



HAL
open science

La littérature selon Larbaud

Alexandre Gefen

► **To cite this version:**

Alexandre Gefen. La littérature selon Larbaud. Françoise Lioure, Stéphane Chaudier. Les Langages de Larbaud, Presses universitaires Blaise Pascal, pp.347–359, 2006. hal-01624194

HAL Id: hal-01624194

<https://hal.science/hal-01624194v1>

Submitted on 26 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La mise en crise du genre lyrique dans *A. O. Barnabooth*, le refus du roman ou de la nouvelle, à la fois comme forme et comme valeur, dans les recueils de fiction, le refuge dans des genres paralittéraires et le réinvestissement affectif de la prose sérieuse (philologie, critique littéraire, etc.), toutes options qui confèrent à l'œuvre de Valéry Larbaud sa précieuse originalité, ne relèvent pas d'un basculement esthétique aisé à appréhender par l'histoire littéraire. Elles possèdent en revanche le point commun d'être des remises en question, à la fois territoriales et fonctionnelles, de l'acception traditionnellement donnée à l'idée de littérature. Qu'est-ce donc que la littérature selon Larbaud ? Une telle question pourrait être adressée à n'importe quel écrivain : à défaut d'une théorie (manifeste ou théologie) de la production littéraire, on doit pouvoir inférer de toute création textuelle un ensemble de métareprésentations plus ou moins fortement rationalisées et idéologisées offrant leur berceau conceptuel aux poétiques de l'œuvre. Mais cette question possède un intérêt tout particulier pour Larbaud, où la Littérature est à la fois affublé d'un L majuscule et d'un déterminant défini qui la tient à distance. Je défendrai ainsi l'hypothèse que la difficile visibilité de l'œuvre de Larbaud mais aussi son intérêt dans l'histoire littéraire du XX^e siècle tient à la réponse originale et complexe qu'il apporte à une interrogation dont il fait comme peu d'autres écrivains un exigence préalable.

Il existe assurément diverses explications rapides mais partiellement légitimes à ce retrait larbaldien des genres centraux (qui avait déjà en son temps frappé Morand, qui fait de l'auteur des *Enfantines* « le survivant d'une race enfouie »), et à son décrochage délibéré de l'histoire officielle au profit de l'acquisition d'un statut de « petit oublié du début du XX^e siècle » : les explications biographique opposant le jeune romancier ambitieux d'avant 1920 et le retrait critique de l'après guerre, et insistant sur une psychologie littéraire faite d'identités empruntées, parcellaires ou contradictoires, d'œuvres abrégées, détruites ou inachevées qui rendrait impossible la constitution d'un socle dogmatique et même d'un auteur Larbaud unifié. Celles produites par l'histoire littéraire, qui désignent soit sur la l'appartenance de Larbaud à une école moderniste enivrée de rupture avec les anciennes syntaxes et lancée dans la quête des données immédiates de la conscience avec un total éclectisme et pragmatisme théorique, soit sur l'influence de l'école NRF misant sur l'essayisme, la production collective en revue ou le métier discret de l'écrivain plutôt qu'à une politique de la littérature fondée sur l'idolâtrie de « l'individu littéraire » et préférant le champ indifférencié d'une « prose française » mûrie et maîtrisée à l'attraction post-romantique de l'œuvre englobante et absolue. Celles que pourraient proposer la sociologie du champ, si elle se penchait sur le cas Larbaud comme sur le cas Apollinaire, et qui mettraient peut-être en évidence les gains stratégiques du désengagement larbaldien et les profits paradoxaux de sa position excentrée. Ces interprétations ne me semble pas fausses, quoiqu'il soit par exemple fort difficile de faire entrer Larbaud dans le professionnalisme de l'écrivain NRF, voué à ne s'occuper que de problème supra-historiques essentiels, spirituellement inquiet et responsable éthiquement sur sa personne à l'égard de son public, pour reprendre le programme donné par J. Schlumberger en 1910 qui évoque « un art probe et de portée générale »¹. Je défendrai cependant l'idée que la seule vraie explication à l'apparent anachronisme idéologique de Larbaud dans une histoire littéraire d'un XX^e siècle dominée par exemple par la sacralisation et l'autotélisme de la parole littéraire, l'inquiétude théorique sur la langue et la dramatisation de la position éthique de l'écrivain, toutes conceptions secondaires chez Larbaud, tient à une tentative délibérée de redéfinition de la littérature opérés tout à la fois par le poète et le critique, ambition théorique que la méfiance de

¹ Cité par M. Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, t. I, p. 81

Larbaud à l'égard des ambitions généralisante ou totalisante de toute représentation littéraire et sa fascination pour des objets discrets, parce qu'intimes ou au contraire lointains et hors de portée, ne sauraient dissimuler.

« Viens dans mes bras, sur mes genoux »

Je voudrais tout d'abord repérer ce mouvement dans les Œuvres du Riche Amateur, que l'on peut lire contre un refus de l'extension métaphysique du projet Littérature propre au Romantisme et au Symbolisme. Je me contenterais d'évoquer quelques des traces de cette transition non à travers « l'histoire du pauvre chemisier », sorte de contre-mythologie satirique, mais plutôt à travers les représentations internes donnés par le recueil de l'entreprise littéraire.

Issues d'une tradition romantique que le Symbolisme n'a pas renié, celles-ci articulent encore largement création littéraire et souffrance existentielle : le dolorisme de l'ancêtre beuvien de Joseph Delorme est certes toujours là lorsque le poète revendique « Une douleur qui n'a pas de cause, mais / Qui est un don des Cieux » (« Yaravi »²), mais il s'accompagne non de la pesanteur d'une charge fatale, mais conduit à la mobilité : « Je suis cet instant qui passe et le soir africain », écrit le poète de « Mers El-Kébir ». De même, la réflexion métatextuelle sur la construction posthume de la légende de l'auteur produite dans « Vœux du poète » refuse à la fois la fausse modestie de l'auteur ignoré, la pathos de la trace et la présomption rédemptrice de l'esthétique romantique ou post-romantique :

*Puissé-je être une main fraîche sur quelque front
Sur le front de quelqu'un qui chantonne en voiture
Au long de Brompton Road, Maryleborne ou Holborn
Et regarde en songeant à la littérature,
Les hauts monuments noirs dans l'air épais et jauné³*

écrit un A .O. Barnabooth qui reprend le thème convenu de la méditation sur le temps et la vanité de l'homme, non pour la contredire, mais pour la démonumentaliser⁴ et la rafraîchir au vent du modernisme.

Si le recueil n'est pas exempt de nostalgie à l'égard de l'illusion romantique d'une littérature salvatrice, la violence de l'appel « à la vie réelle » pour reprendre l'expression de « Musique après une lecture » constitue une rupture déterminante : on passe d'un post-romantiques à une sorte de quête d'une post-littérature : le voyage comme aspiration à un grand dehors de la poésie (« Oh ! que j'aïlle dans des lieux inhabités, loin des livres », la musique comme « après » de la lecture, comme la vérité du monde sans la fatigue mimétique : « Assez de mots, assez de phrases ! ô vie réelle/Sans art et sans métaphore, sois à moi/Viens dans mes bras, sur mes genoux »⁵).

Le moteur de cette modification du statut de l'écrivain, c'est assurément la marginalité paradoxale qui est propre au poète aristocrate et qui l'invite à un usage prédateur du langage, par inaptitude à

² V. Larbaud, « Yaravi », *Poésies de A. O. Barnabooth*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1958, p. 56.

³ « Vœux du poète », *id.*, p. 57

⁴ D'où le fait que le Barnabooth grave qui évoque sa propre mort et sa postérité tient à en maîtriser le pathétique. Ainsi, sa tombe n'est en rien le cippe vide de Louis Lambert, c'est un peu de mousse, vie active, lente et douce : « Qu'on mette à mes débuts dans l'éternité/L'ornement simple, à la Toussaint, d'un peu de mousse ». On se souviendra d'ailleurs d'une image de la postérité de la chose encore plus radicale : c'est celle des borborygmes dont le poème liminaire fait notre ultime chant dans une évocation saisissante : « Voici pourtant la dernière parole que je dirai/Quand tiède encore, je serai un pauvre mort " qui se vide" » (*ibid.* p. 43).

⁵ *Ibid.*

correspondre aux représentations convenues du personnage de l'écrivain et de sa mission. On trouvera trace dans « L'Eterna volupta » de cette impossible adhésion : dans une première phase, le messianisme romantique qui conduit l'écrivain à s'identifier au peuple souffrant n'est pas absent, mais simplement transformé : « Aucun de ces spectacles,/ Ne saurait me distraire/ De la volupté éternelle de la douleur !/ Vous voyez en moi un homme/ Que le sentiment de l'injustice sociale/ A rendu complètement fou ! », puis, par un renversement à valeur de défi, l'empathie du poète à l'égard de ses congénères se fait par la honte. La « dépravation » est alors réclamée comme le « domaine » du poète, non selon le schème individualiste de l'époque décadente, mais selon une formule originale où c'est le riche fait offrande de son corps de souffrance au monde (« Je veux souffrir avec tout le monde ! Plus que tout le monde ! Ne fermez pas la porte !/ Il faut que j'aie me vendre à n'importe quel prix ;/ Il faut que je me prostitue corps et âme ; »)⁶.

Mais le geste n'est pas seulement de démystification : c'est aussi la reconstruction d'un projet littéraire où la littérature doit se définir comme un contrepoids discret, doux et humoristique à la mélancolie de l'actuel, comme une manière de faciliter l'insertion dans le maintenant, d'apaiser le conflit benjaminien du moderne et du sens (au début du poème, Barnabooth évoque l'éternité du moderne brouillard en se plaçant sans drame dans le futur où « les choses n'étant pas changées »). La littérature sera « la pensée obscure et douce/ Qu'on porte avec soi dans le bruit des cités/ le repos d'un instant dans le vent qui nous pousse », ce qui offre un degré d'éternité intermédiaire, de présence en recul et en mouvement à la fois, échappant à la fois à l'instabilité de la vitesse par le fétichisme de Larbaud à l'égard des choses et à celle de la perte dans le « vent mauvais » d'un monde immaîtrisable par le constant renouvellement d'une sorte de joie animiste.

La désacralisation du littéraire se fait moins pour sauver le dieu mort de l'ancienne littérature que pour rendre la littérature moderne partageable : c'est en ce sens que je lis les profanations réitérées du lyrisme jusqu'à sa redéfinition physiologique : pour échapper à l'emphase ou à son pendant le silence (qui procède d'une même divinisation du Poète), Larbaud fait de « la bête lyrique » une fonction biologique : l'animal « bondit dans le sein du poète », presque malgré lui, sans doute parce qu'elle s'apparente à quelque chose situé entre le « rire » et le « hurler », parce qu'elle ne relève de rien d'autre que ces « borborygmes » incontrôlés que Barnabooth a donné comme métaphore à sa poésie. L'écrivain est alors un homme commun, « L'enfant perdu dans la foire au vanité », sans que jamais Larbaud fasse de l'histoire une téléologie heureuse ou au contraire pathétique : semblable à tous parce qu'enfant et citoyen du monde, le poète ordinaire n'est ni celui qui réordonne ni celui qui désorganise le monde commun, il est simplement celui qui a accepté de parler, sans prestige et sans drame. « Comme vous, j'ai marché », dit-il au lecteur dans « L'innommable », en réduisant à presque rien la différence entre A. O. Barnabooth et le « troupeau »⁷ : s'il est « un peu différent », c'est par son aptitude à voir, « au milieu de vous » « la beauté invisible » mais ordinaire du monde.

À force d'être commun, l'écrivain n'est d'ailleurs plus personne : il prend la voix d'autrui, celle du riche amateur comme celle d'une « humble femme/ Qui ne sait plus qu'être inquiète et être aimée » dans « Carpe Diem »⁸ : l'abandon au monde brise radicalement l'unité de l'être du poète, dont le moi social devient extérieur à la parole lyrique : l'auteur versatile contemple ses hypostases, il fait don de son identité verbale au brouhaha du monde, en « don de soi même » (pour reprendre le titre d'un des poèmes les plus éloquent à ce titre des Poésies d'A. O. Barnabooth) tantôt heureux tantôt insupportable : « Prenez donc tout de moi/ Le sens de ces

⁶ « L'Eterna volupta », *id.*, p. 48.

⁷ « Car nous sommes du troupeau, moi et mes aspiration » (« L'innommable », *id.*, p. 67).

⁸ *Ibid.*, p. 63.

poèmes/Non ce qu'on lit, ainsi ce qui y paraît au travers malgré moi [...] où que j'aïlle, dans l'univers/ Je rencontre toujours [...] L'irremplissable vide/L'Inconquérable rien »⁹).

Le sens d'un tel mouvement n'est pas entièrement négatif, puisque l'aliénation du poète à lui-même fournit une théorie de l'inspiration lyrique dans le sens le plus fort du mot : comme dépossession cosmique du moi au profit du chatoïement de l'univers, déprise faisant du poète la chambre d'écho de « la variété visible », pour reprendre une expression issue d'un poème de la première édition des *Poésies d'A. O. Barnabooth*¹⁰ : « pareil aux animaux les moins organisés/ Je suis agi par la Divine Variété visible » dira dans un poème de la première édition des *Poésies d'A. O. Barnabooth*¹¹ Larbaud, avant de convenir de donner comme muse « une dame créole » et d'avouer « qu'il ne se comprend pas lui même », traversé par la parole de « grands dieux neurasthéniques » et des bruits intestinaux des borborygmes (« Ma Muse »¹²). Le moi se perd, mais au profit du chatoïement de l'univers¹³.

Si Larbaud se tient en retrait des œuvres mondes de *À la Recherche du temps perdu* ou de *Ulysse*, c'est donc à la fois parce qu'elles lanceraient le projet d'une représentation trop vaste, ingérable, qu'à cause du projet de substitution d'un univers intertextuel à un univers réel. Au contraire, Larbaud, nous défend toujours du geste de substitution textualiste par une mise à distance ironique de l'immersion fictionnelle et de l'illusion lyrique : la littérature peut dire l'expérience de l'ailleurs, l'expérience de l'antérieur, elle ne dira jamais la vérité du réel. Larbaud refusera de mettre la littérature au service d'une épiphanie scripturale ou d'une révélation ontologique : au mieux, la littérature, c'est « la grande poésie des choses banales, des faits divers », « les splendeurs de la vie commune et du train-train ordinaire »¹⁴ sûrement pas la profondeur.

« La “ bonne littérature ” »

Loin d'être abandonné avec le modernisme, une telle conception de la littérature informe l'ensemble de l'œuvre critique. C'est ce que je voudrais montrer en un second temps à l'aide de quelques exemples.

Le premier sera la manière dont Larbaud considère l'œuvre de Saint-John Perse dont l'investissement lyrique sans pensée de derrière et parole ironique semble pourtant aux antipodes de l'ironie des œuvres du riche amateur. C'est en effet dans un texte de 1911 sur Saint John Perse qu'apparaît la célèbre exigence d'une littérature « que c'est la peine ». Voici les explications de Larbaud, dont on verra immédiatement qu'elles ne relèvent pas de l'esthétique et de la poétique mais d'une définition fonctionnelle du littéraire.

*La poésie de M. Léger est de la “ bonne littérature ” parce qu'elle est vivante et qu'on la rencontre à même la vie. Loin de s'opposer à nous, d'exiger de nous une étude, une initiation, une perversion de notre goût, elle nous accueille dans le secret du cœur et sous le soleil de l'instant ; et elle nous laisse enrichis d'images, de sons, d'un certain mouvement, et d'une très belle et très nourrissante histoire*¹⁵

Autrement dit, et en démembrant l'argumentation larbadienne :

⁹ *Ibid.*, p. 61

¹⁰ *Poèmes d'A. O. Barnabooth* supprimés de l'édition de 1913 in *Œuvres*, Paris, *op. cit.*, p. 1158.

¹¹ *Ibid.*

¹² « Ma muse », *Poésies de A. O. Barnabooth*, *op. cit.*, p. 60.

¹³ « Nous sortons de nous-même et devenons ces beaux corps vigoureux dans l'eau claire », évoque l'observateur perdu dans la description de jeunes nageuses (*Jaune bleu blanc*, in *Œuvres*, Paris, *op. cit.*, p. 870-871).

¹⁴ « *Alma perdida* », *Poésies de A. O. Barnabooth*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵ *De la littérature que c'est la peine*, « Saint-Léger Léger », Fata Morgana, 1991, p. 14.

1. La littérarité de l'œuvre est dissociable de son bénéfice : il existe de la littérature « n'en valant pas la peine », mais non moins littéraire, peut être même plus « littéraire » encore, mais elle n'intéresse pas l'auteur des *Enfantines*. En effet, l'ostentation de la littérarité du texte, de ce en quoi il troublerait l'expérience commune et les usages partageables du langage, ne saurait offrir la valeur existentielle requise. Le champ esthétique participe en fait d'une expérience globale du monde, et ne saurait constituer une expérience autonome, producteur par lui-même de valeurs et susceptible d'un apprentissage autonome (on est aux antipodes de tout formalisme on le voit) ; c'est donc, selon une profession de foi « moderniste », avant tout une mobilité qui la caractérise : Larbaud oppose le vivant au théorique, à l'idéologique, comme il opposera « la chair vivante et respirante »¹⁶ de L.-P. Fargue à « l'impassibilité des statues parnassiennes ».
2. La littérature ne saurait non plus tirer bénéfice de ses conditions particulières psychologiques ou existentielles de formulation : de même que Larbaud reverra dos à dos le narcissisme des mauvais écrivains (ce que Larbaud nomme dans un article sur L.-P. Fargue « les livres qui ont la vanité comme principal auteur »¹⁷) il n'y a pas ni nécessité intérieure qui produise par elle-même un discours conséquent, ni transcendance de valeurs idéologiques ou religieuses qui puisse le qualifier a posteriori.
3. La littérature nécessaire ne se décrit pas comme une transformation ou une révélation du monde ou de son spectateur : elle est une confrontation, sollicité ou non, à un détail ou à une couleur originale du monde, elle n'est pas productrice d'un savoir lourd, essentiel, supplétif, mais d'un éclairage un peu plus intense, rendant le monde un peu plus habitable et plus appropriable : le littéraire dit une antériorité secrète des êtres, la subtilité inattendue du réel¹⁸, elle apaise la sensation d'arrachement au profit d'une nouveauté accessible, continue et continuable, secrète sans être privée, mystérieuse sans être obscure.
4. Ainsi elle se définit a minima comme l'adéquation d'expériences partagée à plusieurs dans un cadre culturel commun « Rien de spirituel, rien de “ bien trouvé ”, rien où l'on sente le désir d'étonner. C'est comme une démonstration scientifique. On n'en peut dire qu'une chose : *c'est ça* », explique Larbaud¹⁹. Cette quête, dans le verbe, d'une évidence averbale, qui évoque au moins autant la poésie phénoménologique pratiquée par Barnabooth que celle de Saint-John Perse, est d'ailleurs compatible avec le récit. L'affleurement larbaudien n'est pas celui « de l'extérieur de la sensation », (que Larbaud retrouve par exemple chez W. Whitman), c'est celle « des causes les plus cachées », « les moins visitées de la lumière du jour » des « profondeurs de l'âme », « tout l'obscur des hérédités, et les modes selon lesquels l'âme immortelle répond au temps et à la limite »²⁰. Autrement dit : ce qui doit être l'objet de la littérature, ce qui dépasse le particulier et le fugitif et constitue ce que le classicisme nommait « l'âme immortelle », c'est la manière dont notre histoire *avant la conscience* fait échos dans l'expérience de la radicale diversité et étrangeté du monde. C'est non comme chez Proust le resurgissement herméneutique d'un moi assignable perdu par un processus de reconnaissance phénoménologique, mais plutôt la manière dont l'étincellement du lointain éclaire une origine commune mais confuse des humains, « enfants déchus ». D'où que les « histoires belles et nourrissantes » le sont parce qu'elles

¹⁶ *De la littérature que c'est la peine*, « Léon-Paul Fargue », *op. cit.*, p. 28.

¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁸ Saint-Léger Léger « a prouvé qu'il était possible d'enfermer pour toujours dans des mots l'instant de la vie le plus fugitif, l'impression la plus subtile » (« Saint-Léger Léger », *id.*, p. 16).

¹⁹ *Ibid.*, p. 18, c'est Larbaud qui souligne.

²⁰ « Léon Paul Fargue », *id.*, p. 33.

nous rapportent une part non d'un savoir abstrait et général (c'est ici que Larbaud se détache de l'esthétique classique), mais parce qu'elles rapportent une vie antérieure : Saint-John Perse émeut « comme si, pour la première fois, l'âme d'un enfant avait trouvé une voix »²¹. Même si Saint-John Perse, « n'est pas un poète de l'enfance », « comme tout vrai poète, il nomme à nouveau les choses avec ses mots à lui »²². Larbaud retrouve ici la définition de la littérature faite dans les *Enfantines*, sorte de genèse des Histoires et des moments du monde pouvant produire littérature : moments de questionnement et de latence (l'ennui dans « L'heure avec la figure »), naissance des sentiments et tragédies initiatiques assourdies par la confusion des ordres, confrontations originaires mais encore confuses aux réalités sociales, nostalgie de l'ontogenèse.

On retrouvera une conception similaire dans les réflexions de Larbaud sur la traduction. L'un des définitions les plus explicites de la littérature est en effet offerte en creux, par la définition dans Sous l'invocation de sainte Jérôme de la tâche du traducteur : « Chaque texte a un son, une couleur, un mouvement, une atmosphère, qui lui sont propres. En dehors de tout sens matériel et littéral, tout morceau de littérature a, comme tout morceau de musique, un sens moins apparent, et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulu par le poète. [...] S'il n'en est pas capable qu'il se contente [le traducteur] d'être un lecteur ; ou bien, s'il tient absolument à traduire, qu'il s'attaque à n'importe quelle matière imprimée ou manuscrite : ouvrage de philosophie et d'histoire pures, traités scientifiques, manuels, et au besoin documents légaux et commerciaux, mais qu'il laisse Virgile, et tout ce qui est littérature tranquille ; mais pour rendre ce sens *littéraire* des ouvrages de littérature, il faut d'abord le saisir »²³.

Que peut-on inférer ?

1. Que la littérature compose un champ fermement défini (la littérature n'est pas le monde, le réel n'est pas une bibliothèque) mais largement ouvert (il me semble par exemple que le choix de s'attacher à des morceaux plutôt qu'à des œuvres témoigne de cette amplitude définitionnelle ; on pourrait considérer par exemple la référence à une « histoire pure » non littéraire comme sous-entendant l'existence de textes conditionnellement littéraire ou de textes mixtes (Larbaud évoque d'ailleurs explicitement la critique comme « une forme de la création littéraire »²⁴).
2. Que les « morceaux de littérature » se définissent par le caractère particulier des « sensations esthétiques » qu'ils produisent tout en appartenant à un ordre commun et que la littérarité de cette littérature ne tient pas à la personne de son auteur, à la qualité de son style, à sa signification ou au savoir qu'elle produit, mais plutôt à une requalification esthétiques du monde, qui opérerait non du côté des connaissances, des valeurs ou des représentations lourde, mais du côté d'aperception différenciées par le pouvoir de subjectivité du langage. Dans la préface au volume « Domaine français » de *Ce vice impuni, la lecture*, Larbaud appellera de ses vœux un langage littéraire qui est « invention, construction de l'imagination, bonheur, trouvaille, création personnelle »²⁵

Les « sensations esthétiques » sont ainsi des processus de transformations discrets, des recombinaisons d'univers possibles en des univers sensitifs imprévus et mobiles (plus loin, Larbaud évoquera « l'illusion d'optique » qu'est « immobilité du texte imprimé » qui « transfuse » dans le lecteur le « courant vital » des « mouvements infiniment rapides et compliqués de la

²¹ *Ibid.*, p. 16.

²² *Ibid.*, p. 18.

²³ *Ce vice impuni, la lecture*, Paris, Gallimard, 1998, p. 70, c'est Larbaud qui souligne.

²⁴ *Ibid.*, p.20.

²⁵ *Ibid.*, p. 12.

vie »²⁶. La littérature c'est la vie, mais non dans un sens métaphysique ou moral : c'est, selon la célèbre définition de Claude Bernard, ce qui résiste à la mort, ou, dans un sens bergsonien, ce qui résiste à l'arrêt synthétique, le « mouvant ». On pourrait multiplier à l'infini les exemples de cette appréhension du littéraire : la poésie de Héroët est « un chemin – royal – dans un doux paysage », où domine « la couleur grise »²⁷, Jean de Lingendes survit « pour avoir su cristalliser », « sous la carcasse » « démonstrative » d'un thème « traité sans fois », « l'expression d'une réalité sensible et reprise du souvenir »²⁸, Mérimée est un « évocateur »²⁹ de couleurs pittoresques capable de « dessiner plus nettement »³⁰ que les autres romantiques, etc.

C'est en ce sens que toute la littérature, semble, selon Larbaud, relever de la poésie lyrique : non pas parce qu'elle est une élévation épiphanique, une purification des mots de la tribu ou de l'empirie du réel (Larbaud défendra toujours les poètes de la simplicité et du commun, ne serait que Charles Louis-Philippe), mais parce qu'elle témoigne toujours de l'exercice d'une voix particulière, c'est-à-dire d'une parole regardante, d'une sensibilité infiniment mobile exerçant son pouvoir de choix et transformation au profit du nouveau. D'où le fait que le danger absolu pesant sur la littérature, ce n'est pas la faiblesse de moyens techniques ou le manque d'inspiration, c'est l'absence de couleur propre de la voix ou de netteté du sujet, l'obéissance aux écoles, le recours à l'abstraction. L'intimisme n'est pas une vertu littéraire (la poésie religieuse de Racan tant admirée par Larbaud n'en relèverait guère), l'originalité des effets ne fait pas qualité *en soi* (l'œuvre doit survivre à la traduction des siècles et des langues et pouvoir devenir nouveau de l'ancien), c'est la puissance d'un poète à fixer dans le langage le caractère concret mais fugitif d'un moment perceptif, qu'il s'agisse de la sensibilité d'une époque, d'un affect original ou des couleurs d'une vision étrangère.

Toute la littérature

D'où, à mon sens l'enjeu central de l'invocation du saint Jérôme : penser à la fois la nécessité de traduction, c'est-à-dire la possibilité d'une contiguïté historique et géographique des littératures mondiales et la constitution de corpus immense et diversifiés, mais en même temps le refus d'une traduction qui serait vecteur d'homogénéité parce que doctrinale : l'égalisation des couleurs du texte par la traduction est à ce titre un péché bien pire le contre sens (thème qui apparaît dans « le doigt dans l'œil » (*Sous l'invocation de saint Jérôme*). Telle est en tout cas, je crois, la conception de la Littérature, à la fois englobante et non essentialiste, nécessaire à faire voisiner Racan et Edouard Dujardin.

Ce qui me paraît ici essentiel, c'est cette idée de la littérature conduit au passage d'une conception intensive à une conception extensive de la littérature, changement de paradigme qui constitue l'une des parts les plus précieuses de l'héritage intellectuel de Larbaud. Car l'inventaire ouvert de productions différenciées auquel procède Larbaud est à mon sens d'un ordre bien plus profond que l'éclectisme de l'excellence qui caractérise l'esprit *NRF* : Larbaud refuse de faire de l'esprit de la langue française autre chose qu'un génie particulier sans prétention à l'universel au nom d'une sorte d'anthropologie sauvage qui considère ensemble les productions de la tour de Babel.

J'en trouverai preuve dans la redéfinition épistémologique de l'histoire littéraire et en particulier le fait qu'elle doivent désormais se juger à son aptitude à décrire sans évaluer mais en particulierisant à l'infini. L'exemple nous en est donné par les virulentes attaques contre les inutiles « épithètes »

²⁶ *Ibid.*, p. 85.

²⁷ *Ibid.*, p. 45.

²⁸ *Ibid.*, p. 123.

²⁹ *Ibid.*, p. 174.

³⁰ *Ibid.*, p. 175.

du *Précis d'Histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance* de Van Tieghem, qui ont pour défaut majeur de pouvoir s'appliquer « à dix, à vingt poètes de première grandeur »³¹ c'est-à-dire de ne pas rendre compte d'une différence) sans laisser de lacune, refus qui est bien plus qu'une critique méthodologique attendue à l'égard d'une histoire littéraire, mais la manifestations d'une véritable éthique critique. L'attente de la substitution « aux portraits-jugements de descriptions nettes et précises »³² n'est pas le refus de toute historicité ou de toute évaluation qualitative mais correspond néanmoins à un double déplacement : le passage d'une hiérarchie verticale des auteurs à une organisation horizontale des œuvres, organisé en un paysage (dans la préface au « Domaine français » de ce vice impuni, la lecture, Larbaud parle au demeurant de la critique comme un « reportage littéraire »³³), et, d'autre part, le glissement d'une évaluation axiologique et psychologique ou du moins d'une caractérisation intellectuel à un aperçu phénoménologique des mondes littéraires traversés, dont le modèle serait moins le Panthéon que l'Index dont la vertu est de faire observer des noms qui ne s'entendent plus sur les lèvres des hommes »³⁴.

Si le mouvement de la critique doit être « historique et international » pour reprendre les préceptes donnés en conclusion, c'est donc que la littérature doit assumer sa profondeur historique et sa richesse anthropologique. C'est bien cette sublime diversité que Larbaud donne au mot dans sa variation sur le mot ironique de Verlaine avec laquelle je finirai « Et tout le reste est littérature » où l'écrivain vise à dégager la parole de toute signification péjorative en effaçant un évident malentendu. Qu'est-ce en effet ultimement que la littérature lorsque on la dégage des malentendus et des réductions à des pratiques verbales (« des jeux d'esprit purement verbaux » écrit Larbaud³⁵) ? C'est le « produit, signe et instrument de la civilisation, et puissance civilisatrice accumulée, condensée d'une durée et d'une longueur d'onde incalculable »³⁶ écrit Larbaud en une métaphore gracquienne qui dit bien l'universalité massive que possède pour Larbaud le concept (et ce d'autant plus qu'il faut bien évidemment prendre le mot civilisation sans le réduire à l'Europe continentale mais en l'élargissant à tout culture produisant des monde transformés par le filtre d'une conscience écrivant). D'où le caractère d'évidence empirique que revêt le mot littérature dans un telle acception qui est à la déceptive (puisque qu'elle étend et démocratise l'idée de littérature par rapport aux idéologies élitiste de la religion littéraire) et lyrique (puisque la possibilité de la littérature en vient à définir l'humanité de l'homme puisque Dans *Ce Vice impuni, la lecture*, Larbaud évoque « une qualité, quelque chose qui tient de l'homme même »³⁷).

Où retrouverait un tel mouvement dans le jeu du gouverneur de Kerguelen, où Larbaud donne à la littérature la portée la plus lourde (il s'agit de ne vivre que par elle dans l'isolement des mers australes, dans une situation de dépendance quasi physique à l'égard d'une pile de dix livres), en inventant une méthode originale de consécration d'un canon homogène d'écrivains, mais en refusant de mettre en pratique un tel questionnement : « je m'étais bien gardé de répondre à toute question du genre de l'île déserte [...] ou bien je répondrai n'importe quoi : l'Apocalypse,

³¹ *Ibid.*, p. 148.

³² *Ibid.*, p. 150.

³³ *Ibid.*, p. 20. Si l'auteur continue d'apparaître dans un inventaire de la littérature pensé du côté du lecteur avec comme unité de compte fondamentale non l'œuvre ou le texte mais le livre, c'est à travers un reportage biographique, souvent centré sur l'enfance sensible.

³⁴ *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 328.

³⁵ *Ibid.*, p. 190.

³⁶ *Ibid.*, p. 191.

³⁷ *Ibid.*, p. 41, on sait la manière dont *Ce Vice impuni, la lecture* reconstituera une « aristocratie sans diplôme » (*Ce Vice impuni, la lecture, op. cit.*, p. 32) une élite « sans autorité temporelle, insignifiante par le monde, divisé en tout petits groupes répartis entre chacun des domaines linguistiques » (*ibid.*, p. 43-44) de lecteurs dont la vocation sera la transmission de proche en proche, d'amitiés en amitiés, de l'enthousiasme pour des livres discrets mais importants « qui seront célèbres dans vingt ans » dit Larbaud (*ibid.*, p. 47) ou qui sont, comme Antoine de Nervèze cité en exemple, des chaînons modestes d'un paysage irréductible à ses sommets.

l'annuaire des châteaux, le Manifeste communiste, ... »³⁸ écrit Larbaud. Rien n'interdit de refuser une telle méthode de totalisation, « la meilleure réponse est celle qui désigne l'inanité d'un tel questionnement »³⁹, la seule vertu du jeu étant d'offrir un prétexte pour discuter de la littérature entre gens qui l'aiment »⁴⁰.

* * *

« Nous aurons toujours la Littérature, [L majuscule] comme les pauvres, avec nous », conclue Larbaud. Un tel geste de survie ne se comprend je crois qu'à travers un immense sacrifice, acte dont le modèle nous est donné par le « renoncement » à l'œuvre de P. Valéry, où l'on voit Larbaud proposer une morale de l'écrivain moderne, qui doit se faire le fossoyeur non seulement des grandes formes mais aussi de tout un pan idéologique post-romantique de notre idée de la Littérature (L majuscule) et d'obéir au précepte de Nietzsche rappelé à cette occasion par Larbaud : « la Littérature [L majuscule] est quelque chose qui doit être surmontée »⁴¹. Cet évitement se traduit par la manière larbaldienne de se situer ou dans l'avant ou dans l'après du littéraire : dans l'amont que constitue une quête du vivant et de l'antérieur à la raison, dans l'aval d'un travail de passeur et de critique fortement engagé (avec ici comme paradoxe que Larbaud critique s'attelle souvent à la défense d'auteurs pourvoyant des conceptions de la littérature bien plus lourdes que celle de Larbaud).

Stratégie fondatrice puisque c'est au nom de cette même Littérature extensive que l'auteur de *Sous l'invocation de saint Jérôme* devient le premier critique universel de la littérature de tous temps et pays, à l'aide d'une théorie ambitieuse de la traduction et une épistémologie novatrice de l'histoire littéraire apte à en réorganiser avec assurance les valeurs. Et que c'est au nom de cette même Littérature que le prosateur découvre dans les *Enfantines* des territoires absolument nouveaux : l'intimité infralinguistique, la genèse de la conscience et sa découverte fondatrice du temps et qu'il garantit ainsi le libre accès de l'écrivain et du lecteur à tous les genres, à toutes les formes, à toutes les écritures.

Alexandre Gefen, groupe de recherche Fabula

³⁸ *Aux couleurs de Rome*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 1057.

³⁹ *Ibid.* p. 1058

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1060. Contraint de répondre à la question qu'il avait lui-même formulé, Larbaud bottera en touche, en désignant Isidore Ducasse (bien loin d'être un classique dans les années 1920), Henry Levet et Henry Bataille qui ont pour Larbaud le point commun non d'être intrinsèquement des grands écrivains, mais d'avoir été consacrés par des rencontres personnelle de jeunesse, dont l'empirisme atteste, par une sorte d'anthropologie de la lecture, de l'universalité du fait littéraire.

⁴¹ *Ce vice impuni, la lecture, op. cit.*, p. 276.