



**HAL**  
open science

## **Paysage intérieur et créativité lyrique chez Valery Larbaud**

Gil Charbonnier

► **To cite this version:**

Gil Charbonnier. Paysage intérieur et créativité lyrique chez Valery Larbaud. Cahiers Valery Larbaud, 2015, Valery Larbaud et le paysage, 51, <10.15122/isbn.978-2-8124-4834-8.p.0113>. <hal-02178061>

**HAL Id: hal-02178061**

**<https://hal.science/hal-02178061v1>**

Submitted on 9 Jul 2019

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.



HAL Authorization

## Paysage intérieur et créativité lyrique chez Valery Larbaud

En France, au début du XX<sup>e</sup> siècle, après la période symboliste, les représentations de l'intériorité se modifient. Des poètes comme Léon-Paul Fargue, Saint-John Perse, des romanciers et nouvellistes comme Marcel Arland, participent de cette transformation en confiant à leurs œuvres le soin d'exprimer la nécessité intérieure d'écrire. En conséquence, pour Arland, la littérature vaudra en proportion de ce que l'écrivain « laisse fatalement transparaître dans son œuvre de son propre tourment ; du tourment qui le conduit à recréer le monde ».<sup>1</sup> Valery Larbaud, poète, romancier, nouvelliste et écrivain du voyage, demandera également au poète, dans une étude sur Léon-Paul Fargue, d'être « tout entier tourné vers la vie intérieure » car « c'est là le domaine de ses conquêtes et de ses découvertes ».<sup>2</sup> Mais pour lui, le monde, la « Nature » s'incarneront en un paysage reflété « dans un miroir situé au plus profond de la conscience ». Le paysage sera donc l'un des principaux vecteurs de ce courant créateur du monde et c'est à ce titre qu'il permettra de renouveler la tradition lyrique. Sa préface pour une traduction russe d'*Anabase* de Saint-John Perse, qui analyse les contours d'une « poésie planétaire »<sup>3</sup>, le dit clairement :

Mais quel chemin parcouru, quel renouvellement et quel approfondissement lyrique depuis les descriptions de Chateaubriand ! Celles de Saint-J. Perse sont à la fois plus exactes et précises, et plus chargées de sens et de méditation. Ces paysages lui sont intérieurs ; il les voit dans un miroir situé au plus profond de la conscience.<sup>4</sup>

Ce qui apparaît, aussi bien dans l'article sur Fargue que dans la préface d'*Anabase*, c'est que Larbaud se sert du paysage pour penser à la fois l'intériorité et l'origine de la création, à tel point que l'idée de paysage est souvent associée chez lui à celle de genèse. Au sein de sa propre « poésie planétaire » cette démarche reste le principal enjeu. C'est aussi la principale source de créativité dans la mesure où ses paysages s'enrichissent de nouvelles valeurs d'espace, de temps et de durée jusqu'à former ce que Thibaudet nomme le « paysage de la valise »,<sup>5</sup> variante pittoresque de la « poésie planétaire ». À travers l'analyse de ces expressions d'époque et des notions qu'elles contiennent, il importera surtout de montrer comment la créativité moderniste du paysage larbaudien tente « une réconciliation entre le lyrisme et le visuel ». Dans un article sur Morand, qui réfléchit au rôle de la photographie, Anne Reverseau a bien défini cette problématique : l'invention de Morand « exprime le rêve moderniste d'une réconciliation entre le lyrisme et le visuel ».<sup>6</sup> Il me semble que ce rêve, rapporté au paysage, est aussi celui de Larbaud.

---

<sup>1</sup> M. Arland, *Essais critiques*, édition de 1931, p. 183. On lira avec intérêt le commentaire de cette phrase par A. Eustis, *Marcel Arland, Benjamin Crémieux, Ramon Fernandez, trois critiques de la NRF*, nouvelles éditions Debresse, Paris, 1961, p.32.

<sup>2</sup> « Les poèmes de Léon-Paul Fargue », article refusé par le directeur de *La Phalange*, Jean Royère, mais finalement publié dans *Le Mercure de France* en juin 1963, p.265 pour l'extrait cité.

<sup>3</sup> « Et si à présent nous regardons les différents ensembles architecturaux formés dans les autres grands domaines linguistiques, où trouverons-nous l'équivalent de monument poétique planétaire ? », « Préface pour une traduction russe d' 'Anabase' », la *NRF*, janvier 1926, n°148, p.67.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.66-67.

<sup>5</sup> « Paysages », article publié dans la *NRF* en juillet 1927 et repris dans *Réflexions sur la littérature*, édition d'Antoine Compagnon, Quarto/Gallimard, 2007, p. 1177.

<sup>6</sup> « USA-1927 de Paul Morand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°4, 2013, 113<sup>e</sup> année, p. 933.

## Paysage et genèse

Mais il y avait quelque chose dont il était encore plus satisfait : c'était le discours qu'il venait de faire à *Fermina Márquez*. Il l'avait improvisé rapidement, comme il l'improvisait, en marchant dans les cours des récréations, ses meilleures compositions françaises : il les portait 'dans sa tête' pendant plusieurs jours, les modifiant, les retouchant, supprimant un adverbe, changeant de place tout un membre de phrase. Et, une heure avant le moment fixé pour remettre les copies, il écrivait sa composition, directement au net, sans une rature.<sup>7</sup>

Ce passage de *Fermina Márquez*, où l'on voit le héros, Joanny Léniot, éprouver avant d'écrire un besoin de structuration mentale, reflète une image de l'intériorité qui n'est pas étrangère à l'auteur. En effet, chez Larbaud, avant le passage à l'écrit, tout s'agence dans l'esprit comme le signalent les *Notes pour servir à ma biographie*.<sup>8</sup> La contemplation des paysages joue un rôle dans l'élaboration de cette sorte de manuscrit mental, en témoignent des extraits de son journal concernant le travail préparatoire à son essai *Sous l'invocation de saint Jérôme* (essai édité en 1946 mais prévu dès 1929). Les paysages découverts en voyage contribuent à la mise en place des structures centrales. De même, les retouches des phrases doivent beaucoup à la vision d'un environnement extérieur bien organisé. La création s'appuie ici sur la dimension hédoniste du voyage :

Pendant le trajet, et même dans les rues de Genève, je me suis surpris à travailler mentalement à deux ou trois chapitres de *St Jérôme*, retouchant des phrases, organisant quelques paragraphes, et sûrement le paysage y était pour quelque chose, un peu comme certaines musiques qui parfois aident à composer avec plus d'ampleur et d'aisance ; un grand encouragement venait des hautes « terrasses boisées » et du déroulement des vallées.<sup>9</sup>

Genève et la campagne du Valais, source de structure harmonieuse, possèdent une musique propre qui conforte l'auteur dans sa conception lyrique de la création : toute composition tire son origine d'une réalité transformée par le chant et qui suscite en cela le désir d'écrire. Une phrase d'*Allen* rappelle cet élan bien connu de l'imaginaire larbaldien : « toute bonne littérature monte », « Ça monte, ça n'a pas d'autre raison d'être que de monter, comme un chant ; ». <sup>10</sup> Une telle approche joue dans la genèse des textes car elle montre comment les premières idées se transforment en soi au contact des paysages. La nouvelle, *Le vain travail de voir divers pays...*, qui creuse davantage ce lien entre le décor environnant et le « système nerveux » en donne une idée : À Milan « Les rues et les places connues s'ajoutent à notre sensibilité, prolongent notre système nerveux [...] ». <sup>11</sup> Pour Larbaud, le paysage possède ainsi une grande faculté de concentration, quasi involontaire, qui produit les créations.

L'espace urbain se constitue également en lieu d'expérimentation propre à anticiper la future réception de l'œuvre. En relisant ses idées dans les regards des « générations de

<sup>7</sup> *Fermina Márquez*, Pléiade, p. 374, chapitre XVII.

<sup>8</sup> *Notes pour servir à ma biographie (an Uneventuel one)*, Editions Claire Paulhan, 2006, notes et préface par Françoise Lioure.

<sup>9</sup> *Journal*, édition définitive, texte établi par Paule Moron, Gallimard, 2009, page datée du 11 juin 1935, p. 1441.

<sup>10</sup> *Allen*, première publication dans *La NRF*, février 1927, n°161, et n° 162, mars 1927. Pléiade, p ; 727.

<sup>11</sup> *Le vain travail de voir divers pays...*, nouvelle publiée dans *Commerce*, n°6, hiver 1925 puis reprise dans le recueil *Jaune bleu blanc*, Gallimard, NRF, 1927. Pléiade, p. 866.

passants et passantes », l'écrivain, s'inquiétant de leur pouvoir de communication, tâche de déterminer leur valeur, leur futur « cours » :

Dans le mouvement de la ville, soit que nous y flânions, soit que nous la traversons en voiture, il y avait comme une confirmation des choses trouvées en route, l'assurance qu'elles étaient communicables, qu'elles avaient cours, auraient cours, dans ces générations de passants et passantes des belles rues genevoises.<sup>12</sup>

L'œuvre a « cours » auprès du public grâce au désir d'humaniser la création qui maintient en vie les étapes du processus artistique, depuis la genèse jusqu'au stade de la réception.

En voyage, la découverte du paysage est donc une quête des idées permettant au livre qu'on porte en soi de s'écrire tout seul. Cet abandon aux vertus d'un *locus amoenus*, campagnes bien ordonnées ou « belles rues » des villes, semble s'enraciner dans le sentiment que l'idée même de création est à chercher dans le paysage admiré. C'est pourquoi Marc Kopilov a raison d'écrire, dans sa préface à l'édition de *Mon itinéraire*, que le mouvement du voyage est « préalable et terrain à tous les livres de Larbaud ».<sup>13</sup> La remarque s'appuie sur la lecture d'un mince manuscrit en lequel l'auteur classe ses propres livres en fonction des pays visités. Ce manuscrit, au titre évocateur, *Géographie de mes livres*,<sup>14</sup> substitue à la classification traditionnelle en genres une répartition des ouvrages par pays et par villes. Une telle reconfiguration souligne à quel point paysages et déplacements collaborent au projet des œuvres sous la forme d'une géographie affective. On peut y voir un principe d'appropriation lyrique du monde qui fait prioritairement dépendre l'expression du sentiment personnel (« les choses trouvées en route ») d'une ouverture à l'altérité des pays et des êtres.

De fait, plusieurs poèmes de Barnabooth reflètent cette lyrique du paysage urbain où la composition reste subordonnée au souvenir d'une ville, d'un quartier, d'une rue. Dans *Vœux du poète*, par exemple, le déploiement des vues de Londres en plein mouvement conditionne entièrement l'avancée du texte. Le lien entre le paysage et le poème est même si fort qu'il rejoue le scénario de l'inspiration première en suggérant une équivalence entre l'idée de littérature et le spectacle des monuments londoniens : « Et regarde en songeant à la littérature / Les hauts monuments noirs dans l'air épais et jaune ».<sup>15</sup>

L'impact puissant du paysage sur l'œuvre, son rapport à la genèse des textes, s'explique par une dialectique entre l'intérieur et l'extérieur que gouvernent de nouvelles valeurs d'espace, de temps et de durée qu'il convient de définir.

### Des « valeurs extrêmes d'espace »

L'esthétique du déploiement imagiste, que réalisent les poésies de Barnabooth, est partagée par les poètes des « Cartes Postales » comme Henry J.-M. Levet ou encore Morand, auteur de poèmes-paysages dans ses premiers textes. Pour la qualifier, Thibaudet, qui inclut également Claudel et Giraudoux, recourt à l'expression « paysage de la valise », laquelle implique, selon lui, un « style de la valise » propre à la nouvelle littérature cosmopolite :

Certaine ligne de style peut être repérée : un mouvement qui consiste à sauter les idées avec des images pour point d'appui. Ce mouvement aurait pour symbole ou correspondant, ou pour

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 1441.

<sup>13</sup> *Mon itinéraire*, p. 8, Edition des Cendres, avril 1986, Paris.

<sup>14</sup> Manuscrit conservé au fonds Larbaud sous la cote MS D. 2, f<sup>os</sup> 1-4

<sup>15</sup> *Vœux du poète, Les poésies de Barnabooth*, première édition, Librairie Léon Vanier, éditeur A. Messein, 1908. Pléiade, p. 57.

image naturelle, le mouvement des routes de fer, de mer et d'air tissées autour de la planète sur les mappemondes des agences de voyage.<sup>16</sup>

Larbaud est un éminent représentant de cette tendance, surtout dans les *Poèmes de Barnabooth* et le *Journal*, d'ailleurs il occupe une place de choix dans le « Palace de littérature cosmopolite » rêvé par Thibaudet : « Je continuerai à évoquer un Palace de littérature cosmopolite. Dans ce palace, il y a des arrivées et des départs [...] M. Valery Larbaud qui descend là depuis l'inauguration, dont il était, (il a essuyé les plâtres avec Barnabooth) a retenu l'une des 200 chambres et l'une des 200 salles de bain ».<sup>17</sup>

Larbaud qui se méfie des étiquettes littéraires et des légendes et qui aime prendre à contre-pied les jugements critiques où les valeurs trop affirmées de son époque, quitte à se placer à rebours comme dans son éloge de la lenteur opposé à celui de Morand, répond à Thibaudet, me semble-t-il, dans les *Notes d'Allen* publiées en 1929. « Ces mots, 'littérature cosmopolite', sont trompeurs : il suffit, pour s'en rendre compte, de songer à la part que Jean Giraudoux, justement, a faite au Limousin dans son œuvre »<sup>18</sup> écrit-il. L'auteur cosmopolite est aussi ce poète qui revient à sa *Terre natale*, chère à Arland, symbole de la solitude de l'être, du territoire intérieur auquel renvoie le spectacle du monde. Ce dernier trait se trouve commenté en 1926 dans *Lettre de Lisbonne* : comparant la *retirance* de Ramón Gomez de la Serna à la sienne, l'auteur décrit une dynamique de création opposant sans cesse la solitude au « spectacle de l'activité humaine » : « A Ramón, aussi bien qu'à la plupart d'entre nous, il faut à la fois la solitude et le spectacle de l'activité humaine »<sup>19</sup>. La réclusion, si nécessaire au travail, doit cependant, afin d'être vraiment féconde, subir l'épreuve du détachement :

La vie que nous vivons par la pensée, par l'étude, par notre travail, si absorbante, si détachée de ce qui l'entoure [...] a cependant besoin de sentir son détachement et sa liberté, de se les prouver à elle-même en se détachant même des lieux et de liens où elle ne trouvait rien que d'agréable.<sup>20</sup>

C'est encore la poésie de Saint-John Perse que Larbaud invoque pour illustrer cette quintessence du détachement. L'esthétique du paysage intériorisé d'*Anabase* offre en effet le meilleur remède pour équilibrer les excès de la réclusion studieuse : « Et puis il faut sans cesse des aliments à nos yeux, à nos sens, à notre curiosité. Il ne s'agit pas de soumission au monde, à l'objet, ni de 'disponibilité'. Il s'agit de cette conquête incessante que célèbre Saint-John Perse dans son *Anabase* ».<sup>21</sup>

Cette conquête se rapporte à l'empreinte de soi se révélant et se construisant dans le paysage, selon une sensibilité originale exprimée en une rhétorique personnelle sans cesse renouvelée au gré des poèmes. En commentant les poèmes de Fargues en 1912, Larbaud avait déjà saisi ce paysage intérieur portant la métamorphose du monde. Par exemple, à partir d'une marine profondément déréalisée (« Des naufrageurs font signe à d'étranges navires Les maisons s'avancent comme des proues de galère où tous les sabords s'éclairent.. L'homme file entre leurs flancs lourds comme une épave dans un port.. »<sup>22</sup>), il écrivait que le domaine de Fargue est « proprement ce 'fond de mer aux tons sourds qu'on sent là, derrière toutes choses'. Sa poésie, c'est l'intelligence suivant pas à pas la Nature, et résolue à la suivre où

<sup>16</sup> « Paysages », *art.cit.*, p.1179.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 1182.

<sup>18</sup> *Notes*, édition de la Pléiade, p. 773.

<sup>19</sup> *Lettre de Lisbonne*, texte publié dans la revue *Le Navire d'Argent*, n°11, avril 1926 et repris dans le recueil *Jaune bleu blanc*. Pléiade, p. 933.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 933.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 933.

<sup>22</sup> « Les poèmes de Léon-Paul Fargue », *art.cit.*, p.261.

qu'elle aille »<sup>23</sup>. Cette poétique de l'intelligence désigne une créativité lyrique destinée à traduire au plus près la transformation en soi de la Nature. Et c'est justement parce que Fargue « sort des profondeurs de l'âme les causes les plus cachées, les moins visitées de la lumière du jour » que ces poèmes sont de « grands poèmes de pensée »<sup>24</sup>.

Une telle dialectique entre l'extérieur et l'intérieur marque le paysage de Larbaud. Elle vit sous la forme d'une tension rappelée subtilement dans certains textes. À cet égard, le « Palace de littérature cosmopolite » que Thibaudet décrit en pensant à la nouvelle *200 chambres, 200 salles de bains* n'est pas seulement l'image extérieure de l'accélération du monde. Ayant pour modèle un hôtel de Montpellier puis le Grand hôtel du Louvre à Paris, il figure aussi un lieu idéal de retraite au « pouvoir isolant » et qui filtre en cela les remous des paysages citadins. Le narrateur livré « à ce grand abandon de soi par soi-même »<sup>25</sup> atteint le fond de sa vie intérieure et rencontre la pensée de Marie, l'« Aphrodite des Cieux »<sup>26</sup>, recréée par la prière de Mélanie, la jeune bergère de la Salette :

Mon enfant, fermez bien votre cœur à tous les bruits du monde. N'écoutez pas ce que le monde dit ; ne faites ce que le monde fait ; ne croyez pas ce que le monde croit.<sup>27</sup>

Souvent présente dans l'œuvre, cette prière, aux vertus protectrices, perçue comme un absolu d'intériorité et de repli tenant le monde à distance, est la devise de Larbaud. Fondement de sa géographie affective, elle articule le dedans et le dehors en mêlant à sa « poétique planétaire » une voix inquiète, que Barnabooth communique, par exemple, dans *Europe V* :

Mais quoi ! je sens qu'il faut à ce cœur de vagabond  
La trépidation des trains et des navires,  
Et une angoisse sans bonheur sans cesse alimentée.<sup>28</sup>

Ce « cœur de vagabond », éprouvé dès les premières échappées à l'étranger, en 1895, à San Remo et à Bordighera notamment, est le siège d'un lyrisme visuel accueillant à la fois, dans un même élan, l'extérieur et l'intérieur. Larbaud produit ainsi ces « valeurs extrêmes d'espace » dont parle Thibaudet dans son article.<sup>29</sup> Cette singularité vise à expérimenter le choc du déracinement à la seule fin d'explorer la sensation unique d'être étranger à soi-même.

En même temps, comme dans les pages du journal de Genève, ce lyrisme est tourné vers l'autre. Il compose un imaginaire de la réception qui repense le pouvoir de l'émotion tendue entre les « bruits du monde » et l'espace intérieur. Tel est le souhait de Barnabooth dans *Vœux du poète* : « Oui, puissé-je être la pensée obscure et douce / Qu'on porte avec secret dans le bruit des cités ». De cette tension fondatrice naît un lyrisme contenu, *sotto voce*, qui se « chantonne » plus qu'il ne se chante », « Puissé-je être une main fraîche sur quelque front ! / Sur le front de quelqu'un qui chantonne en voiture »<sup>30</sup> demande Barnabooth. Le partage de l'émotion au sein d'une petite communauté élue de voix et de regards tempère l'expression lyrique.

C'est le même vœu qu'inspire le paysage de Finja, du nom de cette bourgade suédoise, cadre d'un épisode biographique qui alimente continuellement les fictions amoureuses. Le décor

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>25</sup> *200 chambres, 200 salles de bain*, nouvelle publiée dans *La Revue de Paris* en octobre 1926 puis reprise dans le recueil *Jaune bleu blanc*, Gallimard, 1927. Pléiade, p.906.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 906.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 907.

<sup>28</sup> *Europe V, Les poésies de Barnabooth*, *op.cit.*, p. 74.

<sup>29</sup> « Paysages », *art.cit.*, p. 1180.

<sup>30</sup> *Vœux du poète, Les poésies de Barnabooth*, *op.cit.*, p.57.

de Finja, par le bonheur fragile et la rupture douce qu'il fait revivre crée une manière sensible d'être au monde et que seul peut traduire « un peu de prose française » mêlée à quelques notes de mélancolie. Dans *La Paix et le Salut*, le phénomène est intense : l'épisode de Finja, redessiné à l'infini au fond d'une souffrance toujours tue, ne produit qu'une voix affaiblie à l'audience volontairement réduite : le poète « chante bas et souhaite que très peu l'entendent ».<sup>31</sup>

Néanmoins, cet effet de sourdine est loin d'être constant. Il arrive, par exemple, que les vers de Barnabooth décrivent dans la grande tradition de l'alexandrin la chair classique du paysage grec :

Les vignes de Lesbos et ses beaux oliviers  
Où j'ai gravé mon nom de poète lyrique ;<sup>32</sup>

C'est entre ces deux pôles d'énonciation lyrique que se construit un mythe personnel. Larbaud s'incorpore des paysages qu'il transforme en monde intérieur mythique, reflet d'une conscience hantée par des résonances affectives mais aussi par la volonté de maintenir, en vers ou en prose, la haute dignité de l'art littéraire. La ville, investie par le « souvenir d'amour », comme nous le verrons dans les monologues, devient dès lors le principal paysage mythique, à l'image du célèbre incipit d'*Europe IX* : « Des villes et encore des villes ; / J'ai des souvenirs de villes comme on a des souvenirs d'amour ».<sup>33</sup>

L'insistance sur le souvenir indique cependant que l'espace et le visuel pur ne peuvent exploiter à eux seuls la pulsion de voyage et de paysage qui motive l'acte d'écrire, pulsion évoquée par Barnabooth dans *Europe IX* : « Et au matin je m'éveille avec un désir de voyage ».<sup>34</sup> Il manque une dimension, celle du temps et de la durée, cette dimension que Thibaudet interrogeait chez « les poètes de la valise » : « À cette école de l'espace, à cette maîtrise technique et brillante de la planète, ne manquait-il pas une dimension correspondante dans la durée ? »<sup>35</sup> *Fermina Márquez*, paru en 1910, semble anticiper la question de Thibaudet. « Quelle chose fantastique que le temps ! »<sup>36</sup> s'écrie le narrateur, à la fin du récit, quand ressurgit des ruines du collège saint Augustin la beauté de la jeune Colombienne. Le constat était déjà le même pour Barnabooth devant *L'ancienne gare de Cahors*. Le temps a détruit la « voyageuse cosmopolite »<sup>37</sup> autrefois parée de « la robe d'air des grands express ». Chargé de fouiller le temps, le registre élégiaque, propice à une prosodie créative (les rails sont « Rouges et rugueux de rouille »), cherchera à faire revivre l'ancienne poésie planétaire de la gare. Ces « valeurs extrêmes » du temps recentrent l'exploration du paysage sur la géographie affective.

Le souvenir c'est également la durée et la mémoire. En écrivain moderniste qui a réinterprété les théories de son époque, celles de Bergson surtout mais aussi celles de Samuel Butler découvertes dans *La vie et l'habitude*, Larbaud répond à Thibaudet en insérant, dans des textes plus tardifs, des paysages structurés par des effets de durée. À ce titre, ils questionnent les processus de la mémoire pour mieux les intégrer au sein du récit ou de la description. Placée sous l'angle de la mémoire et de la durée, cette approche révèle un autre rapport du paysage à la genèse des œuvres.

<sup>31</sup> *La Paix et le Salut*, texte édité en 1941, et qui devait servir d'épilogue aux *Enfantines*, Pléiade, p.533.

<sup>32</sup> *Europe IX, Les poésies de Barnabooth, op.cit.*, p.78.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>35</sup> « Paysages », *art.cit.*, p. 1179.

<sup>36</sup> *Fermina Márquez*, première parution en quatre livraisons dans la *NRF*, de mars à juin 1910 puis publication chez Fasquelle en 1911. Pléiade, p.392.

<sup>37</sup> *L'ancienne gare de Cahors, Les poésies de Barnabooth, op.cit.*, p.51-52.

## Paysage, temps, mémoire et durée

La nouvelle, *Deux artistes lyriques*, que publia la revue *Commerce* au printemps 1928, est représentative d'une esthétique du paysage directement axée sur la reconstitution du souvenir dans l'écriture. Larbaud choisit une stratégie visant à contourner les limites d'une mémoire qui déforme les décors et les paysages initialement retenus et médités au cours des voyages. Il s'en explique lui-même dans cet extrait de *Notes pour servir à écrire ma biographie* éclairant la genèse de *Deux artistes lyriques* et ses phénomènes de transposition. Comme il l'écrit dans son étude sur sir Thomas Wyatt, il nous place au plus « près de l'œuvre originelle, du vase où brille le feu nouveau »<sup>38</sup> :

Prenant comme exemple le plus récemment paru (à cette date) de mes écrits : *Deux artistes lyriques*. J'a vu les deux personnages en 1910 à Naples et à Potenza, et je les ai revus à Tarente en 1905. Le germe de cet écrit remonte donc indubitablement, à 1903. La composition date du printemps de cette année, 1928. Elle s'est faite, ou « précipitée » sous l'influence du nombre 2 (le ménage Baretta, — le nom réel était Doretta, — une mère et son enfant ; deux colonnes réunies par un reste d'architrave ; deux cyprès ; le ménage Baretta refermant le cercle.) Mais de 1903 à 1928 le processus de maturation s'est poursuivi, avec de très longs sommeils, de très longues périodes d'attente, l'accumulation très lente de très petits éléments très soigneusement et minutieusement choisis par la Conscience Esthétique, — mille « éléments candidats » étant rejetés pour trois ou quatre qui ont été finalement retenus.<sup>39</sup>

Le travail d'intellection se situe délibérément dans un mouvement de maîtrise, affirmant, comme Valéry qui « serre la chose mentale » entre des « pinces d'acier cérébral »,<sup>40</sup> le primat de la conscience et de la structuration. La « Conscience esthétique » de Larbaud renvoie à un effort de construction mentale, réalisé ici à partir de la précision des dates et de « l'influence du nombre 2 », laquelle a donné au récit sa composition en cercle. Issus du travail sélectif de la mémoire (« le processus de maturation »), ces signes transposent l'expérience du paysage pour mieux la garder en vie.

Dans *Deux artistes lyriques*, le nombre 2 exerce sa fascination sur un personnage-narrateur qui assiste, en divers théâtre populaires, à Naples et sans doute à Potenza, au spectacle de la Coppia Baretta, couple de comédiens comiques au répertoire inégal. Il retrouve ensuite, « deux ou trois années plus tard », ces « deux artistes lyriques » au buffet de la gare de Métaponte mais la scène de reconnaissance s'engage mal en raison des défaillances de la « Mémoire-consciente » : « Sûrement une ressemblance avec des personnes de ma connaissance ; mais avec qui ? »<sup>41</sup> Ce contexte d'une mémoire volontaire prise en défaut déstabilise la vision de l'ancienne cité grecque de Métaponte, la ville de Pythagore désormais morte. Le narrateur revoit comme dans un rêve un paysage de temples détruits d'où « s'élèvent deux colonnes solitaires ». Mais ces ruines savent encore rappeler avec « le ciel pur de la Grande-Grèce » toute une mémoire culturelle pleine du souvenir de Pythagore. Renouant avec le geste de Barnabooth qui a gravé son nom dans les « beaux oliviers » de Lesbos, Larbaud se fait ainsi l'interprète « lyrique » d'un paysage antique :

<sup>38</sup> « Sir Thomas Wyatt », p. 603 de l'édition du *Domaine anglais* par B. Mousli, Gallimard, 1998. Première parution de l'article dans *Commerce*, n°4, printemps 1925.

<sup>39</sup> *Notes pour servir à ma biographie, op.cit.*, p. 46.

<sup>40</sup> « Parfois je suis tout à l'opposé du penser à la moderne, par images, bonds, analogies- Mais au contraire, je fixe, je serre une chose mentale entre des pinces d'acier cérébral » Cahier Tome I, p. 103. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

<sup>41</sup> *Deux artistes lyriques, Commerce*, n°15, printemps 1928. Nouvelle reprise dans le recueil *Aux couleurs de Rome*, Gallimard, 1938. Pléiade, p. 994.

On verrait alors, peut-être, quelques débris de murs ; des entassements de briques rompues ; des monticules à la formation desquels les lois géologiques n'ont point eu de part et qui sans doute cachent des édifices écroulés ; quelques alignements de pierres taillées, au ras du sol ; et deux colonnes debout, leurs fûts rongés par le ciel, leurs chapiteaux réunis encore par un reste d'architrave qu'elles portent patiemment sur leurs fronts depuis des dizaines de siècles : deux messagers en route pour l'avenir, sous les astres témoins de leur fidélité, à travers beaucoup d'âges ; deux guetteurs tout seuls dans la plaine, gardant le sommeil de la cité qui s'est couchée, lentement, maison par maison, à leurs pieds, qui est descendue, avec ses statues brisées et ses fontaines taries, sous la terre. De la gare, on ne les voit pas ; et les yeux usés de leurs chapiteaux, si loin qu'ils regardent l'horizon, n'ont pas aperçu la gare. Voyageurs dans le temps mais immobiles dans l'espace, ces deux veilleurs, ces deux hérauts publics de Métaponte, n'ont pu savoir ni annoncer à leur cité ensevelie qu'un nouveau siècle avait édifié, au bord d'une route nouvelle, une vaste maison de relais pour que tous les courriers du monde puissent venir à Métaponte et pour que de Métaponte il faut possible d'aller en peu de jours aux extrémités de ce qu'avait été, pour les derniers habitants de la ville morte, le monde connu. Et c'est pourquoi le bruit des trains, qui, du reste, lui parvient très affaibli, n'a pas réveillé Métaponte.<sup>42</sup>

La prose invente ici des images poétisant une durée propre aux deux colonnes, durée bien marquée par les chapiteaux vus comme deux « voyageurs dans le temps, mais immobiles dans l'espace ». Tel est le « secret » de ce paysage que Larbaud traduit en peintre, en accord avec ce qu'il découvre dans sa préface au livre de Paul Devaux, *Paul Devaux, tailleur d'images, présente quelques paysages bourbonnais* : « Il y a dans tout paysage une force cachée dont le secret nous attire et qui est faite d'un ensemble de rapports, infinis en nombre, les uns permanents, les autres changeants, dont aucune science expérimentale et méthodique ne peut nous rendre un compte exact ». Le « secret » est liée à un phénomène d'attente que chacun intériorise : « De là vient ce sentiment d'attente que nous prêtons à tous les paysages qui ont en eu assez de force pour toucher notre imagination. Ils nous attendaient. Devant eux nous restons indécis et absorbés comme en face d'un problème que notre curiosité voudrait et ne peut résoudre. »<sup>43</sup> Dans le paysage de Metaponte, la solution au problème réside dans ces subtiles variations sur le même thème, celui du nombre 2, dégageant lentement le contraste entre la verticalité des colonnes et l'alignement, au ras du sol, des vestiges détruits au milieu d'une plaine endormie. La page donne ainsi à voir une idée de la durée. La description profite de ce mouvement pour opérer ensuite, en surimpression, le glissement d'une civilisation à l'autre qui engendre avec un autre couple, l'ancienne ville et la nouvelle gare, d'autres durées :

Et la gare, qui s'est lassée d'attendre le réveil de la ville dont elle porte le nom, a fini par se substituer à elle. La Gare est Métaponte : ses salles d'attente et son buffet sont tous remplis du souvenir immense de Pythagore. Et où serait-il, ce souvenir, sinon ici ? A coup sûr il n'est pas dans ce très éloigné, invisible, quartier en ruines où s'élèvent les deux colonnes solitaires ; il est dans les vivants, où sont les habitants, plus ou moins stables, souvent très fugitifs, de Métaponte : les employés de la gare et les voyageurs qui attendent une correspondance, -- car Métaponte se trouve à l'embranchement de plusieurs lignes. On attend, ou du moins on attendait si longtemps, parfois, et si monotone, -- surtout les trains paresseux (et en cela sybaritiques) qui vont à Sybaris, -- qu'on se sentait vraiment devenir Métapontain.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> *Ibid.* p. 993-994.

<sup>43</sup> *Paul Devaux, tailleur d'images, présente quelques paysages bourbonnais*, p. 1, Editions bourbonnaises de l'Elan, Bellerive (Allier), 1928. On se reportera également à l'ouvrage de Fabienne Pouradier Duteil et Martine Chosson : *Paul Devaux. L'imagier aux mille facettes*, Vichy, Société d'histoire et d'archéologie de Vichy et des environs, décembre 2013.

<sup>44</sup> *Deux artistes lyriques, op.cit.*, p. 993.

De cette gare finissant par absorber le prestige de la cité morte, il en résulte un sentiment, renforcé par l'humour, qui délocalise l'espace et le temps. Jouant avec les valeurs du temps, ce sentiment décalé place souvent Larbaud et ses personnages dans une relation d'*inactualité* au monde. En « se sentant devenir Métafontain », c'est-à-dire en vivant un espace-temps issu des interstices des siècles, une sorte de « quatrième dimension » comme l'écrit Larbaud, le narrateur de *Deux artistes lyriques* réitère cette expérience du temps et de la durée définie dans l'article sur Sir Thomas Wyatt. Sous « l'effet du paysage rural » du Kent, la modernité du poète renaissant inspire cette remarque : « l'esprit, désactualisé, flotte à travers des milliers de saisons ». <sup>45</sup> Il me semble que ce sentiment permet d'approfondir l'idée de paysage chez Larbaud. Soutenu par une discrète tonalité élégiaque, il anime les décors des fictions, depuis *Barnabooth* jusqu'aux fresques intérieures des dernières nouvelles publiées dans *Commerce* comme *Actualité* ou *Le vaisseau de Thésée*. En ces derniers textes, la célèbre formule d'Amiel, le « paysage état d'âme », est encore vraie mais l'influence de cette durée insolite surgie d'un espace-temps « désactualisé » à force de décalages, crée une intériorité nouvelle qui la renverse au profit de l'« état d'âme paysage », formule que Fernando Pessoa a théorisée dans *Le livre de l'intranquillité*. <sup>46</sup>

Il reste à savoir comment ce renversement, qui participe du modernisme de Larbaud résultant de la crise de la narration dans les années 1920 et 1930, engage une esthétisation du monde.

### La syntaxe du paysage et son chant

L'« état d'âme paysage » synthétise un espace-temps et une durée correspondant à une vision intérieure que Larbaud a lui-même décrite dans *Rouge jaune rouge*, une nouvelle de 1924 dédiée à l'Espagne : « Cependant nous cherchions toujours une vision plus claire du passé que nous sentions à chaque pas dans les villes, et une expression durable du présent que nous vivions » mais cette vision « ne se trouve que dans les livres » <sup>47</sup> ajoute-t-il. Dans ses propres livres, cette vision sous-tend certains aspects de son modernisme qui s'incarne en une phrase-paysage. Il s'agit souvent d'une période comme celle que nous voyons à l'œuvre dans *Deux artistes lyriques*. Au centre de *Rouge jaune rouge*, ce même type de phrase développe l'idée de Séville, « une ville blanche et pure sous la grande nuée d'or d'une montagne ». <sup>48</sup> Autour de cette idée s'organise une immense période dominée par un style substantif s'appliquant à rendre la sublimité de Séville étendue à toute l'Espagne : « et Venus rutilante à l'aurore, goutte de clarté fulgurante, plus pure que le soleil [...] ». <sup>49</sup> Déployée en larges touches juxtaposées, cette prosodie a besoin d'un canon lyrique (« Chansons qui coulez infatigablement sur les rues et au fond des cours ; larges vols des habaneras qui meurent dans les doux cris de la félicité parfaite ; [...] » <sup>50</sup>) pour produire, en trait final, une soudaine danse

<sup>45</sup> « Sir Thomas Wyatt », *art.cit.*, p. 599.

<sup>46</sup> « Amiel a dit qu'un paysage est un état d'âme, mais cette phrase est la piètre trouvaille d'un médiocre rêveur. A partir du moment où le paysage est paysage, il cesse d'être un état de l'âme. [...] Il eût été plus juste de dire qu'un état d'âme est un paysage. » *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, pp. 102-103, édition intégrale, traduit du portugais par Françoise Laye, présenté par Robert Bréchon et Eduardo Lourenço, avec une introduction de Richard Zénieth, Christian Bourgeois éditeurs, Paris, 1999

<sup>47</sup> *Rouge jaune rouge*, nouvelle publiée dans la revue *Intentions*, n°23-24, 1924. Texte repris dans le recueil *Jaune bleu blanc*. Pléiade, p. 915.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 913.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 913.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 913

du paysage urbain : « ballet des tramways tintant sur la Puerta del Sol ». <sup>51</sup> L'intensité de la vision, qui mise avant tout sur les ressources de la langue, en dehors des procédés traditionnels de la description, vérifie la découverte que fit Valéry en 1941 : « la syntaxe est une faculté de l'âme ». <sup>52</sup> En expérimentant cette faculté, Larbaud réalise le vœu de Pessoa d'instituer un lien plus direct entre l'écriture et le paysage.

Concourant à l'invention d'une nouvelle prose, <sup>53</sup> la poéticité de ce modèle phrastique, innove en matière de narration dans la mesure où elle articule un récit-paysage, à l'instar de *Ex-voto : San Zorzo*. Écrit à la gloire de la Ligurie, et plus précisément de cette région située entre « le vieux Vintimille », « le vrai Bordighera » et « leur Capitale, la merveille : Gênes », ce court texte épouse une géographie contrastée faite de terrasses, de « vallées en plateau » où « la méditerranée ne se pressent qu'à l'éclat du ciel » <sup>54</sup>. Le récit propose dès lors une peinture d'un milieu original qui semble défier la plasticité de la phrase : « Quel sens de l'espace et de la perspective ! Quels jeux savants avec la pente et les plans horizontaux ! On y perd la notion du sol et de son relief, plus asservi, plus urbanisé qu'en nul autre lieu du monde. » <sup>55</sup> En se confrontant directement aux éléments, à ce que Morand appelle *Rien que la terre*, l'écrivain poursuit, en son éloge de la Ligurie, le travail de la « Géographie » : « [...] telle est la forme de la Ligurie, -- petit découpage privilégié du grand jeu de patience, ou d'exquise patience, de la Géographie. » <sup>56</sup> Ces valeurs de communion avec un territoire aimé sont les fondements stylistiques d'un récit introspectif grâce auquel l'écrivain se révèle « décorateur de la terre ». <sup>57</sup> C'est selon cette faculté du « paysage –état d'âme », invitant paradoxalement à faire corps avec la terre, que Larbaud chronique l'Europe. Sa géographie imaginaire lui permet de dépasser tous les rêves d'union européenne. « Le Portugal semble un fragment d'Italie placé en bordure de l'Atlantique » écrit-il dans sa *Lettre de Lisbonne*, en écho, peut-être, à Morand, autre grand « décorateur de la terre » qui avait un an plus tôt placé, à l'inverse, la solitude aérienne et fleurie du Portugal « au point le plus occidental de l'Europe, comme un balcon de camélias et de fougères, fleuri sur le vide des mers ». <sup>58</sup> En ces années 1920, Larbaud et Morand redessinent les cartes et négocient ensemble un Traité de Versailles poétique mais les conceptions divergent. Certes, tous deux peignent à quatre mains une fresque moderniste de l'Europe mais Morand campe sur les positions de la fiction, alors que Larbaud privilégie l'introspection du récit-paysage sur des bases autobiographiques. Ces positions sont néanmoins interchangeables, Larbaud ne renonce pas à la fiction et Morand donne une variante du récit-paysage dans ses documentaires. Avec *Le cœur de l'Angleterre*, Larbaud ne s'est risqué qu'une seule fois sur ce terrain. Peu satisfait, il renoncera à la publication mais la matière documentaire accumulée servira au décor anglais du *Journal de Barnabooth* et des *Enfantines*. Il arrive que les deux auteurs participent à l'invention d'un nouveau genre : le « portrait de ville ». En composant en 1925 une petite suite cosmopolite *Douze villes, douze paysages*, qui capture l'essence, la pure présence, d'une ville européenne par la juxtaposition de cités anglaises, espagnoles ou bourbonnaises, il répliquait, par avance, aux grands cycles

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 913

<sup>52</sup> « La syntaxe est une faculté de l'âme », extrait de *Choses tues*, première publication en 1932 chez Gallimard, seconde publication dans *Tel quel*, Paris, Gallimard, 1941, p. 25.

<sup>53</sup> Voir la thèse de Stéphanie Smadja, *La nouvelle prose française. Etude sur la prose narrative au début des années 1920*, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, 2013.

<sup>54</sup> *Ex-voto : San Zorzo*, nouvelle publiée dans la revue *Italie-Voyage*, n°2, décembre 1934 puis repris dans le recueil *Aux couleurs de Rome*. Pléiade, p. 1006.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 1007.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 1006.

<sup>57</sup> « [...] l'homme s'éprouve ennobli, décorateur de la terre, souverain des mers, héritiers des Amériques. », *ibid.*, p.1008.

<sup>58</sup> Extrait de *Lorenzaccio ou le retour du proscrit*, nouvelle publiée en 1925 dans *L'Europe galante*. Edition de la Pléiade, établie et annotée par M. Collomb, 1992, p. 374.

des portraits morandiens de Londres ou de New York. Larbaud parvient de la sorte à résoudre une partie du « problème du récit », <sup>59</sup> qui se posait aux romanciers et aux nouvellistes modernes de cette période, tout en approfondissant la dominante lyrique de sa « poétique planétaire ».

Pour autant, la complexité de cette esthétique ne surgit pas directement des derniers textes, elle est le fruit de diverses expérimentations axées sur l'insertion novatrice d'un paysage afin de mieux construire une psychologie ou une situation romanesque topique qu'il s'agit de renouveler. Dans *Fermina Márquez*, par exemple, les moments lyriques intègrent le psycho-récit par la médiation des décors, comme les grandes fenêtres du dortoir, vaste monochrome bleu qui dit non pas l'enchantement du premier amour mais son illusion. Dans les *Enfantines*, où tout est paysage, l'enchaînement des lieux traduit le sentiment de l'intime, que seuls peuvent rendre des tableaux d'enfants. Comme sur les toiles de Berthe Morizot, que Larbaud admire, le chant du paysage se met à l'unisson de « l'enfant-poète par qui et à travers qui tout est vu ». <sup>60</sup> Un extrait de l'enfantine, *Devoirs de vacances*, illustre l'originalité du point de vue :

Mais le lendemain matin, dès que le soleil a touché le vieux seuil de la maison, nous avons ouvert la porte et nous avons descendu les marches du perron, lentement étonné par le silence des champs et la simplicité du ciel. <sup>61</sup>

Quant à la tonalité lyrique du passage, Larbaud la commente lui-même dans sa note sur *Terres étrangères* de Marcel Arland, elle est prise : « au fonds commun des élégiaques, peu à peu enrichi par la matière première qu'y ont apportée, en l'élevant à l'existence poétique, les élégiaques français, et en particulier ceux du XIX<sup>e</sup> siècle ; par exemple, et surtout Gérard de Nerval. » <sup>62</sup>

En fonction de ces remarques, on doit considérer que la transcription du paysage par le personnage est l'un des principaux facteurs d'évolution de la syntaxe du discours intérieur. Autrement dit, Larbaud se sert du paysage pour penser cette évolution au sein des problèmes du récit. Cela est d'autant plus vrai dans les monologues qui profitent des nouveaux rapports entre les formes grammaticales et les processus mentaux sollicitant un travail inédit sur la phrase. <sup>63</sup> Larbaud réinvente le style indirect libre pour déléguer à ses personnages masculins son don de lyrisme. Le chant des villes, repris en une verbalisation insolite de la conscience, signe dans *Mon plus secret conseil...* la réussite des vues de Naples :

Il dégringolera la pente du Vomero à pied, comme s'il allait tomber dans la mer, jusqu'à la via dei Mille où il y aura sans doute une voiture matinale à la station des fiacres. Chemins et terrasses sur la ville et sur la mer. « Pè tutta Napole... » ; ça se chante. <sup>64</sup>

<sup>59</sup> L'expression provient d'une chronique de R. Fernandez consacrée au roman de Pierre-Jean Jouve, *Le Monde désert*, la NRF, juin 1927, chronique citée et commentée dans la thèse de S. Smadja, *op.cit.*, p.161.

<sup>60</sup> Extrait de la note de Larbaud sur *Terres étrangères* par M. Arland, note de Valéry Larbaud, *La NRF*, n°129, juin 1924, p. 759

<sup>61</sup> *Devoirs de vacances*, texte composé en 1917 et publié dans *Enfantines*, NRF/ Gallimard, 1918. Pléiade, p. 487.

<sup>62</sup> *Terres étrangères* par M. Arland, note de Valéry Larbaud, *art.cit.*, p. 759.

<sup>63</sup> Voir la dernière étude sur le sujet proposée par Gilles Philippe : *La langue littéraire, le phénomène et la pensée*, chapitre II de l'ouvrage collectif, *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon* (Dir. Gilles Philippe et Julien Piat), Fayard, 2009.

<sup>64</sup> *Mon plus secret conseil...* , première publication dans la NRF, septembre et octobre 1923 puis publication dans le recueil *Amants, heureux amants...*, Gallimard, 1923. Pléiade, p.659.

Le chant laisse libre cours à un imaginaire érotique de la ville, où s'écrit, par exemple, en guise de récit, l'univers de l'amante sur les volets d'une façade :

Descendre l'escalier sur la pointe des pieds est un excès de précaution. Ah ! dans la rue et dans l'aurore d'avril. Personne ne l'a vu sortir. Notre place et notre rue. La lumière de la jeune journée sur les volets de la chambre où elle dort : les beaux volets verts, épais, dont le bas se soulève comme une paupière et comme un faix de palmes.<sup>65</sup>

« J'estime à leur prix les rencontres de hasard et ces voyages dans des paysages inconnus, en peau humaine »,<sup>66</sup> en composant son *Europe Galante* et son « internationale du plaisir » à partir de ce constat, Morand rendra un hommage indirect aux recherches des monologues larbaldiens, lesquelles ont contribué à l'avènement d'une nouvelle écriture du paysage aimable au début des années folles.

Après les monologues, Larbaud s'en tiendra aux récits introspectifs d'inspiration autobiographique. Il y trouvera une liberté d'énonciation à la source de cet essai sur le voyage que constitue *Le vain travail de voir divers pays...* Le texte marque une étape puisqu'il envisage les limites de « l'état d'âme-paysage » à travers le malaise d'un narrateur envoûté par un vers de Maurice Scève :

Alors, pour la première fois depuis le départ de Turin, je fus hanté par un poète : Scève. Et un vers de Scève surtout. Un vers qui exprimait si bien mon état d'esprit qu'il me le fit connaître à moi-même. C'était :

Le vain travail de voir divers pays...<sup>67</sup>

La touche lyrique est dans ce contre-chant qui voile d'un *sfumato* élégiaque les rivages des lacs italiens et qui oblige à lutter contre le « dégoût de voir du nouveau » et le « désintéressement de la curiosité »<sup>68</sup> La poésie du paysage italien — perspectives majestueuses du lac d'Orta, petites criques des rivages de Ligurie, après Gênes cette fois — ne parviendront pas à dissiper le malaise. Pour le guérir, il faudra la relecture des guides littéraires réputés : Stendhal, Germaine de Staël, Samuel Butler surtout. Mais le dépaysement salutaire (« Oh, s'il vous plaît, un peu de géographie, pour changer ! »<sup>69</sup>), apportant la guérison définitive, viendra du poème capable de faire renaître, en une « image de « l'immuable »,<sup>70</sup> un paysage « désactualisé ». Sa découverte passe d'abord par une phase d'érudition classique (« Enfin, j'avais emporté pour le relire à Portoferraio le poème de Claudius Rutilus Namatianus dans la jolie édition de Charles Haines Keene [...]») couronnée d'une citation latine (« *Occurrit chalybum memorialis Ilva metallis...* »)<sup>71</sup> au pouvoir évocateur :

Je l'ai relu ici, dans les bois d'olivier, au-dessus de la petite baie de San Frutuoso, ce poème tout plein de Méditerranée, tout bleu, avec des îles d'un azur plus sombre, qu'on voit surgir au loin.<sup>72</sup>

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.658.

<sup>66</sup> *Vague de paresse* in *L'Europe galante*, 1925, Grasset. Le texte est repris dans l'édition de la Pléiade de Michel Colomb, *Nouvelles complètes*, T.I, 1992, p. 352.

<sup>67</sup> *Le vain travail de voir divers pays...*, *op.cit.*, p. 869.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 870.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 861.

<sup>70</sup> « Le retour volontaire à l'image de l'immuable serait donc, ou provoquerait, une sorte d'extase. », *ibid.*, p. 870.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 868.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 868.

Ecouter une voix qui relit géographiquement le poème, tel est sans doute le vrai lyrisme du paysage grâce auquel on garde toujours un peu de musique en soi pour faire chanter la vie.<sup>73</sup>

Gil Charbonnier  
Université d'Aix-Marseille- CIELAM- France

---

<sup>73</sup> Je m'inspire très librement de la pensée désenchantée de Bardamu extraite du *Voyage au bout de la nuit* de Céline : « On n'a plus beaucoup de musique en soi pour faire danser la vie, voilà. » (Edition Folio/Gallimard, 1952, p. 256.). L'idée de garder « un peu de musique en soi » pour faire « danser », ou dans une version purement vocale, « chanter la vie » me paraît être une définition du lyrisme qui correspond assez bien à des auteurs comme Larbaud ou Morand.