des personnages qui débouchent dans la rue remplie d'un silence magique et enchanté. Magie et enchantement qui annoncent que l'ordre conventionnel des choses va être en toute certitude bouleversé. D'ailleurs, ce n'est pas par hasard que la « petite fée » Queenie soit déguisée en « Folie » portant ce masque qu'elle ôte en présence du narrateur une fois entrée dans la maison. Comme il est fort connu le personnage du « Fou », déjà dans le théâtre médiéval, a pour fonction d'indiquer cette brisure de la norme et de nombreuses pièces de la tradition théâtrale occidentale l'attestent[720]. Certes, Queenie, tel que nous allons le voir par la suite, réunit en elle plusieurs signifiés, et l'un d'entre eux est précisément celui du pouvoir magique et quasi surnaturel de changer l'ordre des choses[721].

---

[717] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…, op. cit.*, p. 684.

[718] Retenons que la Comédie italienne renvoie à la Comédia dell'arte où elle puise ses origines. D'ailleurs, bien souvent pour parler de la Comedia dell'arte on parle de la Comédie italienne.

[719] Or, nous comprenons qu'il s'agit d'elle puisque la mention des personnages d'Arlequin et de Colombine oriente le lecteur.

[720] MARTIN S., *Le fou, Roi des théâtres*, Paris, Entretemps, 2001, [1985], p. 18.

[721] Relevons, de plus, la présence de l'oiseau tout le long de la nouvelle qui annonce aussi en filigrane cette transformation de l'ordre des choses. L'oiseau qui nous renvoie à cette femme-oiseau du légendaire récit homérien et sur laquelle nous reviendrons. SAMOYAULT, T., *Le chant des sirènes*, Paris, Librio Inédit, 2004, p. 13.

Tel que le souligne Michèle Clavilier[722], la Comedia dell'arte est un genre théâtral qui se fonde sur l'improvisation, une improvisation qui n'exclut en aucun cas une structure tripartite précédée d'un prologue qui n'a rien à voir avec ce qui suit, un genre qui aborde en clé d'humour et dans un univers de magie les aspects de la vie commune, étant notamment celui de l'amour le thème le plus traité avec les personnages des amoureux … Le jeu intertextuel qui va être déclenché dès les premières pages du récit nous semble d'une importance capitale pour saisir la portée de l'ensemble.

En premier lieu, du point de vue de la structure nous ne pouvons ne point voir certains échos. L'ensemble est constitué par une trilogie qui définit d'une part l'ensemble des nouvelles, chacune d'elles étant précédée par une exergue (aspect sur lequel nous reviendrons dans le dernier alinéa) qui fonctionnerait à notre avis comme le prologue de la Comedia dell'arte ; une structure en triptyque caractérisant de même les récits séparément. *Beauté, mon beau souci…* nous montre trois étapes différentes dans la vie de Queenie, *Amants, Heureux Amants* dévoile le déplacement du narrateur ainsi que les trois coupures de son monologue intérieur et finalement *Mon plus secret conseil…* s'articule sur trois temps : trois groupes de sept chapitres qui marquent la progression dans le processus d'introspection chez Lucas Letheil. L'organisation de l'ensemble de l'oeuvre s'articule sur la deuxième nouvelle qui agit comme une espèce de charnière, celle-ci occupant une place centrale et donc d'une importance particulière tel que l'atteste le fait qu'elle ait donné son titre à la trilogie. *Amants, heureux amants…* qui renvoie à la fable « Les deux pigeons » de la Fontaine pour les connaisseurs de la littérature classique française[723], ou au thème de l'amour ne serait-ce que par son titre, sans oublier, par ailleurs, la symétrie déjà présente dans le premier vers : une structure ternaire ayant pour pivot central l'adjectif

[722] CLAVILIER, M., *Comedia dell'arte*, *Le jeu* masqué, Grenoble, 1999, p. 63.

[723] Notons que dans ce cas, le texte dévoile que l'auteur est La Fontaine de même qu'il nous est dit qu'il s'agit de la fable (IX, 2) sans pour autant dévoiler le titre « Les deux pigeons ». Dans le cas de *Mon plus secret conseil…* le lecteur est informé de son auteur Tristan l'Hermite et plus particulièrement d'un poème extrait *Des Amours*. Dans le cas de *Beauté, mon beau souci…* le texte n'avertit pas de quel auteur il relève. Valery Larbaud dès le seuil même par cette omission exige-t-il cette complicité du lecteur ? Ou simplement considéra-t-il que cette information n'était en aucun cas nécessaire pour le lecteur avisé? Il nous semble que c'est bien le premier cas, celui de l'exigence d'une complicité car la saisie du vers de Malherbe est importante pour l'abordage de l'ensemble comme nous verrons plus loin.

« heureux »[724]. Observons de plus à l'intérieur des nouvelles, tel que le souligne Christine Seulin[725] fort à propos, que les personnages principaux peuvent se regrouper par trois : généralement deux femmes et un homme : Marc, Edith et Queenie ; Félice Francia, Inga/Romana, Celle à qui je pense ; Lucas Letheil, Isabelle et Irène… Avançons (car nous y reviendrons plus loin) de même que cette structure en triptyque dont le point d'inflexion est la deuxième nouvelle marque une évolution en trois temps dans un parcours intellectuel et spirituel[726].

Si effectivement nous observons certains clins d'œil et corrélations avec la Comédia dell'arte quant à la structure tel que nous venons de le voir précédemment, d'autres échos nous semblent d'un grand intérêt dans ce travail intertextuel. D'une part, relevons ce jeu de la rêverie et du vagabondage aussi bien spatial que mental chez les héros de ces nouvelles qui nous rappelle ces acteurs déambulant de façon impromptue tout le long des rues. De plus, cette Comédie italienne qui marqua l'évolution du théâtre européen à partir de la Renaissance repose sur l'improvisation. Les personnages suivant des indications très sommaires du chef de la troupe ou du directeur avaient carte blanche pour créer en toute liberté et de façon imprévue leurs dialogues. Des comédiens, donc, qui débitent leurs paroles en toute spontanéité. Des personnages, qui à notre avis, annoncent ces héros larbaldiens. Ne s'agit-il pas là, en premier lieu, d'un aspect de plus de cette rupture des barrières des genres si chère à ces écrivains en quête de modernité. Des personnages de la Comédie qui viennent jouer sur la scène et l'espace du roman ? Les lecteurs ne serions-nous pas les spectateurs, « spectateurs-voyeurs » tel que le souligne José María Fernández Cardo[727] qui, dans le silence de la lecture, au lieu d'écouter, lirions leurs pensées

[724] Le caractère symétrique et réflexif du titre, nous semble porteur de plusieurs sens et annonciateur de tout le parcours initiatique tel que nous l'aborderons plus loin.

[725] SEULIN, C., *Les procédés narratifs de Valery Larbaud : la conquête d'une liberté*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes 1981-1982, Université du Maine, exemplaire déposé aux Fonds Valery Larbaud, p. 58.

[726] Relevons l'importance de ce chiffre fondamental quant aux parcours initiatiques. Pour Jean Chevalier ce chiffre exprime « un ordre intellectuel et spirituel, en Dieu, dans le cosmos ou dans l'homme. Il synthétise la tri-unité de l'être vivant où il résulte de la conjonction de 1 et de 2, produit en ce cas de l'Union du Ciel et de la Terre ». CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.,* p. 792. Retenons, d'autre part, que nombre d'oeuvres qui illustrent ces quêtes vers un absolu se déploient en triptyque telles que *La divine comédie* de Dante, dont il sera question dans ce jeu intertextuel.

[727] FERNÁNDEZ CARDO, J.-M., « El héroe de la novela en escena », *Investigaciones semióticas II: lo cotidiano y lo teatral* 1988, vol. 2, pp. 179.

et leurs voix intérieures dramatisées ? Valery Larbaud a souvent réclamé de certains récits ou livres qu'ils devaient être lus comme des comédies[728].

Par ailleurs, le caractère spontané et impromptu des dialogues des personnages de la Comédie, nous semble-t-il, permet d'établir des rapports avec la technique narrative du monologue intérieur qui sera utilisée dans les deux dernières nouvelles. Une pratique qui précisément se fonde sur la liberté accordée au personnage tel que Edouard Dujardin le soulignait. Une fois supprimée l'instance omnisciente :

> Le premier objet du monologue intérieur est, au demeurant dans les conditions et le cadre du roman, de supprimer l'intervention, au moins l'intervention apparente de l'auteur et de permettre au personnage de s'exprimer lui-même et directement, comme le fait au théâtre le monologue traditionnel […] c'est-à-dire qu'il est premièrement le discours par lequel le personnage qui nous est présenté expose lui-même et directement sa pensée[729].

Cette indépendance des personnages imaginaires, ces « héros en quête d'auteur », ne peut ne pas nous faire penser à ces tentatives de renouvellement du roman dont nous parlions précédemment et nous renvoie à cette effervescence intellectuelle des lendemains du naturalisme ; un monologue intérieur[730] permettant donc cet éloignement par rapport à ces créatures délibérément construites, rigides, plates et stéréotypées qui étaient bien loin de s'adapter à la vie et au mouvement.

---

[728] LARBAUD, V., « Compte-rendu sur *Paludes* », *op. cit.*, p. 86. Retenons, de plus, que le dernier des héros juste au seuil de la nouvelle se dit à lui-même « […] ça c'est du monologue de théâtre ». Nous reviendrons sur cela. LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, *op. cit.*, p. 649. Soulignons que déjà Diderot parlait du roman comme jeu du comédien en ce qu'il exigeait du genre narratif cette part de jeu cérébral chez le lecteur pour rentrer dans les trucages de la fiction.

[729] DUJARDIN, E., *Le monologue intérieur, son apparition ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*, *op. cit.*, p. 37.

[730] Michel Raimond de dire: « L'importance que, dans cette période, le dialogue et le monologue ont prise dans le roman, supplantant la description, n'a pu que favoriser le mythe de l'indépendance des personnages : dès que la parole du héros est bien la sienne, et non celle du romancier, comme il arrive chez Proust ou chez Gide, où la justesse de ton est toujours d'une infinie perspicacité, le lecteur a le sentiment que tous les mots prononcés surgissent de la constitution nerveuse, morale, intellectuelle du personnage ». RAIMOND, M., *La crise du roman …*, *op. cit.*, p. 473.

C'est ainsi qu'il nous semble que les références et allusions à cette comédie italienne nous renvoient également à la question de la vie et de sa représentation à travers l'art. Ce genre dramatique populaire qui puise ses origines dans l'Antiquité surgit précisément face à la Tragédie qui, elle, s'occupait de la représentation lyrique des malheurs arrivés aux personnages célèbres de la mythologie ou de l'histoire. Si l'un des aspects subversifs de la Comédie reposait sur la critique de la corruption des hautes classes, on trouvait de même cette subversion dans le fait qu'elle visait une représentation de la vie de façon beaucoup plus terre-à-terre, beaucoup plus « naturaliste » dans le sens étymologique du terme. Renonçant aux traits épiques des personnages et donc à cette « noblesse » et « hauteur » qui leur étaient caractéristiques, oubliant les mythes et le passé légendaire, ce genre mineur allait permettre l'expression et la représentation de la vie dans toute sa diversité, simplicité ou complexité, de même que dans ses aspects les plus triviaux ou les plus sublimes, dans sa beauté ainsi que dans sa laideur. En fait la comédie annonçait déjà la question qui a occupé l'esprit de grand nombre d'artistes tout le long des siècles et particulièrement ceux de la modernité. Un rapport entre vie et art qui demeurre au centre de nombreux débats dans le tourbillonnement et foisonnement de cette littérature qui se cherche dans le premier quart du XXe siècle. Les personnages imaginaires, une fois sortis du carcan réaliste ou naturaliste allaient pouvoir représenter la vie dans toute sa nature, sa mouvance et sa complexité[731].

> […] Une de ces formes avait particulièrement frappé les esprits par sa nouveauté, son hardiesse, et les possibilités qu'elle offrait pour exprimer avec force et rapidité les pensées les plus intimes, les plus spontanées, celles qui paraissaient se former à l'insu de la conscience et qui semblent être antérieures au discours organisé […]. On pouvait prévoir qu'une forme qui permettait d'atteindre si profondément dans le Moi le jaillissement de la pensée et de la saisir si près de sa conception séduirait les écrivains les plus persuadés de « suivre la nature »[732].

[731] Comme nous verrons à la fin du chapitre, ce débat entre art et vie constitue d'une part, l'un des axes majeurs de la querelle qui s'ensuit aux lendemains du naturalisme et du symbolisme, et d'autre part permettra la définition de ce classicisme moderne. Un classicisme moderne qui sera bien près des convictions larbaldienne de la modernité.

[732] LARBAUD, V., *Ce vice impuni la lecture : domaine anglais*, *op. cit.*, p. 248.

Effectivement « suivre la nature » car tel que nous l'avons vu précédemment l'art et la vie sont totalement imbriqués. Le monologue intérieur – cette richissime conquête de la modernité[733] –, du fait même que :

> Nous sommes de plus en plus souvent transportés au sein de la pensée des personnages, nous voyons ses pensées se former, nous les suivons, nous assistons à l'arrivée des sensations à la conscience et c'est par ce que pense le personnage que nous apprenons qui il est, ce qu'il fait, où il se trouve et ce qui se passe autour de lui[734].

De cette espèce de « Dieu » que constitue l'auteur traditionnel qui a le contrôle de la narration, lui-même soumis aux contraintes des genres et de la société, on passe dans ce cas à un écrivain qui vise surtout une écriture qui s'épanouisse en toute liberté et qui, par conséquent, suive le postulat du « respect de la nature » ou tel que le dira Lucas Letheil lui-même :

> Non, pas de littérature : trop décanté. Plutôt la matière première, le courant bourbeux de la vie[735].

Par ailleurs, le jeu intertextuel que visent les multiples références à la C/comédie et celles à Aristophane ainsi qu'à Lucien jettent une certaine lumière sur l'ensemble des textes et plus particulièrement sur les deux dernières nouvelles. Les deux héros Félice Francia et Lucas Letheil[736], plongés dans les ténèbres de leurs profondeurs intérieures, entreprennent cette tentative de

---

[733] Soulignons qu'effectivement le procédé narratif du monologue intérieur est une conquête de la modernité dans la mesure où sa pratique est devenue systématique, or, il y a eu tout au long de l'histoire de la littérature des exemples ponctuels et non systématiques de ce recours. LARBAUD, V., *Ce vice impuni, la lecture : domaine français*, *op. cit,* pp. 250-251.

[734] LARBAUD, V., « James Joyce », *op. cit.*, p. 398.

[735] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, *op. cit.,* p. 689.

connaissance de soi et cette conquête du moi authentique. Un progrès vers la « lucidité » selon Kushnir Slava[737] qui naît de ce conflit constant des héros avec le monde extérieur. Donc, ce qui les caractérise par-dessus tout c'est cette recherche de la vérité. Ils sont en fait à la poursuite de cette « lumière » qui illumine et donne un sens à leur vie. Un parcours initiatique qui les mènera à l'acceptation de soi dans toute leur complexité et leurs contradictions ainsi qu'à la jouissance de la vie par l'atteinte de valeurs transcendantes[738]. Si la première nouvelle se caractérise par le recours à une écriture certes encore classique avec l'usage de ce narrateur omniscient, une écriture qui ne laisse entrevoir à première vue aucune faille, aucune dialectique, le recours au monologue intérieur, par contre, va permettre par l'intermédiaire du jeu des pronoms[739] le changement des points de vue, cette réalité du moi et du monde qui jadis n'apparaissait que de forme univoque et monosémique apparaît dès maintenant de façon plurielle, contradictoire et fragmentaire et c'est en cela que les clins d'œil et références aux auteurs de l'Antiquité nous permettent d'entrevoir et d'approfondir ce jeu intertextuel.

D'emblée, la saisie du moi n'est que bien difficile, voire même impossible, tel que nous l'avons abordé dans les chapitres « L'écriture réflexive » ainsi que « Le jeu de l'écriture et les espaces du moi ». Un discours sur cette problématique qui revient dans *Amants, Heureux Amants* tel que le souligne, à juste titre, María Badiola[740] et qui, à notre avis, porte atteinte à l'ensemble de la trilogie. Certes, le moi authentique n'est que profondément caché derrière les multiples masques que nous portons en société et, en cela, nous ne pouvons oublier le poème de Barnabooth « J'écris toujours avec un masque », sans

---

[736] Le héros de *Beauté, mon beau souci…* en serait à un stade beaucoup plus préliminaire dans cette soif de connaissance de soi tel que nous l'aborderons par la suite. Son malaise se traduit par cette instabilité par rapport aux femmes, ce besoin de changer constamment de lieu de résidence et son manque de confiance en soi.

[737] SLAVA, K., « Valery Larbaud, précurseur de Butor? », *Revue des Sciences Humaines,* nº 150, avril-juin, t. XXXVIII, 1973, p. 293.

[738] Notons que cela constitue une caractéristique qui définit la plupart des héros larbaldiens que ce soit A. O. Barnabooth comme nous avons vu dans les chapitres précédents, Gaston d'Ercoule, Luis Ramos ou les personnages d'*Amants, heureux amants...* N'oublions pas, de plus, que cette coïncidence participe aussi du jeu intertextuel tel que nous l'aborderons par la suite.

[739] Michel Raimond souligne le fait que la suppression de l'intervention de l'instance omnisciente permettait de « mettre la réalité en perspective à partir d'une conscience centrale ». RAIMOND, M., *Le roman depuis la Révolution*, *op. cit.*, p. 165. De plus, le dédoublement des pronoms permet aussi à notre avis d'obtenir l'effet de la multiplicité des points de vue.

[740] BADIOLA, M., *Narratividad e intertextualidad en la obra de Valery Larbaud*, *op. cit.*, p. 476.

ignorer par ailleurs, tel que nous le disions précédemment, que la connaissance de soi passe irrémédiablement par la projection sur l'autre. Il n'est que dire que cette conception de l'identité – jadis uniforme, stagnante et sans failles –, cède le pas à celle de la multiplicité.

> Nous avons beau faire, nous ne pouvons pas être absolument naturels, et nous n'avons pas grand avantage à l'être. Le sourire du marchand, la manière du médecin, l'allure militaire. Ce sont les masques grossiers, mais dès qu'on les quitte on est contraint d'en mettre d'autres[741].

Ces masques que nous portons tous en société ne nous rappellent-ils pas ces masques portés par les comédiens qui leur permettaient d'une part de changer de rôle constamment mais aussi de pratiquer l'audace et la provocation jusqu'à des limites insoupçonnées. Queenie, déguisée en « petite Folie » quittera son masque en présence de Marc et pourtant elle est encore porteuse de bien de mystères.

Si, comme nous avons vu précédemment, Aristophane est l'auteur qui porte la comédie antique à son plus haut point, dénonçant les abus d'une époque corrompue en clé d'humour ou de verve satirique comme, par exemple, dans les *Guêpes* ou dans les *Nuées*, Lucien, lui, – un des auteurs de la Rome antique le plus prolifique –, dans ce besoin de quête du vrai a recours au dialogue ou à la comédie tel que le souligne Juan Zaragoza Botella, deux formes très proches du fait que le dialogue de par ses possibilités dramatiques parfois comiques parfois satiriques[742] va rendre possible le débat sur lequel repose toute recherche de la vérité[743]. Certes, le monologue intérieur est un « discours sans auditeurs »[744] mais il

[741] LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 638.

[742] ZARAGOZA BOTELLA, J., *Diálogos de los Dioses, Diálogos de los muertos, Diálogos marinos,Diálogos de las cortesanas*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, [1987], p. 14.

[743] Précisément ces auteurs de l'Antiquité illustrent le fait que la notion de vérité ne peut être entrevue qu'à partir de la dialectique et de la controverse et la forme dramatique du dialogue, forme ouverte par excellence, est celle qui convient le mieux à cette recherche du vrai. D'ailleurs Félice Francia y fait allusion quand il se réfère au dialogue entre Moussarion et sa mère, en soulignant que ce n'est pas « le côté sentimental » qui l'intéresse mais plutôt la « situation ». Le dialogue comme procédé pour arriver à une plus grande appréhension et compréhension de la vérité. LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 634. Disons par ailleurs que

n'empêche que le narrateur entreprend un discours avec lui-même ainsi qu'avec ses multiples dédoublements et en cela nous nous trouvons face à cette représentation dramatique imaginaire que sa pratique entraîne.

Si la mention à Lucien[745] nous mène d'emblée, nous semble-t-il, à ce côté dialogique de toute connaissance de soi et du monde, ne nous renvoie-t-elle pas, par ailleurs, à Ménippe et au genre de la satire ménippée – genre à partir duquel l'auteur des *Dialogues des courtisanes* s'inspire. Tel que le souligne Julia Kristeva partant des réflexions de Michel Bahtkine dans «Le mot, le dialogue, le roman », la satire ménippée est un genre protéiforme, flexible, carnavalesque qui est capable de pénétrer d'autres genres, elle est comique et tragique à la fois, elle est libératrice des contraintes historiques, permettant une audace absolue dans l'invention philosophique et l'imagination[746]. Cependant, ce qui retient notre attention et qui démontre, à notre avis, la portée du jeu intertextuel visé par Larbaud, c'est que précisément du fait même que la ménippée permet une libération du langage, elle va aussi libérer l'écriture des contraintes traditionnelles favorisant ainsi au sein de cette dernière l'accueil de toutes sortes d'éléments hétérogènes appartenant aux multiples genres. Si comme nous avons vu pour le cas du *Journal intime de Barnabooth* la pratique diariste lui permet d'inclure au même rang que la retranscription des étapes de son voyage, son processus d'introspection ainsi que toutes sortes de discours qui vont de l'essai philosophique au discours métalittéraire passant par le discours esthétique..., le voyage à travers l'espace ne devenant que le support des voyages dans les profondeurs de soi-même, le support des voyages à travers les textes et à travers l'écriture en elle-même. Tel que nous l'avons vu précédemment, cette aventure de l'écriture recherchée par Valery Larbaud, dans cette quête du moderne, le mène vers

---

cette hantise de la notion de vérité est bien une question qui a occupé de nombreux esprits de l'avant-garde, devenant de même une matière littéraire de premier ordre. Citons à ce titre *Paludes* d'André Gide.

[744] « 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 du tout venant ». DUJARDIN, E., *op. cit.*, p. 59.

[745] Si effectivement, il nous est indiqué par la référence à Lucien ce côté dialogique de toute vérité, il nous semble également que sa présence en arrière texte annonce un débat qui apparaît en filigrane quant à la littérature : celui de l'union entre la tradition païenne et la chrétienne et une prise de position par rapport à la fécondité de cette union.

[746] KRISTEVA, J., *Séméiôtiké. Recherches pour une sémanalyse*, *op. cit.*, p. 165.

cette pratique du monologue intérieur – entre autres – car celui-ci lui permet de pousser l'exploration du langage et de l'écriture abordée déjà dans le deuxième Barnabooth.

Dans *Le vain travail de voir divers pays*, lorsque notre auteur analyse les tableaux de Griffier, il insiste sur l'assemblage surprenant des objets et des personnages, un assemblage qui concède beaucoup plus d'importance au processus de composition de la peinture qu'à celui de la représentation[747] en elle-même. De plus le riche amateur, établit à la suite, dans cet essai, une analogie avec la poésie et nous parle du Fatras[748], forme qui remonte au Moyen Âge et qui insiste sur la brièveté, la discontinuité, le caractère fragmentaire et composite ainsi que sur le burlesque de cette forme adaptée de multiples façons tout au long des siècles[749]. Larbaud de poursuivre :

> Les réflexions qui se succèdent en nous, au cours d'une promenade hâtive, forme une sorte de fatras à l'état de nature. Ce sont les éléments d'un poème que nous nous garderons bien de composer ; il nous suffit de maintenir une cohérence aussi rudimentaire que la course d'une barque sur une mer agitée, et non pas de décrire, de recréer cette mer. Ainsi la nécessité d'arriver le plutôt possible à l'hôtel où nos amis nous attendent domine en nous un chaos où se mêlent les jeux de la lumière et des ombres partout en retraite, et le mouvement des rues centrales de Turin vers le milieu du jour, et des lambeaux de la strophe de Brébeuf et des tableaux de Griffier et de Gaudenzio Ferrari, et le souvenir d'une jeune fille aperçue hier soir sous les arcades de la rue Pietro Micca, et le souvenir de Samuel Butler qui a dû souvent parcourir ces rues et faire ce chemin du musée à l'hôtel qui est justement

[747] LARBAUD, V., « Le vain travail de voir divers pays », *Jaune Bleu Blanc,* in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 851.

[748] Valery Larbaud, dans cet essai, fait une analyse diachronique du fatras mettant de relief les nuances gagnées par ce terme tout au long des siècles. À nouveau, l'auteur dans ses réflexions montre une connaissance très approfondie de la littérature. Dans ce cas, nous devons relever cette perspicacité et cette finesse dans l'analyse du discours littéraire, il voit dans l'utilisation du fatras un exemple clair de la fausseté de l'évolution de la théorie des genres. Aspect sur lequel nous reviendrons par la suite.

[749] *Ibid.*, p. 852.

> l'hôtel dont il fait l'éloge dans *Alps and Sanctuaries*, et tout notre passé, et ce que nous pouvons entrevoir de notre avenir : notre route vers Orta et le lac Majeur…[750]

Une cohérence vraiment rudimentaire, une absence de description et de représentation, mais bien au contraire, aux réflexions se mêlent des souvenirs fragmentaires de toutes sortes. Ce fatras « à l'état de nature » pouvant inclure la poésie, l'essai, la peinture et les différents arts, des expériences personnelles, des traits comiques et tragiques à la fois… Une écriture qui, par conséquent, efface les frontières entre les genres. Les paroles de Valery Larbaud définissant ce fatras à l'état de nature ne nous conduisent-elles pas à ce que Julia Kristeva bien des années plus tard affirmerait quant à la satire ménippée?

> Genre englobant, la ménippée se construit comme un pavage de citations. Elle comprend tous les genres : nouvelles, lettres, discours, mélanges de vers et de proses dont la signification structurale est de dénoter les distances de l'écrivain à l'égard de son texte et des textes. Le pluristylisme et la pluritonalité de la ménippée, le statut dialogique du mot ménippéen expliquent l'impossibilité qu'ont eue le classicisme et toute société autoritaire de s'exprimer dans un roman qui hérite de la ménippée[751].

S'il est vrai comme nous analyserons plus loin que la modernité larbaldienne n'exclut en aucun cas un certain classicisme, nous ne pouvons nier que la pratique du monologue intérieur de par les caractéristiques de cette technique narrative va lui permettre d'aborder certains aspects de cette écriture ménippéenne. Dans ce but de quête de connaissance de soi et de vérité, les narrateurs tout au long de leurs processus d'introspection, plongés dans leurs rêveries, inondés par d'innombrables impressions et sensations, assistent à l'arrivée dans leur esprit de multiples réflexions et de souvenirs qui ont beaucoup à voir avec cette vocation artistique et littéraire qui les rend différents des autres comme nous avons

[750] *Ibid.*, p. 853.
[751] KRISTEVA, J., *op. cit.*, p. 166.

annoncé précédemment. Il n'est que dire que cette polyphonie et cette plurivocalité qui vont de pair avec la satire ménippéenne accompagnent de même ce monologue intérieur.

IV.2.2. *Amants, heureux amants...* **: tissage et orchestration de l'Intertextualité, l'Intratextualité et Macrotextualité**

Tel que le souligne M.R. Colombier la plupart des personnages principaux masculins partagent de nombreux traits[752], bien que déjà adultes ils ont des âmes d'enfants et doués donc d'une sensibilité très fine voire même exacerbée qui leur permet d'observer le monde avec un regard différent, hantés par une vocation d'artiste, ils sont généralement sous l'emprise de l'angoisse jusqu'au moment où la lumière se fait jour dans leur esprit leur permettant de prendre ainsi l'envol vers ce bonheur qui n'est certes pas celui que leur avait promis leur condition de bourgeois.

Si comme nous avons souligné précédemment, A. O. Barnabooth entreprend dans son journal intime la retranscription de sa crise d'identité, une crise d'identité qui va se résoudre par la plongée au fond de lui-même et par cette connaissance de soi progressive lui permettant finalement d'atteindre cette émancipation sociale et littéraire, les héros de cette trilogie, à eux trois, vont constituer de même tout un parcours initiatique débouchant sur la conquête de la vérité : que la femme ne constitue pas à elle seule cette terre promise à conquérir, mais bien au contraire que c'est la poésie qui devient l'élixir et le remède aux souffrances et à la crise existentielle du poète car grâce à elle :

[752] COLOMBIER, M. R., « La malaise des héros masculins », *Colloque De Cerisy-la-Salle*, textes réunis par Yves-Alain Favre et Monique Kuntz, du 3 au 10 septembre 1983, Paris, Aux amateurs de Livres, 1985, p. 3. Ce critique met de relief l'âge très similaire : âgés la plupart d'entre eux entre 20 et 30 ans, confrontés à la solitude volontaire ou non, oisifs dans le sens où ils ne travaillent pas afin de percevoir un salaire quelconque, exilés volontairement la plupart du temps….

> Pardonnez-moi donc, éclairez-moi et délivrez-moi du mal, afin qu'un jour j'apporte un peu de miel, que je dois faire, à ceux d'entre les hommes à qui vous avez promis la possession de la terre ![753].

Effectivement, le poète se doit de devenir une espèce de Moïse tel que le souligne la présence de cet intertexte biblique. Si l'angoisse de Marc Fournier se traduit par cette instabilité géographique et sentimentale, ce manque de confiance en lui-même et à l'égard des femmes, si la rêverie de Félice Francia face aux deux jeunes femmes endormies nous dévoile, entre autres, la hantise de l'ennui dans les relations amoureuses et la crainte de la perte de liberté, si finalement pour Lucas Letheil, la plongée au fond de son « souterrain »[754] lui découvre que les relations avec les femmes comme Isabelle ne vont pas du tout avec son âme d'artiste et qu'étant donné la « hauteur » et la « noblesse » que lui confère son « rang de poète », il doit fuir la médiocrité en tout et pour tout, il est difficile de ne pas voir dans ce triptyque l'évolution d'un parcours intellectuel et spirituel qui fait écho à celui de Barnabooth, le héros de cette œuvre inépuisable que constitue le *Journal intime*. Déjà à ce moment-là, comme nous l'avons souligné précédemment, la découverte et l'affirmation de soi entraîne une prise de position par rapport au monde, à la femme ainsi qu'à la littérature symbolisée par ce retour à Campamento. La trilogie, avec ses trois héros, va nuancer et dépasser largement ce qu'apporte le deuxième Barnabooth.

Certes, tel que le souligne Jean Herman et Ann Robeyns la présence de « Celle à qui je pense » – « personne innommée et innommable »[755] (sic) – dans *Amants, Heureux Amants* nous met en garde contre une lecture purement linéaire du texte, lecture linéaire par ailleurs, à notre avis impossible d'envisager, tenant compte de l'importance du jeu intertextuel dans l'appréciation de la portée de cette

[753] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, *op. cit.*, p. 672.
[754] *Ibid.*, p. 681.
[755] Innommée, effectivement puisque le narrateur ne mentionne en aucun cas le nom de la jeune femme ; innommable jusqu'à un certain point puisqu'à notre avis son anonymat est symbole de mystère et annonciateur de l'association femme-écriture, présent déjà chez Queenie et que nous aborderons plus loin. Innommable jusqu'à un certain point, disons-nous, puisque le travail intertextuel pemet de voir cette association femme-écriture qui retombe aussi sur « Celle à qui je pense ».

quête initiatique des trois héros qui articulent la trilogie. Trilogie qui tout au long de ses pages déploiera en filigrane l'aveu voilé de ce secret « inavouable »[756].

IV.2.2.1. Des multiples résonances du mythe de l'Odyssée et de quelques autres mythes antiques

O Homère ! O Virgile !
O Corpus Poeticum Boreale! C'est [dans vos pages
Qu'il faut chercher les vérités [éternelles
De la mer, et ces mythes qui [expriment un aspect du temps,
Et les féeries de la mer, et l'histoire [des vagues,
Et le printemps marin, et l'automne [marin,
Et l'accalmie qui fait une route plate [et verte
Au char de Neptune et aux cortèges [des Néréïdes[757].

Il est fort probable que le lecteur lettré au seuil même de la trilogie s'oriente déjà sur ce mythe à partir du titre *Amants, heureux amants…* sachant la suite du premier vers de la fable de La Fontaine : il s'agit de voyage et de voyage d'une rive à l'autre[758]. Précisément ce XVIe et XVIIe siècles qui récupèrent l'Antiquité gréco-latine vont puiser aux sources littéraires de celle-ci pour s'inspirer, retenir des thèmes, imiter ou même parodier certaines oeuvres… retenons par exemple le sonnet de Du Bellay cet «Heureux qui comme Ulysse… », ou même les aventures de Gargantua et de Pantagruel… qui tout au long de

[756] HERMAN, J. - ROBEYNS, A., *op. cit.*, p. 82.
[757] LARBAUD, V., « Thalassa », in *Borborygmes*, in *Oeuvres Complètes, op. cit.*, p. 59.
[758] « Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre/L'un deux s'ennuyant au logis/ Fut assez fou pour entreprendre/ Un voyage en lointain pays ». LA Fontaine, J., *in* BERTIÈRE, S. - VIDAL, L., *Anthologie de la littérature française du XVIIe siècle*, Paris, Livre de Poche, 1993, p. 481.

l'épopée rabelaisienne lancent des clins d'œil constants à cette œuvre restée à jamais dans la mémoire des civilisations occidentales depuis les origines de l'écriture jusqu'à nos jours[759].

Valery Larbaud, lors de sa conférence au sujet de l'*Ulysse* de James Joyce souleva la question et l'importance de la saisie de l'intertexte homérien pour l'interprétation du chef-d'œuvre joycéen : « une étude de grand luxe, surtout philologique » dit-il[760]. Si évidemment, dans ce cas, les aventures du héros d'Homère se reflètent dans cette transposition au début du XXe siècle et dans le cadre de Dublin, pour ce qui en est des héros de Valery Larbaud la perception des correspondances est bien plus voilée[761] bien qu'il y ait quand même de nombreuses allusions et des références directes au mythe surtout dans la deuxième nouvelle comme nous allons le voir à la suite. De plus retenons, que certaines séquences de l'œuvre qui nous occupe renvoient également à celle de Joyce, voire même à d'autres qui apparaissent en filigrane dans cette dernière tel que *La divine Comédie* de Dante, elle aussi inspirée de l'oeuvre de Virgile qui puisa de même, notons-le, aux sources de l'épopée homérienne. Au sein de cette trilogie s'établit par delà les siècles et les cultures un dialogue entre des textes qui ont pour toile de fond la première de toutes les *Odyssée*.

Si le mythe de l'Odyssée avec son héros s'est perpétué tout le long des siècles c'est bien parce que, tel que l'ont souligné de nombreux critiques, c'est l'un des mythes les plus proches de l'homme. Valery Larbaud, d'ailleurs, en parlant de la création de l'auteur irlandais nous dit :

> Il est homme, et le plus complètement humain de tous les héros du cycle épique, et c'est ce caractère qui lui a valu d'abord la sympathie du collégien ; puis peu à peu, en le rapprochant toujours davantage de lui-même, le poète adolescent a recrée cette humanité, ce caractère humain, comique et pathétique de son héros. En le

[759] Retenons que le mythe de l'Odyssée a largement débordé le domaine de la littérature occidentale, son influence se fait sentir sur d'autres domaines du savoir tel que la philosophie.

[760] LARBAUD, V., « James Joyce », *op. cit.*, p. 404.

[761] D'emblée dans l'*Odyssée* d'Homère il y a les deux héros masculins (Ulysse, Télémaque) comme dans l'*Ulysse* de James Joyce (Leopold Bloom, Stephen Dedalus), alors que dans les nouvelles de Valery Larbaud il n'y a

> recréant, il l'a placé dans les conditions d'existence qu'il avait sous les yeux, qui étaient les siennes : à Dublin, de nos jours, dans la complication de la vie moderne, et au milieu des croyances, des connaissances et des problèmes de notre temps[762].

Un homme en chair et en os – même si d'origine divine – qui doit faire face aux péripéties de la vie, aux malheurs, aux souffrances, à ces moments de bonheur très fugaces, un homme qui se confronte aux multiples peurs de l'existence et dont la mort constitue l'angoisse primordiale. Si tel que le disait Montaigne la vie est un long cheminement vers la mort, ce n'est que grâce à la connaissance de soi et à la compréhension de notre rôle sur terre que notre fin naturelle, étant donné notre condition de mortels, devient en fin de compte plus acceptable. Certes, le mythe de l'*Odyssée* a effectivement traversé les temps et c'est bien tel que le souligne Michel Castillo Didier :

> La *Odisea* es el caminar de un ser humano, que, pese a las múltiples peripecias que sufre durante una década, que se agrega a otra década de peligros, en la lejanía forzada de su patria, salva su condición de hombre y la lleva a la plenitud[763].

Cependant, pour sauver sa condition d'homme, le héros doit lutter non seulement contre cette mer déchaînée, contre les forces irrationnelles des dieux, contre l'enchantement des Sirènes, doit plonger dans les profondeurs ténébreuses de l'Hadès pour resurgir ensuite et pouvoir entreprendre le retour à son Ithaque : à sa patrie, à son foyer, auprès des siens : de la fidèle Pénélope, de son fils Télémaque, d'Alcinoo … car voilà ce qui donne un sens à son existence.

---

qu'un héros. Mais, comme nous verrons plus loin, les échos et les dialogues entre les deux œuvres ne sont pas pour autant absents bien au contraire.

[762] LARBAUD, V., « James Joyce », *op. cit.*, pp. 405-406.

[763] CASTILLO DIDIER, M., « El mito de Odiseo », http://www.scielo.cl/scielo.phpscript=sci-arttex

> Así pues, el mito, y también la poesía, hablan bastante claro: Odiseo, el héroe por excelencia del nostos, del retorno que se vuelve así mismo cual simbólico laberinto, ha navegado más allá de su término último hacia las tinieblas. De esa sombra vuelve luego al mundo de los vivos para hacer sobre los muertos un relato a Alcinoo «arte como un aedo »[764].

Si le thème de l'errance et du voyage en parallèle au voyage introspectif et donc à la quête d'identité sont des thèmes déjà abordés par Valery Larbaud tel que nous l'avons vu précédemment et *Le journal intime de Barnabooth* en est bien le parangon, dans *Amants, heureux amants…* le thème est repris mais sous d'autres formes qui font écho aux différentes épopées que ce soit celle d'Homère ou celle de l'*Ulysse* de James Joyce entre autres. Certes, les héros larbaldiens n'entrepennent pas un voyage dans l'espace du type homérien, ni même du type joycéen. Marc voyage d'Angleterre en France puis en Italie et cela sur une période de quatre années, Félice Francia ne se déplace qu'à travers son imagination se voyant projeté tel que dans un film tout le long des rues de Palavas-les-Flots, de Montpellier, d'Elseneur, rompant ainsi les barrières géographiques et temporelles…, Lucas Letheil, lui, se meut en train – cette machine qui va le séparer d'Isabelle – et ce sont ses rêveries et ses réflexions dans cet état de demi-sommeil qui doublent le voyage dans l'espace. Or, ce qui retient notre attention et qui semble faire le plus d'écho aux œuvres antérieurement citées c'est précisément le voyage mental qu'expérimentent surtout les héros de *Amants, Heureux Amants* et de *Mon plus secret conseil…* Voyage aux profondeurs d'eux-mêmes grâce aux monologues intérieurs qu'ils pratiquent. Un voyage qui, par ailleurs, permet l'itinérance à travers les différents textes tel que nous sommes en train de l'aborder.

Certes, les mentions au mythe, bien que limitées d'abord, débutent dans *Beauté, mon beau souci…* et soulignent cette première étape dans ce parcours intellectuel et spirituel. Nous relevons deux références qui marquent précisément cet appel et cet élan vers la femme. Marc sort de sa rêverie par l'arrivée des « petites nymphes » de Chelsea et son penchant vers la beauté matérielle féminine ne se voit que plus poussé grâce à Queenie, Edith Crosland passant à un second plan (aspects sur lesquels

[764] BOTIANI, P., *La sombra del Ulises*, Barcelona, 2001, [1992], p. 19.

nous reviendrons quant au discours sur la femme et sur l'amour). Si d'une part, la fillette incarne évidemment cette beauté recherchée[765], elle représente, d'autre part, le côté féérique et merveilleux de l'existence pour cette âme enfantine du héros. Une vie trop tranquille qui ne souhaite qu'à introduire « la folie »[766]. Si tel que le souligne Christine Seulin, Marc a en apparence le contrôle sur la situation[767] dans le premier mouvement du récit, dans les deux autres il n'en va pas de même. Cette fillette, qui nous rappelle la Jeune Parque de Paul Valéry (comme nous le verrons plus loin), va exercer le contrôle du récit surtout à partir de son retour d'Amérique. Devenue femme, et ayant dû faire face à des situations adverses, telles que la perte de sa mère, celle d'un enfant et endurant la pauvreté, elle ne constitue plus cet enchantement recherché par Marc pour qui la « seule chance de salut c'est la rencontre avec l'être aimé qui le délivre de son univers »[768]. Et le passage du conte de fée à celui du mélodrame, marque bien son échec[769].

Si Marc, fabricant et vendeur de soierie ayant une « âme de poète », doté encore d'un esprit certes enfantin, n'en est qu'à un stade bien primaire du parcours intellectuel et spirituel, Reginald Harding, lui, artiste déjà révélé, sait bien que la femme tout comme la mer régissent le destin de l'homme[770]. Le riche héritier du Somerset, qui nous rappelle sans aucun doute par certains aspects le riche amateur[771],

---

[765] « Et puis, enfin, il aimait les femmes plutôt en peintre et en sculpteur qu'en moraliste et en romancier […] ». LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, *op. cit.*, p. 566.

[766] « Toutes les pensées de Marc s'élevaient au sein d'une grande joie tranquille. C'était donc vrai : l'éblouissante apparition, la Fée, le jeune Folie blanche et bleue, – il l'avait tenue dans ses bras […] Ah, ce n'était qu'une petite mortelle, après tout ; mais une si douce petite mortelle ». LARBAUD, V, *ibid.,* pp. 544-545.

[767] SEULIN, C., *op. cit.*, p. 40.

[768] Queenie accepte finalement de se marier avec l'héritier du Somerset, la nouvelle prend fin en bord de mer et juste après une querelle du couple. Ce qui retient notre attention car significatif, outre le fait que ce soit une fin ouverte car nous ne savons pas ce qui leur arrivera après la dispute, c'est que cette fin se situe dans le décor d'une ville maritime. Villes maritimes qui, disons-le, jouent un rôle de prime importance dans la trilogie, aspect sur lequel nous reviendrons plus loin.

[769] SEULIN, C., *op. cit*, p. 41.

[770] Reginald Harding tel que le souligne Jacques Nathan envisage le mariage avec Queenie d'une toute autre manière que ne le ferait Marc Fournier (qui lui ne lui a proposé qu'un poste de secrétaire). Queenie devenue femme est porteuse de bonheur et le héros fait tout pour ne pas la laisser fuir. Prêt à la combler de revenus, de commodités et de bijoux pour qu'elle puisse être heureuse et « libre » (sic) dans sa condition de femme mariée. Ce n'est pas l'altruisme, ni la morale bourgeoise qui le pousse mais surtout cette certitude de vouloir aimer et d'être aimé, lui important bien peu le passé de la jeune femme. « Quand Queenie, riant et pleurant, va se cacher entre ses bras, elle est séduite, non pour l'argent et la sécurité, mais par l'homme fort qui ne regarde pas derrière lui. NATHAN, J., *Beauté, mon beau souci…*, édition critique, Paris, Nizet, 1968, p. 68.

[771] Riche héritier, oisiveté, vocation d'artiste, origines nébuleuses…

accepte Queenie telle qu'elle est dans le présent, indépendamment de son passé. De sa part, ce n'est plus l'aspect enfantin et magique qui le hante, mais bien au contraire la femme.

> Aux devantures des boutiques luxueuses, dans les journaux illustrés, partout, le regard tombait sur des photographies de baigneuses et de plages jonchées de nudités féminines ; si bien que l'homme que ses occupations ou son plaisir retenaient dans l'atmosphère de bains turcs de la ville s'imaginaient les côtes de la Grande-Bretagne telles que durent apparaître aux yeux de Télémaque les rivages de l'île Calypso : un million de nymphes debout couchées sur les grèves ; un million de néréides jouant avec les vagues, – la femme et la mer partout en présence, mêlées l'une à l'autre, les chevelures au vent du large et le giclement de l'écume au rire[772].

La première nouvelle, s'appuyant sur l'intertexte homérien déploie cette constatation et annonce en quelque sorte le débat qui va se poursuivre dans les deux autres récits, car Félice Francia et Lucas Letheil sont des poètes qui vont lutter à des degrés différents contre les tentations de l'éternel féminin. Félice, d'une part, bien que toujours attaché à l'attrait de la femme ne veut pas renoncer à sa liberté, Lucas, lui, finalement, préfèrera la solitude et la paix d'Irène – qui est sans aucun doute celle que lui donne l'écriture tel que nous le verrons plus loin. Un éternel féminin qui va se dévoiler contraire à toute affirmation de soi puisqu'il suppose des contraintes à l'épanouissement du moi en toute liberté. Jean Herman et Ann Robeyns de dire :

> C'est l'élan irrésistible vers la vie qu'incarne la femme, qui le retient de l'acceptation de son moi profond. Mais cet appel féminin est lui aussi oblique, double. On peut évoquer sa duplicité sur le registre homérique, si explicite dans le texte : d'un côté appel de Circé et de la sirène (« viens donc ! ») ; de l'autre, appel

[772] LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, *op. cit.*, p. 608.

> de Minerve, dispersant la nuée quand l'heureux amant retourne aux rives prochaines[773].

Si Ulysse a navigué dans cette mer intérieure qu'est la Méditerranée, si Stephen Dedalus et Leopold Bloom ont *navigué* dans le labyrinthe de la ville de Dublin, Félice Francia et Lucas Letheil eux *naviguent* dans « leur mer intérieure » à la quête de vérité car tel que le souligne le dernier des héros :

> […] il était comme un homme enfermé dans un souterrain, et qui cherchait la sortie, et qui se traînait dans l'obscurité ; parfois désespéré et las, se couchant, renonçant à l'effort, essayant, puisqu'il avait des vivres pour longtemps, de s'accommoder de sa situation ; – et puis, tout à coup, après une nouvelle marche faite sans grand espoir : la lumière du jour ! le scintillement de la mer, des allées et venues d'hommes et de femmes, une gare et ses bruits, la vie libre, variée, riche et vagabonde ! sa vie retrouvée. Bonjour, Lucas Letheil ; c'est bien toi ? oui, c'est bien moi[774].

Recherche de lumière, « du rayon de lumière », qui est déjà présente dans le récit pivot de la trilogie et qui devient un axe structurant et générateur du deuxième texte selon Maria Badiola[775] partant des réflexions de Jean Herman et d'Ann Robeyns. *Amants, Heureux Amants*, tel que nous l'avons annoncé précédemment, constitue le point d'inflexion entre la tentation des sirènes et l'appel de Minerve ou cette Pallas Athénée des *Poèmes*[776]. En fait, il devient l'annonciateur de cette conquête de vérité et de cette affirmation de soi. Il ne nous semblera, donc, pas étrange que le narrateur, Félice Francia, se

[773] HERMAN, J. - ROBEYNS, A., *op. cit.*, p. 89.
[774] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 681-682.
[775] BADIOLA, M., *Narratividad e intertextualidad en la obra de Valery Larbaud*, *op. cit.*, p. 464.
[776] LARBAUD, V., « Carpe Diem », in *Borborygmes*, in *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 63.

promène le long de l'Arno, « ruminant les vers d'Homère »[777], et que le récit homérien exerce un énorme poids dans la nouvelle tel que le souligne Nelly Chabrol[778].

> Quand je pense que j'ai su les chants six et treize de l'*Odyssée* presque entièrement par cœur. Que m'en reste-t-il ? Dans le six, je serais bien vite arrêté. Le discours d'adieu du treize, et quelques passages encore. Étonnants, l'arrivée à l'aurore et ensuite le réveil sur le rivage, dans le brouillard. Il a bien vu cet épais brouillard amer qui monte parfois de la Méditerranée et submerge les terres jusqu'à mi hauteur des premières montagnes, cachant « les longues routes, les ports tranquilles, les hauts rochers et les arbres vigoureux[779].

La « brume à dissiper » devenant la métaphore de ce « secret inavoué »[780] que les héros se doivent de chercher dans les profondeurs de soi.

> Et soudain la déesse disperse la nuée, et la terre apparaît telle qu'on l'a toujours connue, frappée de soleil, et tout sur elle agité par le vent. Le vent dans le jardin, cet après-midi, au bord du Lez. Comme il menait leurs écharpes et même le bas de leurs jupes tandis que nous nous bercions sur la balançoire […] Tout de même, ça aurait été joli, et ça l'aurait changée, elle, des amis et admirateurs. Minerve déguisée en berger. La description est sommaire ; mais il y a le détail : xx grec xx. Le corps délicat et tendre comme l'ont les fils des Princes. Et les fils des Princes étaient là, assis aux tables, tandis que l'aède chantait. Homère, homme de lettres,

[777] LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants*, in *ibid*., p. 634.

[778] CHABROL, N., *De l'espace réel à l'espace imaginaire dans l'oeuvre de Valery Larbaud*, *op. cit.*, p. 304. « S'il est un livre qui pèse de toute sa puissance sur *Amants heureux amants* (sic), c'est bien l'*Odyssée* de Homère. Préparée par le désir qu'éprouve Francia de se replonger dans Lucien, Aristophane et les Alexandrins, mais aussi par la présence d'étudiants s'exprimant en grec à Montpellier, l'épopée dicte sa présence par intermittences durant deux bonnes pages – toujours selon la logique du monologue intérieur qui fait suivre les pensées par associations d'idées ». *Ibid.loc.cit*.

[779] LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 640.

> poète autodidacte, vénéré des peuples, et à qui un dieu mis tous les chants dans l'esprit[781].

C'est donc bien Minerve – déesse de la sagesse et des arts – qui devient le guide des héros[782]. De plus, soulignons que la métaphore[783] qui ouvre le récit se fonde aussi sur une référence au passage de l'antre des Naïades de l'épopée homérienne.

> La description de l'antre des Naïades, obscure et belle comme l'antre lui-même. Naturellement, dès qu'on s'y arrête un peu on pense à la femme. Mais ce pourrait être aussi le cerveau. Non : la porte des immortels n'a pas leur équivalent dans la tête. Les abeilles, oui, les pensées justement : les ouvrières, l'action, et les reines, la science[784].

Si effectivement le secret inavoué a beaucoup à voir avec la femme et sa place dans la vie des héros, il va sans dire que le réseau métaphorique femme/ville/écriture (déjà présent dans les *Poèmes*[785] tel que nous l'avons souligné antérieurement) commence à être suggéré. La femme est le premier refuge de l'homme dans ce parcours initiatique, la ville le deuxième mais ce sera définitivement l'écriture qui

---

[780] Jean Herman et Ann Robeyns de dire : « *Amants heureux amants* contient une clef de lecture, un indice métaphorique qui suggère que ce texte peut être lu sous le signe d'un secret inavoué », HERMAN, J. - ROBEYNS, A., *op. cit.*, p. 82.

[781] LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 640-642.

[782] Il est fort connu que dans la mythologie l'oiseau représente toujours (parmi d'autres choses) la tentation de la sagesse. Comme nous verrons plus loin la présence de l'oiseau de façon répétitive dans le premier récit nous indique aussi cette tentation de Minerve.

[783] *Cf.* La métaphore cerveau-chambre plusieurs fois évoquée au début du récit, le cerveau où la conscience s'illumine avec le jaillissement spontanée de la pensée et des sensations, et cette chambre illuminée par les rayons qui transpercent les lames de la persienne. Métaphore qui se base de même sur le flot continu du langage du monologue intérieur tel que nous l'avons vu, flot continu qui devient le générateur de la prise de conscience.

[784] *Ibid.*, p. 642.

[785] « […] Cueille ce triste jour d'hiver sur la mer grise,/Et laisse-moi cacher mes yeux dans tes mains fraîches ; /J'ai besoin de douceur et de paix, ô ma sœur./Sois mon jeune héros, ma Pallas protectrice,/Sois mon certain refuge et ma petite ville ;/ Ce soir, mi Socorro, je suis une humble femme/Qui ne sait plus qu'être inquiète et être aimée ». LARBAUD, V., « Carpe Diem », in *Borborygmes*, in *ibid.*, p. 63.

l'accueillera et qui constitue le point d'aboutissement de cette quête de vérité (aspect sur lequel nous reviendrons plus loin).

Certes, le héro de *Beauté, mon beau souci…*, avec cet esprit encore enfantin est bel et bien égocentrique[786], Félice Francia, lui, a franchi un pas en avant. Effectivement, pour se connaître lui-même, il doit se *pencher sur lui-même,* il n'y a que ce chemin pour découvrir ses plus profondes aspirations, donc sa liberté devient un besoin impérieux. *Amants, Heureux Amants* aborde le mythe du Narcisse de façon plurielle. L'évocation du héros mythique nous renvoie de façon littérale à cette fuite de l'amour total car synonyme d'aliénation de l'individu, ou encore tel que le souligne María Badiola :

> Nos hallamos ante la constelación nocturna de la feminidad temible, ilustrada por Narciso, hermano de las Náyades (como vimos, también presentes en el texto) perseguido por Ero (compañera de Diana), y al que las divinidades femeninas hacen sufrir la metamorfosis mortal del espejo[787].

C'est grâce à ce repli sur soi « à l'ombre des lauriers du tombeau de Narcisse »[788] que le héros, sur le chemin de la connaissance de soi, pourra :

> […] lisant lentement, tout entier à la pensée d'un autre, ou bien épiant les démarches de son esprit. Savoir toutes les choses aimables ; jouer à nos passions et à nos impulsions le tour d'en savoir plus long qu'elles et ainsi les dominer, les discipliner, les soumettre[789].

Et, ici nous nous devons d'insister sur cette capacité de Valery Larbaud de mettre en dialogue des textes au-delà des frontières temporelles et culturelles, car il est difficile de ne pas penser au *Traité du*

---

[786] Lorsque Marc Fournier se regarde dans la glace et se contemple satisfait de l'image reflétée. LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, *op. cit.*, p. 568.
[787] BADIOLA, M., *op. cit.*, p. 469.
[788] LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 639.
[789] *Ibid., loc. cit.*

Narcisse de son aîné André Gide, qui précisément en s'inspirant du mythe traditionnel va analyser les conditions optimales pour la création poétique. Le poète, tel Narcisse, se doit de s'isoler du reste pour pouvoir s'observer intérieurement et porter sur le monde ce regard unique « rien que le seul Narcisse, donc, qu'un Narcisse rêveur et s'isolant »[790], observation qui est à la source de la création. Dominer les tentations de tomber dans les bras *dévastateurs* et *létaux* de l'*enchanteresse* femme, sans aucun doute, mais aussi repli nécessaire car l'œuvre à venir ne peut naître que dans l'isolement.

Cependant, à notre avis, la référence au mythe du Narcisse doit être contemplée dans une double perspective (et là, à nouveau, se situe le jeu de l'écriture larbaldienne) : d'une part, Narcisse nous fait effectivement penser au héros mythique, mais la mention même du prénom ne nous renvoie-t-elle pas, d'autre part, au sens biblique du narcisse[791]? Il nous semble que le jeu de l'écriture larbaldienne, la pluralité de cette dernière, ainsi que l'importance de l'intertexte biblique nous permettent de répondre affirmativement. Par ailleurs, soulignons que pour les habitués et connaisseurs du Jardin des Plantes de Montpellier, la légende du tombeau de Narcisse au fond de l'allée Cusson indique qu'il ne s'agit pas d'un tombeau dédié au héros mythique mais plutôt qu'il est porteur de mystère puisque les restes qui reposent sont ceux de Narcissa[792], fille du poète Young décédée à Montpellier à la fin de XVIIIe siècle. Donc jeu sur la légende antique, sur le signifié religieux du narcisse ainsi que sur la tombe funéraire…

Si, effectivement, la connaissance de soi entraîne un repli sur soi, et donc exige une attitude proche de celle du héros mythique refusant l'amour de Ero, si par ailleurs l'artiste dans sa tâche de création doit se replier sur soi-même dans la solitude, il n'est pas moins vrai que la contrainte de se donner tout entièrement à sa vocation n'est que plus impérieuse. Une vocation qui exige un dévouement

---

[790] GIDE, A., *Le traité du Narcisse*, in *Romans, récits et soties*, *oeuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 3.

[791] Si effectivement le mythe de Narcisse renvoie généralement à la vanité, à l'égocentrisme, à l'amour de soi et à la satisfaction de soi-même, il nous semble aussi que par la mention même du prénom, la présence indirecte de la fleur permet d'entrevoir l'annonce d'une renaissance. Tel que le soulignent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, cette fleur rattachée au printemps et aux régions humides est associée à la fécondité. D'autre part, dans la *Bible* le narcisse tout comme le lis caractérise le printemps et l'ère eschatologique. CHEVALIER, J. - GHEERBRANDT, A., *op. cit.,* p. 658.

[792] NOËL, J., *in* CHABROL, N., *op. cit*., p. 135.

inconditionnel et, donc, une irrévocable soumission. Dévouement et soumission à cette « Dame », qui est par conséquent, bien loin de cette complaisance à l'égard de soi-même. Une vocation, en définitive, qui a tout d'un amour spirituel[793] tel que celui qui s'établit par delà les sexes, annoncé d'abord dans l'allusion que véhicule le titre de la fable *Les deux pigeons* comme le souligne María Badiola[794], suggéré ensuite, tel que nous le verrons plus loin, par cette dame « innommée » ou référée par « Celle à qui je pense », puis finalement avoué en parlant d'Irène :

> Et cela m'a rapproché de la pensée d'Irène… Concentration de plus en plus rapide des pensées, des sensations et des motifs d'action de Lucas Letheil autour de la personnalité d'Irène Andréadès. **Je suis complètement à elle, et elle est si présente en moi qu'il me semble que c'est elle qui voit ce que je vois, goûte ce que je goûte**… Si je prévois une souffrance, si un spectacle bas s'offre à ma vue, j'ai envie de lui dire : « Éloigne-toi ; mets tes mains sur tes yeux » ; si une fête se prépare, si une douce musique résonne, je l'avertis : « viens Irène » […][795].

Par conséquent, la référence à Narcisse nous oriente, non seulement sur le côté de la complaisance à l'égard de soi-même, de la vanité et de l'égocentrisme, mais aussi, nous semble-t-il également sur le côté biblique dans la mesure où l'artiste de par son dévouement à l'art s'achemine vers une nouvelle rennaissance.

---

[793] Tel que nous l'avons annoncé précédemment, Valery Larbaud aime souvent jouer à tomber dans les amours interdits imaginaires, et par ailleurs, le discours sur l'amour comporte, comme nous le verrons par la suite, ce côté spirituel qui relève de la chasteté et de la pureté.

[794] BADIOLA, M., *op. cit.*, p. 471.

[795] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, *op. cit.*, p. 704. Notons, que les héros larbaldiens ont tous un penchant vers autrui et trouve dans l'altruisme un exutoire à leur malaise. Si Lucas Letheil affirme pour Irène : « la seule chose qu'il désirait, se dit-il, c'était son bonheur à elle, et le sien ne comptant plus que dans la mesure où il intéressait celui d'Irène », *ibid.*, p. 705. Il est difficile de ne pas se souvenir du poète A. O. Barnabooth qui avouait que « toute noblesse vient du << don de soi-même >> ». LARBAUD, V., « Don de soi-même », in *Borborygmes*, in *Oeuvres complètes*, *op.cit.* , p. 61.

> Bienheureux cet homme-là d'avoir pu dresser sur la place publique, nues et sans honte, les filles de son esprit. Quelle expérience, quelle longue méditation du corps féminin...[796]

Si, tel que nous le verrons plus loin, la référence aux Trois Grâces comporte une plus large visée, retenons ici que l'admiration de la beauté esthétique féminine[797] incarnée dans la sculpture va permettre d'établir ce pont entre la femme et l'art[798] et plus loin entre la femme et l'écriture que nous avons annoncé précédemment et que nous développerons par la suite. Si Irène va finalement devenir la « Pénélope » de Lucas Letheil, « Celle à qui je pense » que Félice Francia se résistait à dévoiler, commence maintenant à laisser transpercer de façon fragmentaire et oblique une de ses possibles identités ; une identité, par ailleurs, qui dépasse amplement le côté humain. Evidemment, le narrateur du deuxième récit en est bien à un stade antérieur à celui de Lucas Letheil qui, lui jouant encore sur le double sens femme/écriture se décante pour cette dernière incarnée par la paix d'Irène comme nous nous disposons à le voir par la suite.

Un parcours initiatique, par conséquent, qui débute dans les brumes du paysage de Londres, qui se poursuit à Palavas-les-flots et à Montpellier, villes pénétrées d'une douce et voluptueuse lumière et qui s'achèvera dans ce trajet de Naples à Tarente, cette dernière – cité terminus – ensoleillée au plus haut point, « d'un bleu grec »[799], qui ne peut que nous rappeler cette Ithaque où Ulysse rejoignit le rivage après avoir vécu et enduré mille péripéties.

---

[796] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *ibid.*, p. 636.

[797] Souvenons-nous des premières lignes du récit d'*Amants, Heureux Amants* qui présente, précisément, le narrateur dans une méditation sur la nudité du corps, face aux deux jeunes femmes encore endormies. Hésitation à retirer le voile, parallèle à l'hésitation à dévoiler ce secret inavoué au sujet de la femme, de l'amour et de l'art et plus concrètement de l'écriture littéraire tel que nous le verrons plus loin.

[798] L'association entre le sculpteur qui moule les formes féminines et les rhétoriciens qui moulaient la matière linguistique existe depuis l'Antiquité et Lucien en est bien un exemple.

[799] LARBAUD, V., in *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*, *op. cit.*, Lettre à Marcel Ray datée du 27-02- 1903, t. 1, p. 102.

IV.2.2.2. Le discours sur la femme et sur l'amour : un voyage à travers les textes par-delà les temps

Certes, le discours sur la femme et sur l'amour est un des thèmes les plus chers et les plus récurrents dans l'œuvre de Valery Larbaud. D'ailleurs, si Robert Mallet et George Jean-Aubry définissent, à très juste titre, notre auteur, comme « le touriste du cœur »[800] en parlant de la trilogie dont il est question dans ce chapitre, nous pourrions le généraliser pour toute son œuvre. Souvenons-nous des *Enfantines* qui évoquent la naissance du sentiment amoureux chez les enfants comme fuite et refuge contre les adversités de ce monde bourgeois tel que nous l'avons souligné quant au « plaisir du mot et l'écriture de la transgression ». En toute évidence, l'analyse très fine de la psychologie enfantine qui scande les pages de cette œuvre surprend le lecteur, d'abord par l'extrême sensibilité de l'approche, ensuite par les nuances infiniment subtiles qui y sont suggérées, puis par l'incontestable modernité du traitement puisque Freud semble y être annoncé. Si cette œuvre nous offre cette découverte de l'amour enfantin sur le plan de l'imagination, *Fermina Márquez*, « ce roman de toute notre adolescence avec ces passions qui n'aboutiront pas »[801] selon Valery Larbaud, dévoile par contre, cet éveil de l'amour naissant chez des enfants en pleine puberté ou à l'aurore de leur adolescence et ici, c'est plutôt sur le plan du réel que se situent ces évocations. Toute une gamme de comportements, de nuances et de distinctions y sont abordées, allant de l'amour hétérosexuel de Santos Iturria et de Demoisel, passant par cet amour égocentrique et intellectuel de Joanny Léniot qui cache en dernier ressort des penchants homosexuels indéniables, puis cet amour spirituel capable de détourner la ferveur sentimentale et sexuelle démesurée de la jeune héroïne ou encore cet érotisme incontestable de Mama Dolorès …

Si comme nous venons de voir, l'approche de l'amour et de la femme, axée sur l'enfance et l'adolescence, débute dans des récits qui s'encadrent dans la première étape, dans ce parcours vers la maturité et la modernité, ils démontrent déjà, cependant, la grande capacité chez Valery Larbaud de pénétrer les profondeurs de l'âme humaine et de scruter les sentiments dans leurs plus fines nuances. Or, nous considérons que l'approche de ce thème devient beaucoup plus complexe et donc plus riche à partir

[800] JEAN-AUBRY,G. - MALLET, R., « Notes », *in* LARBAUD, V., *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1237.

du deuxième Barnabooth qui est considéré comme le point de départ de cette écriture de la maturité tel que nous l'avons vu précédemment. Le discours sur l'amour et sur la femme, de même que de nombreux autres discours[802] qui s'y déploient, faisant déjà appel à de nombreux intertextes[803], annonçant dès lors le travail intertextuel qui va scander les œuvres à venir tel qu'*Amants, heureux amants…*

Valery Larbaud, âgé de la quarantaine et donc « beaucoup plus clairvoyant à l'égard de l'amour et de la femme ainsi que de lui-même »[804] selon Robert Mallet nous offre une analyse intéressante non seulement par la lucidité qui la caractérise mais aussi et surtout, nous semble-t-il, par le voyage à travers les textes sur laquelle elle repose ; un « richissime » voyage, dirions-nous. Dans cet alinéa nous nous proposons d'analyser les intertextes, références et allusions les plus significatifs sur lesquels s'appuie la narration tenant compte du parcours intellectuel et spirituel des héros de cette trilogie[805]. Considérons, de plus, que bien que le discours sur la femme et sur l'amour soit un trait unificateur et structurant de l'ensemble, nous observons qu'il atteint son point culminant dans le troisième récit.

Dans la première étape du parcours des héros de la trilogie, Marc Fournier puis Reginald Harding nous montrent cet élan vers la beauté de la femme, or ce n'est que l'attrait vers le côté purement végétatif de la vie qui réclame leur attention. Évidemment, ni le premier ni encore moins le deuxième ne sont encore suffisamment conscients des dangers et limitations que représente la femme « cette femme et cette mer partout en présence, mêlées l'une à l'autre »[806]. Nous devons retenir que le discours sur la femme et sur l'amour s'articule fondamentalement à partir des deux héroïnes : Edith Crosland et sa fille

---

[801] LARBAUD, V., in *ibid.*, pp. 1211-1212.

[802] Souvenons-nous de ce discours métalittéraire que nous avons abordé en détail dans notre premier chapitre.

[803] Relevons que le travail intertextuel des premières œuvres est beaucoup mois riche. Il existe évidemment comme chez tout grand écrivain. Cependant le jeu qui s'y offre aux lecteurs n'est en aucun cas comparable à celui des œuvres de maturité, tel que nous l'abordons dans ce chapitre, et dont l'un des exemples constituent précisément ce discours sur la femme et sur l'amour qui repose sur d'innombrables intertextes.

[804] MALLET, R., « Notes », *in* LARBAUD, V., *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1237.

[805] En toute évidence, la première partie de ce chapitre nous a déjà permis d'aborder quelques aspects de ce discours étant donné le fait que le parcours initiatique des héros se déploie en parallèle avec la prise de conscience progressive que la femme ne constitue pas cette terre promise à conquérir.

[806] LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, in *ibid.*, p. 608.

Queenie dans cette première étape. Cette dernière qui nous rappelle certaines des adolescentes[807] des œuvres de Larbaud joue sur plusieurs références. Si « cette éblouissante apparition »[808], nous achemine d'abord à la « fairy Queen » (aspect sur lequel nous reviendrons plus bas quant à la femme et à l'écriture), nous ne pouvons ignorer le thème des amours interdits du genre élégiaque[809]. En effet, plusieurs aspects relevés dans ce récit nous renvoient aux poètes du siècle d'Auguste (Properce et Tibulle y sont d'ailleurs référés explicitement) et à cette poésie, dite alors mineure, qui rivalisa avec la grandeur de l'épopée.

Marc Fournier, fabricant et vendeur de soierie, n'est pas l'exemple type du bourgeois industriel. Séjournant à Londres temporairement, il choisit le coin de la ville le plus périphérique, le plus rural dirions-nous[810], car tel les poètes élégiaques il a besoin de ce coin qui lui rappelle cet âge d'or rêvé. Un héros qui va s'occuper de la « militia amoris » et non de la militia[811]. Ce disciple de la « Godersela School »

---

[807] Ángeles Sirvent souligne, fort à propos, le fait que Queenie nous renvoie à d'autres héroïnes des *Enfantines* telles que Gwenny et Ruby, par exemple, et ajoute qu'elle comporte des traits de la jeune fille, nommée Araceli, que Valery Larbaud connut dans notre ville et dont le prénom s'inscrit en filigrane dans l'acrostiche de la première dédicace envisagée par l'auteur pour la première édition. SIRVENT RAMOS, A., « Introducción », *in* LARBAUD, V., *Belleza, mi bella inquietud…*, *op. cit.*, pp. 16-17.

[808] LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci..*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 542.

[809] ALVAR EZQUERRA, A., *Poesía de amor en Roma*, *Catulo, Tibulo, Lígadmo, Propercio*, Madrid, Akal Clásica, 1993, p. 15.

[810] « En dépit de son origine commerciale il avait cette caractéristique d'aristocratie, cet air, – on ne sait si on doit dire sportif ou légèrement rustique, – ce teint coloré et cette vigoureuse simplicité d'allure qui distinguent les fils de la grande bourgeoisie de l'espèce purement citadine des calicots et des bohèmes ». LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, *op. cit.,* p. 559. D'ailleurs, souvenons-nous de la présence de Théocrite ; nous y avons fait référence dans notre premier chapitre avec la mention de sa première idylle. Comme il est fort connu Théocrite fut le fondateur du genre pastoral et bucolique, et les élégiaques s'inspirent de lui pour situer leur aventure d'amour dans un cadre rural et campestre ; un cadre symbolisant un art de vivre, le culte de l'élégance, de l'art et du beau, et l'inclination aux tourments d'amour. Cette Arcadie sera reprise et interprêtée par nombre de poètes et d'artistes tout au long de l'histoire de la littérature et des arts. Citons à ce sujet la mention aux motifs pastoraux de Poussin qui, précisément s'inspirant de la mythologie, créa de nombreux tableaux dont l'un des plus connus est *Les bergers d'Arcadie* et duquel Valery Larbaud en fait mention par « le pâtre et le berger » et ce « fragment de torse trouvé à Herculanum » sur lesquels nous reviendrons. Soulignons, de plus, que la présence de cette atmosphère pastorale revient dans la deuxième nouvelle avec la séquence au bord du Lez. LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants,* in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 618.

[811] L'une des caractéristiques du genre élégiaque est qu'il s'érige précisément contre les grands héros des récits épiques ; l'élégie inaugure un genre mineur qui n'attache de l'importance qu'à l'amour et au culte des jeunes femmes aimées. Genre à l'époque bien subversif puisqu'il rompait cette hiérarchie fondée sur un système patriarcal politique et social, nettement défini et établi ; subversif du fait qu'il permettait que le poète exprimât sa soumission à la dame souveraine. De Catulle à Properce, passant par Tibulle, puis Ovide, ce ne sont plus les exploits guerriers

devenant un expert des intrigues amoureuses car précisément « ce sont elles qui nous font mieux sentir le côté sérieux de notre vie, de nos travaux et de nos affaires »[812]. Or, notre héros ne *tombe pas* précisément *dans l'amour permis*[813], bien au contraire il a un certain penchant pour ces amours illégitimes. Le côté libertin des élégiaques constitue pour lui un exemple à suivre à en juger par sa franche et explicite admiration envers les grandes maîtresses de l'élégie telles les « Lavinie »[814].

En effet, un amour subversif, celui de Marc envers Edith – à peine sortie de son veuvage –, car dans un contexte bourgeois, une femme ne pourrait être plus âgée que son amant et, encore moins une veuve qui, selon les conventions sociales, ne pouvait aspirer qu'aux œuvres de bienfaisance. Si, effectivement, l'identité réelle de la femme n'est pas clairement cachée dans ce cas tel que le ferait l'élégie[815], nous percevons, par contre, que cette liaison s'est maintenue dans la plus grande des discrétions : toujours à l'ombre du soir brumeux de Londres et dans la pénombre de ce foyer au sein de cette maison voilée de lierre[816]. Comme nous verrons plus loin, cette femme revêt déjà, bien qu'à un moindre degré, cette association à la nocturnité[817]. Edith, semblable à cette « héroïne de Maynard », « cette belle vieille »[818], dont « l'hiver de sa vie est encore son second printemps », bien consciente du

---

que racontent les auteurs, c'est précisément l'expérience de l'amour dans toutes ses facettes et l'expression de celle-ci qui va remplir la vie et l'oeuvre de ces poètes. L'amour devenant donc une « militia amoris ».

[812] LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, in *ibid.*, p. 560.

[813] Nous nous permettons d'utiliser une expression très chère à Clélie, car il est question aussi de la carte du Tendre. Notons le recours aux formules de la littérature précieuse, puisant aux sources de la littérature courtoise. Nous profitons de notre référence à Clélie pour saluer une thèse qui a été soutenue à l'Université d'Alicante par Dr. Christine Verna Haize en 2002 et versant sur : *La volupté des mots dans Clélie de Mademoiselle de Scudéry*. Thèse dirigée par Dr. Ángeles Sirvent Ramos, professeur en chair de philologie française à l'Université d'Alicante.

[814] De fait, tel que nous le verrons plus loin, Lucas Letheil qui constitue la dernière étape du parcours initiatique avouera qu'il suit le non-conformisme préconisé par les grands de l'Antiquité, « un non-conformisme impossible pour qui a la vocation exclusivement féminine ». LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *ibid.*, p. 679.

[815] Tel que le souligne Antonio Alvar Ezquerra, l'amour élégiaque n'ayant rien d'un amour conventionnel, soit pour des questions d'âge, de conditions et de situations sociales, voire même de sexe, se devait d'être caché, de là l'anonymat des identités réelles sous des noms bien souvent énigmatiques. ALVAR EZQUERRA, A., *op. cit.*, pp. 18-19.

[816] « […] douce femme qui l'attendait dans sa maison voilée de lierre ». LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 551.

[817] Association bien moins évidente que pour d'autres cas car l'héroïne, de par son âge, ne constitue pas un danger réel pour Marc.

[818] LARBAUD, V., *ibid.*, p. 551.

peu de temps qu'il lui reste pour séjourner dans le *Pays de Tendre* profite, non de façon désintéressée[819], de ce que la vie lui a mis sur les mains[820].

Or, le côté subversif atteint un plus haut point avec la fillette Queenie. Si effectivement, tel que le souligne André Lebois[821], la scène du baiser constitue l'un des passages les plus audacieux de la littérature française, nous considérons que cette audace de la part de l'auteur vise précisément le jeu déclenché par le rapprochement et les clins d'œil aux amours enfantins des élégiaques. Le prénom même de « Queenie », diminutif de « Queen » (en anglais ce dernier étant un nom commun), joue sur le côté de l'anonymat cher aux élégiaques (la « puella innominata »). Certes, ce prénom n'est pas un « nom d'amitié donné par sa mère »[822] selon le narrateur, mais il ne semble pas pour autant être le nom authentique. Ce qui, à notre avis, permet l'établissement déjà à partir de ce premier récit, du réseau métaphorique qui va caractériser la trilogie et sur lequel nous reviendrons : le jeu sur le double sens femme/littérature cher à Valery Larbaud et qui remonte déjà à Barnabooth tel que nous l'avons vu précédemment.

Queenie, en tant que femme d'abord exerce, telle les « doctas puellas » de l'élégie, une fascination et un pouvoir d'attraction incontestables sur Marc Fournier, un pouvoir même surnaturel tel que le suggère le cadre féerique dans lequel elle surgit et son déguisement en « petite Folie » munie de cette marotte[823]. Le héros est définitivement saisi par sa beauté, sa grâce et ses charmes, soumis à ses enchantements et à ses caprices comme les poètes de l'élégie[824]. Queenie est telle la « petite Cythère »:

---

[819] Dans ce discours sur l'amour on perçoit souvent chez certaines femmes cet amour qui est loin d'être inconditionnel. À plusieurs reprises, il nous est dit qu'Edith, a profité des prérogatives de sa situation d'intendante et c'est pourquoi elle se résiste à l'idée de voir Marc partir.

[820] L'amour d'Edith n'est pas inconditionnel, outre le fait qu'elle profite de la « dernière occasion d'aimer » telle l'héroïne de Maynard, il y a en arrière plan un intérêt économique du fait de son veuvage. Marc l'apprendra bien plus tard. Cette critique de l'amour intéressé, bien présente par ailleurs dans la trilogie, remonte déjà au conte *Le pauvre chemisier.*

[821] LEBOIS, A., « Amateur de la jeune fille en fleur », in *Colloque Valery Larbaud l'amateur*, *op. cit.*, p. 141.

[822] LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, in *Œuvres complètes*, *op, cit.*, p. 544.

[823] Relevons que Queenie telle les jeunes héroïnes élégiaques est belle (*cf.* par exemple la beauté de ses yeux, la blancheur de sa peau, la finesse des traits de l'adolescence, ses cheveux or), elle fait preuve de qualités artistiques (*cf.* par exemple : représentation –déguisement –, musicale – le grelot –, broderie …, plus tard elle saura taper à la machine). Tout ceci dans une première lecture car nous verrons plus loin que ces vertus en annoncent une autre qui l'emporte sur toutes les autres.

> Citérida representaba ese tipo de hembra nacida para dominar con sus encantos y provocar mil sugerencias en el corazón de los hombres. […] Poetas que de amor sufrieron desde Catulo a Propercio habían dejado prendido su corazón de amadas dotadas de los mismos talentos que Citérida[825].

Or, Queenie, bien que surnaturelle[826] par certains côtés, est bien de l'ordre du terrestre :

> Toutes les pensées de Marc s'élevaient au sein d'une grande joie tranquille. C'était donc vrai : l'éblouissante apparition, la Fée, la jeune Folie blanche et bleue, – il l'avait tenue dans ses bras […] Ah, ce n'était qu'une petite mortelle, après tout ; mais une si douce petite mortelle[827].

Marc s'est laissé emporter par cet « appel rude, sauvage et mélodieux de la jeunesse de Queenie »[828], par cet appel de l'éternel féminin incarné par l'adolescente. Celle-ci est constamment associée à la mer (au bleu de la masse d'eau et au blanc de l'écume) tel que nous l'observons dans les descriptions qui scandent les pages du récit et dont nous pourrions citer à titre d'exemple le très beau passage du début :

---

[824] « Pero además es *docta* pues a su hermosura se une un espíritu cultivado, que sabe bailar, cantar, tocar instrumentos, conversar, componer poesía y degustar la de su amante. […] Sin embargo, la amada se comporta normalmente de un modo altivo y desdeñoso; suele ser cruel, *saeua*, su indiferencia, su actitud promiscua, su falta de atención a quien la ama están llenas de *saeutia* […] ». ALVAR EZQUERRA, A., *op. cit.*, pp. 60-61.

[825] *Ibid.*, p. 17.

[826] « Pues la amada, la puella está sublimada hasta las más increíbles alturas: la puella es divina y con su belleza puede competir no sólo con cualquiera de las mujeres de su alrededor sino incluso con las heroïnas de antaño y con las mismísimas diosas entre ellas Venus ». ALVAR EZQUERRA, A., *ibid.*, p. 38. Notons que, de même, que Venus arrive dans une coquille, Queenie, elle, déguisée en « folie » arrive dans un char. Aspect qui, à notre avis, est loin d'être gratuit puisque le char comporte un grand symbolisme comme nous verrons par la suite.

[827] LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 544-545.

[828] *Ibid.*, p. 555.

La blancheur vivante de ses mains et de ses bras contrastait avec la blancheur dure de la nappe ; mais les deux blancheurs paraissaient faites l'une pour l'autre, et de toute la personne de Queenie se dégageait une impression de vie saine, délicate et propre. Elle était aussi douce, polie et pure que peut l'être la créature humaine. Enfin Marc soutint l'éclat du visage, où il vit la même santé, la même douceur, la même pureté, vivantes, parlantes et regardantes. Le blanc même des yeux brillait, et quelques instants plus tard, tandis que le reste de la figure était caché par la tasse où elle buvait, il rencontra les yeux tranquilles, d'un bleu lointain et pur, et il songea aussitôt à ce lied où le poète dit que, lorsqu'il pense aux yeux de celle qu'il aime, un océan de pensées bleues submerge son âme :

Ein Meer von blauen gedanken[829].

Si effectivement l'admiration et la contemplation de la beauté féminine et l'état d'âme qui s'ensuit constituent le propulseur de l'écriture comme chez les élégiaques, aspect sur lequel nous reviendrons plus loin, il n'est pas moins vrai que cette association de la femme à la mer nous achemine vers cette « tisseuse de destin » du chef-d'œuvre poétique de Paul Valéry. La lecture des deux œuvres met effectivement de relief un certain nombre de coïncidences et d'échos tel que le souligne Frida Weissman[830] et ce qui retient surtout notre attention dans l'œuvre de Valery Larbaud, envoûté selon lui-

[829] *Ibid.*, pp. 542-543.

[830] Frida Weissman analyse les rapports qui existent entre les deux héroïnes celle de Valery Larbaud et celle de Paul Valéry. « Quoi qu'il en soit, il est certain que pendant la composition de la nouvelle, Larbaud était imprégné de la *Jeune Parque*. Il est fort probable, compte tenu de l'importance des réminiscences littéraires dans l'œuvre de Larbaud en général que le personnage a déteint sur celui de Queenie Crosland, et peut-être même, mais dans une bien moindre mesure, sur celui d'Edith Crosland (sic). […] Dans la mesure où le lecteur se représente la Jeune Parque comme un personnage vivant, elle est cette jeune fille ou jeune femme belle, forte et saine, dont parle Larbaud. Une impression de pureté, de calme et d'harmonie se dégage de son être. […] Alain dans son commentaire du poème, trouva que la Parque représente la vie vierge et forte, et folle de soi. Pour lui elle est, – sur un certain plan du moins – une jeune promeneuse naïve et impénétrable, pleine de joie de vivre, qui s'élance, qui bondit, qui vit par l'élan même ». WEISSMAN, F., « *La jeune Parque et Beauté mon beau souci…* », *Discussioni e comunicazioni*, anno XVII, fasc I, gennia aprile, 1973, p. 87.

même par la *Jeune Parque*[831], c'est cette association de la jeune adolescente à la mer. Celle-ci, symbole par excellence de la dynamique de la vie[832], véhicule de même cette idée de siège des passions et de la chute de l'homme[833] telle la femme jouant sur son éternel féminin. Le destin de l'homme aux prises de celle-ci. Dans la première partie du récit nous observons la fillette qui brode les initiales de Marc sur un mouchoir, ou qui rallonge sa jupe. Des séquences de couture qui nous rappelle la création de Paul Valéry.

Cherche, du moins, dis-toi, par quelle sourde [suite
La nuit, d'entre les morts, au jour t'a [reconduite ?
Souviens-toi de toi-même, et retire à l'instinct
Ce fil (ton doigt doré le dispute au matin),
Ce fil dont la finesse aveuglément suivie
Jusque sur cette rive a ramené ta vie…
Sois subtile… cruelle… ou plus subtile !… Mens
Mais sache !... Enseigne-moi par quels [enchantements,
Lâche que n'a su fuir sa tiède fumée,
Ni le souci d'un sein d'argile parfumée,
Par quel retour sur toi, reptile, as-tu repris
Tes parfums de caverne et tes tristes [esprits ?[834]

Queenie, de même que l'héroïne mythique de Paul Valéry, de « nature resplendissante et enivrante » par cette jeunesse, ne rêve que d'abandon car tel que l'avoue le narrateur cette « douce grande blonde est faite pour recevoir du bonheur et en donner »[835]. Une femme qui s'inscrit sous la notion

[831] Dans son journal, dans la période alicantine, il est plusieurs fois question du poème de Paul Valéry. Après la première lecture, il note dans son journal : « Lundi, j'ai reçu *La Jeune Parque*. Le poème de Valéry m'a envoûté et j'en sais déjà une grande partie << par cœur >>. Ce n'est pas de la poésie, c'est un enchantement, << hechicería >>. Je crois que rien, dans aucune langue, n'égale la beauté de certains passages […] ». LARBAUD, V., *Journal 1912-1935*, *op. cit.*, pp. 55-56.

[832] CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *op. cit*, p. 623.

[833] *Ibid., loc. cit*.

[834] VALÉRY, P., *La joven Parca, El cementerio marino*, edición bilingüe de ALLAIN-CASTRILLO, M. - RICHARD, R., Madrid, Cátedra, 1999, p. 132.

[835] LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 583.

de douceur, de tendresse et de chaleur. Or, tel que le souligne Frida Weissman, Queenie tout le long du récit maintient sa virginité morale[836], ne se laissant pas prendre au piège de l'argent même dans sa situation de plein désarroi qui la frappe au sortir de son adolescence[837]. Cette petite « Andromède »[838] sauvée du « monstre » Marc Fournier par Reginald Harding (Persée) conserve du début jusqu'à la fin de la nouvelle cette autre caractéristique : celle de la pureté. Frida Weissman de dire :

> Si la Jeune Parque reste tout au long de sa rêverie mystérieuse et secrète […] Queenie, devenue femme, garde, – malgré la clarté et la santé qui se dégagent d'elle – son « âme d'enfant libre, rêveuse, brutale et fermée »[839].

Effectivement, Queenie incarne cet éternel féminin, jouant sur sa beauté adolescente et cet indéniable instinct de provocation enfantin, or elle est aussi et surtout porteuse de mystère comme nous l'annoncions précédemment. Un mystère qui se découvrira en filigrane tout le long des trois récits (et se découvre déjà ici au fil des pages pour le lecteur avisé), mystère qui, soulignons-le, nous est suggéré par cette atmosphère féérique du conte merveilleux qui scande les premières pages, mais aussi par le symbolisme du char tel que nous l'annoncions précédemment.

> Dans ces images traditionnelles du char, il y a presque toujours lieu de distinguer le char et son conducteur […] Le char qui s'identifie parfois à un second personnage […] représente l'ensemble des forces cosmiques et psychiques à conduire ; le conducteur, c'est l'esprit qui le dirige. Appliqué à l'être humain, comme dans le dialogue de Platon, l'image revient à ceci : le char, ou son double personnifié, représente la nature physique de l'homme, ses appétits, son double instinct de conservation et de destruction, ses passions inférieures, ses pouvoirs d'ordre matériel sur ce qui est matériel. On pourrait ajouter toutes les puissances

[836] WEISSMAN, F., « *La jeune Parque et Beauté mon beau souci…* », *op. cit.*, p. 88.
[837] Queenie est capable de ne pas tomber dans le piège de Marc Fournier qui lui proposait un « poste de secrétaire sans *souillures* ». LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, in *Œuvres complètes*, op. *cit.*, p. 586.
[838] *Ibid.*, p. 585.
[839] WEISSMAN, F., *op. cit.*, p. 89.

> de l'inconscient. Le conducteur du char, lui, représente la nature spirituelle de l'homme […][840].

Queenie, porteuse de ce beau prénom (qui n'en est pas un), cette petite « Reine » est bien plus qu'une adolescente pleine de vie, désireuse de passion et d'amour ; le mystère de son nom, la pureté et la blancheur auxquelles elle est associée nous renvoie tel que nous le verrons plus loin à cette association femme/littérature car tel l'azur scintillant et parlant de la pupille au sein de ses yeux limpides, les flots vaguent sur l'écume de la mer ainsi que l'encre bleu-océan ondule sur la page blanche immaculée. Queenie est bien l'écriture poétique, cet « or » qui déjà dans *Poèmes* :

> […] devient plus claire à chaque instant : un essai de soleil[841].

Si dans cette première étape du parcours intellectuel et spirituel, l'élan vers la femme et vers la vie sont les traits fondamentaux[842], les deux récits suivants vont dévoiler une prise de conscience progressive chez les narrateurs des dangers et des limitations de la Femme en tant que créature de cette *Terre Promise* à conquérir. Nous devons souligner que dans le deuxième texte et plus particulièrement dans le dernier texte de la trilogie le discours sur l'amour et sur la femme acquiert un rang de premier ordre[843].

Comme nous l'avons vu précédemment le récit *Amants, Heureux Amants* déploie, au fil des pages, cette prise de conscience de besoin de liberté, une prise de conscience qui va de pair avec la conscience d'une vocation artistique qui ne devient à chaque fois que plus impérieuse et qui se fait

---

[840] CHEVALIER, J. - GEERBRANDT, D., *op. cit.*, p. 210.

[841] LARBAUD, V., « Londres », in *Europe*, in *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 77.

[842] Bien que comme nous l'avons avancé le lecteur avisé perçoit déjà que Queenie comporte d'autres traits qui permettent de dévoiler ce mystère que porte la jeune fille.

[843] Ceci étant fort compréhensible puisque dans le premier, le récit de l'histoire des personnages y occupe une bonne partie. Dans les deux suivants, le processus d'introspection des deux héros articule les nouvelles privilégiant ce progrès vers la lucidité et vers la lumière qui lui s'appuie sur différents discours, dont l'un des principaux sera celui de la femme et de l'amour.

définitivement et explicitement jour dans *Mon plus secret conseil…* A partir du deuxième récit, le réseau métaphorique femme/art/écriture qui s'annonce déjà en arrière plan dans le premier, acquiert des traits de plus en plus évidents au fur et à mesure que nous avançons. Annonçons de plus que cette évidence est obtenue grâce à l'association femme/ville/écriture qui fait écho aux *Poèmes* tel que nous l'abordions dans notre communication « Espaces de la modernité et douceur de vivre »[844] que nous déploierons par la suite.

Dans ce parcours initiatique que constitue la trilogie, *Amants, heureux amants…*, nous dévoile, outre ce besoin de liberté et de solitude dans cet acheminement vers l'acceptation de soi et d'une vocation de plus en plus claire tel que nous l'avons abordé précédemment, l'émergence de la conscience d'un nouvel ordre des choses. Si le premier récit, certes, jouait d'emblée sur cet éternel féminin comme annonce de la destruction symbolique de l'homme, le deuxième va tenter d'apporter de nouvelles lueurs quant à l'amour et à ses multiples variantes. La rêverie du héros à « ces heures où il aime se sentir seul »[845] et les réflexions qui surviennent à son esprit, jouissant d'une volupté incontestable grâce au tableau qu'offre ses deux jeunes amies entrelacées et demi voilées, en plein sommeil (un tableau qui nous rappelle, par ailleurs, sans aucun doute celui des *Dormeuses* de Courbet) vont déclencher tout un débat au sujet des différents types d'amour et au sujet de la femme.

[844] Tel que nous l'abordions dans notre communication, si la femme pour le poète A. O. Barnabooth est « un refuge » au même titre que la « ville », s'il a des « souvenirs de ville comme il a des souvenirs d'amours » c'est bien parce que la conquête de l'espace s'effectue primordialement par les sens. CORBÍ SÁEZ, M.-I., « La poésie larbaldienne, espaces de la modernité et douceur de vivre », *in* SIRVENT RAMOS, A., (éd), *Espacio y texto en la cultura francesa*, actas del XII congreso de la Apfue, Alicante, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante, sous presse. Association femme-écriture qui déjà dans les poèmes nous est suggérée par cette « femme dédiée à la ville ». LARBAUD, V., « Trafalguar square la nuit », in *Borborygmes*, in *Oeuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 67. De plus, les femmes de par leur mystère constituent pour lui ce *jardin* à découvrir tel les « patios frais » de certaines villes maritimes du Sud de l'Europe. Jardins voluptueux sans pareils qui font appel à la naissance de l'écriture poétique au sein d'un espace clos, feutré, tiède. Le poète A. O. Barnabooth s'exclame: « […] J'ai besoin de douceur et de paix, ô ma soeur./ Sois mon jeune héros, ma Pallas protectrice; / Sois mon certain refuge et ma petite ville;/ Ce soir, mi Socorro, je suis une humble femme/ Qui ne sait plus qu'être inquiète et étre aimée ». LARBAUD, V., « Carpe Diem », in *ibid.*, p. 63.

[845] LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants*, in *ibid.*, p. 617.

Si effectivement, d'une part, l'observation des deux jeunes femmes, à travers les yeux du narrateur-« voyeur » Felice Francia, permet d'insister sur ce penchant transgresseur des héros larbaldiens, dans la mesure où il met en relief une complaisance certaine à l'égard des amours lesbiens (faisant écho, sans aucun doute, à notre avis, aux amours de l'héroïne de l'enfantine *Rose Lourdin* entre autres), il n'est pas moins vrai, d'autre part, qu'il permet d'introduire l'idée que l'amour dans sa conception bourgeoise n'est plus l'idéal à poursuivre. Le discours critique quant à cette classe sociale est une constante chez Valery Larbaud comme nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises et dans la trilogie il occupe une place de prime importance en rapport au débat sur l'amour et sur la femme.

En effet, dans le récit pivot, la conception bourgeoise de l'amour est incarnée dans le personnage de Pauline. La « jeune fille », d'une fraîche beauté certes, mais d'une indéniable étroitesse d'esprit, aidée de sa mère, est à la recherche constante de ce « mariage de convenance et non pas d'amour »[846], un mariage qui reste aux dépens des dots les plus convenables. Une quête impénitente qui ne deviendra par la suite que pénitence car les jeunes femmes comme celle-ci ne « connaîtront jamais le beau sentiment de la vierge amoureuse »[847], du fait de ne pas aimer réellement et en toute sincérité l'époux désigné.

Certes, Félice Francia se souvient de son amour de jeunesse à Finja, en compagnie de Inga, jouant au couple parfait[848] ; cependant ce passé heureux ne reviendra plus car il correspond à l'âge de l'innocence et à celui de l'aveuglement, si proche des « années sombres », et de plus, maintenant, il a pris cette « habitude à la liberté et à sa vieillesse »[849] tel qu'il l'avoue lui-même. Et s'il ne revient plus, c'est, nous semble-t-il, parce que jadis, il relevait également de l'ordre bourgeois. Les rapports que maintient le narrateur avec les deux jeunes amies Inga et Romana et avec « Celle à qui je pense », et ceux qu'entretiennent les deux héroïnes de *Bilitis* entre elles, déploient une galerie des différents amours qui vont de l'hétérosexuel (le conventionnel), c'est-à-dire celui qui se fonde sur une relation sexuée pleine (et dont nous pourrions affirmer qu'il occupe la moindre place), aux amours subversifs (ceux qui s'écartent de

[846] *Ibid.*, p. 631.
[847] *Ibid., loc. cit.*
[848] *Ibid.*, p. 621.
[849] *Ibid., loc. cit.*

la norme sociale), qui eux, par contre, semblent être les plus adaptés au bien-être *naturel* de l'individu (sic).

> No es casual, quizás, el haber extraído el título […] de *Les deux pigeons*, cuyos protagonistas comparten un amor más allá de los sexos, de cariño y de camaradería, ni que se trate, en el texto que nos ocupa, de amores extraconyugales (como sabemos, los preferidos de Larbaud) y poco convencionales en su época: amor lésbico, entre Inga y Romana Cerri; amor con « ausencia completa de sufrimiento » entre camaradas, compañeros, en el caso de Inga y Félice Francia; amor físico, entre Romana Cerri y Félice Francia; amor espiritual, entre « celle à qui je pense » y el protagonista…[850].

Ces amours lesbiens, dont la présence remonte aux *Enfantines* et aux *Poèmes*[851] nous acheminent vers cette androgynie maintes fois pointée dans l'œuvre larbaldienne[852]. Inga peut jouer à la fois le rôle de la femme et celui de l'homme dans ses travestissements. Cette ambivalence, cette union du masculin et du féminin, ou encore cette complémentarité dont Valery Larbaud en était bien conscient[853], ne nous rappelle-t-elle pas cette idée de perfection humaine proche de la divine (définie en tout et pour tout par l'état androgyne) exprimée dans *Le banquet* de Platon. Une androgynie qui, pour notre auteur, devrait être reconquise du fait même qu'elle constitue une des conditions nécessaires de l'atteinte de la

[850] BADIOLA, M., *op. cit.*, p. 471.

[851] Souvenons-nous, par exemple, des deux jeunes femmes de Rotterdam. LARBAUD, V., « Images », in *Borborygmes*, in *Oeuvres completes*, *op. cit.*, p 63. Soulignons, de plus, qu'il y a un certain nombre d'oeuvres dans ce XIXe siècle finissant et le début du XXe siècle qui illustrent l'amour lesbien, citons, parmi d'autres, *Les chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs que Valery Larbaud connaissait en toute certitude.

[852] Citons, par exemple, l'article critique sur Antoine Héroêt où il parle des œuvres antérieures à sa rentrée dans l'évêché : *L'Androgyne*, *La parfaite amie*…où il est question de cette dualité de l'être. Valery Larbaud évidemment parle de « l'heureuse illustration du haut sens de Platon ». LARBAUD, V., « Antoine Héroêt », in *Ce vice impuni la lecture : Domaine français*, *op. cit.*, pp. 28-29.

[853] Citant Miguel D'Esplugues, le religieux catalan – biographe de Saint François d'Assise –, Valery Larbaud souligne avec approbation : « […] mais il ajoute cette belle remarque : << Une noble virilité chez la femme et une féminité élevée chez l'homme sont les contrepoids des défauts inhérents à chaque sexe. Elles marquent la victoire sur la bête humaine et se rejoignent dans la sainteté >> ». LARBAUD, V., *La dignité de l'amour*, in *Œuvres Complètes*, *op.cit.*, p. 719.

plénitude de l'individu. Pour le héros du récit qui nous occupe les différences traditionnellement convenues et soutenues entre l'homme et la femme ne sont en fait qu'un mensonge de plus de cette société fondée sur un ordre révolu :

> Preuve qu'il n'y a pas de différence mentale essentielle entre elles et nous. Le sexe : une chose ajoutée, un déguisement. Et puis, il y a tous les degrés de l'un à l'autre […][854].

Cette « différence morale apparente entre les deux sexes, l'exagération et l'opposition entre les deux attitudes, virile et féminine, plus grande chez les peuples sauvages ou à demi-civilisés »[855] ne constitue définitivement qu'un frein dans cette quête de plénitude. Et le narrateur illustre précisément cette idée à l'aide de la référence aux poétesses de l'époque lyrique grecque[856].

Il ne nous semblera donc pas étrange que Félice Francia dans sa rêverie mentionne cette « Place de l'Oeuf » de Montpellier où s'élevait (au début du XXe siècle encore, non à l'heure actuelle) cette fontaine des Trois Grâces et veuille rester dans cette ville[857]. L'œuf, qui selon Pierre Grimal, constitue d'une part le symbole universel de la naissance du monde mais aussi d'autre part celui de la renaissance[858], véhicule en premier lieu cette idée de « dualité dans l'unité » et en deuxième lieu annonce la notion de germe :

> […] también es a la idea de germen, pero de germen de vida espiritual, a que se refiere la tradición alquímica del huevo filosófico[859].

---

[854] LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants,* in *ibid.*, pp. 638-639.
[855] *Ibid.*, p. 639.
[856] *Ibid., loc. cit.*
[857] *Ibid.*, p. 635.
[858] GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paídos, [1954], 1994, p. 358.
[859] *Ibid.,* p. 351.

Naissance et défense d'une vie et d'un amour spirituels qui boucleront définitivement la trilogie et qui se fonderont sur le dévouement à l'écriture-« Dame » tel que nous l'avons annoncé précédemment et sur lequel nous reviendrons plus bas. Une « Place de l'œuf » qui au centre du récit pivot et donc de la trilogie marque ce point d'inflexion dans le parcours initiatique.

> Au-delà de la jouissance sexuelle, c'est la quête d'unité qu'il s'agit ici. Unité anthropologique totale qui dans la mythologie grecque, prenait la forme d'un œuf, que Zeus coupe en deux pour punir les humains de s'être révoltés contre les Dieux. C'est de cette coupure de l'être double que serait né le chagrin d'amour selon la conception amoureuse développée par Aristophane dans *Le banquet* de Platon. Moitié d'orange plutôt (sic) que moitié d'œuf, chez Larbaud, parce que « orange », dans son signifiant, est à l'image de l'unité totale perdue, celle de l'androgyne, dont « orange » forme le semi-anagramme[860].

« Œuf » et « Orange »[861], tous deux significatifs puisqu'en fait ils annoncent de façon différente cette fécondité recherchée par la pratique de la vocation que vise le héros du dernier récit. Une fécondité qui n'a rien à voir avec les conventions qui ont régi l'homme, ne s'agissant donc pas de cette perpétuation de l'espèce nécessaire réclamée historiquement au mâle comme nous verrons plus loin et qui a défini tout au long des siècles le sens de l'existence de l'être humain. Et, c'est ainsi que le souvenir de Finja ne nous semble pas gratuit.

Finja, nous suggérant le monde nordique tel que le souligne George Jean-Aubry[862], nous renvoie à cette baie d'Elseneur, découverte lors des premiers voyages du « riche amateur » aux confins de

[860] HERMAN, J. - ROBEYNS, A., *op. ct.*, p. 86.

[861] Nous considérons que la référence à la place de l'œuf de Montpellier sert à expliciter cette dualité dans l'unité, dualité dans l'unité importante pour Valery Larbaud et, par conséquent, nous mettons au même rang œuf et orange. Soulignons, de plus, que l'expression espagnole « moitié d'orange » qui donnera par la suite le titre au récit *Sa moitié d'orange* de *Jaune Bleu Blanc*, exprime à un premier abord cette complémentarité des contraires homme/femme, et à un deuxième degré cette fécondité, puisque comme nous savons l'orange est le symbole de la fécondité.

l'Europe, une baie d'Elseneur qui fait écho, par ailleurs, non seulement aux *Poèmes*[863] mais aussi au chef-d'œuvre shakespearien *Hamlet*[864] où il est de même question de ce conflit entre deux mondes : l'Ancien et le Nouveau. Œuvre shakespearienne et conflit qui se retrouve également en arrière-fond dans l'*Ulysse* de James Joyce. Si la dénonciation de la part du Prince danois de la corruption de son monde et du péché de la chair – source indéniable de l'échec de l'homme dans l'Ancien ordre –, si cette angoisse existentielle (bien moderne déjà pour l'époque de Shakespeare) due aux hésitations et à l'incapacité finale de Hamlet pour venger son père servent James Joyce à établir certains parallèles entre Stephen Dedalus et le héros mythique élizabéthain, il nous semble que la mention de Finja et la référence indirecte d'abord à Elseneur puis au personnage shakespearien, permettent à Valery Larbaud d'établir de même un certain rapprochement (voire surtout dans le sens de dépassement) avec la tragédie du dramaturge de Strafford-upon-Avon.

Hamlet, héros du nouvel ordre et conscient du besoin d'invertir les anciennes valeurs fondatrices, s'avère cependant, incapable d'agir. Sa *stérilité existentielle* (à mettre en parallèle avec la *stérilité artistique* de Stephen Dedalus au début du parcours initiatique de ce dernier) ne peut le mener qu'à sa mort. Félice Francia, dans son progrès vers la lucidité déclenché le matin dans la chambre d'hôtel éclairée par la lumière d'un doux rayon de soleil filtré à travers les lames des persiennes, lui par contre, commence à découvrir que le salut de l'homme ne réside pas dans cette tentation de la Femme, dans celle de l'Éternel féminin, que bien au contraire ce penchant vers la chair ne peut le mener que vers cette stérilité artistique et existentielle car tel que nous le verrons dans le dernier récit l'écriture ne peut naître (*être générée* ou *fécondée*) que dans un état de chasteté et de dévotion spirituelle. Et c'est bien cet « Addio,

---

[862] JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie et son* œuvre, *op. cit.*, p. 96.

[863] « […] Te souviens-tu de Marienlyst ? (Oh, sur quel rivage,/ En quelle saison sommes-nous ? je ne sais)/ On y va d'Elseneur, en été, sur des pelouses/ Pâles ; il y a le tombeau d'Hamlet et un hôtel/ Éclairé à l'électricité, avec tout le confort moderne ». LARBAUD, V., « Carpe diem », in *Borborygmes*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 62.

[864]Valery Larbaud fut un grand lecteur de Shakespeare tel que nous pouvons le déduire de sa correspondance. D'ailleurs George Jean-Aubry le qualifie de « Shakespearien et de Laforguien ». JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie son œuvre*, *op. cit.*, p. 101. Retenons, de passage, que Valery Larbaud écrivit un récit *Le cœur de l'Angleterre* que Frida Weissman publia en 1971. Un récit qui précisément verse au sujet du Warwickshire (dans les middlands) où naquit Shakespeare (Strattford-upon-Avon).

cari villani »[865], répété à plusieurs reprises non seulement dans cette œuvre mais repris également dans la dernière sous la forme « je suis fâché de vous quitter si vilainement »[866], expression construite, nous semble-t-il, à partir de « Addio […] cari amici » de la version italienne du *Hamlet*[867] qui marque le tournant décisif dans ce parcours intellectuel et spirituel. Une expression qui, en toute évidence, pour le lecteur complice, joue sur le sens étymologique du mot « vilain »[868].

Si Félice Francia, encore sous quelques brumes (tenant compte de tout le parcours au sein de la trilogie), rompt avec cet idéal bourgeois de l'homme galant qui seul cherche ce bonheur auprès de la *chaleur* et *douceur*[869] de la femme, c'est bien définitivement Lucas Letheil qui va atteindre le point culminant dans cet itinéraire.

Le processus d'introspection que déclenche le monologue intérieur du dernier récit va déployer toute une série de réflexions – parmi d'autres aspects évidemment annoncés ou abordés plus haut – qui vont permettre au narrateur d'arriver à cette connaissance de soi et à l'acceptation irrévocable de sa vocation. Cette plongée dans les méandres du moi débutée par « Et si je la ramenais à son mari » va lui permettre d'y voir bien plus clair et de pouvoir finalement rompre, se *détacher* en définitive de la « Femme » incarnée par Isabelle. Plongée dans les ténèbres intérieures à la recherche de ce « Conseil intérieur » pour ainsi sortir à la lumière comme nous voyions précédemment, en parallèle avec le voyage en train et le voyage à travers les textes. Tel que nous l'avons vu, le discours quant à la femme et à l'amour acquiert dans ce troisième récit une place privilégiée car ce dont il s'agit directement c'est de se

---

[865] Nelly Chabrol souligne que cette expression est possiblement l'expression italienne qui traduite en français donnerait « adieu chers vilains ». CHABROL, N., *op. cit.*, p. 300. Il est fort possible que ce soit ainsi, mais nous nous devons d'ajouter que Valery Larbaud joue sans conteste avec l'expression shakespearienne traduite en italien. Cet « Addio, cari villani » nous renvoie à la tirade de *Hamlet* (acte IV, 5) où Ophélie dit adieu à son fiancé à l'aide d'une chanson, jouant sur le double sens du mot « vilain », celui qui accomplit un acte bas et celui qui est attaché à la terre et donc à cette vie végétative.

[866] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.,* p. 658.

[867] D'autres oeuvres semblent être référées à partir de cette expression mais nous ne pourrions l'affirmer catégoriquement sans risque de nous tromper. Nous avons à l'esprit, de même, le *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe par exemple.

[868] Le mot vilain indiquant précisément cet attachement à la terre et donc à la vie végétative et contraire, donc, à l'atteinte de toute noblesse d'esprit.

[869] Chaleur et douceur de la femme, répétés tout le long de la trilogie.

défaire définitivement de l'« *Ève coupable* ». Or, nous devons souligner que vu que de nombreux aspects ont été déjà abordés antérieurement, nous nous limiterons à analyser les références, allusions et intertextes les plus significatifs dans le but de ne pas alourdir ce chapitre, bien long à ce stade.

Dans ce retour sur soi et sur le passé qu'effectue Lucas Letheil, il prend conscience qu'Isabelle, bien qu'au début de leur liaison put sembler être porteuse d'un bonheur inépuisable, relève de même de cette médiocrité bourgeoise et de son indissociable nature féminine. En effet, cette jeune femme, émancipée au goût des héros larbaldiens, malgré l'exaltation et les promesses du début des amours, ne tarda pas à dévoiler, elle aussi, ce côté obscur, pesant et rebutant de la femme dénoncé par Boileau – auteur bien présent à l'esprit du narrateur [870]. Cette dentellière[871], comparable aux héroïnes de Paul Bourget[872], qui nous rappelle sans aucun doute la « tisseuse de destin », représente ce côté végétatif de la vie[873]. Or, la nature de Lucas Letheil – héros de la rupture, selon M. R. Colombier[874] – et cette aristocratie d'esprit qu'il défend contre tout ne lui permettent pas de demeurer dans cet état de stagnation et de vacuité que lui dépare la morosité de la vie auprès de cette « Isée »[875]. Si tel qu'il l'avoue lui-même, non sans humour, il a « autre chose à faire qu'à fonder une famille » car il aime « plutôt lire »[876], ou encore s'il préfère bien plus « la chasteté complète au rôle de mari »[877], si par ailleurs la satiété du désir amène l' « insensibilité » car « la volupté se limite de plus en plus aux instants où elle est le but qu'on se propose »[878], il va sans dire que les amours conventionnels ne le seyent absolument pas, en étant même définitivement « repu »[879]. Donc, dans son « Programme pour l'année prochaine » (un programme, qui d'ailleurs, semble faire écho à celui des années de jeunesse de l'auteur tel qu'il en découle des objectifs recherchés par le narrateur qui font écho à ceux de l'auteur et que Jean-Aubry retrace dans l'ouvrage biographique déjà cité dans notre travail de recherche), se basant sur ce « non-conformisme préconisé

[870] *Ibid.*, p. 687.
[871] *Ibid.*, p. 676.
[872] *Ibid.*, p. 700.
[873] Retenons qu'à nouveau elle est de l'ordre de la nocturnité et du voilage.
[874] COLOMBIER, M. R., *op. cit.*, p. 6.
[875] Isée ou Isis, déesse de la fécondité et de la vie conjugale.
[876] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 679.
[877] *Ibid.*, p. 667.
[878] *Ibid.*, p. 690.

par les grands de l'Antiquité mais impossible pour qui a la vocation exclusivement féminine »[880], il va annoncer ses nouveaux rapports avec la femme et l'amour, se fondant cette fois-ci sur la philosophie libertine. Cette dernière, de nombreuses fois référée, telle parmi d'autres, par la mention de Gassendi[881], ou encore « aux philosophes et aux grandes libertines du XVIIIe anglo-français »[882] permet d'illustrer les principes qui vont régir la vie du narrateur à partir de la découverte et de l'application du « Conseil intérieur ».

Effectivement, sceptique à l'égard de l'amour idéal dont « il se méfie beaucoup et n'y compte guère »[883], le héros Lucas Letheil, à l'exemple des libertins, cherche dans la femme non seulement la satisfaction d'un appétit élémentaire mais aussi et surtout la possibilité de l'enrichissement de sa sensualité, nécessaire pour son âme de poète. Un besoin qu'il situe, par ailleurs, au même rang « que les autres plaisirs initiaux des sens : nourriture, paysages, parfums… Comme un peintre loue des modèles « pour l'éducation des yeux et du toucher », un enrichissement des sens qui va de pair avec cet enrichissement intellectuel[884] et sur lesquels nous reviendrons. Sans oublier, de plus, que cette philosophie libertine illustre parfaitement cette hantise du besoin de liberté présente chez Lucas Letheil, tout comme chez ses prédécesseurs dans la trilogie.

Or, ce qui retient d'autant plus notre attention quant à ce discours sur l'amour propre aux *Valmont* et aux *Merteuil*, c'est qu'il établit un contraste avec la notion d'amour romantique et qu'à partir de cette antithèse, les références et les clins d'oeil à d'autres œuvres visées en arrière-fond émergent. Cette religion de l'amour prêchée par le libertinage du XVIIIe siècle « est bien plus vraie que celle pratiquée par les René et par tous les << sensuels >> larmoyants du XIXe siècle »[885] nous dit le narrateur. Autrement

---

[879] *Ibid.*, p. 692.
[880] *Ibid.*, p. 679.
[881] *Ibid.*, p. 669.
[882] *Ibid.,* p. 671.
[883] *Ibid., loc. cit*.
[884] « Dans tous les cas : faire passer l'enrichissement de la connaissance avant l'enrichissement de l'expérience et l'amitié avant << l'amour >> ; et, en somme, en toutes choses, être digne de ma haute naissance ». LARBAUD, V., *ibid.,* p. 671.
[885] *Ibid*., p. 671

dit, l'amour romantique est un mensonge inventé d'abord pour déguiser ce que « les bourgeois appellent la noce et le peuple la nouba »[886] puis pour justifier et assurer ce besoin de perpétuation de l'espèce. Si, tel que nous l'avons vu précédemment, Valery Larbaud est capable de mettre en dialogue plusieurs textes et époques, dans ce cas nous avons à nouveau un exemple bien significatif. D'une part, la conception de l'amour romantique qui pointe dans la direction de Goethe, avec cette idéalisation de la Femme et ce salut de l'homme qui seul s'accomplit en elle[887], et d'autre part le retournement de ce destin faustien que le lucide et pragmatique Leopold Bloom inspire à Stephen Dedalus tout le long de son parcours initiatique. Deux destinées face à face et qui illustrent en arrière-fond le chemin que prend Lucas Letheil.

Isabelle, de même que Molly Bloom, prometteuses au départ de beauté et d'inspiration telles Ève, sont tombées de leur piédestal, et constituent le frein à toute élévation. Dans ce sens il est difficile de ne pas voir un certain parallélisme avec l'œuvre de l'auteur irlandais, d'autant plus que le passage des « bœufs au soleil »[888] y est indirectement référé (passage qui traite, dans le texte de James Joyce, précisément de la maternité et de la chute symbolique de l'homme par le péché de la chair).

Un dialogue entre les textes et les âges qui continue et qui nous mène à Dante – initiateur de la pensée moderne pour de nombreux critiques – et à Virgile – son inspirateur et guide dans *La divine comédie*[889]. Une présence incontestable qui fait écho, par ailleurs, aux paroles de A. O. Barnabooth dans son *Journal intime*, considérant *La divine comédie* comme :

---

[886] *Ibid., loc. cit.*

[887] *Cf.* Goethe, et le mythe de Faust.

[888] Nous percevons l'allusion dans le passage : « Ah, Battipaglia… O God ! J'espère qu'il ne viendra à personne l'idée de monter dans mon compartiment. Dix heures quinze. Le nom est joli : on imagine les bœufs accouplés, les yeux bandés, tournant sur l'air. Dernière ville de l'heureuse Campanie, probablement ; aux confins des pays sombres, pauvres et tourmentés : Calabre et Basilicate, où nous allons entrer. J'aurais préféré le voyage en Sicile : m'aurait distrait davantage de mes pensées, aurait été d'un meilleur rendement […]. Le train noir, et fumant dans ce paysage : comme la machine à battre toute la paille, le grand battipaglia, de la Campanie ; une chose sombre et bruyante du Nord, une machine de Manchester au milieu des *Géorgiques* de Virgile. Déprimant contraste. Oh ! la ville, oh ! Naples, et les fleurs dans les rues, et le voile bleu de la mer sur les degrés de marbre… ». LARBAUD, V., *ibid.,* p. 689.

[889] Highet, G., *La tradición clásica*, *op. cit.*, vol. 2, p. 319.

> A propos de ton journal : tu aurais bien fait de relire Dante pendant que tu étais à Florence. Tu n'aurais pas écrit, un dimanche soir, certaine phrase sur les avares et les prodigues. Cétait déjà dans *l'Enfer.* Il y a des livres qu'il faut non seulement avoir lus, mais connaître. Un petit nombre de petits livres qui dépassent toute mode ou toute époque, et qui suffiraient à supporter ou à restaurer une civilisation tout entière. Je ne parle pas de la doctrine qu'ils contiennent, mais l'âme qui réside en eux[890].

Certes dans le cas qui nous occupe les références remontent aux deux premiers récits de la trilogie. Et nous pourrions citer comme exemple la mention explicite de Dante avec cette « dame encore aimable du poème de Dante »[891] ou l'allusion à l'auteur de l'*Énéide* par le biais de l'intention du narrateur de :

> Savoir toutes les choses aimables, jouer à nos passions et à nos impulsions le tour d'en savoir plus long qu'elles, et ainsi les dominer, les discipliner, les soumettre[892].

Si la référence à Virgile dans ce refus des passions de l'amour charnel n'apparaît que de forme voilée ci-dessus, la mention directe à Dido[893] rend sans aucun doute explicite la présence de cet auteur dans le texte que constitue le pivot de la trilogie. Or, Dante aussi bien que son guide acquièrent une importance incontestable dans *Mon plus secret conseil…*

---

[890] LARBAUD, V., *Le journal intime de Barnabooth*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 256. Notons que la lecture de Dante occupe une place importante dans ses années de jeunesse tel que l'atteste sa correspondance. Dans l'étape de sa maturité, il se remet à cet auteur italien pour analyser l'œuvre *De la monarchie*, car Valery Larbaud partage de nombreux points communs avec son homologue italien.

[891] LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, in *ibid.*, p. 562.

[892] LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants,* in *ibid.*, p. 639.

[893] *Ibid., loc. cit.*

En effet, le narrateur avoue qu'il est un bon connaisseur de l'auteur romain, si jadis il lisait « dix vers tous les matins »[894], le « Programme pour l'année prochaine », en fait, sous-entend qu'il doit « sortir de sa paresse » et revenir à ses anciennes habitudes ; une paresse qui, disons-le, semble avoir été infligée par cette relation contraignante, épuisante et stérilisante avec Isabelle. La référence permet donc d'établir un pont avec le deuxième récit quant à l'intertexte virgilien et permet d'introduire directement le texte de l'auteur italien.

> Oh ! pouvoir pousser la culture de soi-même et le raffinement jusqu'à la simplicité essentielle, comme ce bel esprit à qui une dame disait : « le Paradis, pour vous : du pain, du fromage et la première venue »[895].

Outre le jeu linguistique[896] présent dans ce fragment et qui nous renvoie à l'intertexte biblique, la dame dont il s'agit est en toute évidence, et sans risque d'équivoque, « Béatrice » l'héroïne de la *Divine Comédie*. Une « monument littéraire » qui apparaît presque continuellement de forme sous-jacente dans nombre d'œuvres tout au long des siècles. Philippe Sollers de dire :

> Peu d'oeuvres sont aussi séparées de nous que *La divine comédie* : plus proche dans l'histoire que l'*Énéide*, où elle prend sa source, elle nous paraît cependant plus lointaine ; commentée et répétée avec une érudition maniaque, elle garde à nos yeux son secret. Mais c'est sans doute qu'elle est dissimulée au plus profond de notre culture comme une tache aveugle, une énigme indéfinie dont la proximité même nous rendrait inattentifs et bavards[897].

---

[894] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *ibid.*, p. 667

[895] *Ibid.*, p. 688.

[896] Soulignons de plus que ce jeu apparaît de même dans le premier récit sous la forme : « […] une demeure paisible, et le pain quotidien et la chaleur du sein », *in* LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, in *ibid.*, p. 551

[897] SOLLERS, P. « Dante ou la traversée de l'écriture », in *Logiques,* Paris, Seuil, 1968.

Une œuvre qui, même si énigmatique, ou peut-être grâce à cela, va établir un dialogue avec *Mon plus secret conseil…* ainsi qu'avec l'ensemble de la trilogie. S'appuyant sur l'*Énéide* de Virgile tel que le souligne Gilbert Highet[898], Dante, dans le parcours intellectuel et spirituel que constitue son œuvre aborde d'abord le thème de la descente aux Enfers (un thème récurrent de la mythologie classique, qui disons-le, nous renvoie de même au domaine de l'Hadès de Homère). Une descente aux enfers qui constitue un premier pas essentiel dans cet acheminement vers la connaissance et la lucidité. Un parcours initiatique qui s'initie dans cette chute parmi les « ombres et les âmes » et qui se prolongera dans le Purgatoire pour aboutir finalement au sein du Paradis, lieu d'accueil où seul est permis le bonheur qui dérive de l'amour spirituel, celui qui s'obtient dans la contemplation de la beauté et de la vérité divines.

D'emblée, le parcours poursuivi par les héros larbaldiens dans la trilogie semble nous rappeler celui de la quête du héros de *La divine comédie*, d'une part dans la mesure où, tel que nous l'avons abordé antérieurement, l'appel de l'éternel féminin est à la source de la chute symbolique de l'homme (première étape présentée par *Beauté, mon beau souci…*), d'autre part, par la plongée dans les ténèbres intérieures des héros, la prise de conscience du besoin de solitude et de liberté dans cette acceptation du moi le plus authentique et le souhait d'exercice de la vocation définirait cette deuxième étape avec *Amants, Heureux Amants* et finalement, continuant ce plongeon dans les profondeurs du moi, le rejet indubitable de la femme et de l'amour dans leur conception traditionnelle car ils constituent le frein à toute élévation spirituelle obtenue grâce au dévouement à l'art et plus particulièrement à l'écriture. Or, il nous semble que les clins d'œil à l'auteur italien permettent d'entrevoir d'autres aspects dans ce dialogue intertextuel quant à ce discours sur la femme et sur l'amour.

Si *La Divine comédie,* à un premier degré, est bien un conte merveilleux, qui narre les aventures du poète soumis aux exigences de sa « dame bien aimée » et vénérée, la trilogie qui nous occupe s'ouvre, tel que nous l'avons annoncé précédemment, sur le mode du conte de fée. Magie féerique qui débute dans *Beauté, mon beau souci…*, qui se poursuit dans les autres récits[899] et qui introduit ce

[898] HIGHET, G., *op.cit.* , pp. 317-318.

[899] Si l'univers de rêverie où évoluent les narrateurs est une caractéristique des trois récits ; les mentions à ce monde magique apparaissent dans le premier tel que nous l'avons vu avec Queenie « la petite fée blanche et

traitement courtois de la femme, un traitement qui se prolongera tout le long des trois textes permettant cette lecture à double niveaux : culte et dévotion religieuse envers la beauté de la femme versus culte et dévotion religieuse envers l'écriture et sur lesquelles nous reviendrons.

Si Queenie, jeune adolescente, appartient dans cette « bourgade du Tendre » à une région plus abrupte que celle de « Possession-paisible »[900] à laquelle correspond sa mère, si cette « rayonnante créature, loyale et fidèle »[901] élève le narrateur au rang de « seigneur »[902], lançant d'une part, un clin d'œil à l'enfantine *Gwenny-toute-seule* et, dévoilant, d'autre part, cette union du monde païen et du monde chrétien caractéristique de l'univers chevaleresque qui se retrouve dans *Amants, Heureux Amants…* au sein du couple Inga/Romana[903], il va sans dire que l'intertexte de la littérature courtoise atteint son plus haut point dans le récit qui boucle la trilogie. Si « montant dans le train, c'est vers Irène que va le narrateur »[904], c'est, entre autres, parce que cette jeune femme partage avec lui cette « noblesse d'esprit », apparaissant à nouveau sous le signe de lumière et de clarté telle que les héroïnes antérieures comme Queenie et « Celle à qui je pense », cette dernière appartenant, de même que la jeune grecque, à ce monde méditerranéen *illuminé*. Cette « Irène d'or »[905] (lui rappellant « *La Primavera* de Boticelli » et sur laquelle nous reviendrons), qu'il se doit d'atteindre, de conquérir et de la mériter[906], cette « amie dont la correction jamais ne blesse » et dont « la douceur de la conversation », « ses vues justes et profondes », « ses intuitions merveilleuses […] » constituent cet élixir (tel l'amour courtois abreuve les prouesses des chevaliers) qui lui donnera à nouveau l'envie de se remettre au travail.

---

bleue » ou encore avec les allusions aux néréïdes entre autres, dans le deuxième récit nous pourrions citer en tant qu'exemples d'éléments générateurs de ce monde féérique l'allusion, par exemple, à la mythologie classique avec les naïades, Narcisse et la déesse Minerve, dans le dernier récit, outre ces mentions qui font encore écho en arrière-plan, le héros dans sa rêverie nocturne a auprès de lui « la fée venue sans bruit et qui se tient debout dans la chambre ». LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 657.

[900] LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, in *ibid.*, p. 552.

[901] *Ibid.*, p. 557.

[902] *Ibid., loc. cit.*

[903] « Discrètes, maîtresses d'elles-mêmes, ayant une vue juste de ces choses, Inga, ne mettant personne dans ses secrets ; Romana, sage, pleine d'expérience, fermée. Plus sage qu'Inga : la vieille sagesse d'un peuple civilisé depuis plus longtemps que le monde d'Inga. Nourrie par l'olivier, le plus sage des arbres ». LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants,* in *ibid.*, p. 633.

[904] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *ibid.*, p. 655

[905] *Ibid.*, p. 680.

> Ma dame…ô sentimental incorrigible, maniaque de passion et de chevalerie ; il faut toujours que tu aies une idole qui représente pour toi la Femme, comme un dévot a besoin de porter sur lui l'image de son Saint ou de sa Vierge protectrice ! Même après ce qui vient de lui arriver avec la Femme sous l'apparence – trop réelle – de la fausse Madame Letheil[907].

Si, comme nous l'annoncions plus haut et que nous allons voir immédiatement, Irène, de même que Queenie, ainsi que « Celle à qui je pense » jouent sur le double sens femme/ littérature, il n'est que dire qu'elle devient la « Béatrice » du héros de *Mon plus secret conseil…* car elle, aussi, est porteuse de vérité[908]. C'est avec elle ainsi qu'à travers elle, « cette Irène qui est en lui et hors de lui »[909] et qui « ne sera vraiment elle-même que le jour où son Irène intérieure aura joint l'Irène hors de lui »[910], que Lucas Letheil, poète au nombre de quelques élus seulement[911], doté de cette capacité extraordinaire de saisir cette « Beauté invisible » tel A. O. Barnabooth dans « L'innommable »[912], dans la contemplation et l'expression artistique des beautés du monde va atteindre la félicité qui, n'est possible que dans un état de dévotion spirituelle[913]. Cet élan vers la femme et vers l'amour sert le poète pour nourrir cette sensualité nécessaire à la création littéraire. Tel que le souligne Denise Frank :

---

[906] *Ibid. loc. cit.*
[907] *Ibid.*, p. 696.
[908] *Ibid.*, p. 694.
[909] *Ibid.*, p. 705.
[910] *Ibid., loc. cit.*
[911] *Ibid.*, p. 672.
[912] Souvenons-nous des vers : « […] Et si je suis un peu différent, hélas, de vous tous,/ C'est parce que je vois,/ Ici, au milieu de vous, comme une apparition divine,/ Au-devant de laquelle je m'élance pour en être frôlé,/ Honnie, méconnue, exilée,/ Dix fois mystérieuse,/ La Beauté Invisible ». LARBAUD, V., « L'innommable », in *Borborygmes*, in *Œuvres Complètes, ibid.*, p. 67.
[913] « Jérôme, précurseur de Dante, annonciateur de Béatrice, père de toute la littérature chevaleresque ! Il est aussi le moraliste qui a fait le plus, par sa prédiction de la virginité et des vœux de chasteté, pour affranchir l'individu des liens familiaux et pour libérer la femme du joug de l'homme et la placer sur le même plan que l'homme. (Dans la servitude du Christ, il n'y a pas de différences de sexes, mais d'esprits ». LARBAUD, V., *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, *op. cit.*, p. 30.

> L'amour sensuel naît naturellement à la vue de la jeunesse et de la beauté. La poursuite de l'amour vaut mieux que la satisfaction du désir ; les intrigues amoureuses dont le souvenir demeure et que le poète lie aux aventures amoureuses littéraires et aux lieux où elles se sont déroulées, ont « tout le mouvement de sa vie » et gardent pour lui le plaisir ineffaçable de sa jeunesse[914].

Un élan vers la beauté de la femme et vers l'amour qui n'a rien de l'angoisse et du déchirement propre aux premiers élégiaques, bien au contraire il est source de bonheur puisqu'il est à la source de la création poétique tel que nous le verrons plus bas. Si comme nous l'avons abordé précédemment les poètes fondateurs du genre de l'élégie servent Valery Larbaud comme source d'inspiration quant à de nombreux aspects, à partir du récit pivot de la trilogie le narrateur semble, à un premier abord, établir une certaine distance par rapport à eux. Ainsi Félice Francia avoue : « Aussi : je ne pense à elle que lorsque je suis content, et jamais quand j'ai quelque peine ou quelque sujet d'ennui : et c'est là un grand signe »[915]. Le troisième récit comporte des allusions à Tibulle et des citations de ses *Élégies* (la présence de ce dernier en premier plan étant bien plus manifeste ici).

Si les vers extraits du premier livre des *Élégies* nous renvoient à un premier degré à la rêverie du poète imaginant la douleur que causerait sa perte à sa jeune aimée Délie :

Te spectem, suprema mihi cum venerit hora –Te teneam moriens …[916]

Il va sans dire que ce qui soulage l'âme du poète, c'est le fait même de se les réciter, c'est-à-dire que ce qui importe c'est plutôt la jouissance déclenchée à partir de la sensualité qui émane de l'écriture poétique même :

---

[914] FRANK, D., *La narration*, *op. cit.*, p. 72.
[915] LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 645.
[916] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *ibid.,* p. 665.

> Quels beaux vers, ces deux-là ! cela réconforte de les réciter. Thérapeutique poétique. « *Te spectem, suprema …* ». C'est un calmant tonique ; régulateur de la circulation. « *Te spectem, suprema mihi cum venerit hora – Te teneam moriens deficiente manu ! Te spectem*…[917]

Or, si Tibulle imprègne ses *Élégies* d'un apparent *chagrin*[918], souffrant de l'absence de sa bien-aimée, Lucas Letheil, lui, se réjouit de sa solitude car tel qu'il l'avoue lui-même :

> […] « …*et in solis tu mihi turba locis* » … et tu remplis ma solitude comme une foule. Il y a pourtant des heures où on a plaisir à être seul. Alors on se retrouve, comme on retrouve un ami, et *ensemble*, on cherche en soi-même celle qu'on aime par dessus tout : la vérité[919].

Une solitude qui apporte, certes, cette découverte de la vérité mais qui, par ailleurs, devient nécessaire pour l'avènement de l'écriture. Un acte d'écrire qui, telle la prière naît de la contemplation et l'adoration de la Vierge dans cette recherche de paix spirituelle ne dépendant aucunement de la foi[920] –

---

[917] *Ibid., loc. cit.*

[918] Valery Larbaud, semble à notre avis, jouer sur cet apparent chagrin (de là nos italiques). Grand connaisseur de la littérature antique, comme nous l'avons déjà pointé à plusieurs reprises, nous sommes convaincue qu'il joue sur un chagrin apparent des élégiaques tels Tibulle et encore plus Ovide. Tel que le souligne Paul Veyne : « Et on a écrit un rayon de bibliothèque sur l'histoire de leur vie sentimentale, sur la chronologie des liaisons avec les maîtresses hypothétiques qui auraient été chantées sous les noms poétiques de Délie ou Cynthie, sur les dates de leurs brouilles […]. La candeur philologique est allée si loin qu'on s'est rarement aperçu que la plaisanterie favorite de nos élégiaques est d'équivoquer en vingt endroits sur Cynthie, nom de leur héroïne, et *Cynthie*, qui désigne le livre où ils chantent et qui pourrait légitimement avoir pour titre le nom de la belle ; car ils sont auteurs plus qu'amants et sont les premiers à s'amuser de leur fiction ». VEYNE, P., *L'élégie érotique romaine, l'amour, la poésie et l'occident*, Paris, Seuil, 1983, p. 11. Donc, déjà chez les élégiaques, conscience du fait que l'idée même du sentiment amoureux est le moteur même de l'écriture. Les créatures de Valery Larbaud, ainsi que lui-même, s'ils remémorent le jeu de l'amour, c'est qu'en fait ils sont amoureux de l'amour, car là est l'une des sources de la création de l'état d'âme qui rend propice l'écriture poétique. Sans oublier, par ailleurs, l'éloignement, l'indépendance et détachement du récit par rapport au réel que nous avons pointé à plusieurs reprises dans ce travail.

[919] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *Oeuvres Complètes, op. cit.*, p. 679.

[920] *Ibid.*, p. 711. « << Mon enfant, lorsque vous cherchez la paix et que vous ne la trouvez pas, priez; même si votre raison et votre cœur s'y refusent >>. En ce moment, ils s'y refusent comme à une action absurde, ridicule, honteuse. La suite d'une mauvaise habitude de collégien ; – quelque chose comme…avec la fatigue en

adoration qui, dans la liturgie catholique comporte, rappelons-le, une grande dose de sensualité tel que nous l'avons annoncé dans le chapitre II[921] –, s'abreuve à la pensée de la femme et de l'amour, se nourrit des sensations créées par le souvenir de la beauté féminine ; une pensée, des souvenirs et des sensations qui deviennent les embrayeurs et les générateurs de l'écriture. Si Queenie annonce à un deuxième degré ceci, si « Celle à qui je pense » le dévoile un peu plus, c'est bien Irène, dont le prénom signifie « Paix » [922] qui le met finalement en évidence.

Si les deux derniers récits s'articulent sur cette pratique du monologue intérieur visant cette connaissance du moi profond, si la quête initiatique des héros passe en grande mesure par l'analyse de la place occupée par la femme et l'amour dans leur vie, il va sans dire que le voyage à travers les textes occupe un rang de premier ordre, et que par conséquent les fondements de l'écriture ne se situent plus sur le récit d'une aventure d'un/des amours, et donc sur cet ancrage de l'écriture sur le réel, ou sur ce « cramponement sur la réalité » selon Gide, mais plutôt sur l'aventure de l'écriture suscitée par la pensée de ces amours. Certes, *Beauté, mon beau souci…*, première séquence de la trilogie, est un récit encore bien conventionnel tel que nous l'avons souligné précédemment, cependant si *Amants, Heureux Amants* (d'une technique narrative encore tâtonnante tel que nous l'avons indiqué dans l'introduction) ainsi que *Mon plus secret conseil…* (où la technique est bien plus perfectionnée) par l'usage du monologue intérieur s'encadrent dans cette écriture de la modernité c'est bien parce qu'ils participent aussi de cette nouvelle conception. Jan Herman et Ann Robeyns soulignent :

---

moins. Je n'ai pas la foi. Mais la foi ne consiste-t-elle pas à prier sans avoir la foi ? Comme s'il fallait à chaque instant reconstruire le grand édifice compliqué de cet irrationalisme rationnel basé sur des raisons que le raisonnement n'atteint pas ! Dans mon enfance je priais pour m'endormir ; ma raison va-t-elle me l'interdire ? Je suis libre, je pense. Quelques dizaines que je compterai sur mes doigts. Non ; rien que des *ave*. […] Je vous salue …Non ; en italien ; c'est plus joli ; même très joli, sans ces << entrailles >> et sans que les pêcheurs se qualifient de << pauvres >> pour l'euphonie […].

<< Dio ti salvi, Maria, piena di grazia ; il Signore è teco… >> ». *Ibid., loc.cit.* (Nous respectons la disposition du texte de l'auteur).

[921] Souvenons-nous des raisons qui ont poussé Valery Larbaud à la conversion au catholicisme. Effectivement, l'auteur pour des questions familiales évidentes s'érige contre la rigueur et froideur de l'austère protestantisme, or nous considérons qu'outre les questions de conviction et de foi, la lithurgie catholique l'attire par l'incontestable lyrisme de sa lithurgie et sa richesse esthétique sans égale. Aspects que nous avons avancés dans le deuxième chapitre.

[922] *Ibid.*, p. 656.

> […] selon Moix, l'intrigue ne servirait qu'à tromper le lecteur naïf, seulement préoccupé de ce premier niveau de lecture. Le véritable intérêt du MI (sic) chez Larbaud résiderait non dans son contenu, mais dans sa forme verbale. Le chant du poète, destiné à l' « oreille intérieure » parcourrait le MI en établissant ainsi un niveau de lecture tout à fait indépendant de l'intrigue que tisse le discours intime. Le MI n'est que prétexte pour l'élaboration formelle.
>
> De Jean Yves Tadié et Frida Weissman à Gabrielle Moix nous assistons au passage de la mimesis à la sémiosis dans l'abordage du texte. De la réprésentation copiste de la réalité intérieure, chère au canon naturaliste (sic), on passe à une conception de la littérature où celle-ci ne se réfère qu'à elle-même[923].

C'est ainsi qu'à partir du récit pivot de la trilogie, ce n'est plus la réalité extérieure et intérieure qui occupe primordialement l'esprit du narrateur, mais c'est aussi et surtout les *flots* de l'écriture qui traversent sa conscience et qui traversent la page (pour nous lecteurs), une traversée qui est nécessaire pour l'atteinte de cette lumière annoncée par la métaphore du soleil filtrant à travers les lames des persiennes du début du récit qui marque le point d'inflexion de l'ensemble. Nous pouvons, donc, bien nous joindre à Christine Seulin lorsqu'elle constate que « ce n'est pas par hasard que le récit *Amants, Heureux Amants* débutent à Pala(va)s-les-flots »[924]. Et nous nous devons d'ajouter que ce jeu de mots annonce cet acheminement vers les flots de l'écriture (source de sagesse et de paix) qui longent et scandent cette progression vers la lucidité. Nous pourrions, de même, ajouter que cette « Pallas » présente dans le nom de la ville, nous renvoie à cette « Pallas Athénée » – cette déesse de la sagesse et des arts – des *Poèmes*, à cette écriture poétique, à ces *flots* que A. O. Barnabooth proclamait comme son « refuge » et qu'il nous invitait à partager :

> […] Accalmie et tiédeur humide, et odeur [de miel et de tabac ;
> La dorure de ce livre
> Devient plus claire à chaque instant : un [essai de soleil sans doute[925].

[923] HERMAN, J._ROBEYNS, *op. cit.*, p. 81.
[924] SEULIN, C., *op. cit.*, p. 43.
[925] LARBAUD, V., « Londres », in *Europe*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.* , p. 77.

IV.2.2.2.1. La femme, l'art et l'écriture : un dialogue intertextuel par delà les frontières des arts

Si, effectivement, tel que le rappelle Gilles Charbonnier[926], à juste titre, la présence de l'oiseau dans le premier récit constitue un aspect intéressant à retenir, nous pourrions ajouter que, du fait même qu'elle participe directement de cette atmosphère du conte de fée, elle véhicule l'idée de cette intermédiation entre le monde du réel et le monde de l'au-delà[927]. Queenie, incarnant la femme et la beauté en premier lieu, grâce à cette présence, pourra déjà à un deuxième degré subir la transformation[928] et annoncer en filigrane cette association femme-écriture. De plus, ajoutons, que le prénom même de la fillette fait écho à cette « Fairy Queen », personnage physique d'abord du roman courtois anglais (middle English romance) mais représentant ensuite cette tradition littéraire tel que le souligne Andrew King[929] analysant l'oeuvre de Spenser. Si cette métamorphose femme/écriture est identifiable, dès le départ, dans le cas d'un lecteur avisé et complice, partageant *humblement* avec l'auteur certaines des connaissances de l'histoire de la littérature européenne, il nous semble que le travail intertextuel par delà les limites des arts, nous achemine de même vers cette association.

[926] Gilles Charbonnier de dire : « Au début de *BBS* (sic), le texte fait mention d'une maison abandonnée avec un oiseau qui chante (p. 13). Ce motif traverse discrètement tout le récit, si discrètement qu'il faut plusieurs lectures pour s'en apercevoir. Il apparaît discrètement p. 36, p. 38, p. 64, puis indirectement à travers l'évocation de la maison déserte : p. 73, p. 75 ». CHARBONNIER, G., *op. cit.*, p. 3.

[927] L'oiseau dans le monde magique du conte de fée est l'annonciateur privilégié d'une transformation.

[928] Nous relevons tout au long de la trilogie des références à l'oiseau mais aussi au chien. Autre animal qui établit un pont avec le monde de l'imagination et de l'au-delà. Par exemple, Queenie qui voudrait avoir un « petit chien laineux » pour le soigner ou encore au début d'*Amants, Heureux Amants* le chien « zitto », présence du chien contemporaine du moment à partir duquel s'initie le processus d'introspection. Tel que le souligne Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt le chien présente un symbolisme très riche tout au long de l'histoire de la culture occidentale et orientale. Ce qui retient notre attention c'est que cet animal est associé à la renaissance spirituelle et annonce donc ce parcours initiatique que poursuivent les héros à travers ce processus d'introspection. « […] Or que sont ici le chien et le loup, sinon les deux aspects du symbole en question, qui trouve sans doute dans cette image ésotérique, sa résolution en même temps que sa plus haute signification : chien et loup à la fois, le sage – ou le saint – se purifie en se dévorant, c'est-à-dire en se sacrifiant en lui-même, pour accéder enfin à l'étape ultime de sa conquête spirituelle ». CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *op. cit.*, p. 245.

[929] Arthur King souligne cette double référence, la physique et la textuelle chez Spenser. KING, A., *The faery queene and the middle English romance. The matter of just memory*, Oxford, Clarendon press, 2000, pp. 1-2.

Si, tel que le rappelle Jean Herman et Ann Robeyns « la femme, sujet d'un secret inavoué » devient « à son tour l'objet d'un réseau métaphorique très développé »[930] reposant sur cette association femme-refuge/ville-refuge[931], qui soulignons-le à nouveau, remonte aux *Poèmes par un riche amateur*[932], si ces métaphores enchaînées nous mènent à l'association femme-écriture déjà présente, ajoutons-le de même, dans le poème « Carpe Diem » du Riche amateur[933], il nous semble que la référence à certaines œuvres d'art dans la trilogie contribuent à expliciter cette identification.

Certes, dans cette analyse du jeu intertextuel s'établissant dans la trilogie, nous avons mentionné de passage quelques œuvres de peinture telles *Les dormeuses*[934] [annexe 1] de Courbet ou encore, par exemple, la référence aux motifs pastoraux et au tableau *Les bergers d'Arcadie* de Poussin[935]

---

[930] HERMAN, J. - ROBEYNS, A., *op. cit.*, p. 84.

[931] « Celle à qui je pense m'a dit un jour : <<Comme ça doit être triste, un pays où on ne dit pas la messe>>. Oui, et après les pays sans messe il y a la ville qui ne connaît pas la mer. Villes non marines, villes de terre ; après elles, la monotonie des cultures partout. Mais les meilleures des villes marines sont celles qui ont été très indolentes pour rejoindre le rivage proche : Athènes, Valence, celle-ci et d'autres, – bien peu ; – que je ne connais pas. Prudes, fausses timides, mais difficiles à démasquer d'abord, comme celle à qui je pense, avec son linge qui pourrait tenir, chiffonné, dans mon poing fermé, et ses fines dentelles sous le saint habit de Notre-Dame. De même Inga : la tenue décente et correcte, l'air candide, et sa vie sans frein. Athènes, Valence et celle-ci qui ressemble à Athènes : au plus calme de leur patios frais et bleus, dans le silence de leurs enclos où repose, tout noir et hérissé, l'alignement épais des orangers […] ». LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.,* p. 618.

[932] Outre l'aveu du poète dans la VIIIe séquence de *Europe* : « Des villes, et encore des villes ;/ J'ai des souvenirs de villes comme on a des souvenirs d'amours », dans « Trafalguar square la nuit », il s'exclame : « Viens ! je suis une fée, je t'aime, tout à l'heure/ Tu auras un festin dressé pour toi seule et des fleurs dans ta voiture ;/ Viens seulement contempler encore quelques instants/ La grande chose nocturne, plus belle/ Que les déserts et que la mer, et que les fleuves des tropiques/ Roulant la splendeur lunaire ;/ Oh, regarde en silence, te pressant contre moi ;/ Femme dédiée à la ville !». LARBAUD, V., *Europe*, in *ibid.*, p. 77 et p. 67.

[933] LARBAUD, V., « Carpe Diem… », in *Borborygmes*, in *Œuvres complètes*, *ibid.*, pp. 62-63. Association femme-écriture qui devient évidente dans *Amants, Heureux Amants* dans le fragment : « Ce sera bon ces heures passées chaque jour en compagnie des personnages de Lucien ; les tirer hors du texte, les voir vivre. Mais le texte lui-même doit être délicieux : je me souviens qu'on entend causer ses petites femmes dans ce joli langage, avec ces formes féminines et charnelles, l'aoriste et le moyen ». LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants*, in *ibid.*, p. 638.

[934] Oeuvre importante dans l'histoire de l'art et de la peinture car elle introduit un nouveau concept de la nudité féminine.

[935] Sans oublier, par exemple, l'oeuvre du peintre Poussin référée quant à ses paysages pastoraux typiques. LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants*, *ibid.*, p. 618. Par ailleurs, le secret de Poussin avec « ce fragment d'un torse de Diane trouvé à Herculanum » y est suggéré. Comme nous savons, et tel que l'ont souligné au siècle dernier certains critiques d'art, Poussin aurait découvert le site archéologique d'Herculanum, ville engloutie par le Vésuve en l'an 79. N'ayant avoué son secret qu'à l'intendant du roi Louis XIV, Nicolas Fouquet, son chef-d'œuvre

[annexe 2/3]. Si le tableau du contemporain de Manet se présente à l'esprit du lecteur lors de la description de la scène de Inga et Romana dormant encore au petit matin après une nuit de fête, si par ailleurs la référence au « torse de Diane trouvée à Herculanum » nous suggère le tableau de Poussin *Les bergers d'Arcadie* et dévoile la présence de Virgile comme berger (établissant par ailleurs, à notre avis, un rapport avec *La divine comédie de* Dante), il y a d'autres œuvres artistiques qui, nous semble-t-il, acquièrent une importance capitale au sein de la trilogie dans la mesure où elles contribuent à ce caractère unificateur du travail intertextuel exercé par les multiples références, allusions et intertextes des œuvres appartenant exclusivement au domaine littéraire.

Effectivement, tel que nous l'annoncions dans le chapitre premier, la sculpture des *Trois* Grâces, s'élevant jadis au centre de la Place de la Comédie (ou la Place de l'Oeuf), qui *s'élève* au centre du récit pivot de la trilogie se présente comme un miroir où se réfléchit non seulement le texte séparément mais aussi tout l'ensemble. Mise en abyme, par conséquent d'*Amants, Heureux Amants* qui devient de même à son tour une mise en abyme de cette quête intellectuelle et spirituelle poursuivie par les narrateurs de l'ensemble de la trilogie tel que nous l'avons abordé précédemment. Or, la référence directe à cette statue et à d'autres œuvres d'art significatives que nous nous disposons à analyser dans cet alinéa atteint des dimensions qui dépassent amplement la volonté d'une écriture réflexive. Si elles permettent, évidemment, d'emblée cette réflexion, elles contribuent également à établir, non seulement les rapports qui s'organisent entre les différentes disciplines artistiques et que, tel que le rappelle Gilles Charbonnier[936], Valery Larbaud aimait exploiter, mais aussi à cette vision de rupture des barrières entre les arts réclamée depuis les temps déjà lointains du symbolisme et que nous avons pointée à plusieurs reprises tout le long de notre travail de recherche.

Les bergers d'Arcadie contient cependant en filigrane ce secret. Or, ce qui nous semble très intéressant et retient d'autant plus notre attention, c'est que cette peinture recrée Virgile comme « berger » et nous renvoie à l'oeuvre de Dante, présente de même dans la trilogie tel que nous l'avons abordé antérieurement. Par ailleurs, relevons que *Les bergers d'Arcadie* ont aussi pour titre *Et in Arcadia ego*, titre qui renvoie au vers de La Fontaine, un auteur très présent dans la trilogie du fait même que l'hémistiche de son vers couronne l'œuvre et du discours que déclenche le jeu interetextuel tel que nous l'aborderons plus loin. Nous ne pouvons donc ne point nous rendre à l'évidence que Valery Larbaud aime ce jeu de miroirs qu'exerce ce travail intertextuel par delà la frontière des arts.

[936] CHARBONNIER, G., *op. cit.*, p. 7.

Aucun doute, à notre avis comme nous le soulignions préalablement, quant à l'intentionnalité du choix de la ville de Montpellier, comme point d'inflexion de ce parcours intellectuel et spirituel, de même que la référence à cette sculpture et à sa localisation ne nous semble pas gratuit tel que nous l'annoncions plus haut. Si, le regard de Valery Larbaud se pose sur cette œuvre du sculpteur Étienne d'Antoine (créée en 1776) c'est bien parce que, d'une part, *Les Trois Grâces* [annexe 4], ont été le motif de représentations diverses tout au long de l'histoire de l'art dans ses multiples disciplines, ayant ainsi parcouru les âges, illustrant donc parfaitement cette idée des « Trois mendiantes » et, d'autre part, parce que ces divinités – émergées de l'imaginaire grec – ont retenu l'attention d'artistes aussi importants que Raphaël ou encore que Botticelli parmi de nombreux autres[937] et sur lequel nous reviendrons ci-dessous. Importance du fait même de l'aspect novateur de leurs œuvres, un esprit novateur ne renonçant en aucun cas, à nouveau, à la tradition – aspect que nous aborderons également plus bas.

Si le narrateur Félice Francia « tout chaviré et désemparé » par le départ de ses amies décide de remonter cette rue Maguelonne qui fait écho, non sans un sourire complice au lecteur, à l' « épître à Maguelonne » de Marot[938], pour « passer près des Trois Grâces et se consoler bien vite »[939], il profite de

[937] De fait, tel que le souligne Gilles Charbonnier, la méditation sur les Trois Gâces fait surgir un vers du poème *Les Grâces* du poète Ugo Foscolo dédié au sculpteur Antonio Canova qui créa de même une statue représentant les divinités grecques. *Cf.* CHARBONNIER, *op.cit.*, p. 6. Nous devons souligner de même que ces trois divinités ont été la source d'inspiration de nombreux artistes de la culture occidentale au-delà des frontières temporelles, culturelles et des genres … Ajoutons que pour Valery Larbaud cela constitue, sans aucun doute, un aspect de prime importance dans sa conception de l'art.

[938] Continuateur de l'école des rhétoriqueurs, Marot sut combiner cette gravité du sentiment de la perte de l'amour et l'humour tout à fait contraire à ce sentiment ; son principe bien connu étant « pleurer en cherchant à vous faire rire ». D'autre part, nous pensons que la complicité que recherche Valery Larbaud quant à la référence à ce poète des débuts de la Renaissance, repose sur le fait que l'écrivain qui rend culte à Maguelonne, de par ce mélange de gravité et d'humour, de par cette sensibilité vis-à-vis de la matérialité de la langue et ses virtuosités stylistiques est le précurseur de nombreux auteurs de l'avant-garde poétique qu'il vécut dans ses débuts au sein de cette période de tendances confuses selon l'expression bien connue de Michel Décaudin ; l'esprit fantaisiste inspira de nombreux artistes désireux de renouvellement en dehors des cloisonnements et des regroupements, citons comme exemple le neó-symboliste Henri de Régnier ou Henri-Jean-Marie Levet dans cette période des tendances confuses. Il y eut finalement cette école fantaisiste, avec à sa tête Francis Carco ; inspirant par exemple Guillaume Apollinaire – poète parangon de la modernité poétique du premier quart du XXe siècle –, sans oublier les touches fantaisistes de Valery Larbaud lui-même à travers les poèmes de A. O. Barnabooth comme nous avons signalé antérieurement. D'ailleurs lorsque Valery Larbaud dit avoir cherché à faire du « Walt Whitman à la blague » il dévoile ce côté fantaisiste de la poésie de A. O. Barnabooth.

[939] LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants,* in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 636.

l'occasion pour décrire ces « trois plus belles filles de Montpellier »[940] offrant ainsi, à notre avis, un des passages les plus évocateurs du texte pivot, mais aussi, osons-nous dire, de la trilogie :

> Salut, la triple montée depuis les pieds jusqu'au torse, la couronne des six bras tendres et vigoureux, et les trois attelages de seins, chacun de chaque paire tirant de son côté. Leur rondeur ingénue ; leur air d'attente, toujours. Et quand on le prend tout à coup à tâtons, par-dessus les bras, on sent leurs museaux frais et lisses au creux des mains, surpris ; et alors ils font tout ce qu'ils savent : la moue[941].

Hormis la description de la beauté exutoire des divinités, c'est bien le commentaire qui suit qui retient notre attention. Car tel que nous l'avons abordé lors du parcours intellectuel et spirituel en rapport au travail intertextuel littéraire, c'est l'élan vers la femme et la beauté qui est à la source de la création artistique. Le sculpteur est bien « cet homme bienheureux » ou paraphrasant Du Bellay « heureux qui comme Ulysse » car il a pu « dresser nues et sans honte les filles de son esprit »[942]. L'expérience de l'art dans toute son ampleur, partant d'une longue méditation du corps féminin amène cette essence et ce sens de la vie que recherchent les narrateurs dans ce parcours initiatique. Les artistes ayant seuls vécu et donné leur vie car :

> Ah, ces gens-là seuls ont vécu et donné la vie, et les autres ont été comme s'ils n'étaient pas. Leurs plaisirs et leurs peines sont les seules choses qui comptent dans le monde : les seules peines et les seules plaisirs qui n'aient point passé comme des rêves, parce qu'ils n'ont pas été seulement éprouvés, mais repris à la mémoire et transformés en objets qu'on voit et qu'on touche, et qu'on entend…[943]

[940] *Ibid., loc. cit.*
[941] *Ibid., loc. cit.*
[942] *Ibid., loc. cit.*

Si, effectivement l'exercice de la vocation artistique accorde cette transcendance recherchée comme il se dégage de ce fragment et sur laquelle María Badiola insiste fort à propos[944], il nous semble que la description de la statue des *Trois Grâces* et l'allusion à leur créateur met de relief un aspect qui articule le récit, à titre individuel, puis la trilogie et nous pourrions ajouter l'ensemble de l'œuvre larbaldienne. L'artiste, grâce au souvenir de la femme, de sa beauté, de l'amour, de la sensualité et jouissance éprouvées, est seul capable de transformer ces expériences en « objets qu'on voit, qu'on touche et qu'on entend »[945]. Certes, tous les domaines de l'art sont référés ci-dessus : la peinture, la littérature, la sculpture, la musique, et nous osons ajouter le cinéma car Valery Larbaud vécut ses débuts puisque certains de ses récits portent déjà quelques empreintes du septième art.

Le choix de la sculpture pour la représentation artistique des trois divinités de l'antiquité dans ce texte pivot ne nous semble guère gratuit. Bien au contraire, à notre avis, Valery Larbaud vise ce parallélisme, entre la création littéraire et le modelage manuel des artistes ou des artisans déjà présent chez les Anciens et dont nous pourrions citer Lucien, à titre d'exemple, étant donné son incontournable présence dans le texte larbaldien ; un auteur qui, s'étant dévoué dans son enfance à la sculpture devint un rhétoricien c'est-à-dire un « mouleur de langage » tel que le souligne Juan Zaragoza Botella[946]. D'ailleurs, ajoutons de plus, que Lucas Letheil, dans son « Programme pour l'année prochaine », outre la ferme décision de s'affirmer dans sa vocation de poète envisage, de même, d'apprendre un métier manuel[947]. Mouleur de formes pour immortaliser la beauté féminine incarnée par les Trois Grâces qui annonce ce moulage de la matière linguistique, ce moulage ou « agencement » de l'écriture littéraire, de « cette maîtresse tyrannique et exigeante »[948] .

Or, la description des *Trois Grâces*, au-delà de la représentation artistique qui domine le centre de Montpellier, nous renvoie de même à leur origine dans la mythologie gréco-latine et à leur signification

---

[943] *Ibid., loc. cit.*
[944] BADIOLA, M., *op. cit.*, p. 540.
[945] LARBAUD, V., *Amants, Heureux Amants*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 636.
[946] ZARAGOZA BOTELLA, J., *op. cit.,* p. 10.
[947] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 669.
[948] LARBAUD, V., *Ce vice impuni la lecture : domaine français*, *op. cit.*, p. 13.

tout au long de l'histoire de l'art. Ces trois divinités, d'abord les Grâces, puis assimilées aux Charités dans la culture romaine, ont servi pour illustrer l'exaltation du caractère joyeux de la vie, et de l'intensité de cette dernière dans ses aspects les plus gratifiants[949]. C'est pourquoi, étant associées aux moments de plaisir intense (voire même les interdits dans la culture antique) tout aussi bien charnels que spirituels ou intellectuels, elles apparaissent dansant sous l'ordre d'Apollon. Si, au départ, l'imaginaire grec les représentait de face toutes trois[950], à partir de l'époque romaine la grâce Thalie, celle du centre, commence à apparaître de dos. Mais ces grâces qui sont nées de l'imaginaire païen sont passées à l'imaginaire chrétien offrant ainsi à travers les différentes époques traversées des interprétations à chaque fois plus riches et dont Valery Larbaud se fait écho sans aucun doute…

Certes, Queenie, d'emblée, par sa beauté saine, forte et son allégresse[951] nous rappelle Aglaé et la joie de vivre qu'elle incarne ; par ailleurs, cette créature, anonyme, définie dans le texte par « Celle à qui je pense », jeune espagnole et catholique à laquelle le narrateur voue un amour tout spirituel et prometteur d'abondance, est bien une femme qui nous « tournant le dos » de par son caractère inconnu, nous renvoie d'abord à cette Grâce Thalie et ensuite du fait de son anonymat établit un rapport avec le mystère véhiculé par le prénom de Queenie ; finalement Irène, cette « Irène d'or », qui a ébloui le narrateur dès les premiers regards échangés nous renvoie en principe à Euphrosyne symbolisant le plaisir et la joie de l'âme. Or, les correspondances avec les divinités ne s'arrêtent pas au mythe dans son origine, mais bien au contraire introduisent d'autres rapports qui vont être dévoilés par le biais de références à d'autres œuvres artistiques.

Si, gardant à l'esprit que la « mystérieuse » Queenie, telle que nous l'avons souligné plus haut, est capable de subir la métamorphose à l'écriture (nous rappelons l'association de la fillette aux couleurs bleue et blanche, telles les flots sur l'écume), si par ailleurs, nous tenons compte de cette pureté, virginité

[949] Soulignons que dans l'imaginaire chrétien elles symbolisent les trois vertus théologales : Foi, Espérance et Charité.

[950] Nous pouvons illustrer ceci avec le relief du des « Trois Grâces » du Ve siècle av. J. C. au musée de l'Acropole d'Athènes.

morale et de cette limpidité dont elle fait preuve, annonçant par là l'héroïne de la deuxième nouvelle « celle à qui je pense » qui inspire au narrateur un amour tout spirituel, et par conséquent non souillé, tel que nous l'avons vu, nous ne pouvons ignorer que la dernière héroïne récupère en elle-même les caractéristiques de ses compagnes, bouclant ainsi les associations. Retenons qu'Irène apparaît dans ce décor du sud de l'Italie, à Salerne concrètement, dans le cadre de :

> […] ces beaux portiques blanchis à la chaux, cette rangée de fournaises, pleines de soleil, d'air pur et de bleu sans fond. Irène d'or dans ce décor de grande fresque, dans la lumière des dieux et de ton pays[952].

Et c'est sur Irène que retombe une référence artistique, de premier ordre, nous semble-t-il, puisque l'héroïne est associée au *Printemps* de Botticelli[953]. Association, qui à notre avis, permet d'établir des rapports avec ce parcours intellectuel et spirituel des héros de la trilogie.

Comme il est fort connu, ce tableau du célèbre peintre de la renaissance italienne fait partie d'un triptyque [annexes 5, 6, 7] : *La naissance de Vénus*, *Le printemps*, *Pallas et le centaure*, un ensemble qui illustre les métamorphoses de l'âme chrétienne pour de nombreux critiques. Et pourtant tel que le souligne Isabelle Ohman :

> Toutefois plusieurs clés de lectures peuvent être employées pour déchiffrer le symbolisme de ces tableaux, l'artiste laissant toujours la possibilité de concilier une interprétation chrétienne avec des significations platoniciennes parfois soupçonnées de paganisme[954].

---

951 « Mais dans les yeux de Queenie, il n'y avait rien que de la gaîté, de la franchise, et quelque chose comme une rêverie vague et douce ». LARBAUD, V., *Beauté, mon beau souci…*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 543.

952 LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *ibid.*, p. 680.

953 *Ibid., loc. cit.*

954 OHMANN, I., *Les métamorphoses de l'âme chez Botticelli*, http://www.nouvelleacropole.org/articles/art.

Et c'est bien ce caractère éclectique des interprétations, unifiant la culture chrétienne et païenne, nous semble-t-il, que Valery Larbaud recherche[955]. Un aspect, d'ailleurs, qui a été déjà mis en évidence dans ce travail de recherche avec l'exploitation de l'imaginaire courtois et cette fusion du merveilleux chrétien avec le merveilleux féérique et païen.

L'analyse de l'association de l'héroïne du troisième récit avec *Le printemps* de Botticelli ne peut être fait indépendamment du reste de l'œuvre, de même qu'elle ne peut exclure les autres récits de la trilogie. Tout d'abord, rappelons brièvement que la première toile fait appel à la mythologie antique et à cette naissance de Vénus de l'écume des mers tel que le récit Homèrien l'*Hymne à Aphrodite* le chante. Or, nous pouvons y voir de même le symbolisme de l'imaginaire chrétien dans la mesure où ici la naissance de Vénus de la mer est analogue à celle de l'âme humaine qui naît des eaux sacrées du baptême, sous le souffle divin. Nudité de la déesse dans la représentation qui suggère pureté, simplicité et beauté de l'âme[956]. Cependant, ces deux axes d'interprétations établissent un rapport avec un troisième, sous la clé néoplatonnicienne qui, elle distinguerait deux Vénus : celle qui inspire un amour terrestre et celle qui invite à un amour céleste, interprétations sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Le deuxième tableau du triptyque, qui célèbre l'arrivée du printemps, représente Vénus – déesse de l'amour –, au centre d'une prairie dans un bosquet d'orangers. Sur la gauche, Zéphyr le dieu du vent, s'éprend de passion pour Chloris (nous rappelant donc le passage du conte d'Ovide *Le Jardin des Hespérides*), la prenant par force de femme et s'en étant repenti, il la change en Flore, qui devient la reine de l'éternel printemps. Flore, déesse de la jeunesse et de la floraison, symbolise le pouvoir fécondant de la femme. A gauche du tableau, nous avons les trois Grâces qui dansent, puis à côté d'elles, Mercure qui

[955] Retenons qu'une des caractéristiques de l'art de la renaissance italienne repose sur la lecture plurielle, offant quatre interprétations : la littérale (représentations des mythes paiëns), morale (clé chrétienne), allégorique, anagogique. Soulignons, de plus, que si le mouvement symboliste français dans toutes ses disciplines s'inspire grandement du Quattrocento italien c'est bien par la richesse de son symbolisme et ses lectures plurielles. Citons comme exemple, dans le domaine de la peinture, Puvis de Chavanne.

[956] Retenons de ce tableau le thème nouveau de la représentation de la nudité. Botticelli est le premier à représenter une nudité féminine de nature non biblique. Durant tout le Moyen Âge, seuls les thèmes chrétiens (ou quelques représentations d'enfants ou de fous, du fait de leur innocence) permettaient le recours au nu pour exprimer la pureté.

ferme le tableau. Mercure, le messager des dieux, érige son caducée pour éloigner les nuages qui menacent d'entrer dans le jardin de Vénus – symbole de paix. Tel que le souligne Isabelle Ohmann, cette toile reflète un symbolisme plus subtil qu'une simple représentation printanière du jardin d'amour de Vénus. Ce dont il s'agit c'est d'une symbolisation du :

> […] chemin de l'âme vers le divin, l'entrée de l'âme dans le jardin du monde et de son chemin de perfectionnement, de l'amour sensible à celle de l'amour pur qui conduit à la contemplation des vérités éternelles […][957].

Donc, deux parties centrées autour de l'axe de Vénus qui regroupe la dualité de l'âme : celle de l'attrait des plaisirs terrestres et celle tendant vers la félicité céleste, donc Vénus Pandemos face à Vénus Ourania.

A nouveau, la clé néoplatonicienne peut nous permettre d'enrichir ces interprétations. Deux visages de l'amour, le profane et le céleste, qui nous renvoient à cet amour platonicien, à cette dualité de l'amour physique et de l'aspiration spirituelle tendant vers le divin. Conception platonicienne qui se fondait sur cet effort constant pour passer de la passion sensuelle au désir spiritualisé de connaissance et de lumière dans l'union avec Dieu. Vénus, l'incarnation de l'amour charnel à un premier degré, devient à un deuxième degré l'incarnation de l'amour spirituel, qui avec l'ascèse de l'âme, permet son élévation vers les hauteurs de l'intelligence pure, c'est elle qui montre la voie vers la beauté et l'amour céleste.

Cette déesse bienfaisante, personnifiant l'Amour, pour les néoplatoniciens, est celle qui guide l'être humain dans cet acheminement vers les dieux. Si dans le tableau de Botticelli elle semble être enceinte, ce n'est pas dans le sens de fécondité mais plutôt comme porteuse de l'harmonie de ce monde. D'ailleurs, soulignons-le, Vénus dans cette toile, fait un signe aux Trois Grâces (les trois visages de l'amour pour les néoplatoniciens) leur indiquant une certaine modération dans l'exaltation des plaisirs.

[957] OHMANN, I., *op. cit.*, p. 3.

Finalement le dernier tableau *Pallas et le centaure* illustre à nouveau cette double conception d'amour sensuel face à l'amour spirituel. Minerve, ou Pallas-Athénée dans la mythologie grecque, déesse de la sagesse, guide l'artiste avec les grâces qui l'accompagnent. Le centaure, mi-homme, mi-cheval, véhicule l'idée de l'homme partagé entre ses instincts primaires et donc animaux et sa partie humaine, qui seule peut lui permettre cette élévation dont nous parlions précédemment. Minerve le tient par les cheveux, symbolisant le contrôle des passions par la raison et la victoire du combat pour conquérir la maîtrise de soi et s'acheminer vers cette élévation spirituelle symbolisée par la hallebarde s'élevant vers le haut.

Bien qu'à un moment donné le narrateur critique les « propos assommants de Lydia au sujet de Platon »[958], il nous semble que l'association d'Irène avec la deuxième toile de Botticelli illustre parfaitement cette quête intellectuelle et spirituelle des héros de la trilogie et nous renvoie à cette quête spirituelle qui s'effectue à travers l'art. Cette héroïne, qu'il qualifie comme « La Primavera de Botticelli »[959], est bien celle qui lui découvre cette lumière recherchée et va permettre cette ascension spirituelle.

[958] « Les Compagnons rentrés à Paris étaient en trop petit nombre pour qu'on pût reprendre les réunions du mardi. Du reste, si elles devaient être comme celles de l'année dernière…C'est vraiment curieux : les Compagnons qui, considérés un par un, étaient tous des gens très remarquables, pleins de talent, – plusieurs d'entre eux de futurs grands hommes, – devenaient, lorsqu'ils étaient réunis, complètement idiots. Cela se passait dans le salon réservé de ce petit café, à l'entresol, rue d'Alésia. Il y avait Lydia, qui présidait nue (elle disait qu'elle ne pouvait pas tolérer le contact des vêtements) ; quelle femme assommante, avec ses discours sur Platon (un de ses amants avait dû préparer une thèse sur Platon) et l'étalage doctrinaire de ses vices ». LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 674-675. Précisément ce qui découle de ce fragment, c'est la critique de l'esprit de côterie qui a caractérisé toutes les époques clés dans l'histoire de l'art et de la littérature. Si, effectivement, les réunions du mardi (les mardi de Mallarmé évidemment), font référence à toute cette modernité qui est en germe au crépuscule du XIXe siècle, il nous semble que les « propos assommants de Lydia au sujet de Platon » nous renvoie également à la Renaissance française où le débat entre imitation des Anciens ou émancipation commence à se faire jour de la plume de Montaigne. Avançons, par exemple, que l'auteur des *Essais* (initiateur en germe au XVIe siècle du débat entre les modernes et les anciens), auteur référé dans le texte larbaldien, traitait de pédantisme et de psittacisme ses contemporains qui recourraient aux anciens par le simple fait d'être à l'ordre du jour. FUMAROLI, M., *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 10. Nous considérons que le caractère « assommant des propos de Lydia » fait écho à ce « pédantisme » dont parlait l'auteur des *Essais* et non au rejet de la doctrine néoplatonnicienne, outre le rejet de l'esprit de côterie dont il est d'abord question évidemment.

> Mais avec Irène, il se passait de l'intermédiaire des sens. Elle était en lui, leurs limites confondues, comment aurait-il songé à son corps ? Elle pouvait devenir laide, infirme, cela ne diminuerait en rien son amour. Il ne s'agissait pas de choses aussi peu importantes que son plaisir à lui et que la possession d'Irène : puisque le seul fait de savoir qu'elle existait mettait le comble à son plaisir, et puisqu'il le possédait plus complètement qu'une chose qu'on a mangé. Le don de son corps lui semblait de peu de prix en comparaison du don qu'elle lui avait fait en apparaissant […] C'était un bonheur inimaginable, inconcevable, qui n'aurait rien de commun avec ce qu'il avait connu jusque-là[960].

Si la clé d'interprétation néoplatonnicienne apparaissait en filigrane précédemment, il va sans dire que la mention du peintre Botticelli et l'identification d'Irène à son *Printemps* (métonymie de la « Vénus » qui préside sa toile) finit de le dévoiler. La quête initiatique des héros prend son départ avec la découverte de la femme comme symbole de la chute de l'homme dans cette vie végétative, et en cela nous renvoyons nos lecteurs aux lignes précédentes et à l'association de la femme à la mer. De plus, nous devons retenir que le récit pivot déclenche cette descente aux profondeurs de soi dans cette quête du moi authentique et insiste sur le besoin de solitude et de liberté du héros[961], nécessaire à la découverte et à l'affirmation de la vocation. Finalement le troisième texte, approfondissant cette quête du moi intérieur, annonce la résolution définitive de l'exercice de la vocation de poète ; une pratique d'une vocation qui passe par le renoncement à la femme (Vénus Pandemon dont nous parlions). Irène, cette porteuse de paix, comme nous voyions, devient la porteuse de lumière, car avec elle et à travers elle, s'établira cette communion spirituelle qui a tout de celle prêchée par les néoplatoniciens. C'est avec elle que, le poète va être capable de se passer des sens pour atteindre cet état de félicité semblable à celui de la communion divine.

---

[959] LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, *op. cit.*, p. 680.

[960] *Ibid.*, pp. 704-705.

[961] Nous pourrions établir de nombreuses connexions avec le triptyque du peintre du Quattrocento italien. *Beauté, mon beau souci…* s'achève avec cette « femme et la mer partout » et annonce cette naissance de l'âme. La présence du souffle divin, dans le premier tableau *La naissance de Vénus,* qui selon la clé chrétienne indique la naissance de l'âme par le souffle créateur divin se retrouve à notre avis dans le récit pivot de la trilogie (souffle tiède qui *insuflent* les premières pages d'*Amants, Heureux Amants*) indiquant l'amorcement de cette quête du moi et donc

Par ailleurs, il nous semble que cette « Irène d'or et de lumière » dans « ce décor de grande fresque », par l'association de la femme à la vierge d'après l'imaginaire courtois tel que nous l'avons abordé précédemment nous renvoie également à une autre toile de Botticelli [annexe 8] : *La Vierge au livre*. Ainsi ce culte à cette écriture *d'or et de lumière*, à cette écriture poétique permet au poète de :

> [...] répéter avec assurance les mots par lesquels Horace affirme qu'il ne mourra pas tout entier. Ainsi le service de la Poésie, le service de louange, reçoit sa récompense même lorsqu'il n'en espère aucune :
>
> Heureux qui sert Jésus sans espoir de salaire[962].

Avant de conclure cet alinéa, soulignons que cette clé de lecture, dévoilée définitivement par le troisième récit permet d'établir certains parallèles avec le texte que Valery Larbaud écrivit quelques années plus tard comme commentaire à sa trilogie *La dignité de l'amour*[963] ; ouvrage qui de manière évidente tente d'alléger et même d'effacer les touches de libertinage et de misogynie qui scandent le discours sur l'amour et qui offre une déclaration personnelle et supposément bien sincère[964] de l'auteur

---

du processus d'introspection, une prise de conscience qui annonce une renaissance du héros et l'atteinte de valeurs transcendantes à la fin du parcours initiatique tel que nous l'avons souligné plus haut.

[962] LARBAUD, V., *Ce vice impuni : domaine français*, *op. cit.*, p. 160.

[963] Appendice à la trilogie publié dans l'édition des *Oeuvres complètes*. Tel que le soulignent Robert Mallet et Georges Jean-Aubry, ce fut Vincent Milligan qui trouva ce texte rédigé par Valery Larbaud entre 1931 et 1935, le titre *La dignité de l'amour* étant suivi de : « commentaires à *Amants, heureux amants…* » entre parenthèse selon l'auteur lui-même. JEAN-AUBRY, G. - MALLET, R., *in* LARBAUD, V., *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 716. Retenons que Valery Larbaud dans ce texte explique qu'il prend le titre d'un vers d'un poème de Thomas Franklin sur l'art de traduire. Cependant, dans le contexte que le titre apparaît il est difficile, à notre avis, de ne pas y voir une allusion au *Discours sur la diginité de l'homme* de Ficin tel que nous le soulignons dans notre texte.

[964] Valery Larbaud a fait précédemment quelque chose de semblable. Souvenons-nous du manuscrit de l'enfantine *Gwenny-toute-seule* qui, tel que nous le soulignions dans le chapitre II, fut remis à André Gide car selon l'auteur, ce texte était bien trop intime et dévoilait trop ses pensées personnelles. Nous voyons ici, comme là-bas, un élément de plus du jeu de l'écriture et du déroutement du lecteur. Certes, aussi bien dans les *Enfantines* que dans *Amants, heureux amants…*, évidemment toutes proportions gardées et à des degrés différents, l'écriture à un premier degré dévoile un esprit transgresseur, or ce n'est qu'un libertinage d'esprit tel que nous l'avons souligné plus haut ; une écriture qui joue de la transgression, d'une part, car nombre d'auteurs de l'avant-garde se plaisaient à cela et, d'autre part, par le plaisir dérivé du jeu que suppose la pensée même de la transgression. Donc, en fait, ce type de récit, écrits tous deux dans une étape d'une certaine maturité, met de relief que Valery Larbaud, conscient des

d'une conception de l'amour beaucoup plus respectueuse à l'égard de la femme. Déclaration, dont le titre fait écho au *Discours sur la dignité de l'homme* de Ficin[965], ce dernier étant le maître de Botticelli aux débuts d'une première formation littéraire, avant de choisir la voie définitive de la peinture.

IV.3. LE XVIIE SIECLE. LE TRAVAIL INTERTEXTUEL COMME MIROIR D'UNE MODERNITE QUI N'EXCLUT PAS LA TRADITION

Ces « titres qui n'en sont pas » comme l'affirma Valery Larbaud, non sans l'intention de soulever l'attention de ses lecteurs, nous semble-t-il, nous renvoient tous à des auteurs de la fin du XVIe ou du XVIIe siècles. Évidemment, son affirmation, nous achemine vers l'idée que ces titres s'éloignent complètement de la fonction qui leur est traditionnellement accordée. Fonction qui, en général, se limite à avancer le contenu de ce qui va suivre, outre l'appel au lecteur et les effets esthétiques recherchés[966]. Or, cette considération d'une part et l'intentionnalité inhérente à l'écriture littéraire et à l'acte d'écriture d'autre

---

considérations et des critiques qu'on eu pu lui faire, essaie de mitiger un peu ce plaisir obtenu par l'idée même de la transgression. Retenons de plus, qu'à cette époque, il est déjà marié à Madame Nebbia, et a déjà assumé la reponsabilité de Laeta, sa petite « Dame » – la petite fille de son épouse, une fillette envers qui Valery Larbaud éprouva une grande affection, un amour et un respect sans limites tel que l'attestent les multiples passages de son journal où il est question d'elle. LARBAUD, V., *Journal 1912-1935*, *op. cit*., p. 310.

[965] Précisément, nous considérons que la présence en arrière-fond de la culture andalouse à travers la mention des « danses populaires de l'Andalousie », ou « des gitanes du boulevard des Arceaux », ou encore à ce « poète andalou » dans *Amants, Heureux Amants* (*cf*. p. 622) dévoilant cet attrait vis-à-vis de l'hybridation culturelle et en cela, nous considérons que l'allusion indirecte à Ficin par ce titre, la présence de Boticelli et l'école de son maître nous permet d'établir des rapports avec Pic de la Mirandole, grand humaniste italien. Ce dernier, disciple de Ficin, apporta certains enseignements qui ouvrirent l'ère nouvelle remplaçant l'obscur théocentrisme médiéval. L'un de ses mérites est d'être allé puiser nombre des sources de ses connaissances dans les savants arabes de l'Espagne du VIIIe siècle. Ce qui retient notre attention, c'est cette conciliation éclectique entre religion et pensée philosophique et rationnelle, qui sans aucun doute se reflète dans l'oeuvre et la vie de Valery Larbaud et qui mérite une analyse approfondie dépassant donc, les limites de ce chapitre, étude que nous envisageons pour un prochain article. Notons, simplement à titre d'exemple, que le penchant de Valery Larbaud envers cette culture andalouse (qui a perpétué fort heureusement cette sagesse du monde arabe) est reflété dans sa correspondance à plusieurs reprises ainsi que dans son intérêt, nous semble-t-il, envers Prosper Mérimée – grand admirateur de la culture espagnole et andalouse –, intérêt qui donna l'article publié dans le *Domaine français*. LARBAUD, V., *Ce vice impuni la lecture, domaine français*, *op. cit*., pp. 167.

[966] Fonctions référentielle, conative et poétique selon la terminologie jakobsonnienne.

part, nous mènent à nous poser la question de la portée visée par l'écrivain dans le choix de ces « titres » *même s'ils n'en sont pas*.

Bien que nous osions, en apparence, contredire l'auteur quant à cette négation puisque nous considérons que les titres font appel, sinon à un premier degré oui à un deuxième, à ce qui va suivre du fait que *Beauté, mon beau souci…* annonce, en dehors de cet élan vers la beauté de la femme, le souci de celle de la forme, *Amants, Heureux Amants* outre l'annonce première de l'aventure de l'amour, nous oriente sur cette quête initiatique du héros et la découverte de sa vocation artistique, qui passe par le besoin de liberté et de solitude, nous *emportant* dans ces des *flots* de l'écriture, une écriture se nourrissant de toute la tradition grécolatine, écriture qui sera source d'un amour tout spirituel, et quant à *Mon plus secret conseil…* dernière étape du parcours, reposant aussi sur le processus d'introspection réglé à nouveau par la pratique du monologue intérieur qui, nous menant sur cette vérité recherchée par le narrateur, nous achemine vers cette écriture pleine d'or et de lumière incarnée par Irène, une écriture fusionnant le monde gréco-latin avec le monde européen et particulièrement le français.

De plus, l'usage des points de suspension après les hémistiches nous permet d'affirmer que l'auteur, faisant appel à notre complicité, nous oriente sur un des caractères structurant de la trilogie[967]. Si comme nous venons de voir quant au discours sur la femme, l'amour, l'art et l'écriture, le jeu intertextuel atteint des dimensions incontournables, l'utilisation de ces titres, nous renvoyant à François Malherbe, Tristan l'Hermite et à Jean de La Fontaine (ce dernier occupant un rang de premier ordre dans la mesure où son vers donne le titre à la trilogie), est loin d'être gratuite ou accidentelle. Bien au contraire il nous semble que l'auteur cherche dès le seuil à attirer notre attention afin de nous orienter sur un chemin bien précis :

> […] le fait même que cela, ce vers, cette phrase entre guillemets vient d'ailleurs, élargit l'horizon intellectuel que je trace autour du lecteur. C'est un appel ou un rappel, une communication établie : toute la Poésie, tout le trésor de la littérature

évoquées brièvement, mis en relation avec mon ouvrage dans la pensée de celui qui le lit. Même pays, no strange land[968].

Ces épitextes[969] font effectivement appel à cet « horizon intellectuel » et à cette complicité du lecteur, et il va sans dire qu'ils visent d'emblée l'appréhension d'un débat et la définition d'un positionnement. Ces citations provenant d'auteurs de la fin du XVIe et du XVIIe siècles (des auteurs, qui même si subversifs à leur époque, appartiennent aux temps du classicisme) ne peuvent qu'amorcer la réflexion chez le lecteur dès le depart, puisque les textes que ce dernier se dispose à lire s'encadrent d'emblée dans cette écriture que revendique le modernisme. Le « trésor de la Poésie » française mis en dialogue avec le texte qui se déploie sous nos yeux. En fin de compte, toute la tradition poétique, nous est suggérée à partir de ces citations, et parallèlement à cela une esquisse définitoire de la notion larbaldienne de modernité.

De plus, notons que la simple présence de ces trois auteurs aux seuils même des récits ne peut ne point retenir notre attention et nous renvoyer à la polémique qui parcourut le grand siècle. Il est difficile, à notre avis, de ne pas voir que ces fragments nous acheminent vers le débat qui, ayant été amorcé déjà au XVIe par l'esprit et la plume de Michel de Montaigne[970], a couronné pratiquement tout le XVIIe siècle.

---

[967] Les points de suspension suivent les titres de la première nouvelle et de la troisième dans les publications séparées, le titre de la trilogie comporte lui aussi des points de suspension.

[968] LARBAUD, V., *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, *op. cit.*, pp. 216-217.

[969] Effectivement ces hémistiches qui sont des titres dans le cas des nouvelles considérées séparément, deviennent dans le trpytique des épitextes puisqu'ils président chacunes des trois parties que compose le parcours initiatique dans son ensemble.

[970] Comme il est fort connu, la Renaissance française et l'esprit humaniste qui la caractérise, visant cette équiparation avec la splendeur artistique et culturelle de l'Italie, désirant cet enrichissement de la littérature et de la langue française, s'inspire de la littérature italienne et se plonge dans toute cette tradition gréco-latine à travers les textes originaux. La question des Anciens et de leurs enseignements se posait donc déjà. Marc Fumaroli situant les débuts de cette querelle dans l'Italie de Pétrarque (modernes pour ce dernier étant les détenteurs du savoir des facultés théologiques de son époque et le style gothique qui leur correspondait dans les arts et les lettres) nous dit au sujet de Montaigne : « Pourtant, le dédain de Montaigne pour le <<pédantisme>> et le psittacisme de ses contemporains (modernes), qui ne savent rien affirmer sans citer Cicéron, Platon ou Aristote, qui anéantissent leurs forces en se laisssant aller si fort au bras d'autrui, et surtout la vigueur prodigieuse de son propre << je >> qui veut bien <<rencontrer>> les âmes fortes de l'Antiquité mais non pas les suivre docilement [...]. Cette victoire du << je >> des *Essais* sur la décadence contemporaine n'est nullement pour Montaigne le point de quelconque progrès général.

S'agissant bien entendu de la question de la Querelle des Anciens et des Modernes qui s'appuyait précisément sur la défense ou non du retour à ces sources de l'Antiquité gréco-latine et de l'imitation des maîtres de l'Antiquité, établissant par extension un débat, entre autres, sur la pratique intertextuelle. Querelle des Anciens et des Modernes, qui sous des signes divers et dans les différentes disciplines des sciences humaines, débouchera plus tard sur ce débat entre tradition et modernité bien présent à l'époque de Valery Larbaud. Querelle, d'autre part, qui nous renvoie à l'enfantine *Devoirs de vacances* car, là aussi, elle est constamment à l'arrière-plan de « cette dissertation » que le jeune narrateur se doit d'élaborer au sujet de Lamartine versus La Fontaine tel que le souligne Anne Chevalier[971]. Puis Querelle, d'ailleurs, qui est directement et intentionnellement visée, à notre avis, par la mention de Boileau et de la *Satire sur les femmes*[972], à travers la description d'Isabelle comme nous voyions antérieurement.

Il nous semble donc que la référence aux trois poètes par le biais des titres, les mentions et allusions à leurs contemporains, et le travail intertextuel par delà les siècles et les disciplines artistiques déclenchent dès le seuil même de l'œuvre, un débat entre classicisme et modernité, débat qui est bien présent à l'esprit de l'auteur y compris dans ses premières oeuvres de fiction ou dans ses articles critiques tel que nous l'analysions dans le chapitre « L'écriture réflexive ». Discours sur la notion de modernité[973] qui nous renvoie au discours métalittéraire qui scande les pages du *Journal intime de Barnabooth*, un discours qui semble faire écho, par ailleurs, à celui de la *Nouvelle Revue Française*, et qui explique sans

---

Elle est réappropriation singulière et contagieuse avec l'aide des grands Anciens ». FUMAROLI, M., *La querelle des Anicens et des Modernes*, *op. cit.*, pp. 10-11.

[971] CHEVALIER, A., « Une leçon de littérature », *in* GRENIER, R., (Pr), *Colloque Valery Larbaud et la France*, colloque tenu le 21 novembre 1989, Paris, Institut d'études du Massif Central, 1990, p. 105.

[972] Si Boileau a été considéré un classique par excellence, il participa pourtant durant sa longue vie à cette querelle, devenant le chef des Anciens et prenant la défense de l'Antiquité. Dans la *Satire sur les femmes*, il s'en prend précisément à ces dames cultivées et à leurs amis qui, avec elles, défendaient le parti des Modernes et donc s'érigeaient contre les sources d'inspiration gréco-latine, revendiquant le retour à la tradition médiévale française.

[973] Nous ne pouvons ne pas considérer l'acheminement de Valery Larbaud vers la modernité sans tenir compte du contexte culturel et littéraire du début de siècle. Précisément, son rapprochement d'abord et son étroite collaboration ensuite avec *La Nouvelle Revue Française*, nous montrent qu'il partage une conception de la littérature très proche de la plupart de ses membres. De même, qu'il ne renonce en aucun cas, suivant l'exemple de ces derniers, à ce XVIIe français et surtout aux « poètes du XVIe finissant », tel que le souligne Auguste Anglès. ANGLÈS, A., *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue Française*, *op. cit.*, p. 316.

aucun doute l'amitié, la reconnaissance et l'admiration de certains de ses membres tel que nous le soulignons dans notre mémoire[974].

Cependant, ce qui retient d'autant plus notre attention c'est le fait que ce soit le vers de La Fontaine qui couronne la trilogie et nous considérons que ce choix en dit *bien plus long*. Gardant toujours à l'esprit cette Querelle des Anciens et des Modernes et inscrivant notre auteur dans ce contexte avide de renouvellement et de modernisme, il nous semble que le l'hémistiche « Amants, heureux amants… », nous renvoie non seulement à la fable *Les deux pigeons* en tant que telle et à ses multiples lectures que nous verrons plus bas, mais aussi, indirectement au cas particulier de La Fontaine dans cette querelle qu'il vécut de plein pied. Et c'est ainsi que l'« épître à Huet » ne peut nous échapper, surtout si nous retenons que Valery Larbaud *par l'utilisation de ces titres* veut *établir un dialogue entre tout le trésor de la poésie française* et les textes qu'il nous offre. Épître que le fabuliste écrivit pour se défendre des accusations de ses contemporains qui se reclamaient du parti des Modernes et tout au long de laquelle il expliquait le parcours suivi depuis ses débuts en poésie. Ce texte met de relief plusieurs aspects qui, nous semble-t-il, expliquent le choix du titre *Amants, heureux amants…* pour le couronnement de la trilogie.

[974] Plusieurs qualités ont retenu l'attention des aînés de Valery Larbaud aux débuts de celui-ci. Si, effectivement la publication du premier Barnabooth déclenche l'admiration des membres de la revue, et la deuxième oeuvre du cycle du « riche amateur » la confirme définitivement de même que les *Enfantines*, il existe d'autres aspects qui vont renforcer la collaboration de Larbaud avec la *NRF*. Outre ce cosmopolitisme linguistique et littéraire, admirable à son époque de par sa richesse et son ampleur, permettant de sortir des frontières françaises et de fréquenter d'autres parages pour donner un nouveau miel à cette littérature française essoufflée, l'anglais étant à ce moment-là, un domaine (parmi d'autres comme le russe) à exploiter pour ses prometteuses richesses comme le revendiquait André Gide, par exemple, outre ses articles critiques qui apportent des nouvelles lueurs sur des écrivains méconnus ou inconnus, outre cette secrète conversion au catholicisme qui est si à l'ordre du jour dans le cénacle ainsi que sa haute considération du fait littéraire, il nous semble que la conception larbaldienne de la modernité affermit solidement ces liens qui commencèrent à s'établir à partir du « after all, not to create only » addressé à André Gide en 1905. Retenons que l'admiration des membres de la *NRF* s'est prolongée sur toute la vie professionnelle de notre auteur. De la part de Valery Larbaud le penchant envers la revue déclina un peu sur la fin de son parcours à cause de certaines querelles littéraires et surtout de par sa préférence pour les petites revues. En tout cas, l'époque de la publication des récits de notre intérêt, édités séparément ou ensemble, est une des époques d'intense collaboration au même niveau que celle qui encadra la publication de *Fermina Márquez* et le deuxième *Barnabooth*. Relevons que ces deux moments se caractérisent par la publication d'abord de la deuxième œuvre du cycle « Riche amateur » – un des hauts points de la littérature d'avant-garde d'avant-guerre – et ensuite par la

Initié de la main de Voiture à cette poésie pompeuse et artificielle de cours, La Fontaine s'en éloigne bien vite « se voyant gâté par cette influence qui perdit quiconque la suivit »[975], « Grâce aux Cieux, Horace, par bonheur, lui dessillant les yeux »[976]. Ce retour aux sources de l'Antiquité, l'assimilation et l'imitation des Anciens, ne se fait pas cependant aveuglément, bien au contraire, il revendique une certaine liberté par rapport aux maîtres :

> […]
> Quelques imitateurs, sot bétail, je l'avoue,
> Suivent en vrais moutons le pasteur de [Mantoue
> J'en use d'autre sorte ; me laissant guider,
> Souvent à marcher seul j'ose me hasarder.
> On me verra toujours pratiquer cet usage
> Mon imitation n'est point un esclavage.
> […][977].

La Fontaine, tel qu'il l'avoue lui-même, s'inspire des idées, des tours et des lois *tâchant de rendre sien cet air d'antiquité*. Les lectures des *guides des Champs Élysées* affleurant *sous sa plume et sur la page* ; l'aventure lectrice du fabuliste ne pouvant ne point émerger dans son écriture. Une écriture qui se fonde donc sur un tissage de multiples tissus textuels et qui sert à illustrer avec plus de deux siècles d'avance cette pratique intertextuelle, et cette polyphonie revendiquée par la modernité et que la trilogie larbaldienne illustre parfaitement comme il en découle de notre chapitre. Soulignons également qu'elle sert à illustrer le fait que les fondements d'une langue littéraire riche ne peuvent renoncer à toute une tradition qui dépassent amplement les limites nationales comme l'a souvent pointé Valery Larbaud et que nous avons indiqué préalablement. Tel que le souligne Marc Fumaroli :

---

publication des œuvres de la trilogie, séparément ou ensembles. CORBÍ SÁEZ, M.-I., *Valery Larbaud en la aventura del Ulises de James Joyce en Francia*, *op. cit.*, sous presse.

[975] LA FONTAINE, « Épitre à Huet », http://www.lafontaine.net/lesPoemes/affichePoeme.php?id=104.

[976] *Ibid., loc. cit.*

> S'il est un lieu où tout le « siècle d'Auguste » vient se résumer, avec toute la lyre et ses couleurs contrastées, c'est bien dans les *Fables*, où Virgile, Horace, les élégiaques retrouvent leur voix sous celle de Phèdre et d'Ésope, et où Ovide, qui a chanté tant de métamorphoses d'hommes et d'animaux, revient avec une tout autre séduction alexandrine que chez Benserade ou chez Du Ryer. Lieu d'affleurement de tant de richesses contradictoires de la tradition poétique française, les fables s'offrent en outre le luxe de réverbérer dans toute leur diversité les saveurs de la poésie romaine à son point de suprême maturité. Il y a bien quelque chose de pantagruélique dans l'art de La Fontaine le plus érudit de notre langue, mais ce qui se voyait chez Rabelais, ce qui étant voyant chez Ronsard, s'évapore chez lui en une essence volatile et lumineuse, où des visions dignes d'Homère apparaissent et ne se dissipent pas. Le génie d'une langue et celui d'une culture millénaire concentrent ici en un point où la justesse de la voix et celle du regard suffisent à tout dire en un mot[978].

La Fontaine sait puiser aux enseignements des anciens ce *miel* qu'il fera sien et qui nous rappelle ce que Valery Larbaud définit comme le « fait du Prince » que nous abordions au début de notre chapitre. Or ce qui, de plus, doit retenir notre attention c'est que le fabuliste le plus célèbre de la littérature française ne renie pas de ses contemporains. Bien au contraire dans cette « épître à Huet », il avoue que « ne pas louer son siècle c'est parler à des sourds », il reconnaît qu'il « le loue car il sait qu'il n'est pas sans mérite », se réclamant finalement de « Malherbe et de Racan, parmi les chœurs des anges », espérant « un jour écouter leur concert et leur lyre ». Imiter les Anciens pour apporter de *son miel*, *un miel* à l'air du temps car comme le souligne Henri Géhon parlant de La Fontaine et de Molière :

> Imitation des « Anciens » ! Nos auteurs y croyaient-ils ? Je pense qu'ils mettaient une certaine coquetterie à y faire croire. Les anciens couvraient leurs audaces et leur offraient en outre un excellent terrain pour défendre contre la cabale médiocre des « modernes » la mesure, l'ordre, la solidité, l'harmonie, la discipline enfin, alors

[977] *Ibid., loc. cit.*

> neuve et féconde, qui convenait à leur rationalisme et que leur rationalisme s'était choisi. Alexandrin classique, coupe en cinq actes, règle des trois unités, autant de nouveautés alors, autant de créations personnelles, résultats d'un siècle de tâtonnements et d'efforts à la recherche d'un équilibre original[979].

Principes d'harmonie, d'équilibre et d'ordre au cœur de l'esprit classique qui exige un travail sur la langue et dont Malherbe en est bien le parangon. De là la vive admiration de La Fontaine envers cette lyre malherbienne que nous nous disposons d'analyser plus bas. Mais avant d'aborder cet aspect soulignons de passage, car *l'espace presse*, que l'auteur qui couronne la trilogie dans nombre d'aspects est déjà bien moderne et illustre parfaitement la devise larbaldienne bien connue qu'« en tout temps et en tout époque donnée il y a eu des auteurs qui se sont avancés à leurs temps ». Précisément dans ce siècle de contraintes par l'application des règles bien définies de l'Académie Française, La Fontaine a pu subtilement s'en émanciper rompant nombre d'elles dont nous pourrions citer, par exemple, le caractère hétérométrique des *Fables* à un moment où l'alexandrin est le vers par excellence et où l'isométrie est un principe d'ordre, ou bien plus novateur l'utilisation de ce vers de la grandeur épique pour faire parler des animaux (plus bas encore que le bas peuple… !), ou encore cette rupture des barrières des genres du fait même que ses poèmes narratifs recourent constamment à la forme dramatique et au dialogue[980], ou davantage, cette multiplicité des tons qui vont du tragique au comique passant par le burlesque, l'épique, le lyrique avec une souplesse inégalable, sans oublier par ailleurs le mélange des différents registres et niveaux de langue[981]… La Fontaine, un classique moderne du grand siècle ? Oui, sans aucun doute. Et

---

[978] FUMAROLI, M., http://www.lafontaine.net/lafontaine /lafontaine/lafontaine.php?id=20.

[979] GÉHON, H., *Nos directions*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1911, pp. 128-129.

[980] Notons l'importance qu'acquiert le discours direct ou l'indirect dans les *Fables ;* or ce qui est d'une modernité sans conteste c'est l'utilisation de séquences de discours indirect libre. Tel que le souligne Anne Sancier : « Le récit ne retentit pas seulement de la voix du fabuliste ; celui-ci s'efface souvent derrière les protagonistes eux aussi révélés par leur parole. Discours direct, discours indirect participent d'une facture ancienne et traditionnelle. On sait comment La Fontaine a su innover en usant largement du style indirect libre, si largement exploité ensuite par le roman au XIXe siècle ». SANCIER CHATEAU, A., « Modernité de La Fontaine », *in* LANDRY, J.-P., p. 123.

[981] Rappelons que précisément le XVIIe siècle fait un effort pour purifier la langue littéraire et lui accorder cette « pureté de l'universel » constitutive de la tradition dite classique définie par Vaugelas. Le langage littéraire de La Fontaine, en toute évidence, prend certaines licences ayant recourt à des mots, des néologismes, des tournures colorées bien juteuses, sans oublier l'usage des archaïsmes donnant parfois cette savoureuse comicité. Retenons que la littérature de la modernité revendique ce langage propre à l'oralité dans ce besoin de « suivre la nature ».

c'est bien ce qui, à notre avis, retient l'attention de Valery Larbaud et le décide à choisir *Amants, heureux amants…* pour couronner son œuvre. Car, si effectivement la trilogie s'inscrit dans son ensemble dans une écriture de modernité, elle fait preuve par ailleurs d'un équilibre certain et d'une harmonie qui la différencie de cette *rageuse* modernité illustrée par l'*Ulysse* de James Joyce[982]. Une oeuvre qui, même si ayant suscité une immense et bien sincère admiration chez notre auteur[983], elle ne relève point de cet équilibre et tempérance entre modernité et classicisme que Valery Larbaud recherche.

Et, pourtant nous considérons que le choix du fragment du vers de La Fontaine comme titre de la trilogie permet d'annoncer d'autres aspects d'un incontestable intérêt en rapport à la notion de modernité larbaldienne.

Comme nous avons mentionné préalablement, La Fontaine se réclame de cette « lyre malherbienne » annonçant par là que les fables, ces poèmes narratifs jouent aussi de « l'allègre petit solo de la flute ». En fait tel que Malherbe le proclamait, ces vers que pratique le fabuliste sous-entendent aussi un travail minutieux sur la forme, car c'est bien sur cette musicalité première et sur cette fluidité que repose le plaisir de la lecture. *Amants, heureux amants…* annonce bien à notre avis cet emportement dû au *chant des sirènes* que constitue l'écriture littéraire.

Si effectivement Valery Larbaud, en encadrant ses récits dans le « haut et noble genre de l'élégie » tel que nous l'abordions précédemment, vise d'emblée ce discours sur l'amour et sur la femme, nous n'avons aucun doute quant à son intention au sujet du chant de la langue et de l'écriture. L'élégie est

---

[982] Tel que le souligne Frida Weissman, Valery Larbaud adapte la technique que lui inspire James Joyce à sa vision de la littérature. Il est fort connu que le chef-d'œuvre joycéen exige de la part du lecteur un effort bien souvent extrême du fait de la complexité et de l'inintelligibilité recherchée par l'auteur irlandais. Le déroutement du lecteur porté au maximum étant une constante du début jusqu'à la fin. Si dans *Amants, Heureux Amants* la pratique est encore tâtonnante, dans *Mon Plus Secret Conseil…*, elle atteint un degré de perfection et de maturité et cependant : « Par rapport à l'emploi de Dujardin, le monologue (de Larbaud) suit mieux la vie intérieure dans son jaillissement. Comparé à celui de Joyce qui demande au lecteur un vrai travail critique pour être compris, le monologue larbaldien est le comble de l'intelligibilité ». WEISSMAN, F., « Le monologue intérieur », *op. cit.*, p. 297.

[983] Et à ce propos nous pourrions rappeler l'immense enthousiasme que suscita la lecture des fragments de l'*Ulysse* publiés dans *The Little Review*, enthousiasme qui fut à l'origine de la campagne publicitaire entreprise

incontestablement, comme nous le rappelions plus haut, le genre par lequel les poètes ont pu évoqué leurs amours, leurs sentiments sincères d'admiration, de regret, de peine[984]… Cependant, c'est aussi le genre qui a permis d'exploiter au plus haut degré cette musicalité et sensualité de la matière linguistique. Pour les poètes, y compris dans les débuts de l'élégie, cet érotisme émanant de la pensée de la femme rejoignant l'érotisme de la langue littéraire et de la création poétique, érotisme que Valery Larbaud situe déjà, disons-le, dans Ovide[985]. Si effectivement, tel que le souligne Gilles Charbonnier, notre auteur s'inspire des élégiaques pour ses cadres érotiques et ce chant de la langue[986], il nous semble de même que notre auteur retient de l'élégie ce travail sur la forme visant cette musicalité et cette sensualité sur lesquelles reposent l'enchantement et l'emportement de l'écriture littéraire.

C'est ainsi que nous considérons que les coupes des vers d'abord de La Fontaine puis de Malherbe annonce ce jeu de *sculpture* et *d'orchestration* de la langue poétique. L'écriture poétique, pour devenir telle et atteindre « cette Beauté » qui captivera et emportera le lecteur, réclame tout un travail de composition. Travail sur la forme et agencement y compris dans le cadre d'une écriture lyrique puisque tel que l'annonce l'hémistiche de Tristan l'Hermite, il s'agit d'une écriture de plongée dans le moi dans cette recherche de la vérité, et donc de ce « plus secret conseil ». Et le lecteur se doit de capter à partir de ces titres que le chant du moi ne relève en aucun cas d'un lyrisme ostentatoire. Il nous est annoncé que l'aventure poétique, ce « grand jeu malherbien »[987], par l'inscription des trois titres dans cette époque classique, rejette l'éloquence et la magnificence du lyrisme traditionnel et particulièrement du romantique. Si dans l'enfantine *Devoirs de vacances*, la parodie de la composition française, dans cette controverse entre Lamartine – le romantique élégiaque, par excellence – et le fabuliste par antonomase de toute la

---

par Valery Larbaud, Sylvia Beach et Adrienne Monnier pour la publication du chef-d'œuvre joycéen à Paris. CORBÍ SÁEZ, M.-I., *Valery Larbaud en la aventura del Ulises de James Joyce en Francia*, *op. cit.*, sous presse.

[984] Bien qu'au moyen âge l'élégie fut pratiquée par les troubadours qui chantaient leurs peines d'amours et par le lyrisme élégiaque de François Villon et de Charles d'Orléans, ce n'est qu'au début du XVIe siècle avec Clément Marot où elle ressemble souvent à une épître et avec les poètes de la Pléiade qu'elle renaît sous la forme et notion qui a été perpétuée jusqu'à nos jours. Ce qui retient à nouveau notre attention c'est le fait que ce soit un genre qui ait parcouru la littérature occidentale depuis presque ses débuts et qu'il se soit adapté aux temps nouveaux incorporant à chaque fois en son sein les éléments novateurs d'une époque, d'une culture et d'une langue littéraire. Aspects, évidemment, qui attirent l'intérêt de Valery Larbaud dans sa définition du fait littéraire.

[985] LARBAUD, V., *Ce vice impuni la lecture : domaine français*, *op. cit.,* p. 126.

[986] CHARBONNIER, G., *op. cit.*, p. 3.

littérature française, fait « remonter à la surface du texte la poétique verlainnienne » tel que le souligne Anne Chevalier[988], ici nous nous devons de rappeler qu'il nous semble qu'il en est de même et que ce chant en douceur et pureté de la langue, maintes fois insinué dans l'association femme/écriture nous renvoie à la douce mélodie et à l'enchantement de la poétique inaugurée par Verlaine et revendiquée par la modernité. Il nous sera donc facile de comprendre pourquoi les héroïnes Queenie, Celle à qui je pense et surtout Irène apparaissent sous les signes de la « douceur de la conversation », « pureté », et « limpidité »[989].

> Mais c'est un beau souvenir à ramener au Voméro : ses yeux, le son de sa voix, ce teint pur, un peu doré.[990]

Une écriture poétique qui, se devant d'« être *polie* » telle les héroïnes, nous renvoie également à la poésie de Paul Valéry et à ce travail de *cisèlement*, de *polissage de la matière minérale*[991] (auteur bein présent dans la trilogie comme nous l'avons abordé antérieurement).

Un chant de l'écriture qui ne doit aucunement se laisser aller à ces épanchements, à l'éloquence et la magnificence du romantisme élégiaque. Rejet, donc, du lyrisme de l'exaltation et de la grandiloquence qui ne peut ne pas faire penser aux vœux du poète Barnabooth dans « Nevermore » ; et revendication de ce chant en douceur et en sensualité qui renvoie également à Verlaine et à ce chant de l'âme *tout en musique*[992]. Un chant de l'âme, qui disons-le de passage, est orchestré par un art qui nous

---

[987] LARBAUD, V, *Sous l'invocation de Saint Jérôme, op. cit.*, p. 142.
[988] CHEVALIER, A., « Une leçon de littérature », in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 107.
[989] Des traits et des qualités qui reviennent souvent dans les références à ces héroïnes tout le long du texte.
[990] LARBAUD V., *Mon plus secret conseil…*, *op. cit.*, p. 696.
[991] LARBAUD, V., « Paul Valéry », in *Domaine français*, *op. cit.*, p. 277.
[992] Valery Larbaud déclare précisément dans son *Journal* qu'il doit à Verlaine et à sa poétique la découverte de la sensualité littéraire. LARBAUD, V., *in* VALLAS, J.-L., « Le surréalisme chez Valery Larbaud », *in* BESSIÈRE, J., *Valery Larbaud, la prose du monde*, *op. cit.*, pp. 140-141.

rappelle celui de la fugue, de par sa structure, de par ses « thèmes essentiels et les variations »[993]. Mais c'est aussi l'illustration du fait que cette écriture relevant *en principe*[994] de la prose puisque le monologue intérieur s'inscrit dans cette forme exige autant de travail et de dévouement que l'écriture poétique[995].

> Ce n'est ni la loi du moindre effort ni l'exploitation du public qui m'amène à préférer la composition en prose à la composition en vers. Mon argument le plus solide est que la prose que je tâche d'écrire veut être aussi strictement construite que des vers ou des versets : pas un mot, pas une virgule qui soient disposés sans délibération, et donc aussi interchangeables que les mots et les signes à l'intérieur des vers[996].

La mention des vers des trois auteurs au seuil même du triptyque annonce donc cette contrainte revendiquée par l'esprit classique dans ce désir d'harmonie et d'équilibre. Soulignons, de plus, que si Valery Larbaud et ses collègues de la *Nouvelle Revue Française* ont éprouvé une si vive admiration pour

[993] Rappelons, par ailleurs, les multiples références au langage musical tout au long de la trilogie, des références qui nous permettent d'associer l'ensemble des textes au genre de la fugue. Cet art mis au point et théorisé par Jean Sébastien Bach se fondant précisément sur une structure ternaire dans la plupart des cas, sur les thèmes essentiels et les répétitions à l'infini. Le monologue intérieur partant de la réflexion sur la femme et l'amour dans la vie des héros enchaîne à perpétuité de multiples autres thèmes visant ce détachement textuel par rapport à la réalité et l'emportement du lecteur par la musicalité et la sensualité de l'écriture. Là se situe, à notre avis, l'explication du fait que Valery Larbaud associe les titres des nouvelles à des « citations musicales » comme nous l'annoncions anterieurement. Étant donné les dimensions de notre chapitre nous ne pouvons développer ces rapprochements ; rapprochements que nous aborderons plus en détail dans un prochain article.

[994] Les italiques que nous utilisons servent pour rappeler que la technique narrative du monologue intérieur qui s'inscrit dans le cadre de la prose a été fort saluée par les écrivains d'avant-garde du fait qu'elle permettait plus aisément cette rupture des barrières entre les genres, facilitant donc une meilleure exploitation des ruptures des limites entre vers et prose que les symbolistes avaient revendiquées quelques temps auparavant dans cette intention de « reprendre à la musique son bien » entre autres.

[995] Nous renvoyons notre lecteur à notre deuxième chapitre où nous abordions le même degré d'exigence chez notre auteur pour la pratique de la prose et de la poésie.

[996] LARBAUD, V., *Journal 1912-1935*, *op. cit.*, pp. 296-297.

les poètes dits mineurs[997] de cette époque c'est bien parce que ces derniers ont su habilement concilier le lyrisme (élégiaque ou religieux) avec un esprit classique naissant[998].

L'auteur des *Fables*, d'une part, défendit déjà à son époque que la poésie pouvait se trouver y compris dans un genre qui en principe paraissait en être très éloigné. Et, d'autre part, face à cette écriture poétique ostentatoire, osons-nous dire, des précieux tel que Voiture, *l'allègre petit solo de la flute* du fabuliste réclame sa place d'honneur, car la poésie ne revient pas simplement à compter les rimes, à organiser les mètres, à respecter en fin de compte les règles de la prosodie et celle de la déclamation… « Ces récits en vers et leurs grâces légères »[999] ont bien plus de charme que cette poésie noble en apparence car de cours. En fait ce débat auquel le titre d'*Amants, heureux amants…* nous renvoie nous mène à nous poser la question au sujet de la notion moderne de poésie déjà bien en germe chez La Fontaine et que Valery Larbaud sut parfaitement dénicher sous les corsets d'un classicisme en principe trop apparent.

Il est fort connu que le XVIIe siècle a été guidé par l'atteinte de ces valeurs universelles, de là le rejet de ce moi « haïssable ». Atteinte de valeurs universelles dans cette mission de retransmission d'enseignements et de vérités. Cette transposition du monde de l'humain à l'échelle animale, en fin de compte, nous dévoile une étude approfondie de l'homme, de là le caractère apologétique des fables. Mais cette œuvre longtemps restée dans l'oubli voire même dédaignée au cours de l'histoire de la littérature comporte bien des aspects annonciateurs de modernité. Tel que le souligne Henri Géhon :

---

[997] Comme preuve de cet intérêt nous renvoyons nos lecteurs aux articles publiés dans la revue argentine *La nación* et à ceux qui ont été regroupés dans *Ce vice impuni la lecture : domaine français.* Des articles ayant pour but de découvrir au public argentin et aux lecteurs initiés français des auteurs qui ont été maintenus dans l'ombre.

[998] LARBAUD, V., *Ce vice impune la lecture : domaine français*, *op. cit.*, p. 141. « […] C'est, en fait, en somme, toutes les attitudes, tous les tons que peut prendre le lyrisme. Appliqués dans un sens large et en dehors de toute considération dogmatique, aux poètes du XIXe siècle, ces définitions donneraient quelque chose comme ceci : Lamartine et Wordsworth : ton eucharistique ; le Musset des « Nuits » : élégiaque ; Victor Hugo : élégiaque ; Baudelaire : eucharisitique et élégiaque ; R. Browning : didactique ; W. Whitman : didactique et messiannique. Ainsi la matière, le « sujet » des *Psaumes*, ce « cœur de la *Bible* », c'est la poésie même, c'est la grande lyre. Racan savait très bien ce qu'il faisait, et n'ignorait ni la grandeur ni la difficulté de son entreprise ». *Ibid., loc. cit.*

[999] LA FONTAINE, J., « Le pouvoir des fables », *in* CHAUVEAU, J.-P._ GROS, G._ MÉNAGER, D., *Anthologie de la poésie française, Moyen âge, XVIe siècle, XVIIè siècle*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 2000, p. 1193.

> De fait, La Fontaine resta longtemps un poète de second ordre, pour vieux libertins ou pour vieux écoliers ; durant trois siècles, son influence demeura nulle ; ce fut comme s'il n'avait pas existé. – Il faut le proclamer enfin : son rôle représentatif fut unique et considérable. A une époque de raison et de passion policée, il maintint les droits du lyrisme et le principe du mouvement né de l'émotion, – et tout cela contant des histoires. La tige sur laquelle vient de s'épanouir la floraison de cent hardis poèmes, c'est lui qui l'a fait jaillir de la graine, qui l'a cultivée, élevée… Si différent qu'il fût de nous et que soit de son art le nôtre …Oh ! moins différent qu'on ne croit…[1000].

Et pour ce, La Fontaine, déjà bien moderne pour son époque, a su concilier, dans ce souci d'expression de la vie et dans cet intérêt de retenir l'attention du lecteur, la forme et l'idée rompant ainsi les règles de symétries métriques défendues dans son siècle – le siècle de la grandeur de l'alexandrin. La Fontaine devancier en germe du vers libre ? Nous oserions l'affirmer, car c'est l'union de la forme et du fond qui l'exige. L'art et la vie se devant d'être totalement imbriqués, les contraintes formelles ne peuvent qu'empêcher ou fausser l'expression de la vie dans ses multiples facettes contradictoires, dans sa pluralité et sa mouvance. Nous nous joignons ainsi à Henri Géhon lorsqu'il affirme :

> Vous parlez des « ornements » du vers libre comme quelqu'un qui ne le connaît pas, puisque sa seule ambition c'est de s'adapter logiquement, harmonieusement, *exactement* à la pensée nue. Quoi, en êtes-vous encore à séparer la forme du fond ? Leur union irrésistible et absolue nous semble un trait fondamental du classicisme, de notre classicisme, de tous les classicismes passés et à venir[1001].

Cet équilibre du fond et de la forme déjà recherché par La Fontaine est à la base de cette rupture des limites entre prose et poésie. Équilibre qui est suggéré, à notre avis par le triptyque que constituent les titres : *Beauté …* : souci de la forme, *…Secret Conseil…* : souci du fond dans cette quête de vérité,

[1000] GÉHON, H., *op.cit.*, p. 208.
[1001] *Ibid.*, p. 132.

couronnés par *Amants, heureux amants…* (qui évoque la relation équilibrée par la symétrie) mais surtout qui nous fait penser à la suite de la fable : « soyez toujours l'un à l'autre ». Équilibre, de plus, revendiqué par Valery Larbaud en parlant du monologue intérieur d'Édouard Dujardin[1002].

Une tentative de rupture des barrières entre prose et poésie, déjà chez un auteur du XVIIe siècle, qui va permettre presque trois siècles plus tard une révision de ces notions de la part de l'avant-garde littéraire. Car la vraie Poésie est tout autre chose, elle dépasse les limites entre les genres, elle ne se borne plus aux règles de la prosodie ni de la métrique, et se passe de tout euphuisme[1003], elle s'inscrit, par contre, là où l'âme du poète authentique – ce poète doté encore de cette âme d'enfant – le souhaite et l'exprime. La poésie consiste, nous dira Valery Larbaud en parlant de son ami Léon-Paul Fargue, en :

> Travaillant dans l'absolu, creusant toujours plus avant dans sa vie intérieure, uniquement attaché à sa vérité intime, le poète a senti l'inutilité et même la gêne de tout ornement ; dire exactement et avec la plus grande précision possible ce qu'il découvrait, voilà toute sa recherche et tout son effort[1004].

C'est précisément grâce à cette vision du monde avec cette âme d'enfant que le poète peut en toute authenticité et en toute poéticité :

> […] nommer à nouveau toutes les choses avec des mots à lui : les quatre Éléments, les animaux, les plantes, les pierres, la chasse, la pêche, la guerre et les passions de l'homme[1005].

Il ne s'agit plus de définir la poésie selon la rhétorique traditionnelle, mais bien au contraire par l'attitude et la prédisposition de l'artiste face à la vie et à l'expression de celle-ci à travers son art.

[1002] LARBAUD, V., « Édouard Dujardin », in *Ce vice impuni la lecture : domaine français*, *op. cit.*, p. 251
[1003] LARBAUD, V., « SaintLéger Léger », in *De la littérature que c'est la peine*, *op. cit.*, p. 16.
[1004] LARBAUD, V., « Léon-Paul Fargue », *ibid*., pp. 28-29.

Souvenons-nous de cette littérature de la modernité qui, tel que nous l'abordions dans notre premier chapitre, du fait même qu'elle réclamait cette expression de la vie dans son authenticité et donc dans toute sa splendeur, complexité, contradiction et dans l'évanescence de ses aspects les plus fugitifs[1006], revendiquait cette rupture des contraintes dues aux cloisonnements des genres. Si effectivement la citation de ce vers de La Fontaine et le dialogue qu'elle établit nous oriente bien sur ce principe de ruptures génériques, dans cette intention d'adaptation de l'art à la vie, bien qu'à priori pour l'époque classique cela ait tout d'un contre-sens[1007], il nous semble également que la vision du poète pour Valery Larbaud – et nombre de ses contemporains – est en quelque sorte déjà en germe pour le « plus célèbre des fabulistes de la littérature française »[1008].

Le fabuliste, ayant eu l'audace d'introduire sous diverses formes ce « je »[1009] à une époque où le moi est « haïssable », réclame cette âme d'enfant capable de percevoir le monde environnant d'un regard « aigu et magique », et l'écrivain qui couronne la trilogie disait :

[1005] LARBAUD, V., « SaintLéger Léger », *op. cit.*, p. 20.

[1006] Tel que le souligne Michel Raimond : « Cette métamorphose du roman tenait à une crise de l'intelligence, qui conduisait à reconnaître qu'il était vain et naïf de vouloir posséder sur le réel un point de vue absolu. En même temps, une obsession de la vie, non pas contée, mais directement saisie, une passion de l'instant, un culte du hic et nunc conduisaient au désir de susciter par des mots l'épaisseur d'une situation vécue ». RAIMOND, M., *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, p. 14.

[1007] La formulation des règles strictes divisant et séparant les genres, régissant les contraintes selon les normes du bon goût, de la bienséance et de la vraisemblance nous indique qu'à cette époque c'est la vie qui s'adapte plutôt aux contraintes. Retenons que c'est précisément à l'époque classique grâce à l'instauration de l'Académie française que les genres sont nettement définis et leurs limites clairement marquées. Il nous semble que le choix du vers de La Fontaine pour couronner la trilogie est bien loin d'être accidentel. En fait il annonce cette notion de modernité existente en toute époque donnée. Ajoutons que, par ailleurs, la notion de Nature est différente d'une époque à une autre. Si au XVIIe siècle la Nature est la référence à partir de laquelle définir l'ordre, l'équilibre et l'harmonie, l'homme au sein de cette Nature se devant de suivre ces principes. Ce XVIIe siècle, comme nous savons, se caratérise par la tentative de compréhension de la nature humaine et de postulation de formules universelles. Chose tout à fait différente dans cette fin du XIXe siècle et début du XXe où la nature humaine est conçue du point de vue individuel dans ce qu'elle a de contradictoire, fugitif, mouvant, sous le signe de la pluralité et du désordre, sous celui de la conscience comme de l'inconscience et du rêve ; rejetant comme nous l'avons abordé antérieurement les formules quelles qu'elles soient.

[1008] GÉHON, H., *op.cit.*, p. 208.

[1009] « La voix singulière du poète n'est donc pas seulement dans telle prise de parole du fabuliste, personnage parmi les autres, mais dans le dialogue qu'il entretient de ces voix entre elles et avec lui-même ; il n'y a pas de pensée de La Fontaine immanente à chaque moment, elle s'élabore progressivement dans un ensemble d'énoncés dont la cohérence ou la discordance peuvent nuancer ou changer une manière de voir le monde ;

Le monde est vieux, dit-on ; je le crois, cependant
Il le faut amuser encor comme un enfant[1010].

Si la mission de La Fontaine, suivant les canons de l'époque, est celle d'amuser ses lecteurs[1011] comme des enfants (outre le caractère apologétique entre autres), il faut bien par retournement qu'il ait d'emblée, lui-même, cette âme d'enfant pour pouvoir saisir le monde à la façon enfantine et à partir de cette perception pouvoir jouer à cet amusement, un jeu qui en toute évidence, et de façon intentionnelle, a voilé cette écriture plurielle déjà bien connue du fabuliste. Des histoires d'animaux à faire rire ? Oui, évidemment. Des histoires à éduquer les esprits suivant les codes établis ? Sans aucun doute. Mais aussi, critique de la nature humaine, d'une société oisive et de mœurs bien peu édifiantes, critique du pouvoir arbitraire et des abus, sans oublier l'expression de ce moi qui se faufile subtilement. Une écriture plurielle qui faisant appel à la complicité du lecteur (un lecteur déjà bien présent à en juger par les interpellations qui scandent les textes[1012]) était certes devancière à une époque où la littérature au service de l'État ne pouvait être que bien transitive à la fois que *divertissante* …

Finalement cette rupture des genres que pratique déjà le fabuliste par ce mélange en germe des notions de vers et de prose, qui plus tard sera définitivement réclamée et proclamée par le symbolisme, est parfaitement illustrée par la pratique du monologue intérieur : déjà présente dans le récit qui donne le titre au receuil. *Amants, Heureux Amants* qui annonce ce voyage à travers l'écriture au-delà des frontières

---

l'entrecroisement de voix peut aboutir à une désapprobation du discours convenu, une mise en doute des lieux communs, conduisant à un dépassement des préjugés ; le dialogisme de La Fontaine pourrait avoir des effets semblables à celui de Montaigne ». LASALLE, T., « Discours pluriel, voix singulière », *in* LANDRY, J.-P., (éd.), *Présence de La Fontaine*, Lyon, C.E.D.I.C., 1996, p. 12.

[1010] LA FONTAINE, « Le pouvoir des fables », *in* CHAUVEAU, J.-P. - GROS, G. - MÉNAGER, D., *op. cit.*, p. 1195.

[1011] Souvenons-nous de la fonction de la littérature au grand siècle. Divertissement de cour et service au Roi et à l'État.

[1012] SANCIER, A., « Modernité de La Fontaine », in LANDRY, J.-P., (éd.), *Présence de La Fontaine*, *op. cit.*, p. 122.

des genres constitue une écriture où les limites entre les notions traditionnelles de prose et poésie s'estompent et s'annulent[1013].

Mais le dialogue que déclenche le titre *Amants, heureux amants…*, à notre avis, dépasse amplement ceci. Si effectivement, il annonce d'abord avec les deux autres l'aventure de l'amour, le parcours initiatique, puis ce voyage amorcé par l'enchantement de la musique inhérente à l'écriture poétique et à la sensualité qui la caractérise tel le chant des sirènes de Homère…, il devient de même l'annonciateur d'autres périples. Il est fort connu à l'heure actuelle que *Les Fables*, dès leur seuil même, se doivent d'être lues de façon plurielle et dans le cas qui nous occupe, le lecteur complice, à notre avis, ne peut ne point penser à cet aspect de l'œuvre de La Fontaine.

L'hémistiche *Amants, heureux amants…*, par la référence à son contenu et au côté transpositionnel et allégorique du genre duquel elle relève, permet de mettre en garde le lecteur et de le situer par rapport à cette écriture plurielle qu'il s'apprête à aborder. Si d'un point de vue littéral la trilogie nous offre l'expérience du périple de l'amour, une aventure de découverte de soi, de découverte et d'affirmation de la vocation de poète cachée au plus profond de lui-même, les lectures secondes se multiplient à l'instar des toiles du Quattrocento comme nous l'avons abordé précédemment. Élan vers la femme et quête de la Beauté féminine comme point de départ d'une aventure mystique et spirituelle, aventure spirituelle qui en fin de parcours passe par le renoncement définitif de l'amour charnel… Et pourtant *Amants, heureux amants…* en dit *bien plus long*. Il nous semble que le choix de notre auteur répond également au désir d'annoncer cette lecture non linéaire. Le caractère transpositionnel des fables est bien connu ; le caractère volontairement intertextuel l'est de même tel que nous l'avons indiqué plus haut. Lire *Les Fables* de La Fontaine c'est se lancer dans l'aventure d'une lecture qui convoque de multiples autres lectures au sein même de leurs tissages textuels. Marlène Lebrun affirme :

[1013] *Cf.* à ce sujet l'intéressante étude de Gabrielle Moix quant aux rapports entre poésie et monologue intérieur et que nous avons déjà référenciée dans les premières pages de notre travail de recherche. MOIX, G., *Poésie et monologue intérieur*, *op. cit.*

> Certes, La Fontaine ne donne pas la clef d' organisation des *Fables*, mais cela permet au lecteur de la chercher dans une quête active où lier, délier, relier, lire, délire, relire se conjuguent sur le même paradigme inter et intratextuel[1014].

N'est-ce donc pas là une façon d'annoncer ce voyage à travers le texte et les textes que constitue la trilogie. Paraphrasant Valery Larbaud lorsqu'il parlait de son travail de critique, *c'est l'aventure d'une lecture que je vous apporte*, nous pourrions ajouter que *c'est de l'aventure d'innombrables et de richissimes lectures qu'il nous apporte son miel*. Des lectures qui n'entendent pas de frontières sous quelques formes qu'elles se présentent.

Nous avons vu antérieurement de nombreux auteurs de l'Antiquité grécolatine, de la renaissance italienne, française, de l'époque élizabéthaine, des auteurs du XVIIe siècle aussi bien français qu'étrangers, les libertins et les romantiques français ou européens … et les auteurs qui ont été considerés comme les initiateurs de l'esprit moderne indépendamment de leur époque et bien d'autres qui tels que Thomas Carlyle, Leigh Hunt, Walter Savage Landor, Samuel Butler, et Thomas de Quincey[1015] reviennent constamment à l'instar de refrains ou d'échos… ou encore la présence en arrière-fond de James Joyce[1016]… Sans oublier, par ailleurs, les innombrables références aux écrivains et artistes qui sont aux sources de la modernité et dont nous pourrions citer, parmi tant d'autres, Baudelaire, Rimbaud,

---

[1014] LEBRUN, M., *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 34.

[1015] Notons la présence répétitive de cet auteur, il revient tel un refrain.

[1016] En dehors des échos à l'odyssée dublinoise de James Joyce que nous avons soulignés précédemment, la présence de l'auteur au seuil même de l'œuvre *Amants, heureux amants…* de par la dédicace de Valery Larbaud le remerciant de lui avoir inspiré la technique provoque que le lecteur ait à l'esprit l'auteur irlandais et juge la contribution larbaldienne à cette notion de modernité instaurée définitivement à partir du chef-d'oeuvre Joycéen. Ezra Pound considérait que l'*Ulysse* de James Joyce était un livre que tout écrivain sérieux devait lire afin d'avoir une idée nette du point d'arrivée de l'art dans cette quête de modernité. POUND, E., « Bouvard et Pécuchet et James Joyce », *Le Mercure de France*, 1-06-1922, p. 317. Le lecteur avisé en lisant l'œuvre de Valery Larbaud et connaissant le contexte de création de sa trilogie peut évaluer *le miel* que ce dernier a apporté à cette technique novatrice, et juger la notion de modernité revendiquée par notre auteur, une modernité qui ne renonce en aucun cas à la tradition et à l'esprit français.

Verlaine, Mallarmé[1017], Moréas, Vielé-Grifin, André Gide et son œuvre *Les nourritures terrestres*[1018], Paul Valéry, puis les écrivains de la Rive Gauche qui apparaissent à plusieurs reprises ainsi que les références à Valery Larbaud lui-même avec ses récits d'enfance[1019] entre autres … Des textes qui se font appel les uns aux autres et qui contribuent à définir une écriture de recherche… En fait cette écriture incarnée par Irène (« d'origine grecque, italienne par sa mère et française d'adoption intellectuelle et culturelle »[1020] est bien celle qui réunit en son sein toute cette tradition grécolatine, l'italienne et la française, sans pour autant rester fermée à d'autres influences étrangères tel que le domaine anglais, car Lucas Letheil dans son programme s'affirme dans son intention de relire, par exemple, l'un des grands prosateurs anglais[1021] (Samuel Butler, en toute évidence, même s'il n'est pas directement nommé) ou de se remémorer dans sa rêverie finale des vers de Mathiew Prior[1022]. Et si la fin de *Mon plus secret conseil…* s'achève sur la citation de cet auteur, c'est à notre avis parce que Valery Larbaud veut mettre en évidence ce caractère intertextuel de la littérature dans le sens que nous avons inscrit le mot au début de notre chapitre.

C'est ainsi que ce périple, à travers les textes, les livres et les œuvres d'art hors des limites temporelles et géographiques, à travers cette intertextualité dans son sens le plus large, à travers cette transtexualité qui articule et scande ces pages, illustre au premier degré cette progression vers la lucidité et la découverte. Si l'acceptation de la vocation de poète passe par cette plongée dans ce moi authentique, la découverte et définition de cette écriture nouvelle passe par l'assimilation de cette

[1017] Référence aux soirées de Mallarmé et aux rencontres des compagnons. Lucas Letheil profite pour exprimer sa sympathie envers ses collègues mais non pas envers l'« esprit de côterie ». LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, *op. cit.*, p. 674.

[1018] Ce n'est pas par hasard ou simple jeu que cette œuvre est explicitement référée. Il nous semble que la mention de ce titre concret gidien vise la mise en relief d'un exemple d'œuvre qui actualise cette nouvelle conception de poésie dont nous parlions précédemment. En fait *Les nourritures terrestres* constitue bien l'une des œuvres qui marque la rupture définitive avec les temps du symbolisme.

[1019] « Et tes amours éternelles. Les petites filles des bals d'enfants des casinos, à Luchon, à Brides, à Vichy, à La Bourboule… Et la jeune pêcheuse de Noirmoutier, et la petite marchande de fleurs de San Rémo qui entrait pieds nus dans la chambre de ta mère… Et plus tard Margot Maury, en qui tu voyais l'allégorie de l'Innocence heureuse, et qui faisait … un peu de tout avec un peu tout le monde… Et les … Mais je ne veux pas te faire rougir ; disons : et Isabelle ». LARBAUD, V., *Mon plus secret conseil…*, *ibid.*, p. 707.

[1020] *Ibid.*, p. 695.

[1021] *Ibid.*, p. 669.

[1022] *Ibid.*, p. 715.

littérature avide de modernité et de toute une tradition littéraire[1023]. Et c'est ainsi que nous pouvons conclure que précisément ce caractère d'appel, d'orchestration et d'enchevêtrement des multiples textes, références et allusions qui défilent au rythme des pensées et des souvenirs des narrateurs concède cette ouverture à l'infini de cette écriture larbaldienne. Des miroirs à perpétuité où se réfléchit le texte que nous avons sous les yeux, mais aussi et surtout des miroirs à partir desquels cette écriture prend corps. Ouverture à l'infini qui invite le lecteur au jeu de la création de l'oeuvre, une création qui tel que La Fontaine en eut déjà l'intuition :

> Amants heureux amants, voulez-vous [voyager ?
> Que ce soit aux rives prochaines ;
> Soyez-vous l'un à l'autre un monde [toujours beau,
> Toujours divers, toujours nouveau ;
> Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien [le reste[1024].

Ce couronnement de la trilogie par l'hémistiche de La Fontaine nous renvoie donc à cette conception de l'aventure de l'écriture mais sans perdre pour autant cet équilibre et harmonie propre à l'esprit, à la culture et à l'art français en fin de compte à cette tradition française. Un couronnement, certes en toute excellence, car La Fontaine, pour Valery Larbaud, fut l'exemple type de l'écrivain qui sut, s'inspirant des Anciens, ne renonçant nullement à la tradition française ni à son époque, apporter un *miel* tout à fait sien et ouvrir de nouveaux horizons tournant subtilement le dos à cette littérature régie par ce service à l'État. Au sein de ces valeurs classiques *Les Fables* permirent des failles par où s'infiltreraient petit à petit certains chemins de la modernité. La Fontaine, visionnaire de la modernité à venir? Certes, et

[1023] Nous pourrions citer pour illustrer ceci l'exemple, à nouveau de la *Jeune Parque* que Valery Larbaud considère sous son aspect novateur. « Oui, dans ce merveilleux poème, chaque vers ou presque, pris séparément, est un poème en soi. Et si traditionnel aussi ! Malherbe, Racine, Hugo, Mallarmé (cela n'a rien à voir avec la prosodie de Baudelaire). C'est cela la France ! La fleur et le fruit de la France. Dans le domaine de la poésie, la France est souveraine. La France ou… Paul Valéry ! Non, la France : seuls trois siècles de poésie française ont pu rendre possible *La Jeune Parque* – et les trois cents Français capables de comprendre *La Jeune Parque* de los cuales puedo decir, con orgullo, que soy uno ». LARBAUD, V., *Journal 1912-1935*, *op. cit.*, p. 102. La dernière séquence en espagnole est de notre auteur.

nous nous devons de saluer le choix de Valery Larbaud, dans la mesure où le titre *Amants, heureux amants…* et le dialogue entre le « Trésor de la Poésie française » avec la trilogie de notre intérêt devient l'annonciateur d'une conception de la modernité. Relevant d'une certaine tempérance, d'un esprit et des principes français, c'est d'une aventure de l'écriture, ce « voyage » dont parle Michel Butor[1025], mais aussi et surtout annonciateur également, de cette aventure de la lecture qui n'est autre qu'un voyage, une « traversée » à travers le texte et les textes et qui sans aucun doute requiert ce lecteur d'élite, non pressé et complice dont parlait Valery Larbaud[1026].

Par le choix de ce couronnement de la trilogie notre auteur annonçait de nombreux traits novateurs qui caractérisaient son écriture et situaient sa notion de modernité, outre le fait qu'il rendait hommage à un écrivain qui fut sur bien des points l'annonciateur de toute une littérature à venir.

> Je songe souvent à ce qui manquerait à la poésie si La Fontaine n'eût pas existé. On n'a saisi de ce promeneur qu'une ombre, sans rien révéler de ses démarches, de son temps perdu, de ses intuitions. On a simplement regardé vivre ce provincial anarchiste qui fut le premier poète lyrique de France, celui qui inventa le vers libre, qui a permis tant d'écoles et tant d'artistes jusqu'à Guillaume Apollinaire. Il eut plein de promesses que la modernité a tenues. Il appartient, d'origine, à cette famille où l'on ne trouve que des géants de toute taille auxquels les siècles ne font pas peur. La Fontaine est notre « Homère »[1027] .

[1024] LA FONTAINE, J., « Les deux pigeons », *in* CHAUVEAU, J.-P. - GROS, G. - MÉNAGER, D., *op. cit.*, p. 1196.

[1025] BUTOR, M., « Le voyage et l'écriture », *Romantisme*, *op. cit.*, p. 4.

[1026] Les remarques sur ce lecteur d'élite et sur la lecture sont fréquentes dans son œuvre. Valery Larbaud ne veut pas d'un lecteur, sans ce bagage culturel dans le sens le plus ample, sans ce terrain d'entente qui permette cette complicité qu'exige le jeu intertextuel propre à la littérature de la modernité. Dans sa correspondance avec Marcel Ray nombreux sont les passages qui abordent ceci. Citons un cas qui illustre ce rejet du lecteur passif et du public lecteur de masse. Valery Larbaud s'exclame : « […] A mort les bourgeois/ Hervé ! Crèvent tous les plébéins plutôt qu'une toile du Louvre ! Dix mille citoilliens (sic) ne valent pas une esquisse de Paul Potter !/ A mort ! ». LARBAUD, V., *Correspondance Valery Larbaud -Marcel Ray*, *op. cit.*, t. 1, lettre datée du 21 juillet 1907, p. 194.

[1027] FARGUE, L.-P., *in* LEBRUN, M., *op. cit.*, p. 35.

CHAPITRE V. CONCLUSION

VALERY LARBAUD : VERS DE NOUVEAUX POSTULATS DE LECTURE

Notre travail de recherche a prétendu rendre hommage à « Ce petit oublié du début du XXe », tel que notre auteur se définit à lui-même en parlant d'Antoine de Nervèze[1028], malgré ce « règne aux côtés d'André Gide » souligné par Jean Cocteau[1029]. Nous nous sommes proposée, tenant compte de cet esprit d'avant-garde et de cette soif de modernité qui caractérisèrent Valery Larbaud et sur lesquels nous avons insisté, de démontrer que, notre auteur dans cette contribution au renouvellement d'une littérature essoufflée par des valeurs périmées s'avère un devancier sur bien des points qui par la suite furent revendiqués par la postmodernité, inscrivant donc l'écriture larbaldienne dans ce Devenir qu'est la littérature non seulement française mais aussi universelle.

Si effectivement, la maladie cérébrale qui lui survint en pleine maturité lui coupa la possibilité de continuer et d'enrichir son œuvre personnelle, dirions-nous, *envoûtante* (reprenant l'expression « hechicería » que l'auteur lui-même utilisa pour qualifier l'écriture poétique de Paul Valéry comme nous avons vu), nous nous devons d'ajouter que les textes qu'il nous a légués contiennent suffisamment d'aspects qui situent notre auteur à la proue des navires de la modernité qui sillonnèrent les eaux du premier quart du XXe siècle. Notre thèse a voulu démontrer que Valery Larbaud, lui aussi, sut aviser de nouveaux horizons pour cette littérature à bout de souffle, ayant pris pour titre la fameuse formule ricardoulienne « l'aventure de l'écriture » et partant de l'idée gidienne qu'en art, les innovations ne sont pas exclusivement le produit d'une génération donnée mais que, bien au contraire, elles résultent des efforts parfois « durs et pénibles » des générations antérieures et du passé.

[1028] LARBAUD, V., « Ce vice impuni la lecture », *Commerce*, 1924, cahier nº 1, pp. 101-102

[1029] COCTEAU, J., « Un agent secret des Lettres », in *Hommage à Valery Larbaud*, *in Hommage à Valery Larbaud*¸ *op. cit.*, p. 402.

Tel que nous l'avons abordé cette littérature essoufflée, du fait de cette vocation mimétique séculaire et de transmission de message se fondant sur la trompeuse transparence du langage, ne peut reprendre le dessus si ce n'est que par l'acceptation, d'une part, que la littérature est une discipline de l'art et donc que sa fonction première doit se détacher de ce service qu'elle a rendu séculairement à une classe, à une société … mais que bien au contraire partant des postulats, qui commencent déjà à devenir évidents dans ce premier quart du XXe siècle, de l'intransitivité et de l'opacité du langage, se détachant de cette réalité première et de ce sens référentiel immédiat, elle doit tourner son regard vers elle-même car elle s'avère une source inépuisable de plaisir non seulement du fait qu'elle accorde au langage littéraire et aux signes linguistiques la primauté, exploitant cette matérialité, cette musicalité et cette sensualité, mais aussi et surtout dans le versant ludique et explorateur, aboutissant à cette littérature de recherche réclamée et acclamée par les nouveaux romanciers trois décennies plus tard.

Si « l'ère du soupçon » s'est installée définitivement dans les années cinquante, il n'est que dire que les écrivains du premier quart du XXe siècle ont préparé les fondements de cette « littérature à venir » et Valery Larbaud, tel que nous l'avons démontré, compte bien parmi cette élite d'écrivains qui, par leur anticonformisme, leur audace et leur sagacité ainsi que par leur vision d'une nouvelle littérature, annoncèrent par leur pratique une écriture qui allait rompre avec la fameuse et ironique devise valéryenne « La marquise sortit à cinq heures » pour s'embarquer dans cette aventure féconde du langage et de l'écriture. Plus d'œuvre fermée, par conséquent, comme produit fini d'un « auteur-dieu », mais plutôt la notion de texte et d'écriture qui introduisent de nouveaux repères et d'outils pour l'abordage de la littérature dans la mesure où celle-ci ne repose plus sur le vouloir dire immédiat d'un auteur caché derrière les mots, ni sur cette réalité supposément tangible et univoque, mais plutôt sur d'autres textes qui s'enchevêtrent et se font appel les uns les autres, de multiples dialogues et langages qui cohabitent l'espace textuel, d'innombrables discours (parmi lesquels le critique en est le roi) qui jalonnent le tissage textuel ; l'œuvre littéraire étant considérée en tant que production, l'auteur traditionnel cède ses privilèges à ce lecteur actif et complice sur qui retombe l'actualisation du texte par l'exercice de la lecture. Les paramètres de cette littérature subversive que constitua la tendance des Nouveaux romanciers étant bel et bien présents, même si pour certains d'entre eux encore en germe, dans ce premier quart du XXe siècle. Et c'est bien sur quatre aspects fondateurs de la modernité que nous avons centré notre

recherche : l'écriture réflexive, création et réflexion sur elle-même du point de vue de l'explicitation des repères de fonctionnement interne de l'œuvre et du discours critique qui s'y insère occupant notre premier chapitre « L'écriture réflexive » ; le langage conçu dans sa matérialité, dans son opacité et son intransitivité sujet de notre « Le plaisir du mot et l'écriture de la transgression » ; le jeu sur les instances d'énonciation et le sujet énonciateur dans le troisième volet de notre thèse avec ce « Je (u) de l'écriture et les espaces du moi » ; et finalement. l'intertextualité comme fondement de la littérarité mais aussi dans son versant ludique, explorateur et structurant dans notre dernier chapitre « Le jeu intertextuel dans la trilogie *Amants, heureux amants…* ».

La réflexivité, un des fondements de la littérarité selon Michel Butor tel que nous l'avons rappelé, n'est certes pas un phénomène récent de la littérature. Bien au contraire, cette pratique sous quelques formes qu'elle se présente remonte déjà loin dans l'histoire littéraire. Cependant, c'est sa pratique systématique qui est devenue l'apanage d'une certaine modernité. Une modernité qui s'inaugure avec les premiers ébranlements de la conscience bourgeoise et qui fera son chemin dans la première moitié du XXe siècle à partir de la remise en cause de cette littérature au service de la société et du questionnement de la transitivité du langage. La pratique réflexive et donc ce retour sur soi que peut effectuer l'écriture littéraire, cette capacité de se commenter elle-même permettant d'illustrer une conception nouvelle du fait littéraire : une littérature se dégageant des carcans de la littérature bourgeoise et de cette vocation de mimétisme qui lui a été séculairement associée. Dès lors la littérature ne se conçoit plus comme un acte de communication différé, visant la transmission d'un message, bien au contraire, du fait qu'elle se détache définitivement de cette dépendance vis-à-vis du réel, elle est de l'ordre du textuel et nous invite à voyager à travers le texte et les textes, au-delà des frontières temporelles, géographiques et linguistiques.

Dans notre premier chapitre nous nous sommes proposée de démontrer que Valery Larbaud se fait écho des bienfaits que ce procédé peut apporter à cette littérature essoufflée et nous nous sommes penchée sur l'analyse de la pratique réflexive – dans plusieurs de ses différentes modalités-, dans les oeuvres qui constituent cet acheminement de Valery Larbaud vers la modernité. Notre choix, tel que nous le commentons dans les premières pages de notre travail, ne répond qu'au désir de démontrer que la pratique réflexive chez Valery Larbaud, tout comme chez André Gide et d'autres collègues de l'avant-

garde, remonte déjà aux oeuvres créées dans les débuts telles que le conte *Le pauvre chemisier,* la « Biographie » et la plupart des poèmes.

Si effectivement pour l'abordage de la « mise en abyme » gidienne ou de la spécularité tel que la définit Dällenbach nous avons choisi l'enfantine *Le couperet*, ou plus en avant les nouvelles de la trilogie *Amants, heureux amants…* où nous avons observé quelques cas d'ecphrasis, pour illustrer cette pratique qui ne constitue qu'une bien petite parcelle de l'écriture réflexive, nous nous sommes centrée sur d'autres aspects de cette capacité de retour sur soi de la littérature : la réflexivité comme explicitation des indices et des repères de fonctionnement interne de l'œuvre et l'écriture métalittéraire qui devient le miroir des miroirs.

C'est ainsi que nous avons choisi la deuxième édition du Barnabooth pour appliquer une analyse plus approfondie dans la mesure où cette œuvre reprend presque sans modifications les œuvres de la première, exception faite de la « partie biographique » qui, elle, est transformée en un journal intime à partir des « Propos de table » et des « idées sur l'art » de Barnabooth, sans oublier pour autant les suppressions et changements subies par quelques poèmes. Un « journal intime » qui retient notre attention dans la mesure où d'une part, avec sa publication il situe Valery Larbaud au même rang que ses aînés dans cette tentative de renouvellement de la littérature épuisée et, d'autre part, il devient l'annonciateur de cette écriture qui le catapultera définitivement comme écrivain de la modernité du premier quart du XXe siècle avec ses deux nouvelles en monologue intérieur.

Si A. O. Barnabooth dans le conte nous dit « il y a des choses qu'il faut saisir au vol » nous invitant à sortir de cette passivité du lecteur traditionnel et donc à dépasser une lecture purement linéaire, il nous fait part également que cette écriture qui se déploie au fil des lignes nous dépare bien des aspects qui s'éloignent du récit purement anecdotique ; l'un des traits sur lesquels le poète hétéronyme attire notre attention étant bel et bien la pratique réflexive et avec elle l'idée que la littérature est une construction et en tant que telle elle doit être abordée.

Notre analyse a donc portée sur la réflexivité dans les différentes œuvres que constituent *A. O. Barnabooth ses œuvres complètes : c'est-à-dire un conte, ses poésies, son journal intime* en tant qu'explicitation et dévoilement des repères de fonctionnement interne et d'articulation ainsi que dans son versant de discours métalittéraire. Penchants et caractères de la modernité contemporaine tel que le souligne Jesús Camarero[1030] qui sont bien présents dans cette avant-garde en quête de renouvellement comme nous nous sommes proposée de démontrer.

Dans le premier cas et pour ce qui en est du conte, nous avons analysé que l'auteur hétéronyme (versus Valery Larbaud) par le biais du narrateur attire notre attention sur le fait que ce que nous avons sous les yeux n'est pas un conte dans la conception traditionnelle, c'est-à-dire un récit visant un but moralisateur dans le sens des *nobles* contes philosophiques et moraux, que bien au contraire partant de ce genre il parodie, d'une part, cette littérature au service de cette société très XVIIIe siècle ainsi que les romans fondés sur des personnages et des actions « bien romantiques ». Double parodie effectuée par la plume et l'esprit de Barnabooth-auteur en parallèle avec cette corruption des personnages de haute dignité et de grand honneur menée par le poète certes bien libertin ; des héros très romantiques défendant les vertus établies et qui cependant se laissent avilir au moindre avancement et au moindre risque de perte financière**.** En fin de compte l'attention du lecteur est portée sur le fait qu'il s'agit d'un texte de fiction, que les personnages sont des créations de toutes pièces d'un auteur fictif et que ses créatures sont loin de renvoyer à ces personnages remplis d'idéaux romantiques exploités par une littérature périmée. Ainsi le conte philosophique et le roman d'Octave Feuillet servent donc de toile de fond pour nous transporter sur une écriture qui se veut avant tout voyage de texte en texte et voyage sur elle-même.

Cette œuvre qui date des débuts de Valery Larbaud, tel que nous l'avons souligné à plusieurs reprises, nous a semblé d'une importance indéniable du point de vue de la modernité dans la mesure où ces repères de fonctionnement et donc de cette pratique réflexive illustrent parfaitement que la littérature relève de la création, que l'illusion référentielle n'est certes bien qu'illusion et fantaisie et donc ne doit en

[1030] Tous les auteurs et critiques que nous citons dans notre conclusion ont été référenciés tout au long de notre travail de recherche. En cas contraire nous référencions en bas de page.

aucun cas nous renvoyer à cette réalité et encore moins s'assujettir à cette mission formatrice et donc de retransmission d'un message quelconque.

En ce qui concerne les *Poèmes*, deuxième partie des *Oeuvres complètes de Barnabooth*, notre analyse des indices et repères de fonctionnement interne a mis de relief les fondements et caractéristiques de l'écriture poétique qui se déploie sous nos yeux vers après vers. Le titre de la première partie des *Poèmes*, aussi prosaïque et provocateur soit-il, nous annonce que cette poésie se veut avant tout l'expression de cette vie intérieure, spontanée et incontrôlée – expression du drame que vit le poète aux prises de sa crise existentielle. Et pourtant ce lyrisme n'a rien du lyrisme traditionnel car cette « chanson de l'œsophage », « ces bruits organiques irrépressibles » vont permettre l'accueil des aspects divers et hétéroclites, parmi lesquels la réflexivité y occupe une place d'honneur.

Les *Borborygmes* et *Europe*, les deux parties qui constituent les *Poèmes* d'A. O. Barnabooth dévoilent, tel que nous l'avons signalé cette prise de conscience de soi qui s'effectue en parallèle avec l'itinérance du poète au sein de la modernité. Cette conquête de l'espace et du moi à travers les sens, cette quête des beautés du monde et de la vie réelle, ne se conçoivent que s'ils deviennent l'espace de la quête d'une Beauté supérieure capable d'assouvir cette inquiétude spirituelle ; la Beauté supérieure étant évidemment l'écriture poétique. Et cette écriture poétique, ce lyrisme, que nous lègue le richissime poète cosmopolite, comme nous avons démontré, ne répond pas à la notion traditionnelle. Bien au contraire, les indices et repères de fonctionnement, nous orientent sur le caractère de cette poésie nouvelle qui rompt les moules de la prosodie et de la métrique classiques, brisant les frontières entre prose et poésie. « *Ces phrases infiniment et longuement modulées* », avec lesquelles le poète nous avoue qu'« *il veut construire dans une forme inusitée ce poème à la gloire de la mer* » constituent déjà en elles-mêmes, tel que nous l'avons souligné, cette poésie novatrice qui invite le lecteur à prendre part à cette production exigeant de lui un effort pour « *mettre l'accent où il faut* » et donc tel que le disait Verlaine faire jouer cette « mandoline » qu'est l'écriture poétique.

L'abordage de la dernière partie des *Œuvres complètes de Barnabooth* du point de vue de l'explicitation des repères de fonctionnement interne nous a permis de définir et de mettre en relief les

caractéristiques propres à ce genre d'écriture. Si effectivement le journal intime – genre par excellence de l'introspection – devient l'espace d'accueil privilégié pour la retranscription de cette quête initiatique qui se développe au rythme des sensations, souvenirs et réflexions que provoquent le voyage et la connaissance du monde, il s'avère également comme le lieu par excellence d'inclusions de toute sorte de discours, de commentaires, de digressions ; commentaires et digressions qui retiennent l'attention du lecteur sur le comment c'est fait. Au fils des pages, A. O. Barnabooth, de sa plume retranscrit son aventure dans cette Europe, sa quête initiatique, mais aussi ses voyages à travers les textes et surtout à travers son écriture en elle-même. Notre auteur hétéronyme, poète et personnage nous avertit que son héros, c'est-à-dire lui-même, n'est plus le héros privilégié de cette littérature passée, bien au contraire s'étant défait des fardeaux inutiles de ces valeurs bourgeoises il vise de même de dégager l'écriture des constrictions précédentes. Le journal nous offre par conséquent l'évolution d'un personnage non pas en quête d'ascension sociale et de statut mais plutôt à la recherche de soi, une quête qui assume les « hauts et les bas du tempérament », les contradictions, les vertus de même que les vices… Un anti-héros, aux prises d'une crise existentielle, qui se plonge dans les profondeurs de soi afin de se connaître et d'atteindre cet absolu qui le sortira de son angoisse vitale.

Le journal intime, tel que nous l'avons démontré, se fonde sur une écriture qui vise l'incertain, le non-définitif, le provisoire, le fragmentaire, il devient le lieu des notations tâtonnantes. Tâtonnement de l'écriture car les mots et le langage n'arrivent à dévisager, voire même à dévoiler la réalité si ce n'est que par touches, par bribes fugitives et contradictoires se situant à l'entre-deux du réel et de l'imaginaire. Sans oublier, par ailleurs, et tel que nous l'avons vu dans notre chapitre, que le genre diariste qu'exploite le poète hétéronyme devient le lieu par excellence d'ébauches d'écriture. Le lecteur doit faire face à un manque de linéarité, de cohérence, d'analyses subjectives et incomplètes qui situent cette écriture à l'opposé des conceptions classiques.

La dernière partie de notre chapitre qui a visé l'abordage du discours métalittéraire dans les *Œuvres complètes de Barnabooth* a d'une part mis de relief que la pratique réflexive en tant qu'explicitation des repères de fonctionnement interne joue sa part dans ce qui est considéré comme le miroir des miroirs de l'écriture. À partir de là notre analyse a porté sur les aspects les plus significatifs du

discours métalittéraire qui scande les trois volets de la deuxième édition. Si le conte *Le pauvre chemisier*, d'une part, nous a permis de suivre ce discours critique contre la littérature au service de la formation des esprits, assujettie à la retransmission des valeurs morales et sociales, et dès lors nous invite à dépasser cette vocation de mimétisme et d'illusion référentielle, il nous dévoile, d'autre part, les premiers fondements de la conception de l'écriture pour le poète hétéronyme (versus Valery Larbaud).

Cette œuvre qui ouvre le triptyque situe d'emblée ce à quoi doit renoncer l'auteur pour s'acheminer vers les paramètres d'une littérature qui s'adapte aux nouveaux temps et qui réponde aux exigences nouvelles de l'artiste désireux d'absolu. Par conséquent, tel que nous l'avons souligné, dès le seuil même des *Œuvres complètes*, nous nous trouvons face au renoncement de cette littérature qui par son ancrage sur le réel et par les valeurs prêchées a fait fausse route et doit donc être dépassée. Ces « choses qu'il faut saisir au vol » et que nous avons abordé dans notre chapitre marque bien que l'écriture littéraire ne répond plus à l'exigence d'un message transitif et précis ou à l'illustration de valeurs morales et sociales chez des individus supposément d'une haute dignité. Sans oublier, par ailleurs, que le conte annonce et soulève déjà au seuil même des *Oeuvres complètes* la problématique du moi (les poèmes et le journal intime la poursuivant), une problématique reposant sur cette « écriture du moi versus le moi de l'écriture » qui constitue un des jeux sur lesquels repose toute une modernité à venir tel que le souligne José María Fernández Cardo.

Dans les *Poèmes* nous nous sommes penchée sur la définition d'une nouvelle poésie qui va ouvrir la voie à toute une génération future. Ces *Borborygmes* et cette *Europe* avec ses onze sections qui retracent l'itinérance de l'âme inquiète et angoissée du poète mettent de relief que l'écriture poétique doit se ceindre à l'espace réel de la modernité et à l'espace intérieur. Une quête de soi qui ne peut s'effectuer qu'au sein de cette vie « réelle » et non pas dans les paradis perdus d'abord chers aux romantiques puis plus d'un demi siècle plus tard sous d'autres signes chers aux symbolistes. De la plume du poète hétéronyme, une nouvelle poésie s'érige sous nos yeux mais aussi tout un discours qui définit les nouveaux fondements vers lesquels doit s'orienter et se regarder l'écriture poétique. Un lyrisme novateur, qui précisément pour permettre les épanchements de l'homme au sein de cette modernité (dans le spectacle des villes illuminées, dans le grouillement et la frénésie de la vie urbaine, et dans le vertige des

nouveaux moyens de communication), doit rompre avec les constrictions antérieures. Comme il s'agit de l'expression poétique de la manifestation de la « Nature » de l'âme humaine dans son sens le plus large, dans les aspects les plus communs de la vie, la versification stricte et codifiée, le langage soutenu, sublime et riche en métaphores doivent être dépassés en faveur d'une versification libre et d'un langage simple proche du ton de la conversation et donc de l'oralité comme nous l'avons souligné.

Et pourtant les fondements nouveaux que prêche cette nouvelle poésie de voyage au sein de cette Europe « source de richesses intellectuelles et culturelles bien plus que matérielles » vont plus loin encore. En fait, tel que nous l'avons annoncé dans ce premier chapitre car le troisième le déploie beaucoup plus en profondeur, les *Borborygmes* qui sont l'expression d'un drame intérieur et chantent le désenchantement ainsi que le déroutement de l'être au sein du nouveau monde établissent un contraste très profond entre le moi superficiel et le moi authentique. Le moi de la modernité qui caractérise ce lyrisme novateur relève plutôt de l'ordre du fragmentaire, du mouvant, du contradictoire, se débattant entre l'imaginaire et le réel ; un discours sur le moi que nous abordons dans la partie qui analyse l'écriture réflexive mais que nous développons beaucoup plus en profondeur dans le chapitre « Le << je (u) >> de l'écriture et les espaces du moi ».

Le discours métalittéraire qui scande les pages du *Journal intime* complète la définition de cette nouvelle écriture vers laquelle doit tendre la modernité. La troisième partie de la deuxième édition de Barnabooth représente l'étape finale de cette quête d'une écriture nouvelle ; dernière partie d'une aventure qui se veut avant tout recherche, qui occupe le temps d'une gestation et au bout de laquelle le poète hétéronyme aura défini les fondements d'une littérature capable de sortir de la crise à laquelle elle a été soumise dans toute sa période d'essoufflement. Le journal, tel que nous l'avons démontré, est scandé de toutes sortes de digressions et de discours qui versent sur la polémique d'une littérature nouvelle – « la grande littérature » – face à cette littérature épuisée – « la littérature facile ». Si au début le narrateur nous avertit que c'est le « temps des études philologiques », le voyage dans l'espace, tel que nous l'avons abordé précédemment, devient l'espace par excellence de cette quête initiatique mais aussi et surtout celui de la découverte d'une nouvelle écriture à partir de la connaissance d'autres écritures.

A. O. Barnabooth avec ses *Œuvres complètes* et surtout avec la dernière partie et dans le versant de discours métalittéraire, nous apporte, tel que nous l'avons analysé dans notre chapitre, les paramètres sur lesquels doit se *réfléchir* cette littérature assoiffée de renouvellement : rupture des frontières entre les genres, accueil des multiples états de conscience et donc reflet de ce moi profond et authentique dans tout ce qu'il a de mouvant, de contradictoire, d'instable, d'imaginaire…, absence et renoncement à l'intrigue car ce qui compte c'est la marche tâtonnante du narrateur à la recherche de son identité, incrustations de digressions, commentaires et de multiples discours facilités par l'absence de linéarité et de cohérence spatiale et temporelle, c'est-à-dire « tout ce qui empêche l'histoire de filer » comme disait Jacques Rivière, « tout ce qu'il y a de plus utile que l'inutile » et ce « conglomérat naturel » sur quoi nous avons insisté dans notre chapitre. Une écriture qui dans son tissage héberge de nombreux autres textes et qui annonce l'exigence d'un nouveau lecteur, cette fois-ci partageant une complicité incontestable et incontournable avec l'auteur.

Dans notre deuxième chapitre « Le plaisir des mots et l'écriture de la transgression », partant de la citation de Roland Barthes quant au langage littéraire et le souhait de l'écrivain pour que « les mots pendent comme de beaux fruits à l'arbre indifférent du récit », nous nous sommes penchée sur l'approche larbaldienne des mots. Ces mots qui, pour la modernité du début du XXe siècle, ne se limitent déjà plus à la notion traditionnelle de simples entrées des « mornes dictionnaires » ou de ces « esclaves » pour notre auteur, vont permettre tout un jeu de la transgression à partir du moment que leur sens référentiel immédiat n'est plus ce qui compte d'emblée. Ce symbolisme sonore sur lequel insistait déjà Mallarmé, ces composantes affectives et socio-culturelles qui enrichissent les mots – des composantes qui font que les mots *en disant beaucoup plus long* –, vont permettre des jeux qui, de prime abord, s'éloignent de la simple décodification et du déchiffrement.

En premier lieu nous avons souligné la place de choix qu'occupent les réflexions sur les mots non seulement chez notre auteur mais aussi chez ses créatures imaginaires. Souvent il est question de leur apprentissage (en terme de conquête amoureuse et d'appropriation, rappelons-le), de leur utilisation ou fonction ainsi que de leur composition et de leur nature… Une matérialité des mots qui retient l'hédonisme larbaldien de même que celui de ses personnages, et qui est à la base de cette érotique du

mot dont Michel Pierssens souligne le caractère révolutionnaire. Une érotique qui rappelle bien souvent ce plaisir du mot tout à fait Barthésien.

Notre constatation de l'importance qu'acquièrent ces « petites choses qui se mettent à briller, à vivre et à respirer » nous a menée d'abord sur l'étude de l'écriture plurilingue chez Valery Larbaud, cette « babélisation fascinante » dont parle Jean-Jacques Levêque et qui définit à juste titre la poétique larbaldienne. Pour cela et dans le but de saisir la dimension du plurilinguisme de notre auteur, notre analyse a porté d'abord sur l'étude de son cosmopolitisme qui certes, ayant été hérité du milieu familial dès la très jeune enfance, acquiert des traits tout à fait novateurs dans la mesure où il ne peut s'entrevoir sans l'apprentissage des langues des pays visités ou habités pour pouvoir aborder en plus grande connaissance et profondeur les différentes littératures fréquentées. Un cosmopolitisme qui, tel que nous l'avons souligné, repose sur trois versants (le géographique, le linguistique et le littéraire) et qui ne peut être conçu sans cet anticonformisme qui a caractérisé la trajectoire personnelle et professionnelle de notre auteur. Une connaissance approfondie et une maîtrise admirable de nombreuses langues étrangères (l'anglais, l'allemand, l'espagnol, l'italien, le portugais… sans oublier les langues classiques) qui vont laisser des empreintes évidentes sur une littérature en quête de modernité. Une écriture plurilingue, dévoilant cet engouement polyglotte, qui vise, tel que nous l'avons démontré, une conception nouvelle de la littérature.

Si, comme nous l'avons abordé, la littérature et le plurilinguisme n'ont jamais été bien vus par les puristes de la langue et par cette bourgeoisie défendant à outrance l'idée de l'identité nationale et de langue nationale dans toutes ses variantes, les tentatives de renouvellement de cette littérature essoufflée vont ouvrir de prometteurs horizons. Pour ce qui en est du côté transgresseur de la poétique plurilingue chez Valery Larbaud, nous nous sommes d'abord penchée sur les réflexions qui scandent son oeuvre aussi bien critique que de création. Les recherches et observations que nous avons faites démontrent que notre auteur pratique consciemment et de façon intentionnelle une écriture plurilingue et non pas dans le but d'illustrer son admirable maîtrise portant sur différents domaines linguistiques, ni dans celui d'exprimer ce caractère exotique des pays fréquentés et donc de cette couleur locale très au goût du jour dans la littérature cosmopolite antérieure, mais bien au contraire pour des raisons d'enrichissement de la langue

littéraire et de consécution d'un beau style dépassant donc cette idée de langue littéraire « pure et très nationale », ainsi que dans ce désir d'expression d'une prise de position critique et d'engagement, sans oublier par ailleurs, l'exigence de ce lecteur complice capable de rentrer dans le jeu de l'écriture plurilingue.

Si effectivement, tel que nous l'avons abordé, Valery Larbaud, partant de l'influence de Walt Whitman (premier grand représentant du plurilinguisme littéraire et l'un des annonciateurs de la modernité), pratique une poétique multilingue, d'une part, pour illustrer ce rejet d'une littérature comme soutien de cette identité nationale, et d'autre part, pour établir ce jeu de complicité avec le lecteur, il va sans dire que son plurilinguisme littéraire rejoint de même cette idée inaugurée déjà par les romantiques de Iéna et repris par les symbolistes français de l'emportement par les sonorités différentes jouant comme des instruments musicaux, ces « collections de papillons sonores » dont parlait Léon-Paul Fargue. Or, la poétique plurilingue larbaldienne va plus loin encore puisqu'elle se range, tel que nous l'avons souligné, toutes proportions gardées, du côté de celle Joyce dans l'*Ulysse* ou de celle de T. S. Eliot dans son *Waste land*, ou encore de celle E. Pound avec ses *Cantos*, illustrant également cette opacité du langage et ce détachement par rapport au réel. Un plurilinguisme au service de l'illustration de cette intransitivité mais qui cependant réclame en toute évidence une certaine mesure et un équilibre puisque la notion de modernité larbaldienne ne se conçoit en aucun cas, tel que nous l'avons pointé, sans ces valeurs.

De plus, ce « plaisir du mot et l'écriture de la transgression » nous a permis de mettre en relief que la relation que Valery Larbaud entretient avec les mots s'avère très féconde et l'oriente sur de nombreux aspects qui deviendront par la suite les étendards de la modernité. Si effectivement, les mots constituent une source de plaisir indéniable puisqu'ils permettent le jeu de l'érudition et des études philologiques, de par leur matérialité ils acquièrent des traits presque humains et permettent à l'écrivain cette aventure de la sensualité et de l'amour dont il est d'innombrables fois question dans son œuvre tout aussi bien de fiction que de critique. C'est ainsi que notre analyse a porté dans un deuxième temps sur le rapport amoureux avec la matière linguistique, cette réjouissance de tous les sens au contact des mots et dans le travail sur la forme, même si parfois acharné que constitue l'aventure de l'écriture, une écriture-femme que le poète se doit de courtiser. Travail sur la forme, moulage de l'écriture exploitant au plus haut

point et dans les moindres replis cette sensualité de la matière linguistique qui fait de la langue littéraire une « maîtresse absorbante et tyrannique ».

Ainsi, dans notre approche de l'écriture larbaldienne, quant à son versant sensuel nous avons démontré que notre auteur est sans conteste un annonciateur et donc devancier de certains postulats qui ont été revendiqués par la suite par la postmodernité et surtout par Roland Barthes.

Ce plaisir du mot larbaldien annonciateur du plaisir du mot barthésien sous bien des aspects (conséquence dans les deux cas d'un hédonisme impénitent), nous a permis d'analyser les récits d'enfance. Si effectivement, tel que nous l'avons démontré l'abordage de cette vie intérieure enfantine et des sentiments dus à la naissance de l'amour constitue déjà en soi-même une écriture de la transgression du fait que la littérature d'enfance antérieure, bien moraliste et pudique, n'avait jamais osé se pencher sur ces états d'âmes enfantins sous l'emprise de la passion, de la volupté voire même de l'érotisme, les *Enfantines* nous ont permis de mettre en relief des aspects qui nous ont semblé intéressants car ils s'avèrent annonciateurs en germe de certains postulats de la modernité tenant compte surtout de leur date de publication.

Nous avons voulu inscrire notre analyse dans ce plaisir du mot et cette sensualité inhérente au langage que Valery Larbaud exploite avec une finesse extraordinaire dans ces récits au service de l'expression des amours enfantins. Ces textes, tel que nous l'avons pointé, sont encore bien traditionnels sur bien des points, relevant encore d'une certaine transitivité qui les inscrirait dans les textes « plaisir » dans le sillage de Roland Barthes, dans la mesure où ils nous offrent une pratique confortable de la lecture. Si, effectivement, il s'agit de l'aventure dans le pays des amours de l'enfance, il nous a semblé que nous devions relever l'attention que notre auteur accorde à la matérialité des mots et à la sensualité qui leur est inhérente. Le plaisir du mot larbaldien, nous offrant des passages d'une volupté incontournable et d'un érotisme certain, un plaisir du mot qui attire, tel que nous l'avons démontré, notre regard et nos sens sur ces mots que Roland Barthes considérait comme de « beaux fruits détachés de l'arbre indifférent du récit » et que nous avons annoncé au début de notre chapitre. Simple mais féconde beauté des mots d'emblée, et une sensualité in extremis exploitées par l'auteur touchant de plein fouet le

domaine des amours entre enfants et adultes ; simple beauté, disons-nous, car les rapports entre ces narrateurs déjà âgés et les « fillettes en fleurs » s'inscrivent sans conteste dans le domaine de l'innocence et de la pureté (Valery Larbaud y insiste à plusieurs reprises). Simple mais féconde beauté des mots d'emblée, disions-nous, car à un deuxième degré, il nous a semblé que dans la première édition des *Enfantines* l'auteur joue d'une écriture plurielle en germe puisque sous l'égide des sentiments innocents et purs il dévoile une sensualité et un érotisme sans conteste qui établissent un espace d'ambiguïté et de jeu de l'idée de la transgression ; écriture plurielle et ouverte à en juger par la fin de la nouvelle *Portrait d'Éliane à quatorze ans* qui boucle le recueil. Tel que nous l'avons démontré les deux enfantines retrouvées et publiées plus de vingt années plus tard estompent ce jeu de l'idée de la transgression, mais toujours est-il que cette première édition de 1918 crée cet espace de jeu de l'écriture reposant sur ce plaisir et cet volupté des mots. Sensualité et volupté qui invitent le lecteur à cette fête de l'écriture reposant sur le plaisir du mot.

Dans le chapitre suivant « Le << je (u) >> de l'écriture et les espaces du moi » nous nous sommes d'abord penchée sur la question et l'exploitation du moi en littérature ; un aspect qui pour notre auteur présente des enjeux et des richesses dignes de considération car très féconds comme source de modernité. Valery Larbaud est conscient du fait que le « moi » ne se limite pas uniquement au projet autobiographique du style rousseaunien, bien au contraire il dépasse amplement cela ; rompant avec les barrières entre les genres la *route* du moi nous mène au sujet énonciateur et permet d'établir de *richissimes* jeux entre ce dernier et les instances d'énonciation. Si Roland Barthes après avoir proclamé la mort de l'auteur, annonçait son retour sous formes de biographèmes, Valery Larbaud est déjà bien conscient que la présence du sujet énonciateur ne s'établit plus en tant que personne biographique, civile, psychologique ou morale, mais bien au contraire dépassant donc les principes de cette littérature bourgeoise, elle s'effectue sous ce « pluriel de charmes » revendiqués par la postmodernité plus d'une cinquantaine d'années plus tard.

Si le réalisme ou le naturalisme a eu recours à l'utilisation de ce narrateur omniscient et donc à l'usage de la troisième personne grammaticale, la littérature de la modernité dans ce besoin de saisie interne des personnages choisit et exploite de préférence la première personne, le « je » permettant ce

processus d'introspection et par conséquent cette tentative de saisie du moi si chère à cette littérature d'avant-garde qui tente de rompre avec ces personnages rigides, linéaires et plats. Ce « je » exploité auparavant par la tradition quant au projet autobiographique et lyrique devient prometteur pour une littérature assoiffée de renouvellement faisant irruption dans le domaine du roman. Un pronom qui, d'une part, et tel que nous l'avons souligné partant de la bibliographie critique, permet l'entrée en littérature de ces héros instables, mouvants, contradictoires, insaisissables et bien *soupçonneux*, et qui, d'autre part, va amorcer ces je (ux) de l'écriture avec les espaces du moi qui caractérisent la modernité ; *disant « je »* tel que le souligne Rousset *il est impossible que l'auteur ne parle pas de lui*.

C'est ainsi que dans notre chapitre qui se divise en trois volet nous avons abordé en premier lieu le discours sur « l'écriture du moi versus le moi de l'écriture » dans *Poèmes par un riche amateur* et le *Journal intime de A. O. Barnabooth*. Notre choix s'est limité à ces deux œuvres (première édition et deuxième édition du cycle) car, tel que nous l'avons souligné, c'est dans les poèmes et dans le journal que Valery Larbaud, par le biais de son poète hétéronyme, après avoir annoncé dans le conte qu'« il préfère parler de lui à la troisième personne, car plus convenable », définit les fondements de son écriture quant à la question du moi.

Dans un premier temps nous nous sommes proposée de démontrer que déjà dans cette poésie lyrique – cette « chanson de lui-même »[1031] – annoncée dans les *Borborygmes,* il n'est en aucun cas question de l'expression directe, supposément franche et unitaire de son moi comme dans le cas du lyrisme traditionnel reposant sur cette idée de diction bien sincère du moi. Dans les poèmes « Le masque » et le « Don de soi-même », le poète avertit son lecteur de ne pas être dupe et donc de ne pas croire que son moi est simplement caché derrière les mots. La dichotomie entre le moi superficiel et donc apparent et le moi profond et donc l'authentique scande les vers des poésies de A. O. Barnabooth. Ces « masques » portés en sociétés, mais aussi ceux que constituent les mots, ne sont que des portes d'entrée à la saisie d'un moi qui échappe à l'emprise traditionnelle car, tel que le souligne le poète, le *lecteur* aura beau appuyer *cette figure creuse et parfumée sur cette autre figure* qu'il y aura toujours des

[1031] LARBAUD, V., « Prologue », *in Borborygmes*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 43.

zones impossibles d'appréhender si ce n'est que par touches ou bribes qui relèvent de plus du domaine de l'incertain.

Par ailleurs, nous avons démontré que déjà dans ce début de siècle, puisque les poèmes remontent presque tous aux premières années du XXe siècle, notre auteur définit ce qui sera exploité par la modernité : l'espace autobiographique ; cet espace, qui se situe entre le masque ou le moi superficiel/le social et le moi profond ou le réel/l'authentique qui lui relève de l'illimité et de l'insaisissable. Valery Larbaud, par le bais de son poète hétéronyme, contribue donc à établir que le moi « une entité jadis rêvée comme saisissable et tangible » car il pouvait être supposément capturé et défini à travers les mots pour cette littérature de vocation transitive périmée, devient quelque chose d'évanescent, de contradictoire, de fugitif pour la littérature de la modernité. Si précédemment l'écriture se voulait lieu de rassemblement et d'unification du moi, dorénavant elle constitue un espace de dispersion, d'émergences fragmentaires et d'échappées évanescentes se débattant entre le réel et l'imaginaire ; un moi qui se résiste donc à être nommé, relevant donc de l'ordre de l' « Innommable ».

Valery Larbaud nous offre dans *Poèmes* une poésie lyrique novatrice, et cette œuvre contribue dans la lignée du « je est un autre » rimbaldien à marquer un nouveau point de départ tranchant définitivement avec le lyrisme traditionnel. Désormais il ne s'agit plus de « diction du moi » comme auparavant, le moi ne se laisse plus erronément saisir par les mots de façon tangible et univoque renonçant à son inscription nette et précise derrière ceux-ci, mais bien au contraire la présence du sujet énonciateur, nous dit A. O. Barnabooth versus Valery Larbaud, se situe beaucoup plus dans ce rythme produit par le choix des signes linguistiques, dans les interstices de leur assemblage, dans ce souffle, ces modulations et articulations imposés à ces vers assimilés à ces « phrases longuement et infiniment modulées ». L'empreinte du moi créateur, ne s'entrevoit plus comme personne biographique, civile ou morale mais bien plus dans ce style qui procède du travail sur la forme sous-tendu dans la fabrication du poème. Un style qui s'éloigne de la notion reposant sur les principes de la Rhétorique classique et qui fait appel, tel que le souligne Anne Chevalier partant de Valery Larbaud, à « l'articulation du corps aux signes et des signes entre eux », ce en quoi consiste « la différence individuelle » en art pour notre auteur tel que nous l'avons démontré.

Valery Larbaud, à l'aide de son héros imaginaire, et grâce au *journal intime* de ce dernier, continue ce discours sur le « l'écriture du moi versus le moi de l'écriture » initié dans *Poèmes*. Si l'exploitation du genre diariste – genre par excellence de l'introspection – va lui permettre de nombreuses innovations formelles tel que nous l'avons démontré, elle va également faciliter l'introduction de multiples digressions et de discours parmi lesquels le métalittéraire occupe une place de choix comme nous l'avons annoncé lors de notre abordage de l'écriture réflexive ; la question du moi qui s'y déploie devenant un sujet de prime importance. Si le journal lui permet d'inscrire les expériences vécues au gré des différentes étapes de son voyage, il va privilégier l'enregistrement de cette vie intérieure dans son imprévisibilité au détriment des espaces géographiques parcourus et des avatars du voyage. À nouveau et continuant ce discours sur le moi, A. O. Barnabooth versus Valery Larbaud, insiste sur le fait que la fixation du moi monosémique, stagnant tel qu'il a été soutenu par la tradition ne peut être conçu pour une littérature en quête de modernité. La dichotomie entre le moi superficiel et l'authentique qui scandent les lignes s'entrevoit en termes de « combat et de duel à mort » et le poète hétéronyme souligne cette impossibilité de saisie car ce moi qui se découvre petit à petit relève plutôt du mouvant, de la pluralité, de l'incertain, du fragmentaire…

Par ailleurs, le débat sur « l'écriture du moi versus le moi de l'écriture », par le biais du poète héros, avertit à plusieurs reprises que l'écriture ne se conçoit plus comme le lieu de réunification et de rassemblement de ce moi dont l'expression s'est traditionnellement voulue sincère. Ce moi, dont l'unité apparente auparavant procédait bien entendu des ajustements et réajustements discursifs, cède le pas à un moi qui devient plutôt une construction, le produit d'une invention et d'une projection. Et c'est bien en cela que la question du moi abordée et postulée dans cette fiction de journal intime va beaucoup plus loin et fouette de plain fouet certains aspects qui annoncent toute une modernité à venir.

A. O. Barnabooth versus Valery Larbaud indique bien que cette première personne grammaticale utilisée par le genre diariste, un « je » qui en principe ferait croire à une retranscription fidèle de l'expérience personnelle du narrateur, se déploie entre le monde réel et le monde imaginaire. Ce « je » qui se découvre tout au long de cette écriture va permettre à l'écrivain de la modernité d'élever à la fiction son propre moi poétique, du fait même que « l'art et la vie sont totalement imbriqués ». Tel que nous l'avons

abordé et reprenant la comparaison larbaldienne des *Confessions* de Rousseau avec les romans de Richardson quant à leur « sincérité », nous avons démontré que pour notre auteur l'écriture du moi de la modernité, y compris dans le cas d'une fiction, permet des jeux très féconds avec les espaces du moi et donc avec ce « moi de l'écriture ». Si les cloisonnements entre les genres étaient jadis clairs et tranchants, aux aurores de la modernité, avec cette rupture des barrières génériques, ces limites claires et précises s'estompent et se confondent, ouvrant à partir de ceci de nouvelles voies. Nous n'avons aucun doute quant à la condition de créature imaginaire d'A. O. Barnabooth, tel que nous l'avons souligné, cependant dans ce journal qui recueille ce voyage en quête d'identité et d'émancipation d'une écriture, nous ne pouvons ne pas voir des ressemblances diffuses, voilées, incertaines, mais des ressemblances tout de même qui appartiennent à ce code de l'auteur selon Roland Barthes. Ce « personnage différent de l'auteur » dont parlait Jacques Rivière, tel que nous l'avons rappelé, commençait à ouvrir de nouveaux horizons et à déchaîner ces « grands jeux » de l'écriture. Ce journal intime, cette fiction de journal, jouant le jeu de l'introspection et donc de l'écriture d'un moi fictif relevant d'un personnage imaginaire, allait permettre ces percées du moi de l'écriture, ces émergences en deuxième degré dont parlent les auteurs de *Autobiografía y modernidad literaria*, établissant par là un je(u) très fécond avec les espaces du moi ; ces « je » se multipliant à l'infini comme sous l'effet de miroirs kaléidoscopiques.

Dans un deuxième temps dans notre chapitre nous nous sommes penchée sur le côté ludique de la création littéraire pour notre auteur afin de pouvoir juger la portée de ce je(u) de l'écriture avec les espaces du moi. Pour notre « artisan du langage littéraire » qu'est Valery Larbaud, le travail de l'écriture ne peut être conçu si ce n'est qu'en termes de « Jeu Royal » de même que l'« amateur des soldats de plombs » qui s'amuse à vêtir ses créatures d'uniformes créant tout un ensemble de symboles et de langages seconds sur la scène militaire. L'activité littéraire qui, certes joue dans une certaine mesure sur l'inconscient, repose sur une pratique consciente et offre un richissime jeu de création et de construction, qui outre cette sensualité et cette beauté recherchée, va permettre ces jeux entre les instances d'énonciation et le sujet énonciateur.

Tel que nous l'avons abordé reprenant les apports de la critique, le caractère autobiographique des œuvres de Valery Larbaud est indéniable dans la mesure où nombre des personnages imaginaires,

nombre d'espaces parcourus tout aussi bien géographiques que littéraires lui font écho à des degrés différents, de façon nette et précise, ou encore voilée, indécise et incertaine... Cependant, notre intérêt n'a pas porté sur le recensement des ressemblances mais plutôt sur les stratégies de la part de l'écrivain pour développer et enrichir ces jeux entre les différentes instances d'énonciation et le sujet énonciateur. Étant donné le caractère subjectif des œuvres du cycle barnaboothien (et plus spécialement de la deuxième du fait de la co-présence des poèmes et du journal intime), de l'utilisation du « je » et de la relation de ce pronom avec l'exercice de toute pensée personnelle comme le souligne Jean Rousset, et la présence de notre auteur dans son œuvre dans la mesure où « celui-ci veut bien l'accepter et la traduire » tel que l'affirme Marcel Arland, nous avons ciblé notre analyse sur le je (u) de l'écriture et les espaces du moi relevant le côté volontaire et intentionnel visé pour déclencher et exploiter ce ludisme non seulement dans la pratique créatrice de l'écriture mais aussi dans celui qui dérive de la complicité recherchée avec le lecteur.

Nous nous sommes intéressée à la première édition du Barnabooth, (dans ses deux versants : l'édition pour le service de presse et la « discrète élite » ainsi que celle du public général). Une première édition où le jeu n'est encore que bien timide et pudique même dans le cas de *Poèmes par un riche amateur* adressé aux confrères, où le caractère burlesque et grotesque l'emporte sur de nombreux autres aspects. Le jeu de l'anonymat (qui n'est certes pas nouveau en littérature) dans cette première œuvre permet à notre auteur, tel que nous l'avons démontré, de pratiquer d'une part une audace et une provocation certaines, et surtout de prendre du recul pour pouvoir observer l'accueil de cette œuvre sur la scène de la « Rive Gauche ». Par ailleurs, si cette première édition a retenu notre attention c'est bien parce que le procédé même de l'hétéronymie établit d'emblée un jeu de déroutement et d'ambiguïté qui sera redoublé dans le volume dédié aux « Happy few » par l'idée du poète « plagiaire », provocant que le lecteur avisé ne sache plus bien de qui sont les poèmes qu'il s'apprête à lire : le « je » est-il celui de A. O. Barnabooth, des poètes plagiés ou de Valery Larbaud?

Dans un troisième volet de notre chapitre nous avons observé les modifications subies dans le passage de la première édition à la deuxième, tenant compte surtout des changements et des suppressions effectués dans les poèmes et la transformation de la « Biographie » en *Journal intime*. De la

« grosse farce » aux dépens « d'un personnage caricatural » tel que Valery Larbaud le souligna lui-même, la deuxième édition apporte un personnage doté d'une plus grande profondeur et mouvance, devenant surtout une créature qui va permettre des je(ux) avec les espaces du moi d'autant plus riches par la présence même de l'auteur réel au seuil de l'œuvre en tant qu'éditeur. Ce « livre tout subjectif et égocentrique » va offrir, tel que nous l'avons souligné, des percées volontaires et involontaires du sujet énonciateur, des va-et-vient ambigus et épars entre ce « je » de l'écriture et ce « je énonciateur », provocant ainsi des effets de miroirs kaléidoscopiques.

Nous avons voulu démontrer qu'effectivement de nombreux poèmes ont été supprimés du fait même de la disparition de l'éditeur fictif de la première édition, mais aussi et surtout dans le but de faciliter et de multiplier les je(ux). Un personnage, grotesque et provocateur, d'une grossièreté voulue et proclamée, comme celui qui rédige l'« Envoi à tous les hommes de lettres et artistes » ne pouvant aucunement contribuer à l'enrichissement souhaité dans la deuxième édition, car pour que les je (ux) se fassent et se multiplient les différences trop tranchantes, les ressemblances trop nettes devaient être annulées. Il s'agit plutôt dans le passage d'une édition à l'autre, en dehors de l'adoucissement du caractère du poète hétéronyme, de son humanisation et de la tempérance d'un langage parfois trop prosaïque, naïf ou excessivement bas et outrageant, de rendre plus floues les possibles coïncidences entre la créature imaginaire et son créateur quant à certains biographèmes, d'effacer ou simplement de mitiger les correspondances trop nettes des espaces parcourus, de mélanger les références spatiales imaginaires avec les réelles…, car le jeu se déclenche et s'enrichit du moment qu'il y a flottement et ambiguïté.

Cependant le passage d'une édition à une autre nous réserve bien d'autres aspects touchant la modernité quant à ce je (u) de l'écriture avec les espaces du moi. Si effectivement, le choix du journal intime et donc du genre introspectif avec l'utilisation de la première personne grammaticale permet, tel que Valery Larbaud l'a souligné à plusieurs reprises, une adhésion et une identification beaucoup plus grandes du lecteur avec le personnage dans ce parcours initiatique facilitant donc sa saisie même si discontinue et fragmentaire, il illustre également que cette connaissance de soi qui s'effectue tout le long du parcours initiatique du héros ne peut s'entrevoir sans ce caractère dialogique du monde et de la vie. Le

« je » fait appel à un « tu » et donc à « l'autre » et le poète hétéronyme a besoin des autres, tel que nous l'avons abordé, pour pouvoir mener cette quête d'absolu déclenchée par ce désir d'émancipation sociale et intellectuelle. Et c'est précisément dans les avatars de l'émancipation et de formation que les je (ux) de l'écriture avec les espaces du moi deviennent beaucoup plus enrichissants.

A. O. Barnabooth évolue au contact des autres assimilant provisoirement certains traits pour ensuite s'en libérer. Cette marche tâtonnante qui a pris le départ en Allemagne avec ce début « des études philologiques en tous sens » et qui aboutit avec cet aveu d'avoir trouvé « les choses vraies » et d'avoir définitivement « fait le plongeon dans la vie et de s'appartenir », postulant finalement cette « jouissance des choses de la vie et de l'esprit », est aussi l'histoire de la recherche d'une écriture nous renvoyant, tel que nous l'avons développé, à notre auteur et à son émancipation comme écrivain dans cette quête d'une écriture nouvelle. Ce «livre tout subjectif » qui déploie un parcours spirituel jalonné d'un parcours intellectuel repose, comme nous avons vu, sur d'innombrables références et allusions aux lectures du héros, se nourrit de nombreux intertextes et de citations qui, sans conteste, permettent la percée de notre auteur dans le texte barnaboothien, des intertextes qui tel que le souligne Javier del Prado sont bien la marque de la présence du « yo-autor » c'est-à-dire du moi de l'écriture. Cette histoire de formation intellectuelle et de découverte d'une écriture ne pouvant ne pas nous renvoyer à ce plaisir de lecture larbaldien, à cette érudition philologique et à cette immense culture qui a valu à notre auteur l'honorable condition d'humaniste moderne soulignée par de nombreux critiques.

Une histoire de formation et de recherche d'une écriture de la modernité qui repose sur un voyage à travers les textes, un je (u) de l'écriture avec les espaces du moi quant à ce code culturel qui va exiger de la part du lecteur une connaissance et une complicité incontestables pour savourer et jouir une plus grand part du jeu. Or, la deuxième édition du Barnabooth, ce livre *inépuisable*, nous a menée sur un autre aspect d'une incontestable modernité. Tel que nous l'avons abordé le jeune milliardaire a effectivement bénéficié de certains traits de son auteur pour se constituer, Barnabooth, ce « Larbaud-imaginaire » dont parlait Constantin-Weyer, est aussi bien cet autre à travers lequel l'écrivain vichyssois a bien pu se voir reflété quant à ce parcours intellectuel et à cette quête d'une écriture nouvelle. Ce *journal intime de Barnabooth* retrace, certes, cette émancipation morale et intellectuelle de son hétéronyme, or

elle devient aussi le miroir à partir duquel se reflètent toute une trajectoire intellectuelle et cette recherche d'une nouvelle écriture chez son créateur ; l'aventure de l'écriture que constitue le *Journal intime* devenant l'espace par excellence où l'auteur rentre dans de multiples dialogues : « l'auteur devenant son propre lecteur », « l'œuvre littéraire étant ainsi le lieu de communication » de tout homme avec lui-même et ses autres. Il nous a donc semblé que la créature – produit de l'imaginaire – de Valery Larbaud permet à ce dernier de se voir reflété et par là d'atteindre de même une plus grande connaissance de soi. Si la fin du *Journal intime* de Barnabooth marque le point de départ d'une nouvelle vie pour l'hétéronyme, elle devient aussi le point de départ de cette écriture de modernité pratiquée à partir de là par Valery Larbaud, une écriture nouvelle qui cette fois-ci et définitivement accueillera au seuil du texte sa signature comme auteur réel.

Si dans le *Journal intime de Barnabooth* Valery Larbaud joue le jeu de l'éditeur et en cela établit en apparence un éloignement et une rupture du texte par rapport à son créateur et donc à ce sujet énonciateur dont nous parlions précédemment, adoptant ainsi la position éloignée du « il » (*étant beaucoup plus convenable…*) mais sans pour cela ôter cet espace du « jeu » au « je » comme nous avons démontré, dans les œuvres de maturité l'auteur apparaît définitivement comme créateur du texte et par conséquent continuera ce je(u) de l'écriture avec les espaces du moi déclenché timidement dans la première édition, élargi et perfectionné dans cette deuxième édition préparant ainsi ses « œuvres à venir » qui continueront ce côté ludique de l'écriture larbaldienne exploitant ce jeu prometteur et fécond qui s'établit entre « l'écriture du moi et le moi de l'écriture ».

Dans notre quatrième chapitre « Le jeu intertextuel dans la trilogie *Amants, heureux amants…* » nous nous sommes penchée sur la pratique intertextuelle chez notre auteur dans l'œuvre qui le catapulta définitivement au rang d'écrivain de la modernité. Si l'intertextualité est un phénomène inhérent à la littérarité, il va sans dire que ses versants ludiques et explorateurs sur lesquels elle repose relèvent bien plus de la modernité. Valery Larbaud, tel que nous l'avons abordé, dans son *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, souligne le côté conscient et intentionnel de la pratique intertextuelle dans ce jeu « d'agencement » que constitue l'écriture littéraire et la met en rapport direct, comme nous l'avons pointé, avec l'aventure lectrice de tout écrivain qui laisse sans aucun doute des empreintes dans ses créations.

Que la pratique intertextuelle soit un procédé qui remonte aux débuts même de l'écrivain, nul ne le doute d'autant plus que ce phénomène est une caractéristique définitoire de la littérature, or nous considérons qu'il atteint le caractère explorateur et ludique revendiqué par la modernité avec la trilogie *Amants, heureux amants…* C'est ainsi que dans le dernier volet de notre *Valery Larbaud et l'aventure de l'écriture* nous nous sommes d'abord brièvement intéressée au phénomène de l'intertextualité comme étendard de la modernité puis par la suite de la postmodernité, nous nous sommes penchée également sur l'attitude de notre auteur quant à elle pour ensuite aborder dans un deuxième temps l'analyse de ce jeu intertextuel qui accorde ce caractère d'œuvre de la modernité au même rang que le recours au monologue intérieur, car le jeu intertextuel ne peut être tel sans la complicité de ce lecteur actif partageant avec l'auteur certains espaces de savoir.

Dans la deuxième partie de notre chapitre nous nous sommes penchée sur l'analyse du jeu intertextuel comme principe structurant dans le recueil *Amants, heureux amants…* Ces nouvelles, publiées d'abord séparément puis regroupées dans la trilogie, présentant une unité d'inspiration et de ton, permettaient donc leur regroupement. Or, nous avons voulu démontrer que le travail intertextuel s'avère également comme un principe unificateur de l'ensemble qui nous occupe mais aussi de toute l'œuvre larbaldienne. Si effectivement, tel que nous l'avons abordé, le thème de l'amour, de la femme est commun aux trois récits et représente en quelque sorte un des axes unificateurs de l'œuvre, cette aventure de l'écriture qui nous mène dans les méandres du moi des personnages, dans les profondeurs de leurs âmes, nous achemine de même sur d'innombrables textes par le biais des citations, des références, des allusions et des intertextes faisant constamment appel à la première œuvre et à la troisième, la deuxième devenant une charnière du triptyque. Il n'est que dire que le jeu intertextuel qui apparaît dans chacune des nouvelles établit de même un dialogue entre celles-ci conférant ainsi cette unité dont nous parlions et donc s'avère comme un principe structurant de l'ensemble, sans pour autant oublier les appels constants aux œuvres et aux créatures imaginaires de Valery Larbaud antérieures de même que postérieures tel que nous l'avons pointé.

C'est ainsi que nous avons analysé dans un premier temps deux cas de pratique transtextuelle. Si Valery Larbaud, comme nous l'avons abordé, inscrit ces nouvelles dans le « haut et noble genre »

élégiaque il va sans dire qu'il établit de même un jeu avec celui de la Comédie. Nous avons donc étudié les aspects qui inscrivent ces récits dans ce double registre et la portée visée par notre auteur dans ces imbrications génériques. Le sérieux et la gravité de l'amour, de la femme et de la dévotion envers sa beauté, généralement associés à l'élégie y sont effectivement présents outre les références aux poètes élégiaques initiateurs, or, tel que nous l'avons remarqué, le côté grinçant et humoristique n'en est pas moindre. Ainsi, les héros de même que les personnages féminins n'accordent pas cette solennité souhaitée traditionnellement, mais plutôt se dévouent au jeu de l'amour et à la comédie de la fin de celui-ci. Une comédie d'amour car ce qui finira par compter pour les héros larbaldiens, dans cette quête initiatique déclenchée dans *Beauté, mon beau souci…* et qui aboutit dans *Mon plus secret conseil…* (le point d'inflexion étant *Amants, Heureux Amants*), dans cette soif d'absolu, c'est bien la vocation de poète qui retient le narrateur et non plus la femme en tant que destin final de l'homme, l'écriture devenant dès lors cette Terre promise à conquérir.

De plus, tel que nous l'avons relevé la présence en premier plan des personnages de la Comedia dell'arte ainsi que les allusions au genre, nous semblent d'une importance indéniable puisqu'ils permettent d'entrevoir de multiples caractéristiques des récits qui constituent la trilogie. Cette magie et cet enchantement qui tiennent le premier héros dans une rêverie quasi permanente, l'apparition de Colombine et d'Arlequin, le personnage de Queenie déguisée en « petite folie bleue et blanche »…, tel que nous l'avons démontré, annoncent un jeu intertextuel très fécond puisqu'il va établir des rapports avec les trois nouvelles. Présence de la Comedia dell'arte qui rappelle et souligne cette structure tripartite de l'ensemble, structure également en trois temps de chacune des nouvelles, des personnages regroupés par trois, un parcours initiatique divisé en trois… Présence de la comédie italienne en premier plan puisqu'elle annonce que sur la scène du roman viennent jouer des personnages de la « haute comédie ». Mais aussi une comédie italienne, qui nous renvoie à ce vagabondage aussi bien spatiale que mental chez les héros du recueil et qui va annoncer cette improvisation sur laquelle repose les deux derniers récits. Car, tel que nous l'avons démontré, partant de Valery Larbaud, le monologue intérieur, par le biais de la suppression de l'instance omnisciente, accorde une liberté et une spontanéité sans égale à ces personnages. Une comédie italienne féconde puisqu'elle annonce que sur la scène que constituent les

pages de ces deux dernières nouvelles vont *s'élever* deux héros *en quête d'auteur* se livrant à un monologue intérieur

Cependant, les références et la présence de ce genre théâtral, nous renvoient de même à des questions d'une étonnante modernité. Comme nous l'avons vu, la Comedia dell'arte puise ses origines dans l'Antiquité, surgissant face au Théâtre de la grandeur épique, elle s'érige contre la Tragédie dans la mesure où elle revendique la représentation beaucoup plus terre à terre et donc naturaliste (dans le sens étymologique du terme, soulignons-le à nouveau) de la vie, c'est-à-dire dans les aspects les plus simples, divers, complexes et contradictoires, tout aussi bien sublimes que triviaux, beaux ou laids… La Comedia dell'arte, par conséquent, tel que nous l'avons développé, annonce ce débat du rapport de la vie et de l'art, de la représentation de celle-ci dans toute sa complexité et dans toute sa nature à travers ce dernier. La liberté accordée aux personnages dans le débit impromptu des dialogues, l'usage du masque par les comédiens, cette représentation de la vie suivant la « nature », les références à Aristophane (auteur perfectionnant au plus haut point la comédie antique) et à Lucien (prônant le dialogue comme forme dramatique par excellence pour toute recherche de vérité), nous ont menée à l'analyse de l'écriture « en toute liberté » que pourvoit l'usage de la technique du monologue intérieur.

Dans ce « progrès vers la lucidité » qu'entreprennent les deux derniers héros, dans cette tentative de conquête de ce moi profond, dans ce « débat » et ce dialogue mental qu'ils entreprennent avec eux-mêmes et leurs autres déchaînant une représentation dramatique imaginaire en fin de compte, il nous a semblé que l'allusion à la satire ménippée devenait incontournable. Un genre, remontant à l'antiquité, relevé par Kristeva partant de Bakhtine ; genre « protéiforme, flexible, carnavalesque » qui pénètre d'autres genres, comique et tragique à la fois, et surtout qui permet une libération des contraintes formelles donnant lieu à une audace absolue dans l'invention. Et ce qui a retenu notre attention, tel que nous l'avons abordé c'est que précisément la technique du monologue intérieur permet l'exploitation de ce caractère libérateur des contraintes du langage proche de celui de la ménipé, favorisant ainsi l'accueil en son sein d'innombrables éléments hétéroclites appartenant aux multiples genres. Technique du monologue intérieur qui apporte une libération de l'écriture et qui nous rappelle le genre médiéval, le fatras, que l'auteur définirait bien plus tard, soulignant le côté composite, fragmentaire et discontinu, ainsi

que le côtoiement du sérieux et du burlesque, insistant également sur le fait que cette forme a été adaptée tout au long des siècles de multiples façons : une écriture ménipéenne qui prenant naissance dans les fondements même de cette littérature occidentale et dans cette comédie antique, a filtré dans d'innombrables formes au cours de l'histoire de la littérature, pointant sous la forme de fatras au moyen âge et aboutissant dans cette pratique du monologue intérieur avec la modernité.

Dans la partie suivante de notre quatrième chapitre nous nous sommes penchée sur la pratique intertextuelle, intratextuelle, et autotextuelle qui articule la trilogie larbaldienne. Partant de la constatation que la plupart des héros adultes partagent de nombreux traits, établissant donc de multiples dialogues entre les différentes œuvres, partant donc de cette angoisse existentielle, de cette soif de découverte de soi, et de cette hantise de la vocation d'artiste qui, une fois affermie permettra cet envol vers le bonheur, bien différent, rappelons-le, de celui prôné par leur condition de bourgeois, nous avons abordé ce jeu intertextuel tenant compte du fait que la trilogie en elle-même illustre également ce parcours en quête d'absolu, une quête qui prendra fin lorsque le héros, dans ce cas le dernier, Lucas Letheil, aura atteint sa vérité, son « plus secret conseil » : car étant donné « sa hauteur et sa noblesse d'esprit », l'écriture de la modernité, s'annonce à elle seule comme cette Terre promise à conquérir et l'élixir capable à lui seul de soulager sa souffrance existentielle.

Un jeu intertextuel qui, comme nous l'avons abordé, permettra la découverte de ce secret « inavoué » mais *avouable* dans ce « conseil » qu'apporte et dévoile la descente dans le « souterrain » d'abord de Félice Francia puis finalement du dernier héros. Tel que nous l'avons démontré, si Jean Herman et Ann Robeyns parlant de « Celle à qui je pense », affirme de celle-ci « qu'elle est innommée et innommable », nous mettant en garde contre une lecture linéaire, nous avons envisagé une analyse qui insiste sur le caractère incontournable du jeu intertextuel qui tisse la trilogie et qui permet de déployer en filigrane l'aveu voilé de ce secret « inavouable ». Donc, un travail intertextuel que nous avons cru intéressant d'envisager, dans notre parcours de l'aventure de l'écriture larbaldienne dans son versant relationnel afin de pouvoir capter au « vol » et saisir au fil des lignes et dans les multiples espaces textuels abordés cette découverte qui émergera petit à petit transperçant et se dessinant dans le tissage que constitue le texte de notre intérêt.

C'est ainsi que, dans un premier temps, nous avons analysé les multiples résonances du mythe de l'Odyssée et de quelques autres mythes antiques, dans la mesure où ils constituent à eux tous une toile de fond où se réfléchit le parcours des héros de la trilogie. Valery Larbaud, tel que nous l'avons souligné, s'est prononcé quant à l'importance du héros mythique Homèrien et à son influence dans la littérature occidentale depuis ses débuts jusqu'à nos jours, et bien que l'intertexte ne se présente pas de la même façon que dans l'*Ulysse* de James Joyce, par exemple, nous nous sommes proposée d'évaluer la présence du texte fondateur des parcours initiatiques de toute l'histoire de la littérature occidentale, ainsi que d'autres qui s'inspirant de ce dernier apportent d'importants éléments novateurs et enrichissants, établissant un dialogue par delà les siècles et les cultures.

Le thème de l'errance et du voyage en parallèle au voyage introspectif et donc à la quête d'identité, cher à Valery Larbaud, est repris dans la trilogie, faisant écho aux différentes épopées, que ce soit celle d'Homère, celle de Virgile, celle de Dante ou celle de Joyce entre autres… Nous avons démontré que les héros larbaldiens n'entrepennent pas un voyage dans l'espace, par exemple, du type homérien, ni même du type joycéen et cependant ce qui a retenu notre attention car c'est, ce qui fait le plus d'écho aux œuvres antérieurement citées, c'est précisément le voyage mental qu'expérimentent surtout les héros d'*Amants, Heureux Amants* et de *Mon plus secret conseil…* Voyage aux profondeurs d'eux-mêmes, à ces « ténébreuses abîmes » grâce aux monologues intérieurs qu'ils pratiquent. Un voyage qui, par ailleurs tel que nous l'avons souligné, permet l'itinérance à travers les différents textes. Nous avons relevé les références au mythe, qui débutent déjà dans le premier récit, afin de mettre en relief ce parallélisme dans ce parcours initiatique et spirituel qui prend fin avec le renoncement à la femme quant à ce côté végétatif de la vie. Si dans la première nouvelle la présence du mythe insiste notamment sur l'attrait qu'exerce encore sur le héros l'éternel féminin – « cet appel de Circé » –, à partir d'*Amants, Heureux amants* tel que nous l'avons abordé, l'appel de Minerve ou de Pallas Athénée commence à prendre la relève et à se disputer l'attention et l'âme des héros. Une présence du mythe, qui devient d'autant plus manifeste dans le deuxième récit et qui permettra l'inclusion d'autres mythes tel que celui de Narcisse, dans ses différentes exploitations, car à ce stade du parcours initiatique, le besoin de repli sur soi et la hantise de solitude ne se font que plus impérieux pour préparer l'avènement et l'exercice futur de la vocation de poète ; une vocation et pratique d'une écriture qui ne peuvent avoir lieu que dans un état de

dévotion spirituelle et de paix, telle que celle qui est suggérée par cette « Dame » cette fois-ci nommée Irène.

Dans un deuxième volet de cet alinéa nous avons jalonné le discours sur la femme et sur l'amour qui se tisse à partir du voyage à travers les textes par-delà les temps. Un discours qui, tel que nous l'avons souligné, bien qu'étant une constante dans l'oeuvre de Valery Larbaud, il atteint dans la trilogie une dimension de premier ordre dans la mesure où, d'une part, l'auteur âgé de la quarantaine est d'autant plus lucide mais aussi, d'autre part, du fait que le voyage à travers les textes à partir desquels il s'articule est beaucoup plus riche. Nous avons donc analysé l'approche de la femme et de l'amour dans les trois récits quant au parcours initiatique et spirituel qui s'y déploie. Dans le premier nous nous sommes penchée sur le thème des amours interdits qui font écho à ces poètes du siècle d'Auguste fondateurs de l'élégie et à cette « militia amoris ». Marc Fournier, tel que nous le développons, est celui qui va revendiquer ce culte de la femme, se définissant comme partisan de cette école de « la Godersela School » et donc comme grand connaisseur des intrigues amoureuses, car ce sont elles qui donnent un sens à sa vie et non les exploits que sa condition d'industriel lui permettent. Si par l'intermédiaire d'Edith Crosland, les références à la cartographie du *Pays de Tendre* se déploient et à ces amours contestés par la convention, la jeune héroïne Queenie, permet de rentrer en dialogue avec les amours des élégiaques envers les jeunes adolescentes (les « puellas innominatas », « doctas puellas… »). Précisément, nous avons voulu démontrer que déjà dans ce premier texte, à partir des références qui retombent sur le personnage de la « jeune fille en fleurs », le double jeu sur femme/écriture apparaît. Queenie, telle « la petite » Cythère ou les « Lavinie », est capable de fasciner, d'enchanter et d'apprivoiser l'âme du héros, mais étant porteuse de mystère et annonciatrice de transformation par ses pouvoirs presque surnaturels, elle va permettre d'entrevoir, telle la « Fairy Queen » pour le lecteur avisé, cette association femme/écriture sur laquelle aboutit le parcours initiatique. Or, la fillette, tel que nous l'avons démontré, permet d'établir bien plus de rapports avec d'autres textes. Son association constante avec la mer, le bleu de l'azur et la blancheur de l'écume, la beauté et la pureté maintes fois soulignées, nous achemine vers la créature de Paul Valéry, *La Jeune Parque*, établissant avec celle-ci un dialogue. Cette « tisseuse de destin » que constitue la jeune héroïne de la trilogie, d'une nature « resplendissante et enivrante », et d'une provocation certaine car désireuse de passion et d'amour, va pouvoir maintenir, cependant, sa

pureté morale, tel que nous l'avons abordé partant de Frida Weissman, puisqu'en elle se concentre déjà cette dualité femme/écriture, une écriture qui sera source d'un amour tout spirituel.

Si le premier récit, certes, jouait d'emblée sur cet éternel féminin comme annonce de la destruction symbolique de l'homme, le deuxième va tenter d'apporter de nouvelles lueurs quant à l'amour et à ses multiples variantes. Partant, de l'observation des deux jeunes femmes endormies, qui nous rappelle tel que nous l'avons remarqué, *Les Dormeuses* de Courbet, le narrateur du deuxième récit se lance dans un discours critique quant à l'amour et à la femme, montrant une complaisance certaine à l'égard des amours homosexuels, ou ceux qui s'éloignent des conventions bourgeoises. Ce discours sur l'amour, qui renvoie à d'autres textes larbaldiens comme *Rose Lourdin* ou encore à *Devoirs de vacances* ainsi qu'aux *Poèmes* quant à ces amours transgresseurs, qui dénonce cette convention bourgeoise par rapport à cette recherche de l'époux idéal pour jouir du statut convenable mais aussi pour perpétuer l'espèce, insiste déjà que c'est bien sur ce dernier point que s'opposent les héros de la trilogie puisqu'ils recherchent une plus haute destinée. C'est ainsi et partant de l'idée d'un « amour au-delà des sexes », tel que nous l'avons souligné partant de María Badiola qui s'inspire du titre de la fable « Les deux pigeons », le narrateur du deuxième récit va prendre, dans ce besoin de solitude et de liberté, la défense de cette androgynie prêchée déjà dans l'Antiquité. Si Félice Francia, tel que nous l'avons abordé, dans ses circonvolutions mentales, passe par la « Place de l'Oeuf » pour réjouir ses sens et son âme face à la beauté des « Trois Grâces », ce n'est sans doute pas par hasard puisqu'il va permettre de pointer à partir de la mention de l' « Œuf » et jouant sur « l'idée de dualité dans l'unité » annonçant donc le souhait d'une vie spirituelle, cette renaissance qui passe par le renoncement définitif à la femme qui aura lieu en fin de parcours. Or, ce deuxième récit, quant à son jeu intertextuel, déploie bien d'autres aspects qui ont retenu notre attention. La mention à plusieurs reprises de Finja, qui nous renvoie non seulement aux *Poèmes* mais aussi au chef-d'œuvre shakespearien *Hamlet* servant d'annonciateur du changement de l'ancien ordre et la revendication d'un retournement des valeurs fondatrices traditionnelles qui permettront l'avènement de cette écriture. Face à la *stérilité existentielle* du héros d'Elseneur du fait de l'impossibilité de vengeance d'un père assassiné par le péché de la chair qui, tel que nous l'avons souligné nous renvoie également à la *stérilité artistique* du héros Dédalus dans le début de l'*Ulysse* de James Joyce, le

très « *cher vilain* » Félice Francia commence à entrevoir l'« adieu » définitif à cette femme jadis conçue comme la « Terre promise à conquérir ».

Or, le détachement et renoncement irrévocable à l'« Ève coupable » ne s'effectuent que clairement et de plus en plus consciemment dans le troisième récit. C'est d'Isabelle que Lucas veut se défaire, car cette « Isée » s'est avérée un frein à l'atteinte de cet absolu et donc à l'exercice de la vocation de poète. Cette héroïne prometteuse de bonheur au début de la relation, ne devient que de plus en plus insupportable car sa condition de femme bourgeoise même si ayant en apparence des aspirations intellectuelles, n'est que bien plate et *stérilisante* du point artistique. Si effectivement, dans ce discours sur l'amour qui se développe dans ce troisième volet du triptyque, la présence de Boileau avec sa *Satire sur les femmes* est incontournable, dénonçant le côté obscur et pesant de la « dentellière » – autre « tisseuse de destin » –, la philosophie libertine et la « religion de l'amour » prêchée par les *Gassendi* aussi bien français qu'anglais scande les lignes offrant une antithèse bien nette entre cette vision de la femme comme source de plaisirs élémentaires, sensuels et esthétiques et la femme dans la conception romantique, c'est-à-dire celle qui constitue le salut de l'homme. Par la mention du renoncement de ce destin faustien et ce refus de l'idéalisation de la femme, il y a tout un ensemble d'œuvres, tel que nous l'avons démontré, qui se font appel dans ce tissage textuel illustrant le chemin que va prendre le héros à la fin de son parcours initiatique. Juxtaposition de l'amour romantique face à une conception de la passion et du sentiment amoureux bien froide car calculée qui ne peut ne pas faire appel au pragmatisme Bloomien dans l'*Ulysse* de James Joyce et qui illustre cet acheminement vers le « conseil intérieur » de Lucas Letheil aboutissant au délaissement de la femme selon la norme conventionnelle incarnée par Isée ou Isabelle.

Et c'est ainsi que le dialogue entre les textes se multiplie car si la présence de Dante est manifeste par le biais d'allusions dans les deux premiers récits, dans le troisième elle devient de prime importance. Présence de l'auteur de *La Divine Comédie* qui nous renvoie également à d'autres récits larbaldiens, tel que nous l'avons souligné, et qui rappelle de même le guide Virgile dans ce refus des passions de l'amour charnel ; une double présence qui va articuler la troisième partie de ce triptyque et qui va servir de toile de fond où se réfléchit le parcours intellectuel et spirituel de Lucas Letheil. L'œuvre

de Dante, ce « monument littéraire » selon Philippe Sollers, qui jouant sur le code de la courtoisie et exploitant l'univers féerique, annonce ce double traitement : culte et dévotion religieuse envers la beauté de la femme versus culte et dévotion religieuse envers l'écriture qu'incarnera l'héroïne finale – Irène – du projet initiatique de l'œuvre de notre intérêt.

Dans la partie suivante nous nous sommes penchée sur le dialogue intertextuel qui s'effectue par delà les frontières des arts quant à ce discours sur la femme, l'art et l'écriture. Tel que nous l'avons démontré, si la métamorphose femme/écriture s'avère identifiable à un deuxième degré pour le lecteur avisé dès le départ, elle devient aussi repérable par le jeu intertextuel qui se déploie entre les différents domaines artistiques.

Notre parcours textuel a permis de mentionner des œuvres d'art comme *Les Dormeuses* de Courbet ou les motifs pastoraux de Poussin ainsi que sa toile *Les bergers d'Arcadie* qui établit un rapport avec l'oeuvre de Dante par la présence du berger Virgile, outre le fait qu'il nous renvoie à un vers de La Fontaine « Et in Arcadia ego », cependant notre étude approfondie s'est détenue en premier lieu sur la fontaine des « Trois Grâces » qui s'érigeant au milieu de la ville de Montpellier, s'élève également au milieu du récit pivot et donc de la trilogie. Ecphrasis qui sert de réflexion à tout un parcours initiatique mais aussi qui illustre parfaitement d'abord, que la littérature relève du textuel, puis cette idée des « Trois mendiantes » dans une discipline autre que la littérature, outre ce goût de la part de notre auteur, que souligne Gilles Charbonnier entre autres, envers cette rupture des barrières entre les différents disciplines artistiques et les imbrications et fécondations souhaitables entre elles.

Cette statue, que le narrateur se propose de visiter et de nous décrire dans ce parcours mental longeant les rues de Montpellier, et non par hasard après celle de « Maguelonne » nous renvoyant en toute certitude à l'« Épître à Maguelonne » de Marot, tel que nous l'avons souligné, comporte bien des traits de prime importance dans cette aventure intellectuelle et spirituelle, car il devient l'un des principaux nœuds de ce tissage intertextuel. Le sculpteur, ainsi, dans cette longue méditation sur le corps féminin, a été capable d'immortaliser à jamais la beauté féminine et donc devient pour le narrateur un miroir dans lequel se regarder. Cet « homme bienheureux », car il a su donner un sens à sa vie par l'exercice de l'art,

n'est sans doute pas sculpteur par hasard. Tel que nous l'avons démontré, l'exploitation de cette discipline permet de rappeler ce parallélisme entre l'art de sculpter et de polir des formes dans les matières minérales ou nobles et l'art de mouler le langage que constitue l'écriture poétique et qui est bien présent dans les textes larbaldiens ; le souvenir de la beauté féminine, le souvenir de la sensualité éprouvée à son contact, la jouissance et érotisme vécus se devant de filtrer et de sustenter la création littéraire ; une création littéraire qui, insistons-y, ne peut être conçue qu'en terme de rapport amoureux comme nous l'avons souligné.

De plus, tel que nous l'avons abordé, la description des *Trois Grâces*, au-delà de la représentation artistique qui domine le centre de Montpellier, nous renvoie de même à leur origine dans la mythologie gréco-latine et à leur signification tout au long de l'histoire de l'art. Si ces trois divinités, les Grâces d'abord, puis assimilées aux Charites dans la culture romaine, ont servi pour illustrer l'exaltation du caractère joyeux de la vie et de l'intensité de cette dernière dans ses aspects les plus gratifiants, elles ont permis de réfléchir aussi les femmes qui ont jalonné ce parcours initiatique : de Queenie, qui nous rappelle Aglaé par sa beauté jeune, saine, forte et l'allégresse qu'elle incarne ; puis « Celle à qui je pense », à laquelle le narrateur voue un amour tout spirituel et prometteur d'abondance, est bien une femme qui, nous « tournant le dos » de par son caractère inconnu, nous renvoie d'abord à cette Grâce Thalie et ensuite du fait de son anonymat établit un rapport avec le mystère véhiculé par le prénom de Queenie ; finalement Irène, cette « Irène d'or », qui a ébloui le narrateur dès les premiers regards échangés, nous suggère en principe Euphrosyne symbolisant le plaisir, ce plaisir de la maturité et de la découverte de la vérité. Or, tel que nous l'avons démontré les correspondances avec les divinités ne s'arrêtent pas au mythe dans son origine, mais bien au contraire elles annoncent d'autres rapports qui vont être dévoilés par le biais de références à d'autres œuvres artistiques, dont quelques-unes du peintre Botticelli occupent une place privilégiée dans ce jeu intertextuel.

Sur Irène retombe une référence artistique de premier ordre, puisque tel que nous l'avons abordé, l'héroïne est associée au *Printemps* de Botticelli. Association, qui à notre avis, permet d'établir des rapports avec ce parcours intellectuel et spirituel des héros de la trilogie non seulement avec la toile mentionnée mais aussi avec l'ensemble auquel elle appartient et que nous avons analysé, établissant des

liens avec la quête initiatique dont il est question dans notre recherche. Notre étude a donc porté sur *La naissance de Vénus*, *Le printemps*, *Pallas et le centaure* pour illustrer ces lectures plurielles qu'offre l'art du Quattrocento italien et que Valery Larbaud exploite à bon escient, tel que nous l'avons démontré, dans ce jeu intertextuel. Naissance de la déesse de l'amour, dont l'imaginaire du Quattrocento partant du récit homérien l'*hymne à Aphrodite*, nous renvoie à cette « femme et cette mer partout » du premier récit de la trilogie et au début du deuxième avec ce souffle tiède qui inonde les rues de Palavas-les-flots qui tout comme dans l'imaginaire chrétien s'avère l'annonciateur de la naissance de l'âme dans la mesure où, à partir du processus d'introspection, les narrateurs envisagent cette quête de soi et cet acheminement vers la vérité. Cette Irène « d'or et de lumière » associée à la deuxième toile, une toile qui est en dit beaucoup plus long qu'une simple représentation printanière du jardin d'amour tel que le souligne Isabelle Ohmann, qui jouant sur la pluralité des lectures et sur la conception néoplatonicienne (propre à cette *richissime* renaissance italienne) annonce ce passage du désir de passion et d'amour charnel à ce désir de connaissance, de soif de spiritualité assouvis par l'écriture poétique qu'incarne « Irène ». Un renoncement à la passion de la chair qui ne s'avère qu'un premier pas vers l'atteinte de la sagesse, une sagesse qu'illustre Botticelli dans son *Pallas et le centaure* et qui dans la trilogie qui nous occupe s'effectue définitivement, tel que nous l'avons démontré dans le troisième volet du triptyque. « Irène » nous renvoie également, comme nous l'avons vu, au célèbre tableau *La vierge au livre* ; une association, d'ailleurs facilitée par l'incontournable présence de l'univers courtois, un univers imbriquant de façon féconde le monde païen et le chrétien et qui dans la trilogie, tel que nous l'avons souligné, n'est certes pas accidentel du fait même qu'il exprime et illustre ce désir d'éclectisme et de fécondation des multiples courants de pensée et des multiples imaginaires artistiques au delà des limites temporelles, géographiques linguistiques et culturelles...

Adoration, dévotion et culte à cette *Primavera* de Botticelli, à cette écriture poétique, qui permet cette ascension spirituelle et cet assouvissement de cette soif de spiritualité capable à elle seule de soulager cette souffrance existentielle, car tel que l'avertit le narrateur c'est « dans le service à la Poésie », « ce service de louange » que le poète reçoit sa « récompense même lorsqu'il n'en espère aucune » comme celui qui « sert Jésus sans espoir de salaire ».

Dans le dernier volet de notre chapitre nous avons voulu démontrer jusqu'à quel point le choix des titres des récits des trois nouvelles que constitue la trilogie a été réalisé de façon intentionnelle afin d'établir un dialogue avec les textes qui composent l'ensemble du triptyque que nous suivons de nos yeux. Contredisant en apparence notre auteur dans la mesure où celui-ci affirma (cherchant en toute évidence une complicité certaine avec ses lecteurs tel que nous l'avons souligné) que *ces titres n'en étaient pas* et qu'évidemment nous ne devions pas y chercher une quelconque fonction nous avons démontré que la présence de François Malherbe, Tristan l'Hermite et Jean de La Fontaine couronnant l'ensemble était loin d'être accidentelle et visait un dialogue intertextuel d'un intérêt incontestable du fait même qu'il permettait de refléter et d'établir une définition de la notion de modernité pour notre auteur.

La présence de ces auteurs de la fin du XVIe et début du XVIIe siècle, dans le débat qu'elle déclenche nous a permis d'évaluer la position de Valery Larbaud quant à la polémique entre classicisme et modernité, une polémique qui affecta cette période de tentatives de recherche de nouvelles voies pour sortir la littérature de sa crise mais qui cependant sous des signes divers remonte déjà loin et le XVIIe siècle en est bien un exemple avec cette Querelle des Anciens et des Modernes, une querelle qui s'appuyait, entre autres, sur cette défense ou non du retour aux Anciens et sur l'imitation ou non des maîtres de l'Antiquité ; une querelle qui déjà versait sur la pratique intertextuelle. Querelle des Anciens et des Modernes, qui tel que nous l'avons démontré, se situe à l'arrière-plan d'autres textes larbaldiens comme *Devoirs de vacances* et qui nous permet d'appréhender et de ceindre beaucoup plus fermement ce dialogue intertextuel avec le « Trésor de la poésie française » déclenché dès le seuil même de la trilogie.

Tel que nous l'avons analysé, le choix de La Fontaine pour couronner l'ensemble n'est aucunement gratuit, bien au contraire il en dit très long, puisque l'hémistiche « Amants heureux amants », en dehors du contenu qu'il annonce ou de la pluralité des lectures qu'il suggère au lecteur avisé ainsi que les rapports qu'il établit avec les autres titres, nous rappelle la présence du plus célèbre fabuliste français dans cette querelle qu'il vécut de plein pied et qui l'obligea de se défendre des attaques de ses contemporains rangés parmi les modernes. Or, tel que nous l'avons souligné, la considération de La Fontaine, comme stricte partisan des Anciens dans son siècle, ne rend pas honneur à un auteur, qui sur

bien des points est annonciateur de la modernité. Si effectivement, il revendique « Horace comme son guide », il va adapter les enseignements et les tours reçus des grands de l'Antiquité à son esprit créateur pour en faire un *miel personnel*, ce miel que Valery Larbaud définit comme le « fait du Prince ». Le fabuliste dans son « épître à Huet », tel que nous l'avons souligné dévoile son attrait, envers Malherbe et Racan inscrivant sa création sous les signes de son temps quant à cette recherche d'harmonie, d'équilibre et d'ordre ; des mots clé pour un classicisme contraignant et qui pourtant ont permis cette admirable « lyre malherbienne » ou le lyrisme des élégiaques du Grand siècle.

L'importance incontestable qu'acquiert La Fontaine dans ce dialogue intertextuel comme miroir d'une modernité, s'avère bien plus grande si nous tenons compte du fait, tel que nous l'avons développé, que cet auteur, dans ce siècle des contraintes et des normes imposées, put subtilement et habilement s'en émancipé pour offrir des aspects déjà bien modernes pour son époque tel que la rupture avec l'isométrie et donc délaissement de la primauté de l'alexandrin – le vers de la grandeur épique –, tentative de rupture des barrières entre les genres, multiplicité des tons allant du tragique au comique, passant par l'épique, le burlesque ou le lyrique, sans oublier la polyphonie et la plurivocalité de ses textes… La Fontaine, tel que nous l'avons affirmé, est bien le classique moderne du Grand siècle et lui aussi illustre à nouveau cette devise larbaldienne qu'en toute époque donnée il y a eu des auteurs qui se sont avancés à leurs temps et que la notion de modernité ne se limite pas simplement à celle de contemporanéité, sans oublier par ailleurs, que la présence du fabuliste annonce cette tempérance et cette harmonie qui rejette une notion de modernité excessivement audacieuse et donc trop criarde et stridente, illustrée par exemple, comme nous l'avons signalé, par le chef-d'œuvre joycéen admiré en toute sincérité, rappelons-le tout de même, par notre auteur.

De plus, tel que nous l'avons analysé, la présence du fabuliste ainsi que celle de ses contemporains annonce et reflète d'autres aspects d'une incontestable modernité. Si les poèmes narratifs que constituent les *Fables* s'inscrivent sous cette lyre malherbienne tel que le défend leur auteur, et donc se réclame de cette musicalité et de cette fluidité conquise uniquement par un travail minutieux sur la forme, il va sans dire que La Fontaine est aussi annonciateur de ce *chant des sirènes* que constitue l'écriture accueillie dans ce triptyque sous le titre général d'*Amants, heureux amants…* Si Valery Larbaud

inscrit cette œuvre dans le « haut et noble genre de l'élégie », mettant de relief, tel que nous l'avons souligné, ce dénominateur commun de l'évocation des amours, des sentiments d'admiration, de peine ou de regret supposément sincères, il souligne de même ce caractère sensuel de la matière linguistique et la musicalité qui dérive de son agencement ; un agencement et donc travail sur la forme qui s'applique non seulement à la poésie mais aussi à la prose. Sculpture et orchestration de la langue qui va rejeter l'ostentation du lyrisme élégiaque romantique et qui va chercher cette douceur et pureté, cette douce mélodie et cet enchantement d'une indéniable sensualité revendiqués par Verlaine puis par la modernité.

Si, effectivement, l'écriture qui se déploie sous nos yeux verse sur la femme, l'amour, sur cette plongée dans le moi, nous offre ce parcours à travers d'innombrables textes, l'emportement par la musicalité n'en est pas moindre et vise aussi ce détachement par rapport au réel que revendique la modernité et que nous avons souligné à maintes reprises dans notre travail de recherche.

Par ailleurs, il nous a semblé que le couronnement de la trilogie par le vers de La Fontaine établit dès le seuil de l'œuvre larbaldienne des aspects d'une importance incontournable par rapport au dialogue intertextuel comme miroir définitoire de la modernité pour l'auteur de notre intérêt. Effectivement, tel que nous l'avons démontré, le fabuliste, dans son projet d'analyse de la nature humaine, dans le caractère apologétique des fables et dans ce désir d'expression de vie et de captation de l'attention du lecteur s'avère un devancier des vers-libristes dans la mesure où, rompant avec la stricte isométrie du classicisme, il annonce le besoin impérieux de cette union entre forme et fond, car les contraintes formelles ne peuvent que fausser l'expression de la vie dans toute sa complexité, ses contradictions et sa mouvance... Rupture des limites entre prose et poésie, dans cette quête d'un équilibre entre forme et fond qui, tel que nous l'avons analysé, est annoncé dès le seuil même de la trilogie de par les titres couronnés par l'hémistiche de La Fontaine dont la symétrie infléchit à partir de l'adjectif *volontairement* « heureux » marquant cette *non moins heureuse* relation entre l'idée et la forme. Équilibre, de plus, revendiqué par Valery Larbaud, comme nous l'avons abordé, en parlant du monologue intérieur. Tentative de rupture des barrières entre prose et poésie, annoncée déjà chez un auteur du XVIIe, qui va permettre presque trois siècles plus tard une révision de ces notions de la part de l'avant-garde littéraire. Car la vraie Poésie est tout autre chose, elle dépasse les limites entre les genres, elle ne se borne plus aux règles de la prosodie

et de la métrique, et se passe de tout euphuisme, elle s'inscrit, par contre, là où l'âme du poète authentique – ce poète doté encore de cette âme d'enfant – le souhaite et l'exprime. Certes, La Fontaine, n'en est pas tout à fait encore à cette définition de la Poésie que Valery Larbaud nous offre quant à celle de Léon-Paul Fargue ou de Saint-John Perse, mais toujours est-il qu'il s'en approche indéniablement, puisque lui aussi dans son dessein d'amuser ses lecteurs revendique également cette âme d'enfant chez le poète pour pouvoir observer le monde avec ce regard tout aussi aigu que magique et capter ces instants de vie pour les exprimer en toute émotion et poéticité.

Et pourtant, tel que nous l'avons démontré, le choix de notre auteur du vers de La Fontaine va encore beaucoup plus loin dans ce débat sur la modernité. De nos jours le caractère pluriel de l'écriture du fabuliste est largement accepté, cependant cela n'allait pas de soi auparavant et encore moins dans la longue période qui maintint l'auteur des *Fables* dans l'obscurité et l'ignorance d'un public désireux d'une littérature bien trop plate. Valery Larbaud, par le recours à ce titre, tel que nous l'avons abordé, annonce le caractère pluriel de son écriture rendant honneur à cet aspect longtemps ignoré chez La Fontaine, car très subtilement pratiqué dans son écriture. Une écriture plurielle qui faisant appel à la complicité du lecteur était déjà bien moderne à une époque où la littérature au service de l'État et de la cour ne pouvait être que bien transitive à la fois que *divertissante* …

Pluralité de l'écriture annoncée dès le départ qui va permettre au lecteur complice de se mettre en garde contre une lecture purement linéaire. Si d'un point de vue littéral la trilogie nous offre l'expérience du périple de l'amour, une aventure de découverte de soi, de découverte et d'affirmation de la vocation de poète cachée au plus profond de lui-même, les lectures secondes, tel que nous l'avons abordé, se multiplient à l'instar des toiles du Quattrocento. Élan vers la femme et quête de la Beauté féminine comme point de départ d'une aventure mystique et spirituelle, aventure spirituelle qui en fin de parcours passe par le renoncement définitif à l'amour charnel et rejoint le dévouement à l'écriture-femme… Mais c'est aussi et surtout une richissime aventure à travers les textes (au sens le plus large) et les siècles que les narrateurs nous offrent. Les innombrables références, allusions, citations et intertextes qui scandent les lignes de ces trois récits établissent un dialogue intertextuel qui contribue à définir cette écriture de recherche. Irène, cette « Dame », qui constitue le port d'attache final de Lucas Letheil, qui

n'est autre que l'écriture de la modernité, celle qui doit boire aux sources de l'antiquité gréco-latine, à celles de la littérature européenne dans toute son ampleur et qui s'abreuve de ces œuvres qui en tous temps ont apporté des aspects novateurs en dehors de toute limitation géographique et linguistique… Une écriture, cet « *or* », qui réunit en son sein la modernité sans pour autant renoncer à la tradition.

De plus, comme nous l'avons souligné, l'hémistiche de La Fontaine annonce également un dernier aspect d'une étonnante modernité. Le caractère d'appel et d'orchestration de multiples textes, références, allusions qui défilent au rythme des pensées et des souvenirs des narrateurs concède cette ouverture à l'infini de l'écriture larbaldienne. D'innombrables miroirs où se réfléchit le texte qui défile sous nos yeux, mais ce sont aussi des miroirs à partir desquels l'écriture prend corps. Ouverture à l'infini qui invite le lecteur au jeu de la création de l'œuvre car, tel que La Fontaine en eut déjà l'intuition, une intuition primaire mais intuition tout de même, et que notre auteur sut repérer chez le fabuliste en toute certitude, l'aventure de l'écriture ainsi que celle de la lecture ne pouvait s'entrevoir qu'en terme de voyage. Pour le lecteur complice, gardant à l'esprit la suite de la fable, tel que nous l'avons abordé, c'est bien l'aventure de la lecture qui nous est suggérée. Une aventure de la lecture toute en amour avec l'aventure de l'écriture : un aspect d'une incontournable modernité.

> Amants heureux amants, voulez-vous [voyager ?
> Que ce soit aux rives prochaines ;
> Soyez-vous l'un à l'autre un monde [toujours beau,
> Toujours divers, toujours nouveau ;
> Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien [le reste[1032].

Dans notre *Valery Larbaud et l'aventure de l'écriture* nous avons voulu inscrire définitivement notre auteur dans cette modernité aux côtés d'André Gide, de Paul Valéry et de bien d'autres qui eux furent reconnus avec tous les honneurs. Ces quatre chapitres ont analysé quatre aspects fondateurs d'une conception novatrice de la littérature et c'est bien à partir de ceux-ci que nous pouvons y observer

[1032] LA FONTAINE, J., « Les deux pigeons », *in* CHAUVEAU, J.-P. - GROS, G. - MÉNAGER, D., *op. cit.*, p. 1196.

l'exigence d'un nouveau lecteur, ce lecteur actif et non pressé. Un lecteur actif et non pressé, « sachant lire » tel que le revendiquèrent des auteurs comme André Gide[1033] ou même notre auteur tel que nous l'avons souligné au fur et à mesure que nous avancions dans notre recherche. Et c'est bien cette exigence de « savoir lire » qui va situer les fondements de cette littérature à venir. Lorsque Jean Ricardou bien des années plus tard affirmait « […] les règles du texte sont dans le texte. C'est en lisant qu'on apprend à lire : on ne peut pas faire le travail du lecteur à la place du lecteur »[1034], il soulevait ce caractère réfléchi de la littérature et particulièrement ces repères de fonctionnement interne et le discours critique sur la création que le lecteur se devait de savoir dénicher pour pouvoir accomplir pleinement son aventure de la lecture.

Et pourtant ce « savoir lire » que notre auteur réclame chez son lecteur repose aussi sur le postulat que la littérature n'est pas retransmission de message ni adhésion au réel, elle est avant tout plaisir esthétique et donc exige chez son lecteur cette prédisposition à partager avec lui cette fête des sens que constitue l'écriture littéraire reposant sur ce plaisir du mot. Complicité, par ailleurs, sollicitée chez le lecteur, puisque sans elle l'aventure de l'écriture en tant que jeu de création et d'agencement serait impossible d'envisager ni de dévisager ; ce je(u) de l'écriture avec les espaces du moi ainsi que le jeu intertextuel dans son versant ludique et explorateur reposant sur ce principe. Paraphrasant la phrase ricardoulienne, *c'est en lisant qu'on apprend à lire*, nous voulons soulever l'importance de ce lecteur d'élite, avec un bagage culturel et intellectuel similaire à celui de l'écrivain qui n'est que le billet de passage nécessaire pour s'embarquer dans cette *Aventure sur les flots de l'écriture* larbaldienne, car tel que le soulignait l'auteur de *Pour un nouveau roman* :

> Il n'y a pas de lecture directe. Il n'y a pas de lecture innocente. Il n'y a pas de lecture spontanée. Quand nous lisons un texte, c'est toujours à partir de quelque autre, c'est toujours par comparaison avec quelque autre. Bref comme on dirait aujourd'hui : la lecture est une activité intertextuelle. L'amateur de Balzac, c'est à partir de Balzac

[1033] GIDE, A., *Journal 1889-1939*, *op. cit.*, p. 308.
[1034] RICARDOU, J., *in* RICARDOU, J. - VON ROSS GUYON, F., *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972, vol. 2, p. 317.

> qu'il lit Proust. L'amateur de Proust, c'est à partir de Proust qu'il lit Balzac. Le lecteur naïf, c'est, à son insu, à partir du conglomérat de ses diverses lectures qu'il entreprend la lecture du texte qu'il aborde. Le lecteur avisé, au contraire, méthodiquement, ce peut être avec les lunettes de Balzac qu'il peut lire un texte, ou avec celles de Proust ou avec celle de Mallarmé[1035].

Nous ne pouvons conclure notre travail de recherche sans annoncer précisément les travaux futurs qui aborderont en détail l'analyse du lecteur larbaldien ainsi que celui d'autres œuvres de cette période de l'avant-garde du premier quart du vingtième siècle. Un lecteur qui, dépassant celui qui s'inscrit dans le texte – ce narrataire déjà bien exploité depuis le XVIIIe siècle et largement étudié dans nombre d'oeuvres de la modernité –, qui bien vivant est capable d'actualiser l'écriture dans ses moindres replis et recoins, dans ces enchevêtrements que constitue son tissage textuel, voire même de la dépasser en l'enrichissant de sa propre expérience et de sa connaissance du monde et des livres. Un lecteur qui tel que l'annonçait Walt Whitman :

> Toi, lecteur, palpitante vie et fierté et amour, tout comme moi,
> Pour toi donc les chants que voici[1036].

[1035] RICARDOU,J., « Pour une lecture rétrospective », *Revue des Sciences Humaines*, nº 177, 1980, janvier-mars, p. 57.

[1036] WHITMAN, W., « Toi lecteur », *Poèmes*, *op. cit*, p. 9.

CHAPITRE VI. BIBLIOGRAPHIE

VI.1. BIBLIOGRAPHIE DE VALERY LARBAUD

VI.1.1. Œuvres de création

LARBAUD, V., *Les portiques*, Cusset, Fumouse, 1896.

-*Les archontes ou la liberté religieuse*, Cusset, Fumouse, 1900.

-*Poèmes par un riche amateur*, Paris, Messein, 1908, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 1957.

-*Portrait d'Éliane à quatorze ans*, *La Phalange*, août 1908, *in Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 1957.

-*Fermina Márquez*, *La Nouvelle Revue Française*, aux numéros 15, 16, 17, 18, 1er mars, 1er avril, 1er mai, 1er juin,1910, publié en volume, Paris, Fasquelle, 1911, in *Œuvres Complètes,* Paris, Gallimard,coll.« Bibliothèque de La Pléiade », 1957.

-*Journal d'un Milliardaire, La Nouvelle Revue Française*, aux numéros 50, 51, 52, 53, 54, 1er février, 1er mars, 1er avril, 1er mai, 1er juin, 1913. Dans l'édition qui suit il prend le titre de *Journal intime.*

-*A. O. Barnabooth, ses œuvres complètes : c'est-à-dire un conte, ses poésies et son journal intime*, Paris, *La Nouvelle Revue Française*, 1913, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1957.

-*Enfantines*, Paris, Gallimard, 1918, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque La Pléiade », 1957.

-« BEAUTÉ, MON BEAU SOUCI… », *La Nouvelle Revue Française*, nº 82, t. XV, Paris, 1920.

-« AMANTS, HEUREUX AMANTS », *La Nouvelle revue française,* t. XVII, Paris, 1921.

-« MON PLUS SECRET CONSEIL…», *La Nouvelle Revue Française*, t. XXI, septembre/octobre, Paris, 1923.

-*Amants*, *heureux amants…*, Paris, Gallimard, 1923, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1957.

-*Ce vice impuni la lecture : domaine anglais*, Paris, 1936, [1925].

-*Jaune, Bleu, Blanc*, Paris, Gallimard, 1927, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque La Pléiade, 1957.

-*Aux couleurs de Rome*, Paris, Gallimard, 1938, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque La Pléiade », 1957.

-*Ce vice impuni la lecture : domaine français*, Paris, Gallimard, 1968, [1941].

-*Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1973, [1946].

-*Journal 1912-1935*, Paris, Gallimard, 1950, t.1 & t.3.

- *Beauté, mon beau souci…*, édition critique avec des pages inédites, une étude littéraire et des planches hors-texte de Jacques Nathan, Paris, Nizet, 1968.

-*Diario alicantino 1917-1920*, (traducción y anotación de José Luis Cano, Alicante, Instituto Gil Albert, 1984.

-*Mon itinéraire*, Paris, Des Cendres, 1986.

-*De la littérature que c'est la peine*, Paris, Fata Morgana, 1991.

-*Belleza, mi bella inquietud…*, traducción de Maricel Perera Valls, revisada por María Isabel Corbí, Alicante, Gil Albert, 2001.

-*Amantes, felices amantes…*, traducción de Maricel Perera Valls y de María Isabel Corbí Sáez, Tarragona, Igitur, 2002.

VI.1.2. Articles critiques de Valery Larbaud

LARBAUD, V., « Notes sur G.K. Chesterton », *La Phalange*, nº 30, 1908.

-« Les paradoxes du christianisme », *La Nouvelle Revue Française*, t. IV, 1910.

-« Coventry Patmore », *La Nouvelle Revue Française*, t. VI., 1911.

-« La question du latin », *La Phalange*, 11-08-1911.

-« SaintLéger Léger, *Éloges* », *La Phalange*, nº 66, le 20-12-1911, recueilli *in* LARBAUD, V., *De la littérature que c'est la peine*, Paris, Fata Morgana, 1991.

-«Isidore Ducasse », *La Phalange*, nº 92, le 20-11-1914, recueilli *in* LARBAUD, V., *De la littérature que c'est la peine* Paris, Fata Morgana, 1991.

-« Postface aux études whitmaniennes », in *Walt Whitman*, Paris, Gallimard, 1980, [1918].

-« Conversation Léon-Paul Fargue - Valery Larbaud », *in* LEVET, H.-J.-M., *Poèmes*, Paris, La Maison des amis des Livres, 1921.

-« Une renaissance de la poésie américaine », *La Revue de France*, 1ère année, t. IV, nº 12, Paris, 1921.

-« Compte rendu sur *Paludes* », *La Nouvelle Revue Française*, t. XVII, juillet 1921, pp. 93-96.

-« James Joyce », *La Nouvelle Revue Française*, t. XVIII, avril 1922, pp. 385-409.

-« The great American novel par William Carlos Williams », *La Revue Européenne*, 1ère année, t. 2, nº 9, 1923.

- «La campaña literaria de *La Phalange* 1906-1914 », *La Nación*, nº 188801, 1924.

-«Ramón Gómez de la Serna », *Revue Européenne*, 1er mars 1924.

-« Ce vice impuni la lecture », *Commerce*¸ 1er cahier, été 1924, Paris, 1924.

-« Lautréamont et Laforgue », *La Nouvelle Revue* Française, nº 148, 1928.

-« Enquête sur le roman », *Le Bulletin des Lettres*, nº 19, juin 1933, pp. 172-175.

-« Léon-Paul Fargue », *Le Mercure de France,* nº 1196, 1963, recueilli *in* LARBAUD, V., *De la littérature que c'est la peine,* Paris, Fata Morgana, 1991.

V.1.3. Correspondances Valery Larbaud et autres collègues ou amis

-**PHILLIPE, CH.-L**., « Lettres à Valery Larbaud », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, 1939.

-**JAMMES, F. - LARBAUD, V.,** *Lettres inédites,* Introduction et notes de G. Jean-Aubry, Paris et La Haye, A.A. Stols, 1947.

-LARBAUD, V., « Lettre à Raimond Buriot-Darsiles », *in* JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie son œuvre*, Monaco, Du Rocher, 1949.

-LARBAUD, V., « Lettre à Justin O'Brien », datée du 11 juillet 1932, in YORK ; B.R., *Valery Larbaud's works of imagination*, Columbia doctoral Thesis, 1964.

-**LARBAUD, V. - JEAN-AUBRY, G.**, *Correspondance 1920-1935*, introduction et notes de Frida Weissman, Paris, Gallimard, 1971.

-LARBAUD, V. - FARGUE, L.-P., *Correspondance 1910-1946*, texte établi, présenté et annoté par Th. Alajouanine, Paris, Gallimard, 1971.

-LARBAUD, V., « Lettres à Edouard Dujardin », *in* ALAJOUANINE, T., *Valery Larbaud sous divers visages*, Paris, Gallimard, 1973.

-LARBAUD, V. - RIVIÈRE, J., « Lettres de Jacques Rivière et de Valery Larbaud », in *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain Fournier*, nº 6/7, 1977, pp. 7-31.

-LARBAUD, V., « Lettres à Édouard Dujardin », *in* WEISSMAN, F., *Du monologue à la sous conversation*, Paris, Nizet, 1978.

-**LARBAUD, V. - RAY, M.**, *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*, présentée, établie, annotée et éditée par Françoise Lioure, Paris, Gallimard, 1979, t.1, 1980, t.2. t.3.

- LARBAUD, V. - GIDE, A., « Correspondance Valery Larbaud - André Gide », LIOURE, F., (éd.), in *Cahiers d'André Gide,* nº 14, Paris, Gallimard, 1989.

- LARBAUD, V. - MONNIER, A. - BEACH, S., *Lettres de Valery Larbaud à Adrienne Monnier et Sylvia Beach*, édition annotée par Maurice Saillet, Paris, IMEC, 1991.

-**ROYÈRE, J.**, « Lettre à Valery Larbaud datée du 5 août 1908 », *in* MOUSLI, B., « Valery Larbaud et les revues littéraires », *La Revue des revues*, nº 12/13, 1992, p. 17.

-LARBAUD, V. - SPIRE, A., *Correspondance*, établie et présentée par Bernard Delvaille, Paris, Des Cendres, 1992.

-LARBAUD, V., « Lettre à Jacques Copeau », *in* KUNTZ, M., (éd.), *Autour de la Nouvelle Revue Française*, Vichy, Médiathèque Valery Larbaud, 1993, p. 14.

VI.2. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SUR VALERY LARBAUD

VI. 2.1. En volume

AA.VV., *Cahiers des Amis de Valery Larbaud*, nº 22 …, 1983 …

AA.VV., *Colloque Valery Larbaud l'amateur. Discours, textes consacrés à Valery Larbaud, Discussions*, colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975.

ALAJOUANINE, TH., *Valery Larbaud sous divers visages***,** Paris, Gallimard, 1973.

ARLAND, M. - CAILLOIS, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la littérature de son temps*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 19 juin 1977, publié par l'Association internationale des amis de

Valery Larbaud avec le concours du Centre national des Lettres, Paris, Klincksieck, 1978.

BADIOLA, M., *Narratividad e intertextualidad en la obra de Valery Larbaud, La poética de Valery Larbaud*, thèse ès Lettres soutenue à l'Université Complutense de Madrid, 1999.

BESSIÈRE, J. (éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde*, actes du colloque sur Valery Larbaud, réunis par le centre d'études Nord-Américaines et interculturelles de l'Université de Picardie et l'Association internationale des Amis de Valery Larbaud tenu à Amiens du 22 au 23 mai 1981, Paris, P.U.F., 1981.

BOUDAREL COLOMBIERT, M.-A., *La Grâce dans l'oeuvre de Valery Larbaud*, thèse soutenue à l'Université de Lyon II, 1982, exemplaire dactylographié aux Fonds Valery Larbaud.

BROWN, J., *Valery Larbaud*, Boston, Twayne, 1981.

CANO SASTRE, F., *L'imaginaire chez Valery Larbaud*, Memoria de Licenciatura, Universidad de Valladolid, Departamento de Filología Francesa, 1996.

CHABROL GAGNE, N., *De l'espace réel à l'espace imaginaire dans l'oeuvre de Valery Larbaud*, thèse de doctorat ès Lettres soutenue à l'Université de Clermont II-Blaise Pascal, 2000.

CHEVALIER, A., *L'égotisme dans l'œuvre de Valery Larbaud*, thèse de doctorat ès Lettres soutenue à l'Université de Paris XIII-Villetaneuse, 1980.

CONTRERAS, F., *Valery Larbaud, son oeuvre, Portrait et autographe, (Document pour l'histoire de la littérature française)*, Paris, La Nouvelle Revue Critique, 1930.

CORBÍ SÁEZ, M. I., *Valery Larbaud en la aventura del Ulíses de James Joyce en Francia*, Alicante, Editorial club universitario, sous presse.

DELVAILLE, B., *Essai sur Valery Larbaud*¸ Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », nº 100, 1963.

DEZALAY, A. - LIOURE, F., (éds), *Valery Larbaud, espaces et temps de l'humanisme*, Associations des Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995.

EUDEVILLE D', J., *Valery Larbaud européen*, Bruxelles, Jacques Antoine Éditeur, 1975.

FRANK, D. J., *Valery Larbaud : La narration*, thèse d'état, UMI, 1978.

GRACE, J. O., *The introspective voyage: an analysis of the first person narrative in Larbaud's A.O. Barnabooth: ses oeuvres completes, Amants heureux amants and Mon plus secret conseil*, thèse de doctorat ès Lettres, soutenue à l'Université de Columbia en 1974, Michigan, UMI,

ILLANES, I., *Imágenes de España: Valery Larbaud y Paul Morand*, tesis inédita, defendida en la Universidad de Sevilla, Sevilla,1995.

JEAN-AUBRY, G., *Valery Larbaud, sa vie et son œuvre*, Monaco, Du Rocher, 1949.

LAURENT, M., *Fermina Márquez et Enfantines*, Paris, Maringues, 1980.

MILLIGAN, V., *Langues et cosmopolitisme dans l'œuvre de Valery Larbaud*, New York, Columbia University Press, 1942.

-*Valery Larbaud, anglicist*, thèse doctorat ès Lettres, soutenue à l'Université de Columbia, 1954, exemplaire déposé aux Fonds Valery Larbaud, Vichy.

MOIX, G., *Poésie et monologue intérieur*, Fribourg, Presses Universitaires de Fribourg, 1989.

-*Valery Larbaud et l'évolution des formes littéraires*, Berne, Herberg Lang & Cie, 1989.

MOUSLI, B., *Valery Larbaud*, Paris, Flammarion, 1998.

NATHAN, J., (éd.), *Beauté, mon beau souci…*, édition critique avec des pages inédites, une étude littéraire, des notes et des planches hors-texte, Paris, Nizet, 1968**.**

ORNSTEIN, M. B., *Les trois visages de Valery Larbaud*, thèse de doctorat, Université de Wisconsin, 1971, exemplaire dactylographié déposé aux Fonds Valery Larbaud de Vichy.

PASTUREAU, J., *Enfance et adolescence dans l'œuvre de Valery Larbaud*, Aix-en-Provence, Publication des Annales de la Faculté de Lettres, 1964.

PEYRELADE, B., *La poésie de Valery Larbaud ou la quête de l'unité impossible***,** Limoges, Lettres et Sciences Humaines, 1996.

RUGGIERO, O., *Valery Larbaud et l'Italie*, Paris, Nizet, 1963.

SEGONDS, J.-P., *L'enfance bourbonnaise de Valery Larbaud***,** Moulins, Éditions des Cahiers Bourbonnais, 1967**.**

SERMIER, L., *Valery Larbaud. La constitution d'un univers romanesque dans Enfantines et Fermina Márquez***,** Mémoire de Licence, Université de Lausanne, Faculté de Lettres, 1980.

SEULIN, CH., *Les procédés narratifs de Valery Larbaud : la conquête d'une liberté*, mémoire de maîtrise, Université du Maine, 1981-1982, exemplaire dactylographié déposé aux fonds Valery Larbaud.

TROULAY, M., *Valery Larbaud, essai de bibliographie chronologique des études en toutes langues I 1897-1935*, in *La Revue des Lettres modernes*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1998.

VAN DER STAAY, E., *Le monologue intérieur dans l'oeuvre de Valery Larbaud*, Paris-Genève, Champion Slatkine, 1987.

WEISSMAN, F., *L'exotisme de Valery Larbaud*, Paris, Nizet, 1966.

-*Du monologue à la sous conversation*, Paris, Nizet, 1978.

YORK, R. B., *Valery Larbaud's works of imagination*, New York, Columbia University Doctoral Thesis, 1964.

VI.2.2. Articles critiques sur Valery Larbaud

ALAJOUANINE, T., « Valbois et Valery Larbaud », *La Nouvelle Revue Française*, nº spécial, septembre 1957, pp. 434-441.

ALLISON, B. C., « Saint-John Perse and Valery Larbaud », *The French Review*, t. XLI, nº 1, October, 1967, pp. 11-22.

ANGIOLETTI, G.B., « Larbaud l'européen », in *Hommage à Valery Larbaud, La Nouvelle Revue Française*, nº spécial, septembre 1957, pp. 531-537.

ANGLÈS, A, « Larbaud 45 », *Confluences*, nouv. Série nº 3, avril 1945, pp. 304-306.

-« Le compagnon de route des fondateurs de la *Nouvelle Revue Française* », *Cahiers des amis de Valery Larbaud*, nº 4, 1968, pp. 11-15.

-« Valery Larbaud et le premier groupe de la *Nouvelle Revue Française* », *in* ARLAND, M._CAILLOIS, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la littérature de son temps*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 19 juin 1977, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 59-65.

ARLAND, M., « L'art de Valery Larbaud », *Confluences*, nº décembre-janvier 1944-1945, pp. 29-54.

-« Préface », in LARBAUD, V., *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1957, pp. x-xxxi.

-« Vers le pays d'Allen », in *Hommage à Valery Larbaud*, *La Nouvelle Revue* Française nº spécial, septembre 1957, pp. 406-411.

BABY-RUIZ, C., « Les tribulations incertaines du roman », *Europe,* nº 798, Paris, octobre 1995, pp. 48-54.

BADIOLA, M., « Narratividad, discursividad y poeticidad en *Gwenny-toute-seule* », in *Les chemins du texte*, actes du VIe colloque de l'Association de Professeurs de Philologie Française de L'Université Espagnole, tenu à Santiago de Compostela du 19 au 21 février 1997, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1998, pp. 52-60.

-« Valery Larbaud y España : un poeta en Alicante », *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa*, actes du VIIe colloque de l'Association de Professeurs de Philologie Française de l'Université Espagnole, tenu à Cadix du 11 au 13 février 1998, Cadix, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999, pp. 83-90.

BAJON, B., « Classicisme et baroquisme dans le *Vaisseau de Thésée* » , *in* DEZALAY, A._LIOURE, F., *Valery Larbaud, espaces et temps de l'humanisme*, Clermont-Ferrand, Associations des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 129-136.

BAKER, P., « Poet's of memory : Larbaud, Fargue, Perse », *Obdurate brilliance, Exteriority and the modern long poem*, Gainsville, University of Florida Press, 1991, pp. 12-29.

BARBEY, B., « Amants, heureux amants… par Valery Larbaud », *La Revue hebdomadaire*, nº 9, janvier 1924.

BAROLI, M., « Le train et la douceur de vivre », in *Le train dans la littérature française*, thèse de doctorat ès Lettres, Paris, Ecole Technique d'imprimerie, 1963, pp. 340-360.

BESSIÈRE, J., « In no strange land », *in* BESSIÈRE, J., (éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde*, actes du colloque sur Valery Larbaud, réunis par le centre d'études Nord-Américaines et interculturelles de l'Université de Picardie et l'Association internationale des Amis de Valery Larbaud tenu à Amiens du 22 au 23 mai 1981, Paris, P.U.F., 1981, pp. 37-54.

BEUCLER, A., « L'amitié de Valery Larbaud et de Fargue », in *De Saint Pétersbourg à Saint-Germain-des-Près*, (Souvenirs), Paris, Gallimard, 1980.

BLIN, R., « Le masque de Valery Larbaud », *Prétexte*, nº 1, Nouvelle série, janvier-février, 1958, pp. 23-32.

BORGEAUD, G., « Visages de Larbaud », *Matulu*, nº 16, juillet-août 1972, p. 65.

BOUMADIANE, E., « *Allen et l'avenir de l'Europe* », *in* DEZALAY, A. - LIOURE, F., *Valery Larbaud, espaces et temps de l'humanisme*, Clermont-Ferrand, Associations des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 27-34.

BRENNER, J., « Au nom de Larbaud »**,** in *Hommage à Valery Larbaud*, *La Nouvelle Revue* Française, nº spécial, septembre 1957, pp. 470-473.

BRISSAUD, M., « Valery Larbaud et Nathaniel Hawthorne, recherche d'une gémélité », *in* BESSIÈRE, J., (éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde*, actes du colloque sur Valery Larbaud, réunis par le centre d'études Nord-Américaines et interculturelles de l'Université de

Picardie et l'Association internationale des Amis de Valery Larbaud tenu à Amiens du 22 au 23 mai 1981, Paris, P.U.F., 1981, pp. 177-190.

-« Valery Larbaud et la petite France », *in* GRENIER, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la France*, actes du colloque tenu à Paris le 21 novembre 1989, Vichy, Centre d'Études du Massif Central, 1990, pp. 77-84.

BROWN, J.-L., « Larbaud et la littérature américaine », in *Colloque Valery Larbaud l'amateur, Discours, Textes consacrés à Valery Larbaud, Discussions*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975, pp. 39-46.

-« Larbaud et la jeune poésie américaine », *in* ARLAND, M. - CAILLOIS, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la littérature de son temps*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 19 juin 1977, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 30-39.

-« Larbaud et quelques amis américains », *in* BESSIÈRE, J., (éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde*, actes du colloque sur Valery Larbaud, réunis par le centre d'études Nord-Américaines et interculturelles de l'Université de Picardie et l'Association internationale des Amis de Valery Larbaud tenu à Amiens du 22 au 23 mai 1981, Paris, P.U.F., 1981, pp. 191-204.

BUFFARIA, P.-C., « Valery Larbaud, lecteur d'Alfieri », *in* DEZALAY, A. - LIOURE, F., *Valery Larbaud, espaces et temps de l'humanisme*, Clermont-Ferrand, Associations des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 137-148.

BURYNE DE TOURNAYS, C., « Valery Larbaud, un amateur bien né », *in Colloque Valery Larbaud l'amateur, Discours, Textes consacrés à Valery Larbaud, Discussions*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975, pp. 110-116.

CLANCIER, G.-E., « Valery Larbaud, poète du romanesque ou… le milliardaire sortit à cinq heures », *in* ARLAND, M. - CAILLOIS, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la littérature de son temps*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 19 juin 1977, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 121-126.

CHALON, L., « Thèmes portugais dans *Jaune Bleu Blanc* », *Marche Romane*, nº 23/24, 1973, pp. 273-276.

CHAMINADE, M., « Situation de Valery Larbaud », *Intentions*, nº 1, Paris, 1922, pp. 2-5.

CHAMPIGNY, R., « Spatial anxiety in the poems of Barnabooth », *Modern language quaterly*, vo. XVI, 1955, pp 78-4.

CHARPENTIER, J., « Amateurisme et correspondances chez Larbaud ou l'Amour des Lettres », in *Colloque Valery Larbaud l'amateur. Discours, Textes consacrés à Valery Larbaud, Discussions*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975, pp. 41-48.

CHEVALIER, A., « L'amateur et la hiérarchie des <<Trois ordres >>», in *Colloque Valery Larbaud l'amateur, Discours, Textes consacrés à Valery Larbaud, Discussions*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975, pp. 65-80.

-« Esquisse d'un tableau des poètes français contemporains par Valery Larbaud », in *Valery Larbaud et la littérature de son temps*, Actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 19 juin 1977, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 137-152.

-« Les campagnes littéraires de Valery Larbaud », BESSIÈRE, J., (éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde*, actes du colloque sur Valery Larbaud, réunis par le centre d'études Nord-Américaines et interculturelles de l'Université de Picardie et l'Association internationale des Amis de Valery Larbaud tenu à Amiens du 22 au 23 mai 1981, Paris, P.U.F., 1981, pp. 55-64.

-« Mère et fils », *in* CHEVALIER, A., (éd), *Cahier de l'Herne : Valery Larbaud*, Paris, L'Herne, 1992, pp. 19-27.

-« L'innommable », *Cahiers des amis de Valery Larbaud*, nº 22, Vichy, 1983, pp. 19-27.

-« Valery Larbaud : le secret », *in* FAVRE, Y.-A., KUNTZ, M., (éds), *Larbaud - Suarès*, Paris, Aux amateurs de livres, 1987, pp. 63-80.

-« Une leçon de littérature », *in* GRENIER, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la France*, actes du colloque tenu à Paris le 21 novembre 1989, Vichy, Centre d'Études du Massif Central, 1990, pp. 101-110.

-« L'un et le multiple », *Europe*, nº 798, octobre 1995, pp. 109-120.

-« La petite musique du style : sur quelques métaphores musicales en littérature », *in* GOULET, A., (dir.) *Voix, traces, avènements. L'écriture et son sujet*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, pp. 37-52.

-« Valery Larbaud : l'écriture de l'intime », in *Bulletin de Littérature Générale et Comparée*, nº 27, automne 2001, pp. 143-153.

CHEVALIER, J.-L., « Les douceurs de l'Europe », *Les langues modernes*, nº 66, 1972, pp. 200-204.

COCTEAU, J., « Un agent secret des Lettres », in *Hommage à Valery Larbaud, La Nouvelle Revue Française*, nº spécial, septembre 1957, p. 402.

CONNEL, B. A., « Saint-John Perse and Valery Larbaud », *The French Review*, t. XLI, nº 1, octobre 1967, pp. 11-22.

CONSTANTIN-WEYER, M., « Dans l'intimité de Larbaud», in *Hommage à Valery Larbaud*, *La Nouvelle Revue Française,* nº spécial, septembre 1957, pp. 421-428.

CORBÍ SÁEZ, M. I., « Valery Larbaud et le groupe de l'Odéon », *in Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa*, actes du VIIe colloque de l'association de Professeurs de Philologie française de l'Université espagnole, tenu à Cadix du 11 au 13 février 1998, Cadix, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999, pp. 73-92.

-« Les avatars de la traduction intégrale au français de l'*Ulysse* de James Joyce d'après la correspondance de Valery Larbaud, Adrienne Monnier, James Joyce et autres… », *Literatura epistolar*. *Correspondències (s. XIX-XX)*, Lérida, L'ull critic, 2002, pp. 223-242.

- « Valery Larbaud et l'écriture de la transgression », *in* SALINERO CASCANTE, Mª J. - IÑARREA LAS HERAS, (éd.), *El texto como encrucijada,* actes du XIe colloque d'études françaises et francophones de l'Université espagnole tenu à Logroño en mai 2002, Logroño, Service d'Éditions de l'Université de La Rioja, 2003, pp. 499-512.

-« Espaces de la modernité et douceur de vivre », in SIRVENT RAMOS, A., (éd.), *Espacio y texto en la lengua, literatura y cultura francófonas*, XII congreso de la Apfue, Alicante, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante 2003, sous presse.

CORGER, J.-L., « Quelques considérations sur le <<glissement>> chez Valery Larbaud », in *Colloque Valery Larbaud l'amateur, Discours, Textes consacrés à Valery Larbaud, Discussions*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975, pp. 81-96.

-« Jeux d'espace européen dans le *Journal intime de Barnabooth* », *in* DEZALAY, A. - LIOURE, F., *Valery Larbaud, espaces et temps de l'humanisme*, Clermont-Ferrand,

Associations des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 35-44.

CORTOT, J., « Retour à Campamento »**,** *Europe*, nº 798, Paris, octobre 1995, pp. 55-56.

CRÉMIEUX, B., *« Légende et réalité de Valery Larbaud »*, *Intentions*, 1ère année, nº 9, novembre 1922, pp. 6-15.

-« Valery Larbaud », in *XXe siècle,* Première série, Paris, Gallimard, 1924.

CROHMALNICEANU, O. S., « Un mythe moderne : A. O. Barnabooth, le milliardaire poète », *Europe*, nº 798, Paris, octobre 1995, pp. 29-36.

DARRAS, J., « Variations sur une fenêtre », *in* BESSIÈRE, J., (éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde*, actes du colloque sur Valery Larbaud, réunis par le centre d'études Nord-Américaines et interculturelles de l'Université de Picardie et l'Association internationale des Amis de Valery Larbaud tenu à Amiens du 22 au 23 mai 1981, Paris, P.U.F., 1981, p. 21-28.

DESCAVES, P., « Valery Larbaud, the first traveller » in French Literature », *Adam international review*, nos 164-165, (novembre-décembre 1946), pp. 18-19.

DÉCAUDIN, M., « La modernité de Larbaud », *in* BESSIÈRE, J., (éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde*, actes du colloque sur Valery Larbaud, réunis par le centre d'études Nord-Américaines et interculturelles de l'Université de Picardie et l'Association internationale des Amis de Valery Larbaud tenu à Amiens du 22 au 23 mai 1981, Paris, P.U.F., 1981, pp. 93-104.

-« La *N.R.F.* et les débats sur la poésie 1909-1914 », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nº 5, 1987, pp. 805-815.

DELON, M., « Images », *Cahiers des amis de Valery Larbaud*¸ nº 22, Vichy, 1983, pp. 30-36.

DELVAILLE, B., « Valery Larbaud et la Scandinavie », in *Colloque Valery Larbaud l'amateur, Discours, Textes consacrés à Valery Larbaud, Discussions*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975, pp. 117-126.

-« Pour une nouvelle lecture d'Henry-Jean-Marie Levet », *in* ARLAND, M. - CAILLOIS, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la littérature de son temps*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 19 juin 1977, Paris, Klincksieck, 1978, pp.157-160.

DE SOLIER, R., « Les sirènes latines », in *Hommage à Valery Larbaud, La Nouvelle Revue Française*, nº spécial, septembre 1957, pp. 492-499.

DIAMENT, H., « L'onomastique parisienne dans *Mon plus secret conseil…* », *in* GRENIER, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la France*, actes du colloque tenu à Paris le 21 novembre 1989, Vichy, Centre d'Études du Massif Central, 1990, pp. 41-50.

-« Citations et allusions en langues étrangères dans trois courts romans de Valery Larbaud », *in* DEZALAY, A. - LIOURE, F., *Valery Larbaud, espaces et temps de l'humanisme*, Clermont-Ferrand, Associations des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 71-78.

DODERET, A., « En relisant les *Enfantines* », *Intention*, novembre 1922, pp. 16-21.

D'ORMESSON, J., « Valery Larbaud ou le voyageur immobile », in *Hommage à Valery Larbaud, La Nouvelle Revue Française*, nº spécial, septembre 1957, pp. 511-517.

DORO, P.-H., « Érotique de Larbaud », *Europe*, nº 798, Paris, octobre 1995, pp. 105-108.

EHRHARD, J. E., « L' << esprit moderne >> Valery Larbaud », in *Le roman français depuis Marcel Proust*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1932, pp. 104-158.

ERNAUX, A., « L'enfance et la déchirure », *Europe*, nº 798, octobre 1995, pp. 77-83.

FABRIZI, B., « Valery Larbaud and the interior monologue », *Kentucky Foreign language quaterly*, nº 13, 1966, pp. 20-29.

FARACE, G., « À ce seul nom de nymphe », *Europe*, nº 798, Paris, octobre, 1995, pp. 84-93.

FARGUE, L.-P., « Souvenirs d'il y a deux fois vingt ans : un poète qui a couru le monde », *Le littéraire*, 1ère année, nº 6, 27-04-1926.

FAVRE, Y.-A., « Nuances et rythmes dans la poésie de Larbaud »**,** in *Colloque Valery Larbaud l'amateur, Discours, Textes consacrés à Valery Larbaud, Discussions*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975, pp. 97-109.

-« Valery Larbaud : structure et signification de *Jaune Bleu Blanc* », *Revue littéraire de la France*, nº 5, septembre-octobre, 1977, pp. 812-821.

-« Larbaud créateur de forme : Aux couleurs de Rome », *in* ARLAND, M. - CAILLOIS, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la littérature de son temps*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 19 juin 1977, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 15-23.

FERNÁNDEZ, D., « Le souterrain de Larbaud », in *Hommage à Valery Larbaud*, *La Nouvelle Revue Française*, nº spécial, septembre 1957, pp. 476-482.

FRÉCHET, P._PARA, J.-B., « Un petit oublié du commencement du XXe siècle », *Europe*, nº 798, Paris, octobre 1995, pp. 3-6.

FRIEDMAN, M., « Valery Larbaud : The two traditions of Eros »**,** *Yale French Studies*, nº 11, 1953, pp. 91-100.

GIDE, A., « *Poèmes par un riche amateur* », in *Nouvelle Revue Française*, 1909, recueilli *in* GIDE, A., *Essais critiques*, 160-162.

GOETZ, A., « L'idée de centre chez Valery Larbaud », *in* DEZALAY, A. - LIOURE, F., *Valery Larbaud, espaces et temps de l'humanisme*, Clermont-Ferrand, Associations des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 13-26.

-« Traduction et citation chez citation chez Valery Larbaud »**,** in LIOURE, F., (éd.), *De la traduction sur les chemins de Saint Jérôme*, Clermont-Ferrant, Centre de Recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1998, pp. 77-86.

GOULET, A., « Le Don de soi-même »**,** in *Cahiers des Amis de Valery Larbaud*, nº 22, 1983, pp.16-25.

GRAFF, M. A., « Le poète est un lecteur »*, Revue de Littérature Comparée*, avril-juin 1993, pp. 243-266.

GRESSET, M., « Valery Larbaud et les débuts de Faulkner en France », *Preuves*, nº 184, juin 1966, pp. 26-28.

GUERIN, J., « Larbaud devant le baroque », *in* BESSIÈRE, J., (éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde*, actes du colloque sur Valery Larbaud, réunis par le centre d'études Nord-Américaines et interculturelles de l'Université de Picardie et l'Association internationale des Amis de Valery Larbaud tenu à Amiens du 22 au 23 mai 1981, Paris, P.U.F., 1981, pp. 153-161.

HERMAN, J._ROBEYNS, A., « Monologue intérieur et discours oblique dans *Amants heureux amants* », *in* DEZALAY, A. - LIOURE, F., *Valery Larbaud, espaces et temps de l'humanisme*, Clermont-Ferrand, Associations des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 79-90.

HOCQUARD, E., « La ligne claire », *in* BESSIÈRE, J., (éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde*, actes du colloque sur Valery Larbaud, réunis par le centre d'études Nord-Américaines et interculturelles de l'Université de Picardie et l'Association internationale des Amis de Valery Larbaud tenu à Amiens du 22 au 23 mai 1981, Paris, P.U.F., 1981, pp.29-36**.**

ILLANES, I., « El ideal cosmopolita en Valery Larbaud », *in Actas del II coloquio sobre los estudios de Filología francesa de la Universidad española*, Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1994, pp. 397-402.

-«A. O. Barnabooth: el personaje del autor », *Le personaje romanesque*, actes du colloque du Centre de Narratologie Apliquée, nº 4, 1995, pp. 243-248.

-« Del poema en prosa al relato poético », *Anales de Filología francesa*, nº 13, 2005, pp. 201-211.

IWASAKI, T., « Valery Larbaud et le nouveau roman », in *Colloque Valery Larbaud l'amateur, Discours, Textes consacrés à Valery Larbaud, Discussions*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975, pp. 218-227.

-« Valery Larbaud et Marcel Proust : contrastes et similitudes », *in* ARLAND, M. - CAILLOIS, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la littérature de son temps*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 19 juin 1977, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 218-227.

JALOUX, E., **-**« Le voyageur », *Intentions*, nº 9, novembre 1922.

-« Valery Larbaud », *NRF,* 1er février 1924, t. XXII, pp. 129-139.

JANE, G. O., « Geography as metaphor : Larbaud's fiction revisited », *Romanic review*, New York, January 1976, pp. 300-307.

JEAN-AUBRY, G._MALLET, R., « Notes », *in* LARBAUD, V., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1957.

JENKINS, A., « Plein voyage », *Europe*, nº 798, Paris, octobre 1995, pp. 37-41.

JONES, R., « L'ivresse ferroviaire. Étude de l' <<Ode>>», *Cahiers des Amis de Valery Larbaud*, nº 26, 1988, pp. 3-19.

JOUANARD, G., « Les jardins suspendus de l'écriture », *Arpa*, nº 58, 1995, pp. 31-33.

JOUET, J., « Le conflit de Larbaud poète », *Europe*, nº 798, Paris, Octobre 1995, pp. 42-47.

JOURDA, P., « Introduction », *in* WEISSMAN, F., *L'exotisme de Valery Larbaud*, Paris, Nizet, 1966, pp. I-III.

JOURDAIN, F., «L'homme, Remarques »**,** *Hommage à Valery Larbaud***,** in *La Nouvelle Revue Française***,** nº spécial, septembre 1957, pp. 412-420.

KUSHNIR, S., « Valery Larbaud, précurseur de Butor ? », *Revue des Sciences Humaines*, nº 150, 1973, pp. 291-304.

KOFFEMAN, M., « Trois romans expérimentaux », *Entre classicisme et modernité, La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle époque*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2003.

LALOU, R., « Le moi et l'univers », in *Histoire de la littérature française contemporaine de 1870 à nos jours*, Paris, P.U.F., 1953, pp. 537-543.

LAMBRICHS, G., « L'amateur fidèle », in *Hommage à Valery Larbaud*, *La Nouvelle Revue Française*, nº spécial, septembre 1957, pp. 112-113.

LAURENT, F., « La création de la *Revue Européenne* et la collaboration de Valery Larbaud », *in* DEZALAY, A. - LIOURE, F., *Valery Larbaud, espaces et temps de l'humanisme*,

Clermont-Ferrand, Associations des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 163-170.

LEBOIS, A., « Valery Larbaud amateur de la Jeune Fille en fleurs », in *Colloque Valery Larbaud l'amateur. Discours, Textes consacrés à Valery Larbaud, Discussions*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975, pp. 135-150.

LECOMTE, M., « Valery Larbaud, maître de l'attention », in *Les voies de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1988, pp. 194-197.

LEFÊVRE, R., « <<Le prologue>> des poésies d'A. O. Barnabooth. Formulation d'une poétique », *Cahiers des Amis de Valery Larbaud*, nº 22, 1983, pp. 5-13.

LEROY, C., « Du dandysme de Barnabooth et de Dan Yack », *in* BESSIÈRE, J. (éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde*, actes du colloque sur Valery Larbaud, réunis par le centre d'études Nord-Américaines et interculturelles de l'Université de Picardie et l'Association internationale des Amis de Valery Larbaud tenu à Amiens du 22 au 23 mai 1981, Paris, P.U.F., 1981, pp. 105-118.

LESAGE, C., « Des avant-gardes en travail », *Revue des Sciences Humaines*, nº 219, 1990, pp. 85-105.

LEVIE, S., « Larbaud, commerce et le modernisme »**,** FAVRE, Y., (éd.)**,** *Larbaud - Suarès***,** actes du colloque tenu à Cerisy-La-Salle en 1983**,** Paris, Aux amateurs des Livres, 1987, pp. 29-42**.**

LEUILLOT, B., « De l'exotisme et de trois exotes », *Europe*, nº 798, Paris, 1995, pp. 17-28.

LIOURE, F., « La sagesse de Valery Larbaud », *Cahiers des Amis de Valery Larbaud*, nº3, 1969, pp.7-37.

-« Naissance d'un amateur d'après la correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray », in *Colloque Valery Larbaud l'amateur, Discours, Textes consacrés à Valery Larbaud,*

Discussions, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975, pp. 151-172.

-« Introduction », LIOURE, F., (éd.), *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*, Paris, Gallimard, t. 1, 1979.

-(éd), *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*, Paris, Gallimard, t. 1, 1979, t. 2 & t.3, 1980.

-« L'idée d'Europe dans l'oeuvre de Larbaud », *in* BESSIÈRE, J. (éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde*, actes du colloque sur Valery Larbaud, réunis par le centre d'études Nord-Américaines et interculturelles de l'Université de Picardie et l'Association internationale des Amis de Valery Larbaud tenu à Amiens du 22 au 23 mai 1981, Paris, P.U.F., 1981, pp. 75-92.

-« Le modernisme de Larbaud », *in* CHEVALIER, A., (éd.), *Cahier de l'Herne : Valery Larbaud*, Paris, L'Herne, 1992, pp. 99-113.

-« Le narrateur dans *Barnabooth* », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, nº 16, Paris, 1978, pp. 107-122.

-« *Septimanie* : Valery Larbaud et le Languedoc », GRENIER, R., (Pr.) *Valery Larbaud et la France*, actes du colloque tenu à Paris le 21 novembre 1989, Vichy, Centre d'Études du Massif Central, 1990, pp. 67-76.

-« Valery Larbaud et la critique », *in* DEZALAY, A. - LIOURE, F., *Valery Larbaud, espaces et temps de l'humanisme*, Clermont-Ferrand, Associations des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 185-194.

-« Valery Larbaud et l'art révolutionnaire », *Europe*, nº 798, Paris, octobre 1995, pp. 130-134.

-« Larbaud, lecteur d'anciens poètes français », *Arpa*, nº 58, 1995, pp. 36-40.

-(éd.), *De la traduction sur les chemins de Saint Jérôme*, Clermont-Ferrand, CRLMC, 1998.

LÜCKOFF, D., « L'amour et la Monarchie, une <<utopie romancée>> de Valery Larbaud », *in* DEZALAY, A. - LIOURE, F., (éds.), *Valery Larbaud, espaces et temps de l'humanisme*, Clermont-Ferrand, Associations des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 117-128.

MCCARTHY, P., « Une discussion fructueuse : le dialogue de Jacques Rivière avec Valery Larbaud », in *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain Fournier*, nº 6/7, 1977, pp. 7-31.

MAHILLON, P., « Valery Larbaud et le protestantisme », in *Hommage à Valery Larbaud*, *La Nouvelle Revue Française*, nº spécial, septembre 1957, pp. 429-433.

MALLET, R., « Le grand enfant », *Hommage à Valery Larbaud,* in *La Nouvelle Revue Française*, nº spécial, septembre 1957, pp. 442-450.

MAUROIX, A., « Un érudit voluptueux : Valery Larbaud », in *D'Aragon à Montherlant (et de Shakespeare à Churchill),* Paris, Librairie académique Perrin, 1967, pp. 22-27.

MERCIER, A., « Valery Larbaud et l'héritage symboliste », *in* ARLAND, M.- CAILLOIS, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la littérature de son temps*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 19 juin 1977, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 127-136.

MOELLER, CH., « Du nouveau sur Larbaud »**,** *Bulletin de l'Académie Royale de langue et de littérature française*, Bruxelles, t. LIX, 1981, pp. 238-251.

MOIX, G., « La représentation de Paris dans l'oeuvre de Valery Larbaud », *in* GRENIER, R., (Pr.) *Valery Larbaud et la France*, actes du colloque tenu à Paris le 21 novembre 1989, Vichy, Centre d'Études du Massif Central, 1990, pp. 19-40.

-« Valery Larbaud et les descriptions focalisées », *Littératures*, 16, printemps 1987, pp. 89-93.

MONTALE, E., « La jeunesse du cœur », *Europe*, nº 798, Paris, octobre 1995, pp. 96-97.

MOUSLI, B., « Valery Larbaud et les revues littéraires françaises», in *La Revue des revues*, nº12/13, 1992, pp. 17-30.

- « Valery, exote européen », *in* DEZALAY, A. - LIOURE, F., (éds.), *Valery Larbaud, espaces et temps de l'humanisme*, Associations des Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 45-50.

-« Le grand camarade », *Europe*, nº 798, Paris, octobre 1995, pp. 125-129.

-« Gilbert Keith Chesterton-Valery Larbaud : rencontre littéraire ou religieuse ? », *in* LIOURE, F., *De la traduction sur les chemins de Saint Jérôme*, Clermont-Ferrant, CRLMC, 1998, pp. 99-106.

NICOLE, E., « La poétique du voyage chez Larbaud », *in* BESSIÈRE, J., (éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde*¸ actes du colloque sur Valery Larbaud, réunis par le centre d'études Nord-Américaines et interculturelles de l'Université de Picardie et l'Association internationale des Amis de Valery Larbaud tenu à Amiens du 22 au 23 mai 1981, Paris, P.U.F., 1981, pp. 9-20.

NIGAY, G., « Palaces et villes d'eaux dans l'œuvre de Valery Larbaud », *in* ARLAND, M. - CAILLOIS, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la littérature de son temps*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 19 juin 1977, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 228-236.

NIMIER, R., « Notes sur le style de Larbaud », in *Hommage à Valery Larbaud*, *La Nouvelle Revue Française,* nº spécial, 1er septembre1957, pp. 107-111.

NOËL, J., « Une enquête anecdotique : Valery Larbaud, cobaye de la littérature d'après-demain … en 1925 », *in* ARLAND, M. - CAILLOIS, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la littérature de son temps*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 19 juin 1977, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 161-168.

O'BRIEN, J., « Valery Larbaud », *The Symposium (A critical Review)*, 1932, juillet, nº3, pp.315-334.

-« Lafcadio and Barnabooth, a supposition », *The Symposium*, VIII, summer 1954, pp 33-41.

-« Lafcadio et Barnabooth, une hypothèse », *Prétexte*, nº 1, janvier-février, 1958, pp. 13-22.

PAZ, O., « Croisements et bifurcations : A. O. Barnabooth, Alvaro de Campos, Alberto Caeiro », *La Nouvelle Revue Française*, nº 437, juin 1989, pp. 1-15.

POULIN, I., «La fiction de l'intime », *Cahiers de Littérature générale*, Paris, Sedes, 2002, pp. 239-266.

PEYRE DE MANDIARGUE, A., « Dans un certain miroir », *Hommage à Valery Larbaud,* in *La Nouvelle Revue Française*, nº spécial, septembre1957, pp. 505-510.

PIERSSENS, M., « Le poétique polylogue de Valery Larbaud », *Études françaises*, nº 24, pp. 57-67.

POYLO, A., « Valery Larbaud Amateur comparatiste de l'Espagne », in *Colloque Valery Larbaud l'amateur. Discours, Textes consacrés à Valery Larbaud, Discussions*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975, pp.227-232.

QUÉLEN, D., « L'empire des lettres », *Europe*, nº 798, Paris, octobre 1995, pp. 98-104.

QUINSAT, G., « Valery Larbaud : *Enfantines* », *La Nouvelle Revue Française,* 1er avril 1978, pp. 119-124.

RIVAS, P., « Valery Larbaud et le comparatisme », *in* BESSIÈRE, J., (éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde*¸ actes du colloque sur Valery Larbaud, réunis par le centre d'études Nord-Américaines et interculturelles de l'Université de Picardie et l'Association internationale des Amis de Valery Larbaud tenu à Amiens du 22 au 23 mai 1981, Paris, P.U.F., 1981, pp. 65-74.

RIVIÈRE, J., « Le roman d'aventure », *La Nouvelle Revue Française*, nº 9, 1913, pp. 748-765, pp. 914-932.

ROE, D., « Valery Larbaud esquisse une anthologie de la poésie française moderne en 1910 (complément à la correspondance Larbaud-Ray), *in* DEZALAY, A. - LIOURE, F., (éds.), *Valery Larbaud, espaces et temps de l'humanisme*, Clermont-Ferrand, Associations des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 149-162.

ROY, G., « Je voudrais remercier Larbaud », in *Hommage à Valery Larbaud*, nº spécial, septembre 1957, pp. 459-467.

RYPKO-SCHUB, L., « Fargue - Larbaud : nouvelles lumières (grâce à des lettres inédites) sur une amitié orageuse », *in* ARLAND, M. - CAILLOIS, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la littérature de son temps*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 19 juin 1977, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 86-91.

ROYÈRE, J., « Valery Larbaud, *Poèmes par un riche amateur* », *La Phalange*, oct. 1908, nº 28.

RUGGIERO, O., « Riche amateur ou l'anticonformiste »**,** in *Colloque Valery Larbaud l'amateur, Discours, Textes consacrés à Valery Larbaud, Discussions*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975, pp. 261-274.

SAINT-JOHN PERSE, « Larbaud ou l'honneur littéraire », in *Hommage à Valery Larbaud*, *La Nouvelle Revue Française*, nº spécial, 1957, pp. 387-400.

SARKANY, S., « La situation du jeune Larbaud dans les Lettres françaises à la lumière de sa correspondance », *Revue des Sciences humaines*, nº 144, octobre-décembre, 1971, pp. 609-615.

-« Lectures croisées formelles et sociologiques de *Rose Lourdin* de Larbaud », *in* FALCONER, G._MITTERAND, H. - STIVENS, S., (éds.), *La lecture sociologique du texte romanesque*, actes du colloque tenu à Toronto en novembre 1972, Toronto, Hakkert and Co, 1975, pp. 207-216.

-« L'art dans les *Enfantines* », *in Colloque Valery Larbaud l'amateur, Discours, Textes consacrés à Valery Larbaud, Discussions*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975, pp. 233-248 .

-« Les lecteurs des *Enfantines* », in *Œuvres Critiques (Prose romanesque du XXe siècle)*, Paris, Jean-Michel Place, printemps 1977, pp. 121-132.

-« Intentions créatrice et intentionnalité de fait (écriture, lecture, lecteur) », in *Actes du VIIIe congrès de l'Association internationale de littérature comparée*, Stuttggart, Kunst und Wissen, 1980, t. 2, pp. 573-581.

SEGONDS, J.-P., « Valery Larbaud et la *Nouvelle Revue Française* (1925-1935) », *in* ARLAND, M. - CAILLOIS, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la littérature de son temps*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 19 juin 1977, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 66-76.

-« Valery Larbaud et Jean Schlumberger », *Cahiers des Amis de Valery Larbaud,* nº 4, 1969, pp. 17-21.

SCHMID, Z., « Amateur-amator. Les lignes de Force », in *Colloque Valery Larbaud l'amateur, Discours, Textes consacrés à Valery Larbaud, Discussions*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975, pp. 275-280.

SIMON, J. K., « View from a train : Butor, Gide, Larbaud », *The French Review*, nº XXXVI, décembre 1962, pp. 161-166.

-« Larbaud, Barnabooth, et le journal intime », *Cahiers des Études Françaises*, nº 17, March 1965. pp.151-168.

SIRVENT RAMOS, A., « Valery Larbaud y la teoría de la traducción », *in* LAFARGA, F. - RIVAS, A. - TRICAS, M., (éds.), *La traducción Metodología/Historia/Literatura/ámbito hispanofrancés,* Barcelona, PPU, 1995, pp. 165-176.

-« Valery Larbaud dans les publications alicantines », *in* DEZALAY, A._LIOURE, F., (éds.), *Valery Larbaud, espaces et temps de l'humanisme*, Clermont-Ferrand, Associations des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 171-184.

-« Introducción », *in* LARBAUD, V., *Belleza, mi bella inquietud...*, traducción realizada por Maricel Perera Valls y revisada por María Isabel Corbí Sáez, Alicante, Instituto Gil Albert de Alicante, 2001.

SLAVA, K., « Valery Larbaud, précurseur de Butor ? », in *Revue des Sciences Humaines*, t. 38, nº 150, avril-juin 1973, pp. 291-304.

THIRY, M., « L'abandon par Larbaud de l'écriture en vers », in ARLAND, M. - CAILLOIS, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la littérature de son temps*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 19 juin 1977, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 7-14.

THIÉBAULT, M., « Valery Larbaud », *La Revue de Paris*, Décembre 1935, pp. 140-161.

-« Le journal de Larbaud », *La Revue de Paris*, t. XLII, année 1955, pp. 148-161.

VALLAS, J.-L., « Surréalisme et surréalité chez Larbaud », *in* BESSIÈRE, J., (éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde*¸ actes du colloque sur Valery Larbaud, réunis par le centre d'études Nord-Américaines et interculturelles de l'Université de Picardie et l'Association internationale des Amis de Valery Larbaud tenu à Amiens du 22 au 23 mai 1981, Paris, P.U.F., 1981, pp. 137-152.

-« Le surréel chez Scève et Valery Larbaud », *in* GRENIER, R., (Pr.) *Valery Larbaud et la France*, actes du colloque tenu à Paris le 21 novembre 1989, Vichy, Centre d'Études du Massif Central, 1990, pp. 11-118.

VANDEGAND, A., « Valery Larbaud conférencier à Lièges »**,** *Bulletin de l'Académie Royale de langue et de Littérature Françaises*, nº 65, 1987, pp. 233-237.

VAN STRALEN, H., « Movement and memory some thoughts on modernist poetry, in particular that of Valery Larbaud, *Neophilologus 77*, 1993, pp. 511-529.

VERNOIS, P., « Le regard de Valery Larbaud dans son journal »**,** *in* DEZALAY, A. - LIOURE, F., (éds.), *Valery Larbaud, espaces et temps de l'humanisme*, Associations des Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 51-60.

VILA-MATAS, E., « El viajero más lento », *El viajero más lento,* Madrid, Anagrama, 1992.

VAN ROSSUM-GUYON, F., « Le train dans *Mon plus secret conseil…* », in *Critique du roman, Essai sur La Modification de Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1970.

WEISSMAN, F., « << La Jeune Parque >> et *Beauté, mon beau souci…* », *Studi Francesi*, anno XVII, fasc. I., genniao aprile, 1973, pp. 85-89.

-« Valery Larbaud et le monologue intérieur », in *Colloque Valery Larbaud l'amateur. Discours, Textes consacrés à Valery Larbaud, Discussions*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972, Paris, Nizet, 1975, pp. 281-298.

-« Modernité de Valery Larbaud », *in* DÉCAUDIN, M. - RAILLARD, G., *La Modernité. Cahiers du XXe siècle*, nº5, Paris, Klincksieck, 1975, pp. 31-42.

-« Le monologue intérieur : possibilités et limites d'un procédé littéraire », *The Hebrew University Studies in Literature*, vol. 3, nº 2, automne 1975, pp. 196-220.

-« Autour du monologue intérieur : la correspondance Dujardin - Larbaud », in *Cahiers des amis de Valery Larbaud*, nº 14, mars 1976, pp. 1-45.

-«Larbaud à la recherche du <<moderne>> dans le roman anglo-saxon de son temps », *in* ARLAND, M. - CAILLOIS, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la littérature de son temps*, actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 19 juin 1977, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 24-29.

VI.3. OEUVRES CRITIQUES DE CARACTERE GENERAL

V.3.1. En volume

AA .VV., *L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte*, Montréal, Trintexte, 1984.

AA.VV., *Dialogisme et polyphonie,* actes du colloque tenu à Neuchâtel du 27 au 28 septembre 1985, Neuchâtel, Presses Universitaires de l'Université de Neuchâtel, 1985.

ACOSTA, R., *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección y traducción de Desiderio Navarro, La Habana, Uneac Casa de las Américas, 1997.

ABLAMOWICZ, A., (éd.), *Le romanesque français contemporain. Tradition, Modernité, Postmodernité,* Actes du colloque *Vingt ans de la Philologie romane de Silésie*, tenu à Katowice du 26 au 29 octobre 1993, Katowice, Wydawnictwo Universytetu Slaskiego, 1994.

ALLAIN-CASTRILLO, M. - RICHARD, R., (éd.), *La Joven Parca, El Cementerio marino*, edición bilingüe comentada y anotada, Madrid, Cátedra, 1999.

ANGLÈS, A., *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, t.1, t.2 & t. 3,1978.

ASTIER, P. A. G., *La crise du roman français et le nouveau réalisme*, Paris, Debresse, 1968.

ASTRADUR, E., *The concept of modernism*, London, Cornell, University Press, 1990.

BAKHTINE, M., *La poétique de Dostoïevsky*, Paris, Seuil, 1970.

-*L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

-*Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARBÉRIS, P., (dir.), *Le sujet de l'écriture? Elseneur 9*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994.

BAQUERO GOYANES, M., *Qué es la novela? Qué es el cuento?*, Buenos Aires, Columba, 1967.

BARGALLÓ, J., (éd.), *Identidad y alteridad, Aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994.

BARTHES, R., *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964.

-*Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

-*Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, [1953].

- *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971.

-*Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

-*Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000, [1973], [1994].

BERG, C. - DURIEUX, F. - LERNOUT, G., *The turn of the century, Le tournant du siècle. Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts,* Berlin, Walter de Gruyter, 1995.

BERNARD, S., *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

BESSIÈRE, J. - SCHMELING, M., *Littérature, Modernité, Réflexivité*, Paris, Honoré Champion, 2002.

BLANCHOT, M., *Le livre à venir*, Paris, NRF, 1971, [1959].

BOITANI, P., *La sombra de Ulises, imágenes de un mito en literatura occidental*, Barcelona, Península/HCS, 2001, [1992].

BOUILLAGUET, A., *Marcel Proust. Le jeu intertextuel,* Paris, Nizet, 1990.

BOYD, M., *The reflexive novel*, *Fiction as critique*, Lewisburg, London and Toronto, Associated University Presses, 1983.

BRIOLET, B., *Lire la poésie du XXe siècle*, Paris, Dunod, 1995.

BROMBERT, V., *The intellectual hero, Studies in the French Novel*, London, Faber and Faber, 1960.

BRUCE, D., *De l'intertextualité à l'interdiscursivité. Histoire d'une double émergence*, Paris, Paratexte, 1995.

BRUNEL, P., *Transparences du roman,* Paris, José Corti, 1997.

BURY, E., *Lectures d'Ovide*, Paris, Belles Lettres, 2003.

BUTOR, M., *Répertoire I*, Paris, Minuit, 1960.

-*Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964.

-*Répertoire III,* Paris, Minuit, 1968.

-*Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, 1971.

-*Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974**.**

-*Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2003.

CAILLARD, M. - FOROT, CH., *Les revues d'avant-garde* (*1870-1914*), Paris, Les Belles Lettres, 1990.

CALINESCU, M., *Cinco caras de la modernidad, Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo,* Madrid, Tecnos, 2003.

CAMARERO-ARRIBAS, J., *La metaliteratura*, *Estructuras formales literarias*, Barcelona, Anthropos, 2004.

CARPENTIERS, N., *La lecture selon Barthes,* Paris, 1998.

CATELLI, N., *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991, [1986].

CHARLES, M., *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

CLARK, J. E., *Élégie*, Paris, Mouton, 1975.

CLAVILIER, M. - DUCHEFDELAVILLE, D., *La comedia dell'arte*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1999.

COHEN, J., *Structure du langage poétique***,** Paris, Flammarion, 1966.

COMBE, D., *Poésie et récit : une rhétorique des genres***,** Paris, José Corti, 1989**.**

COMPAGNON, A., *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1990.

-*Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

COUTURIER, M., *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

DÄLLENBACH, L., *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

DÉCAUDIN, M., *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française : 1895-1914*, Genève-Paris, Slatkine, 1981, [1960].

DEL LITTO, V., (éd.), *Le journal intime et ses formes littéraires*, Paris, Droz, 1978.

DIDIER, B., *Le journal intime*, Paris, P.U.F., 2002, [1976].

FERNÁNDEZ CARDO, J.-M., *El nouveau roman y la significación*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1983.

FOKKEMA, D., - IBSCH, E., *Modernist Conjectures. A Mainstream in European literature 1910-1940*, London, Hurst, 1987.

DUJARDIN, E., *Le monologue intérieur*, *son apparition, ses origines sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, Messein, 1931.

FAVRE SERRIS, J. - DEREMETZ, A., *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et amours). En hommage à Simone Viarre*, Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille3, 1998.

FRIEDRICH, H., *Structure de la poésie moderne*, Paris, Livre de Poche, 1999.

FOSTER, L., *The poet's tongues : multilingualism in literature*, Dunedin, University Otago Press, 1970.

FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1969.

FUMAROLI, M., *La Querelle des Anciens et des modernes*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2001.

GABILONDO, A., *La vuelta del otro, Diferencia, identidad y alteridad*, Madrid, Editorial Trotta, 2001.

GAILLARD, J., *Approches de la littérature latine*, *Des origines à Apulée*, Paris, Armand Colin, 2005, [1992].

GALIBERT, T., *Poésie et modernité, La crise de l'indvidu chez les poètes français des Jeunes-France au Grand Jeu*, thèse de doctorat ès Lettres, soutenue à l'Université Paul Valéry - Montpellier III, décembre 1997.

GASCOIGNE, D., *Le moi & ses espaces. Quelques repères identitaires dans la littérature contemporaine*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1997.

GAUVIN, L., *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses Universitaires de l'Université de Montréal, 1999.

GENETTE, G., *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

-*Figures II,* Paris, Seuil, 1969.

-*Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

-*Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1980.

-*Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

GÉHON, H., *Nos directions,* Paris, Éditions de *La Nouvelle Revue Française*, 1911.

GIDE, A., *Essais critiques,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1999.

GIRARD, A., *Le journal intime*, Paris, PUF, 1963.

GIGNOUX, A.-C., *La récriture, Formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman***,** Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne**,** 2003.

GIORDAN, H. - RICARD, A., (dir.), *Diglossie et littérature***,** Bordeaux, Talence, 1976.

GODENNE, R., *Études sur la nouvelle française*, Genève Paris, Slatkine, 1985.

GÓMEZ CABIA, F., *Estructura y actualidad del pensamiento de Mijail Bajtin*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Madrid, 1998.

GOULET, A., **(dir.)**, *De l'auteur au sujet de l'écriture, Elseneur 11*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996.

-(dir.), *L'écriture de soi comme dialogue*, *Elseneur 14*, Actes du colloque tenu à Caen du 24 au 25 janvier 1997, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1998.

-(dir.), *Voix, traces, avènements. L'écriture et son sujet*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999.

GRENIER, R., (Pr.), *Valery Larbaud et la France*, actes du colloque tenu à Paris le 21 novembre 1989, Vichy, Institut d'études du Massif Central, 1990.

GUZMÁN GUERRA, A., *Introducción al teatro griego*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

HALLYN, F., *Onze études sur la mise en abyme, Romanica Gandensia XVII*, Gent, 1980.

HERNÁNDEZ RODRIGUEZ, F. J., *Y ese hombre seré yo (la autobiografía en la literatura francesa)*, Murcia, ediciones Universidad de Murcia, 1993.

HIGHET, G., *La tradición clásica*, Mexico, Fondo de cultura económica, 2 vols, 1954, [1949].

IRELAND, S., *Reflexivity in the contemporary French novel*, University of Colorado at Boulder, 1990, Michigan, UMI Dissertation Services, 1999.

JACKSON, J. E., *La question du moi, un aspect de la modernité poétique européenne*, Neufchâtel, Baconnière, 1978.

JAKOBSON, R. - WAUGH, L. R., *La forma sonora de la lengua*, México, Fondo de Cultura económica, 1987.

JACQUES, G. - LAMBERT, J., *Itinéraires et plaisirs textuels*, Louvain, Éditions Nauwelaerts, 1987.

JAY, P., *El ser y el texto*, Madrid, Megazul-Endimión, 1993, [1984].

JONARD, N., *La Comedia dell'arte*, Paris, L'Hermès, 1982.

JOURDA, P., *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, Genève, Slatkine, 1970.

JOUVE, V., *L'effet personnage*, Paris, PUF, 1992.

-*La lecture*, Paris, Hachette, « coll. Contours littéraires », 1993.

KAHN, G., *Symbolistes et décadents*, Genève, Slatkine, 1971, [1902].

KARLHEINZ, S., *Identité du discours et transgression lyrique*, *Poétique*, nº 32, 1977.

KHÉMIRI, M., (éd.), *Écriture et peinture au XXe siècle*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004.

KING, A., *The fairy queen and the middle English romance*, Oxford, Clavendon Press, 2000.

KRISTEVA, J., *Sémiôtiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

-*La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

KOFFEMAN, M., *Entre classicisme et modernité, La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle époque*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2003.

KUNTZ, M., **(éd.)**, *Autour de la Nouvelle Revue Française avant 1914*, Vichy, Médiathèque Valery Larbaud, 1993.

LABERGE, Y., **(dir.)**, *Esthétique, Littérature et modernité*, *Cahiers de l'imaginaire nº 16,* actes du colloque *Ruptures de la Modernité* du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, tenu à Montpellier en décembre 1994, Paris, L'Harmattan, 1998.

LANDRY, J.-P., (éd.), *Présence de La Fontaine*, Actes de la journée La Fontaine tenue le 21 octobre 1995 à Lyon, Lyon, C.E.D.I.C., 1996.

LEBRUN, M., *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

LECOMTE, M., *Les voies de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1988.

LEFÊVRE, M.-J., *Structures du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel, La Baconnière, 1971.

LEJEUNE, P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, [1975].

-*Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.

LEROY, G. - BERTRAND-SABIANI, J., *La vie littéraire à la belle époque*, Paris, P.U.F., 1998.

LIMAT –LETELLIER, N. - MIGUET-OLLAGNIER, M., (éd.), *L'intertextualité*, Paris, Belles Lettres, 1998.

LIOURE, F., (dir.), *Construction et déconstruction du personnage dans la forme narrative au XXe siècle*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Clermond-Ferrand, 1993.

MACE, M., **(éd.)**, *Le genre littéraire*, textes choisis et présentés par Macé Marielle, Paris, Flammarion, coll. Corpus, 2004.

MAGNY, C., *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950.

MALLARMÉ, S., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1945.

MANGUEL, A., *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud, 1998.

MARCHA VINCENT, B., *La poésie française depuis Baudelaire***,** Paris, Dunod, 1999.

MARTIN, S., *Le fou, Roi des théâtres*, Paris, Entretemps, 2001, [1985].

MARTINEAU, Y., *Le faux littéraire, Plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Québec**,** Éditions Nota Bene, 2002**.**

MAULPOIX, J.-M., *La poésie comme l'amour*, *Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998.

-*Du lyrisme, en lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 2000.

MAY, G., *L'autobiographie*, Paris, P.U.F., 1979.

MEDINA-BOCOS MONTARELO, A., *Hacer literatura con literatura*, Madrid, Akal, 2001.

MELKONIAN, M., *Le corps couché de Roland Barthes*, Paris, Séguier, 1989.

MENDOZA FILLOLA, A., *El intertexto lector: el espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca, Ediciones Castilla la Mancha, 2000.

MEYER, M., *Langage et littérature*, Paris, P.U.F., 1972.

MESCHONNIC, H., *Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1988.

MICHAUD, G., *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947.

MILLÁN, A., *Estudio previo a Pequeños poemas en prosa y Los Paraísos artificiales de Charles Baudelaire*, Madrid, Cátedra, 1986.

-*Estudio previo a Prosa completa de Arthur Rimbaud*, Madrid, Cátedra, 1991.

MICHAUD, G., *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947.

MIRAUX, J.-P., *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité***,** Paris, Nathan, coll. Université, 2002, [1996].

MOLINIÉ, G. - CAHNÉ, P., **(dir.)**, *Qu'est-ce que le style ?* Paris, P.U.F., 1994.

MONTANDON, A., **(éd.)**, *Le lecteur et la lecture dans l'œuvre*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1982.

-*Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992.

MOELLER, CH., *Littérature du XXe siècle et christianisme* VI, *L'exil et le retour*, Paris, Beauchesne, 1993.

NOCHLIN, L., *The fragment as a methaphor of modernity*, London, Thames and Hudson, 1994.

NORDAHL LUND, S., *L'aventure du significant, une lecture de Barthes*, Paris, Presses Universitaires, coll. "Croisées", 1981.

ORR, M., *Intertextuality : debates and contexts*, London, Polity, 2003

PICARD, M., *La lecture comme jeu*. Essai sur la littérature, Paris, Minuit, 1986.

-(dir.), *La lecture littéraire,* Actes du colloque de Reims, Glancier Guénaux, Bibliothèque des signes, 1988.

PINGAUD, B., *L'expérience romanesque*, Paris, Gallimard, 1983.

PEYTARD, J., *Mikhaïl Bakhtine, dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand Lacoste, 1995.

POULET, G., *Les chemins actuels de la critique,* Paris, Plon, 1967.

- *Entre moi et moi*, Paris, José Corti, 1977.

-*La poésie éclatée*, Paris, P.U.F., 1980.

PRADO BIEZMA, J. (del), *Cómo se analiza una novela,* Madrid, Alambra, 1984.

-*Para leer a Marcel Proust*, Madrid, Palas Atenea, 1990.

-*Teoría y práctica de la función poética: poesía del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1993.

PRADO BIEZMA, J. (del) - BRAVO CASTILLO, J. - PICAZO , M.-D., *Autobiografía y modernidad literaria*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1994.

RABAU, S., *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

RABATÉ, D., *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

RASTIER, F., *Sens et textualité,* Paris, Hachette, 1989.

RAYMOND, J., *La littérature et le réel : de Diderot au Nouveau roman*, Paris, Albin Michel, 1965.

RABATÉ, D. - SERMET DE, J. - VADÉ, Y., (éds), *Le sujet lyrique en question*, *Modernités*, Bordeaux, CID, 1996.

RAIMOND, M., *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Cortí, 1966.

-*Le roman depuis la révolution*, Paris, Armand Colin, 1981.

-*Éloge et critique de la modernité*, Paris, P.U.F., 2000.

RAYMOND, M., *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1940.

-*Être et dire*, Neuchâtel, Baconnière, 1970.

RICARDOU, J., *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.

RICARDOU, J. - ROSS GUYON, F. (von), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, 10/18**,** 1972**.**

RICHARD, J.-P., *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.

-*L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.

-*Onzes études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964.

-*Poésie et profondeur*, Paris, seuil, 1955.

-*L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.

RIFATERRE, M., *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

-*Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

ROBBE-GRILLET, A., *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984.

ROBERT, R., *L'analyse de la poésie XIXe et XXe siècle*, Paris, Hachette, 2001.

ROMERA CASTILLO, J. - GARCÍA-PAGE, M. - GUTIERREZ CARBAYO, F., (éds.), *Batjín y la literatura*, Actes du IV colloque international de sémiotique littéraire et théâtrale, tenu à Madrid, UNED, du 4 au 6 juillet 1994, Madrid, Visor Libros, 1995.

ROUSSET, J., *Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962.

-*Narcisse romancier essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1972.

-*Le lecteur intime, De Balzac au Journal*, Paris, Corti, 1986.

SABATIER, R., *Histoire de la poésie française*, *La poésie du XXe siècle*, Paris, Albin Michel, t. 1., t.2 & t. 3, 1982.

SARRAUTE, N., *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1972.

SAMOYAULT, T., *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris Nathan, 2001.

-*Le chant des sirènes*, Paris, Librio, 2004.

SARAIVA, A. J., *Ser o nao Ser Arte, Ensaios e notas de metaliteratura*, Lisboa, Gravida, 1993, [1973].

SHAEFFER, J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989.

SILVERMAN, D. - TORODE, B., *The material Word: some theories of language and its limits*, London, Routledge and Kegan Paul, 1980.

SIRVENT RAMOS, A., *Roland Barthes. De las críticas de interpretación al análisis textual,* Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1989.

-*La teoría textual barthesiana*, Murcia, Servicio de Publicaciones de La Universidad de Murica, 1992.

SIRVENT RAMOS, A. - BUENO ALONSO, J. - CAPORALE, S., (éds.), *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, Barcelona, PPU, 1996.

SOLLERS, P., *Seuils*, Paris, Seuil, 1973.

STISTRUP JENSEN, M., *Les Voix entre guillemets*, Grenoble, ELLUG, 2000.

TACCA, O., *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1985.

TADIÉ, J.-Y., *Le récit poétique*, Paris, P.U.F., 1978.

THIÉBAUT, M., *Évasions littéraires*, Paris, Gallimard, 1935.

-*Entre les lignes,* Paris, Gallimard, 1962.

THEIS, R. - SIEPE, H. T., (éds.), *Le plaisir de l'intertexte*, Actes du colloque *Forme et fonction de l'intertextualité dans la littérature française du XXe siècle*, Frankfurt, Peter Lang, 1989.

THOMA, J. - MONNERYRON, F., *Mythes et littérature,* Paris, « Que sais-je », 2002.

TODOROV, T., *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.

- (éd), *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, [1975].

VADÉ, Y., (éd.), *Ce que modernité veut dire (II)*, *Modernités,* Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, P.U.F., 1994.

VAN ROSSUM-GUYON, F., *Critique du roman. Essai sur la Modification de Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1970.

VEYNE, P., *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'occident*, Paris, Seuil, 1983.

VIARRE, S., *Ovide. Essai de lecture poétique*, Paris, Belles Lettres, 1976.

VOELLMY, J., *Aspects du silence dans la poésie moderne*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Zurich en 1951, Zurich, Otto Altorfer & Co., 1952.

WAGNER, F., *Les romans métanarratifs au vingtième siècle*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Haute Bretagne, 1997.

WIND, E., *La elocuencia de los símbolos*, Madrid, Alianza editorial, 1993, [1983].

WINNOCK, M., *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, Paris, Perrin, 2002.

ZERAFA, M., *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, Paris, Klincksieck, 1969.

VI.3.2. Articles critiques de caractère général

ANGENOT, M., « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, vol. 189, nº 1, 1983, pp. 121-135.

-« On est toujours le disciple de quelqu'un ou le mystère du pousse-au-crime », *Littérature*, nº 49, 1983, pp. 50-62.

ANGLÈS, A., « Quelques lectures du premier groupe de la *Nouvelle Revue française* », *Esprit*, janvier, 1976.

-« Le fonctionnement de la *NRF (1909-1914)* », *Bulletin des Amis d'André Gide XII,* nº 61, janvier 1984, pp. 11-28.

-« L'accueil des littératures étrangères dans la *Nouvelle Revue Française,* 1909-1914 », *La Revue des revues* 2, 1986, pp. 6-12.

BIER, J.-P., « Créativité multilingue et modernité », *in* BERG, C. - DURIEUX, F. - LERNOUT, G., *The turn of the century, Le tournant du siècle. Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts,* Berlin, Walter de Gruyter, 1995, pp. 88-100.

BARON, C., « La question de l'autoréférence : tentative d'interprétation symbolique et idéologique », *in* BESSIÈRE, J. - SCHMELING, M., *Littérature, Réflexivité, Modernité*, Paris, Champion, 2002, pp. 43-58.

BARTHES, R., « De l'oeuvre au texte », *Revue d'esthétique*, vol. XXIV, nº 3, 1971, pp. 225-232.

-« Texte (Théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 15, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1973, pp- 1013-1017.

-« La mort de l'auteur », *Manteia*, 1968, repris dans *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67.

BESSON, A., « Introduction », *in* BESSIÈRE, J. - SCHMELING, M., (éds.), *Littérature, Modernité, Réflexivité*, Paris, Honoré Champion, 2002, pp. 7-14.

BESSIÈRE, J., « Le pas au-delà de la réflexivité ou les raisons d'être de la réflexivité littéraire », *in* BESSIÈRE, J. - SCHMELING, M., (éds), *Littérature, Modernité, Réflexivité*, Paris, Champion, 2002, pp. 191-216.

BEUGNOT, B., « Un aspect textuel de la réception critique : la citation », *Œuvres et critiques*, 1976, nº 1/2, pp. 5-13.

BUTOR, M., « Le voyage et l'écriture », *Romantisme,* 1972, nº 4, pp. 4-19.

CALLE-GRUBER, M., « Les arbres dans la littérature », *in* BESSIÈRE, J. - SHMELING, M., (éds.), *Littérature, Modernité, Réflexivité*, Paris, Champion Éditeur, 2002.

CAMARERO ARRIBAS, J., « Teoría literaria y práctica comparatista »**,** *Isla abierta*, *Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*¸ actes du XIe colloque de l'Association de Professeurs de Français de l'Université Espagnole, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2004, pp. 291-306.

CHANADY, A., « Une métacritique de la métalittérature. Quelques considérations théoriques », *Études françaises*, vol. 23, 3, hiver 988, pp. 135-145.

CHEVALIER, A., « La crise du moi et l'écriture autobiographique », *in* BARBERIS, P., (dir.), *Elseneur*, nº 9, 1994, pp. 15-26.

CULLER, J., « Presupposition and Intertextuality »*, Modern language Notes*, vol. 91, nº 6, 1976, pp. 1380-1396.

DALLENBÄCH, L., « Réflexivité et lecture », *Revues des Sciences Humaines*, nº 177, 1980, janvier-mars, pp. 23-37.

DAROS, P., « De la réflexivité en général et de la mise en abyme (comme procédé) en particulier », *in* BESSIÈRE, J. - SCHMELING, M., *Littérature, Modernité, Réflexivité,* Paris, Champion, 2002, pp. 157-174.

DÉCAUDIN, M., « Le mouvement poétique de 1895-1914 », *L'information littéraire*, nº 5, (novembre-décembre 1960), pp. 199-203.

DEMBOWSKI, P., « Intertextualité et critique des textes », *Littérature*, 1981, nº 41, pp. 17-29.

DE MAN, P., « Autobiography as De-facement », *MLN,* vol. 94, nº 5, Comparative literature, december 1979, pp. 919-930.

EISENZWEIG, L., « Un concept plein d'intérêt », *Texte* 2, 1983, pp. 161-170.

ELWERT, W. TH, « L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique », in *Revue de Littérature comparée*, nº 34, 1960, pp. 410-437.

ERKKILA, B., « Walt Whitman and the politics of language », *American studies*, vol. XXIV, nº 2, 1983, pp. 21-34.

FERNÁNDEZ CARDO, J.-M., « Literatura comparada e intertextualidad », *LEA: lingüística española actual*, 1986, vol. 8, nº2, pp. 177-186.

-« El héroe de novela en escena », *Investigaciones semióticas II: lo cotidiano y lo teatral*, 1988, vol. 2, pp. 169-180.

-« El yo de la escritura vs la escritura del yo », *in* SIRVENT RAMOS, A. - BUENO ALONSO, J. - CAPORALE, S., (éds.), *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, Barcelona, PPU, 1996, pp. 81-94.

-« El héroe como categoría transcendencia textual », *Téleme: Revista de estudios franceses,* 2000, nº 5, pp. 69-78.

FOUCAULT, M., « Le langage à l'infini »**,** *Tel Quel***,** nº 15**,** automne 1963**.**

GAILLARD, J., *Approche de la littérature latine, Des origines à Apulée*, Paris, Armand Colin, 2005, [1992].

GANDELMAN, C., « Formes de l'ecphrasis », *Études Art et Littérature*, Revue de l'Université Hébraïque de Jérusalem, 1992, t. 19, pp. 76-88.

GOULET, A., « Le sujet de l'écriture », *in* BARBERIS, P., (dir.), in *Elseneur*, nº 9, 1994, pp. 13-14.

HAMON, P., « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, nº 31, 1977, pp. 261-284.

HARTMAN, G., « Crossing Over : Literary Commentary as Literature »*, Comparative Literature*, vol. 28, nº 3, summer 1976, pp.257-276.

HERNÁNDEZ, ALVAREZ, V., « El << yo >> en el texto: el estilo como posibilidad... », *in* SIRVENT RAMOS, A. - BUENO ALONSO, J. - CAPORALE, S., (eds.), *Autor y texto, fragmentos de una presencia*, Barcelona, PPU, 1996, pp. 133-144.

HOLLAND, M., « De l'intertextualité: Métacritique », *Texte 2,* 1983, pp. 177-192.

IDT, G., « << Intertextualité >>, << Transposition >>, critique des sources », *Nova* Renascença, 13, 1984, pp. 5-20.

JOLY, A., « Sur le système de la personne », *Revue des langues romanes*, Montpellier, 1973, t. LXXXI, pp. 3-56.

-« Personne et temps dans le récit romanesque », *Recherches anglaises et américaines*, 1974, t. VII, pp. 95-115.

-« Sur l'acte d'énonciation. A propos d'un fragment de discours intérieur », *Travaux de linguistique 7*, Publication du service de linguistique française de l'Université de l'État de Gand, 1980, pp. 3-30.

KRYSINSKI, W., « L'intertexte du roman et l'espace comparatif », *Canadian Review of comparative literature*, nº décembre, 1984, pp. 469-477.

LASALLE, T., « Discours pluriels et voix singulière », in LANDRY, J.-P., *Présence de La Fontaine*, Lyon, C.E.D.I.C., 1996, pp. 9-21.

LOGAN, M.-R., « L'intertextualité au carrefour de la Philologie et de la Poétique », *Littérature* 41, pp. 47-49.

METZLER, F., « James Joyce and the French New Novel »**,** *Tri Quaterly***,** nº 8, winter 1967**,** pp. 205-219.

POMEROY, S. B., *Diosas, rameras, esposas y esclavas*, Madrid, Akal Universitaria, 1990, [1989].

POUND, E., « *Bouvard et Pécuchet* et James Joyce », *Le Mercure de France,* 1-06-1922.

PRADO BIEZMA, J. (del), « La función poética: el problema del referente », *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos*, Actas del congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983, coord. Miguel Angel Garrido Gallardo, Madrid, 1984, pp. 473-490.

-« Apuntes para una poética existencial del viaje literario », 2, *Téleme: Revista complutense de estudios franceses***,** 1996, nº 10, pp. 209-228.

-« La frontera interior », *Revista de Filología Románica*, 2002, nº 19, pp. 269-289.

-« Deux procédés de la poéticité moderne », *Bulletin hispanique*, 2005, nº 1, vol. 107, pp. 155-168.

PRINCE, G., « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique 14*, 1973, pp. 178-196.

REIS, C., « Intertextualité et lecture critique », *Canadian Review of Comparative litterature*, nº 12, 1985, pp. 46-55.

RICARDOU, J., « Pour une lecture rétrospective », *Revue des Sciences humaines*, nº 177, 1980, janvier-mars, pp. 57-66.

ROSSET, F., « L'apprentissage des langues dans le roman français », *Poétique 89,* Paris, Seuil, 1992, pp. 59-69.

SANCIER CHATEAU, A., « Modernité de La Fontaine », in LANDRY, J.-P., (éd.), *Présence de La Fontaine*, Lyon, C.E.D.I.C., 1996, pp. 117-126.

SCHAEFFER, J.-M., « Esthétique spéculaire et hypothèses sur la réflexivité en art », *in* BESSIÈRE, J. - SCHMELING, M., (éds.), *Littérature, Modernité, Réflexivité*, Paris, Champion, 2002, pp. 15-28.

SCHMITZ-EMANS, M., « Gödel, Escher, Borges : On paradoxes and self-reflection in Literature and Art », *in* BESSIÈRE, J. - SCHMELING, M., (éds.), *Littérature, Modernité, Réflexivité,* Paris, Champion, 2002, pp. 101-134.

SIRVENT RAMOS, A., « Roland Barthes y la escritura del yo », *in* SIRVENT RAMOS, A. - BUENO ALONSO, J. - CAPORALE, S., (éds.), *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, Barcelona, PPU, 1996, pp. 15-22.

STAROBINSKI, J., « Le texte dans le texte », *Tel Quel*, nº 37, 1969, pp. 25-33.

TODOROV, T., « Introduction », *in* BAKHTIN, M., *Le principe dialogique suivi des Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

VULTUR, Z., « Situer l'intertextualité », *Cahiers roumains d'études littéraires*, nº 3, 1981, pp. 32-36.

-« La place de l'intertextualité dans les théories de la réception du texte littéraire », *Cahiers roumains d'études littéraires*, 13/3, 1986, pp. 103-109.

ZARAGOZA BOTELLA, J., « Introducción », *in* SAMÓSATA, L. (de), *Diálogos de los Dioses, Diálogos de los muertos, Diálogos marinos, Diálogos de las Cortesanas*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, [1987], pp.7-30.

ZUMTHOR, P., « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, nº 41, 1981, pp. 8-16.

ZUROWSKI, M., « L'intertextualité, ses antécédents et ses perspectivas », *Études françaises en Europe non* francophone, 1980, pp. 173-175.

VI.4. OEUVRES DE CARACTERE GENERAL

ALVAR, EZQUERRA, A., (éd.), *Poesía de amor en Roma*, Madrid, Akal Clásica, 1993. (Selección de poemas de los poetas elegiacos Catulo, Tibulo, Ligádmo, Sulpicio, Propercio, precedida por una introducción).

ARISTÓFANES, *Los pájaros, Las ranas, Las asambleístas*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

BAUDELAIRE, C., *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II.

BERTHIÈRE, S. - VIDAL, L., *Anthologie de la littérature française XVIIe siècle*, Paris, Livre de Poche, 1993.

CATULO, *Poesías,* Madrid, Alianza Editorial, 2004, [1988].

DANTE, A., *La Divina Comedia*, Madrid, Austral, 1994, [1979].

GIDE, A., *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1951.

-*Romans, récits, soties, œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.

HOMERO, *La Odisea*, Barcelona, Juventud, 1996, [1961].

JOYCE, J., *Ulysses***,** Oxford, Oxford University Press, 1993, [1922].

MALLARMÉ, S., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.

OVIDE, *L'art d'aimer*, Paris, Librio, 2002.

PLATÓN, *El banquete*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, [1989].

RIMBAUD, A., *Œuvres complètes*, Paris, Livre de Poche, « coll. La pochotèque », Paris, 1999.

SAMÓSATA L., *Diálogos de los dioses, Diálogos de los muertos, Diálogos marinos, Diálogos de las cortesanas*, Madrid, Alianza, 2005, [1987].

SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, London, Clarendon Press, 1987.

WHITMAN, W., *Poèmes***,** Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996, [1918].

VIRGILIO, *Bucólicas, Geórgicas*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, [1981].

VI.5. DICTIONNAIRES/ENCYCLOPÉDIES

AQUIEM, M., *Dictionnaire de poétique*, Paris, Livre de Poche, 1993.

AA.VV., *Le petit Robert***,** Paris, Le Robert, 1989.

AA.VV., *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1973 …

AA.VV., *Diccionario Bompiani de autores*, Barcelona, Hora, 2005, [1963].

BEAUMARCHAIS, J.-P. - COUTY, D. - REY, A., *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1998.

CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Laffont, 1999, [1969].

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D., *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza editorial, 1996.

GISPERT, C., (dir.), *Diccionario de autores*, Barcelona, Océano, 2002.

GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidos, 1994, [1954].

VI.6. SOURCES ELECTRONIQUES

VI.6.1. Sur Valery Larbaud

http://www.sigu7.jussieu.fr/clam/fiches/charbonnier.

VI.6. 2. De caractère général

KWATERKO, J., « Présentation », in *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, http://www.utpjournals.com/product/utq/711/roman29.html

FUMAROLI, M., http://www.lafontaine.net/lafontaine /lafontaine/lafontaine.php?id=20.

http://www.lafontaine.net/lesPoemes/affichePoeme.php?id=104.

OHMANN, I., *Les métamorphoses de l'âme chez Botticelli*, http://www.nouvelleacropole.org/articles/art

ANEXOS

ANNEXE 1

Les dormeuses de Gustave Courbet

ANNEXE 2

Les bergers d'Arcadie de Nicholas Poussin

ANNEXE 3

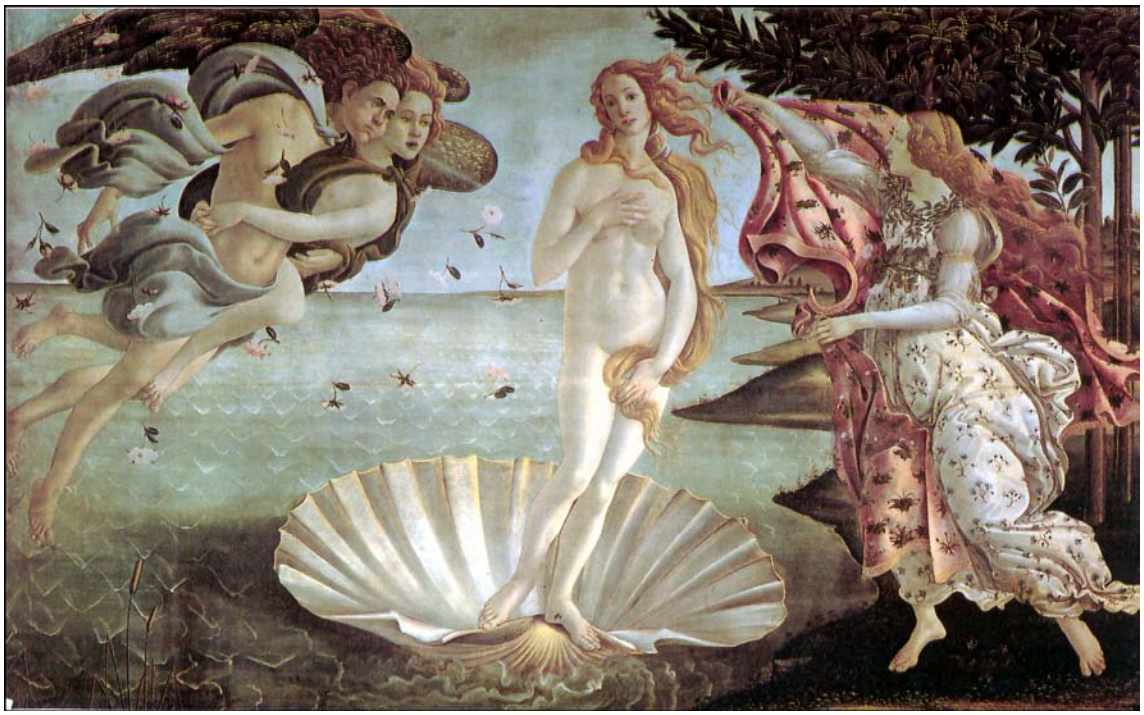
Paysage avec un homme fuyant le serpent de Nicholas Poussin

ANNEXE 4

Les *Trois grâces* de Montpellier

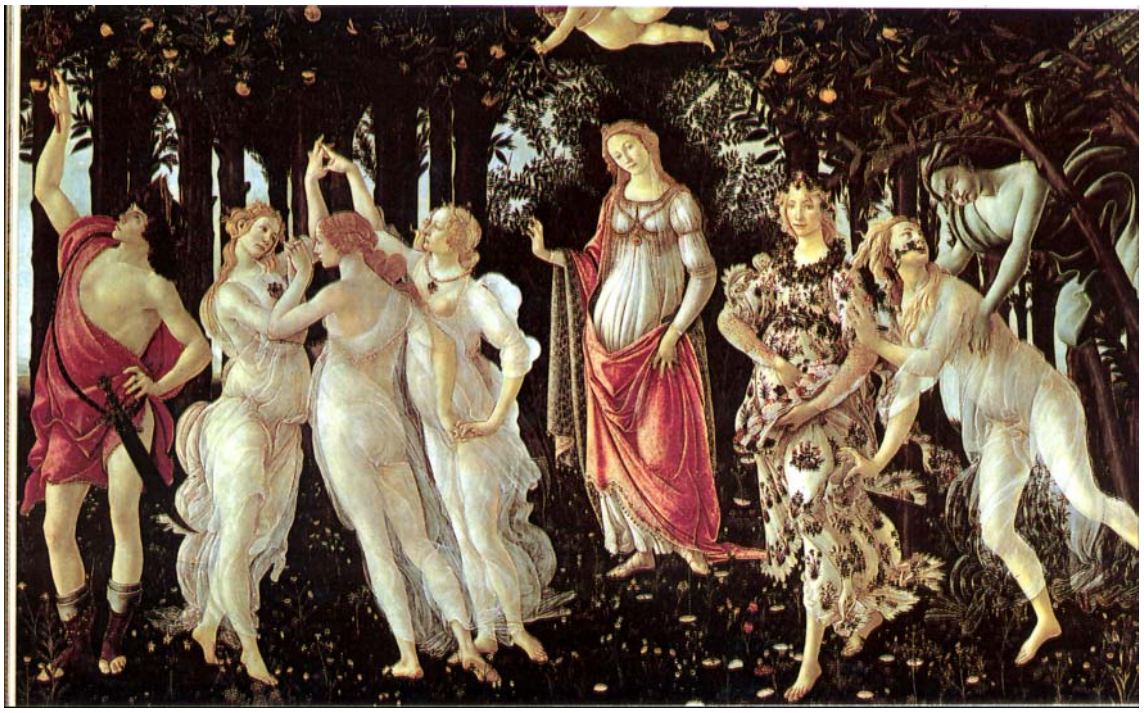
ANNEXE 5

La naissance de Vénus de Sandro Botticelli



ANNEXE 6

Le printemps de Sandro Botticelli



ANNEXE 7

Pallas et le centaure de Sandro Botticelli

ANNEXE 8

La vierge au livre de Sandro Botticelli