



HAL
open science

La culture de l'intime

Christine Pouzoulet

► **To cite this version:**

Christine Pouzoulet (Dir.). La culture de l'intime : Autour de Virginia Woolf, Valery Larbaud, Arthur Schnitzler. Presses universitaires de la Méditerranée, 290 p., 2005, 2-84269-658-1. hal-03050775

HAL Id: hal-03050775

<https://hal.science/hal-03050775>

Submitted on 15 Mar 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCRITURES AU SINGULIER

La Culture de l'intime

Autour de Virginia Woolf,
Valéry Larbaud, Arthur Schnitzler

sous la direction de Christine Pouzoulet

Centre d'étude du XIX^e siècle — Université Montpellier III

Mise en page et couverture :
Catherine Sauveur, Service des Publications
Université Paul Valéry-Montpellier III — Route de Mende
34199 Montpellier cedex 5.
Conception graphique bandeau :
Frédéric Barbe — Licence Arts appliqués — Nîmes

Sommaire

Christine POUZOULET

Présentation 7

I Déchiffrer et traduire l'intime 15

Julie WOLKENSTEIN

La recherche du temps intime : Woolf et le modèle proustien 17

Philippe MARTY

Panapalos : « Temps » et « aspects » de l'intime dans les trois nouvelles de *Amants, heureux amants...* de Valery Larbaud (stoïcisme de l'hédonisme) 33

Sébastien HUBIER

Se lire en secret. De quelques lectures en abyme chez Proust et Larbaud 65

Sommaire

Lydie PARISSE

Modèle mystique et écriture de l'intime : *La Lettre de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal 89

Françoise BORT

L'intime comme espace de méditation : *Mrs Dalloway* et une esthétique de la Vanité III

Christine POUZOULET

« Le point de vue russe » (1925) et *Mrs Dalloway* : de l'âme « russe » au roman de « l'intimité de l'âme (*privacy of the soul*) » sans Dieu 131

II Composer l'intime 157

François ROSSET

L'intime *fictiogène* de Benjamin Constant 159

Florence VINAS-THÉROND

Le théâtre intime d'Else 175

Jean-Pierre BERTRAND

De la parole célibataire à la parole solitaire. Le monologue intérieur dans *Amants, heureux amants...* 197

Georges HOFFMANN

Dans les jardins d'Aphrodite 215

Philippe BERTHIER

De l'amour (Larbaud et Stendhal) 245

Pierre CITTI

Les larmes de Phénix. Imagination de l'intime, héroïque et politique 257

Présentation

« Si tu protèges avec trop de tendresse le *jardin secret* de ton âme, il peut facilement se mettre à fleurir de façon trop luxuriante, à déborder au-delà de l'espace qui lui était imparti et même à prendre peu à peu possession dans ton âme de domaines qui n'étaient pas destinés à rester secrets. Et il est possible que toute ton âme finisse par devenir un jardin bien clos, et qu'au milieu de toutes ses fleurs et ses parfums elle succombe à sa solitude »¹. Arthur Schnitzler

« Regardons la vie au-dedans, et la vie, semble-t-il, est très loin d'être "comme ça" », proteste Virginia Woolf en 1919 dans son article

1. Aphorisme de Schnitzler publié en 1927 dans le recueil *Buch der Sprüche und Bedenken*, repris dans Arthur SCHNITZLER, *Relations et solitudes*, trad. Pierre Deshusses, Paris, Rivages, 1988, p. 17, cité ici dans la traduction légèrement modifiée de Andreas Pfersmann, dans son article remarquable « "Le jardin secret de ton âme..." ». L'intime selon Freud et Schnitzler » à paraître dans Duarte MIMOSO-RUIZ dir., *De l'intime à l'altérité : itinéraires*. Larbaud, Schnitzler, Woolf, Kubrick, Toulouse, Editions universitaires du Sud.

« Modern novels¹ ». L'une des premières sources de tension de la littérature des années Vingt tient à cette volonté de regarder la vie « au dedans », de revendiquer une nouvelle ère de romanciers « spiritualistes », selon l'expression de V. Woolf, et non plus fondamentalement « matérialistes » et préoccupés du cadre social, car si cette exploration du moi et de la vie intérieure met l'accent sur la subjectivité de la perception et de la représentation du monde, elle ouvre aussi une crise de l'identité : culte du moi, narcissisme, individualisme rejoignent certes des héritages antérieurs comme ceux du beylisme et de son double désir de connaissance et de jouissance du moi, comme Philippe Berthier le montre très bien chez Larbaud², mais la modernité est plus spécifiquement marquée par l'expérience d'un moi vide, « privé de noyau³ » — « moi insauvable » pour reprendre la célèbre formule du Viennois Ernst Mach — et d'une solitude intérieure irréductible. La culture de l'intime présente des virtualités pathogènes. L'image du « jardin bien clos » de Schnitzler, évoquant ici la dégénérescence de la luxuriance narcissique en hystérie et pulsion suicidaire, peut trouver un écho dans le contexte certes bien différent de la problématique woolfienne de l'identité et de l'incommunicabilité, à travers l'image que Sally Seton propose de la condition humaine dans sa conversation avec Peter Walsh à la fin de *Mrs Dalloway* :

car que peut-on savoir des gens, même lorsqu'on partage leur vie quotidienne ? Ne sommes-nous pas tous prisonniers ? Elle avait lu une très belle pièce sur un homme qui écrivait avec ses ongles sur le mur de sa cellule, et elle avait eu le sentiment que c'était vrai de la vie, on écrivait avec ses ongles sur un mur. Désespérant de toutes les relations humaines (les gens étaient si compliqués), elle allait souvent

1. Virginia WOOLF, *L'Art du roman*, trad. Rose Celli, Paris, Seuil, 1962, p. 15.

2. Voir son article dans ce volume « De l'amour. Sur Larbaud et Stendhal ».

3. Expression tirée d'un autre aphorisme bien connu de Schnitzler, *Relations et solitudes*, *op. cit.*, p. 13.

dans son jardin et trouvait avec ses fleurs une paix que les hommes et les femmes ne lui donnaient pas.¹

Dans ce roman où elle veut traiter « de la vie et de la mort, de la raison et de la folie² », peut-être l'originalité de Woolf tient-elle précisément au message existentiel que la vieille Mrs Hilberry sait très bien accueillir dans l'offrande de vitalité qu'elle reçoit grâce à la soirée de Clarissa, alors qu'elle est intimement angoissée par la certitude de mourir lorsqu'une insomnie la réveille trop tôt le matin : elle définit son hôtesse — et c'est l'une des dernières « notes » sur Clarissa choisies par Woolf — comme une « magicienne » ; la vie est au fond comme la sortie de Mrs Hilberry de cette fête, où elle erre un peu et tombe « sur des coins et des recoins tranquilles ; sur des vues ravissantes », et il ne faut pas oublier, comme elle le rappelle à Sally et Peter, qu'ils sont « entourés par un jardin enchanté³ ». Chez Woolf, la crise du sujet trouve un dépassement possible, qui n'est pas pour autant une résolution, dans cette ouverture du moi au jardin réel et infini de l'univers, où dans les instants de grâce des *moments of being*, on cueille les « fleurs de l'ombre⁴ » de la révélation d'un sens du monde — même s'il se retire ensuite.

Dans un autre aphorisme très connu, Schnitzler évoque « l'âme de beaucoup d'individus [qui] semble composée d'éléments épars et pour ainsi dire flottants, qui ne se regroupent jamais autour d'un centre et, partant, ne sont pas non plus en mesure de former une unité⁵ ». Ce n'est que pour les autres, dans le monde social, que Mrs Dalloway compose « le diamant » de la personne unique, mais lorsqu'elle se regarde seule dans son miroir, elle est face aux « parties éparses dont elle seule savait à quel point elles étaient diffé-

1. *Mrs Dalloway*, trad. Marie-Claire Pasquier, Paris, Gallimard, « Folio », p. 319.

2. Virginia WOOLF, *Journal d'un écrivain* (19 juin 1923), trad. Germaine de Beaumont, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 106.

3. *Mrs Dalloway*, p. 316.

4. *Ibid.*, p. 97.

5. *Relations et solitudes, op. cit.*, p. 13.

rentes, incompatibles¹ », et ce sentiment intime s'accompagne de la conscience d'un « vide au cœur de la vie² » (« *an emptiness about the heart of life* »). L'exploration des discontinuités et de l'inconsistance du moi chez Larbaud s'avère tout aussi accablante, et l'entreprise d'être « sapient de soi-même » — pour reprendre une expression du *Journal intime de Barnabooth* en 1913³ — bute sur ce curieux « moi introuvable, et qui cependant existe, puisque aucun homme ne ressemble absolument à aucun autre⁴ », mais tend à se dissoudre dans ce vide central qu'il évoque dans le poème « Le don de soi-même » et que Lucas Lethel semble rejoindre à la fin de *Mon plus secret conseil...* en s'enfonçant dans le sommeil, « cette espèce de / petit renoncement au monde : pratique, quotidien, de poche⁵ ». Le plus intime, c'est finalement « un être fait de néant, si c'est possible », où rien ne pénètre

Qui se tient immobile et ne donne pas de conseils,
Mais semble dire éternellement :
« Je suis là, indifférent à tout »
[...]
Et où que j'aïlle, dans l'univers entier,
Je rencontre toujours,
Hors de moi comme en moi,
L'irremplissable Vide,
L'inconquérable Rien.⁶

Ce moi sans unité tend à être un « intime *fictiogène* », selon l'expression que François Rosset forge dans ce volume à propos de Benjamin

1. *Mrs Dalloway*, p. 108.

2. *Ibid.*, p. 99.

3. Valéry LARBAUD, *A. O. Barnabooth. Son journal intime*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », p. 43.

4. Valéry LARBAUD, *Revue européenne*, 1^{er} mars 1924 (notes sur Ramon Gomez de la Serna), repris dans B. DELVAILLE, *Valéry Larbaud*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1963, p. 90.

5. *Amants, heureux amants...*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », p. 249.

6. *Les Poésies de A. O. Barnabooth*, Paris, Gallimard, « Poésie », p. 58.

Constant. Là encore, ce n'est pas seulement par le hasard de la publication posthume des écrits intimes de Benjamin Constant, et tout particulièrement de ses journaux dans une première édition encore très imparfaite en 1887, que ce précurseur d'une crise de l'unité et de l'autonomie du moi et d'une conscience corollaire de l'impuissance du langage, fait finalement partie des références culturelles contemporaines de l'émergence de ce que Régis Salado a proposé d'appeler « la fiction de l'intime » dans le cadre d'un programme d'Agrégation de Lettres modernes qui réunissait *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, *Amants, heureux amants...* de Valéry Larbaud, *Mademoiselle Else* et *La Nouvelle rêvée* d'Arthur Schnitzler. A partir d'un corpus représentatif de la littérature des années 20, il s'agissait de penser les ambitions et les problèmes communs, mais aussi l'originalité esthétique spécifique d'œuvres qui ont marqué dans des aires culturelles différentes cette crise irréversible du roman réaliste traditionnel et cette période de renouvellement profond de la forme romanesque — poétisation du récit, monologue intérieur, idéaux d'hybridations génériques... Cette mutation s'opère dans le sillage des deux grands pionniers d'une nouvelle écriture du moi que représentent pour tous ces auteurs Proust et Dostoïevski (et plus largement le roman et la nouvelle russes), dans le sillage aussi de l'événement-choc que constitue la publication intégrale du *Ulysses* de Joyce en 1922 à Paris. Nous avons cherché dans ce volume dont l'origine fut une journée d'étude sur « la fiction de l'intime » en novembre 2002, à poursuivre l'esprit de la table ronde¹ que nous avons réunie pour étendre le débat en direction d'autres textes contemporains et de modèles antérieurs. Plusieurs études portent

1. Je tiens à remercier chaleureusement la précieuse participation des collègues qui ont enrichi les débats sans que ces prolongements puissent être publiés dans le cadre de cet ouvrage : Gil Charbonnier (Toulouse le Mirail) sur Larbaud, Pierre Citti (Montpellier III) sur l'héritage fin-de-siècle, Marie-Rose Corredor (Grenoble III) sur Stendhal, Luc Fraisse (Strasbourg II) sur le modèle proustien, Marie-Pierre Noël (Montpellier III) sur la culture grecque de Larbaud, Fridrun Rinner (Aix-en-Provence) sur le milieu viennois.

donc sur les références déjà mentionnées (Constant, Stendhal, Dostoïevski et Proust). Florence Vinas met en perspective la théâtralité du monologue intérieur d'Else par rapport à l'œuvre de Schnitzler comme dramaturge et par rapport aux expérimentations théâtrales nouvelles de Ibsen et Strindberg qui ont pu l'influencer. Jean-Pierre Bertrand examine la part de l'héritage chez Larbaud du « roman célibataire », c'est-à-dire de ces tentatives de renouvellement romanesque qui se sont fait jour entre 1884 (*A rebours*) et 1895 (*Paludes*) et montre comment le monologue intérieur larbaldien dépasse justement les essais aporétiques de l'anti-roman fin de siècle, dont il se démarque par sa forme, bien différente de celle de *Les Lauriers sont coupés* (1887) de Dujardin, comme par sa matière — notamment un nouvel hédonisme dont Philippe Marty étudie la spécificité en analysant le chiffre du doux dans cette poétique de l'intime. Pierre Citti, à la fin de ce volume, remet en perspective les valeurs promues par cette nouvelle littérature de l'intime et l'étrange relation qu'elle implique avec le lecteur, en ressassant le cas de Barrès — en particulier le lien entre confiance intime et prière, l'autorité d'expression du « sens intime », la toute puissance nouvelle de la vertu de l'intuition.

Ces études se répartissent autour de deux axes : déchiffrer et traduire l'intime / composer l'intime. Comme le propose Sébastien Hubier à partir du modèle proustien, l'expérience de l'intime peut sans doute être ramenée en dernière analyse à l'activité de la lecture et de la traduction, qu'il s'agisse du choc du moment épiphanique à approfondir, du mystère de l'autre à percer, ou du rapport avec soi-même à clarifier, voire purifier, mais elle se heurte aussi à une zone qui résiste au langage et à la communication ; on pourrait parler à ce propos d'une mystique de l'intime, mystique dégagée de toute démarche religieuse, comme le montrent les articles respectifs de Françoise Bort qui relit dans *Mrs Dalloway* une esthétique moderne de la Vanité, Lydie Parisse qui confronte la crise intime de Lord Chandos au modèle de l'expérience des mystiques, et Christine Pouzoulet qui analyse l'infléchissement de l'âme russe comme principe spirituel vers

la valeur d'une « intimité de l'âme » à cultiver dans un horizon athée impliquant aussi une transformation du message russe de la compassion.

Deuxième grande ligne de tensions dans la question de la « fiction de l'intime » : cette fiction de la non fiction doit « composer » l'intime pour éviter l'écueil de l'informe, et se faire de « l'arbitraire informé », selon la réponse de Larbaud à une enquête sur le roman en 1933¹. L'accès du lecteur aux pensées intimes du personnage comme dans le mouvement même de leur formation, passe bien sûr par l'artifice d'une opération littéraire — le monologue intérieur comme convention d'un discours intime reposant sur l'occultation de l'acte narratif représente la nouveauté la plus marquante. *Composition* de l'intime aussi, car du moi aliéné d'Else se perdant en de multiples fictions souvent socialement ou culturellement préfabriquées au moi cultivé des héros esthètes de Larbaud, dont la biographie, comme dans le cas des écrivains, est aussi essentiellement « la liste des livres qu'ils ont lus »², rien n'est finalement moins immédiat et parfois d'une authenticité plus problématique que l'intime — que l'on considère par exemple la subtile réappropriation d'Homère et de Lucien que Georges Hoffmann étudie dans *Amants, heureux amants...* Il y a chez Larbaud un sens très particulier de l'intimité littéraire, qu'il s'agisse de la poétique des citations chez l'écrivain ou des rêveries de ses héros. La transparence est une utopie, comme le dit Felice Francia à la fin de son monologue :

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'autres³.

1. Valery Larbaud, Cahier de l'Herne, sous la direction d'Anne Chevalier, 1992, p. 140.

2. Lettre de Valery LARBAUD à Jean Paulhan, citée par Béatrice MOUSLI, *Larbaud*, Paris, Flammarion, 1998, p. 461.

3. *Amants, heureux amants...*, p. 143.

Le mélange de sincérité et de composition qui fascine Felice Francia chez Inga est au cœur de l'entreprise même de la fiction de l'intime, qui est bien souvent aussi une recomposition de matériaux largement autobiographiques. C'est toutefois par cet artifice que l'écrivain a le privilège de l'avènement d'une vérité poétique du moi, là où ses personnages, monologuant ou pas, font au contraire l'expérience que résume Albertine à la fin de la *Nouvelle rêvée* en déclarant à son époux que « ni la réalité d'une nuit, ni même celle de toute une vie humaine ne peut signifier notre vérité la plus intime ».

Première partie

Déchiffrer et traduire l'intime

La recherche du temps intime : Woolf et le modèle proustien

Proust titille tellement le besoin que j'ai de m'exprimer que c'est à peine si j'arrive à commencer cette phrase. Si seulement je pouvais écrire comme ça ! Et sur le moment, les vibrations, le sentiment de saturation et d'intensification — avec quelque chose de purement sexuel — sont tels que j'ai l'impression que je vais pouvoir écrire comme ça. Je m'empare de ma plume pour constater que... il n'y a rien à faire : je n'y arrive pas ! Je ne connais quasiment personne pour stimuler ainsi en moi le sens de la langue, jusqu'à l'obsession ¹.

Ce que Woolf écrit là à Roger Fry en mai 1922, alors qu'elle vient de commencer à lire *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, résume parfaitement le mélange d'enthousiasme et d'intimidation que suscitera toujours chez elle l'entreprise proustienne. Au fil des ans, on retrouve

1. Virginia WOOLF, *Lettres*, choisies, présentées et traduites par C. Demanuelli, Paris, Seuil, 1993, p. 219-220.

dans son journal et dans sa correspondance l'expression obsédante de cette inhibition : *La Recherche* la stimule et la décourage, lui donne confiance et doutes sur ses propres capacités, selon qu'elle se trouve elle-même dans une phase d'exaltation ou de dépression. Sa lecture progresse d'ailleurs très lentement, sans cesse interrompue et reprise jusque dans les années trente, sans doute entravée par le sentiment qu'elle a affaire à une œuvre dont les enjeux lui sont trop familiers. Seul Proust, de tous les écrivains contemporains¹ qu'elle découvre et juge, semble lui proposer un reflet de sa propre création, mais un reflet idéal ; la perfection de l'image qu'elle contemple menace de tarir chez elle une inspiration qui puise aux mêmes sources : entre autres la comédie sociale et la mémoire comme essence de l'intime.

Avant de confronter ses fictions (et plus particulièrement *Mrs Dalloway*) avec ce modèle inévitable et pourtant sans cesse esquivé, il faut revenir au journal de la romancière, et à ce qu'il révèle de sa relation avec Proust. Le 10 février 1923, elle entreprend d'écrire *Mrs Dalloway*, et se demande si son écriture risque d'être influencée par Proust : « Je pense que ce qu'il a de Français, langue, tradition, etc., l'empêcheront : mais sa maîtrise de toutes les ressources est tellement extravagante qu'on peut difficilement manquer d'en tirer profit, et qu'on ne doit pas se dérober, par lâcheté² ». L'ascendant qu'il exerce sur elle est lucidement évalué, envisagé à la fois comme une fatalité et comme un défi. S'il y a parenté entre les deux œuvres, elle est le résultat d'une prise de risque, d'une soumission consciente et courageuse. En septembre de la même année, son travail déjà bien engagé, elle s'interroge encore sur l'étendue de sa dette : « Je suis peut-être encou-

1. Il a dix ans de plus qu'elle, et meurt l'année même où elle commence à le lire.

2. Nous renvoyons à l'édition anglaise chaque fois qu'un texte ne figure pas dans la traduction française du Journal. Virginia WOOLF, *Diary*, vol. II, 1920-1924, Londres, The Hogarth Press, 1978, p. 234 : « I wonder if this next lap will be influenced by Proust? I think his French language, tradition, etc, prevents that : yet his command of every resource is so extravagant that one can hardly fail to profit, and must not flinch, through cowardice ».

ragée par Proust à découvrir et à identifier ce que je ressens, mais j'ai toujours ressenti ce genre de choses très profusément, simplement je n'essayais pas de les capter, ou peut-être manquais-je d'habileté et de confiance¹ ». Les priorité et propriété de ses intuitions sont ici affirmées, assurant l'originalité et la singularité de son être intime, et l'hommage rendu au romancier français touche moins les instruments de sa quête, qu'elle découvre déjà en sa possession, que leur mise en œuvre, dont le génie serait contagieux — une qualité irrémédiable, fatale, dont elle ne guérit pas. Il n'est probablement pas anodin que cet aveu soit fait au *Journal* après une promenade à la campagne, le long d'une rivière, dans un lieu romantique dont elle se demande si elle le reverra jamais. Jusque dans ses objets de prédilection, l'obsession du souvenir (ici les bords de l'eau) les rassemble.

Un an plus tard, en novembre 1924, la douloureuse relecture de son manuscrit l'amène à évoquer et redouter un Proust désormais gratifié de l'étiquette « grand écrivain » : « Je n'arrive pas à le lire en même temps que je me corrige, tant il est persuasif. Il donne l'impression qu'il est facile d'écrire bien² ». Et c'est encore à lui qu'elle renonce à se comparer, malgré sa relative confiance dans la réussite de *Mrs Dalloway*, quelques semaines avant sa publication :

Je me demande si je n'ai pas vraiment accompli quelque chose cette fois-ci. Bien entendu, rien de comparable à Proust où je suis plongée en ce moment. Ce qui me frappe chez Proust, c'est cet alliage de la sensibilité la plus aiguë avec l'opiniâtreté la plus soutenue. Il scrute les nuances du papillon jusqu'à l'ultime particule. Il est aussi solide qu'une corde de violon ; aussi impalpable que le duvet du papillon. Et

1. *Ibid.*, p. 268 : « I am perhaps encouraged by Proust to search out & identify my feelings, but I have always felt this kind of thing in great profusion, only not tried to capture it, or perhaps lacked skill & confidence ».

2. *Ibid.*, p. 322 : « That great writer whom I cannot read when I'm correcting, so persuasive is he. He makes it seem easy to write well ».

je suppose qu'il va tout à la fois m'influencer et me mettre en fureur à propos de chacune de mes phrases¹.

La lecture de *La Recherche*, incompatible semble-t-il avec son travail, réservée aux périodes où elle n'écrit pas, est de nouveau représentée comme génératrice ambivalente d'émulation et de frustration. C'est sans doute la raison pour laquelle elle la délaisse dans les années qui suivent, et qui correspondent à l'écriture de *La Promenade au phare* — ce qui n'exclut pourtant pas, loin de là, un cousinage peut-être encore plus prononcé avec Proust. Elle y revient avec difficulté à la fin des années vingt, et encore, à intervalles espacés, au long des années trente — consignnant chaque fois ses nouvelles tentatives. Dans le même temps, son œuvre ne cesse jamais d'être l'objet de débats animés avec son entourage, la référence essentielle de la littérature contemporaine. Le rapport qui l'unit à ce texte français l'engage à la fois comme lectrice, comme écrivain et comme critique : ces trois facettes de sa personnalité y sont — à regret ? — comblées.

Lorsqu'on confronte *Mrs Dalloway* à *La Recherche*, ce sont d'abord les divergences qui éclatent ; les dimensions matérielles, bien sûr, mais surtout les choix formels : la narration à la première personne, menée avec ce que Woolf qualifie d'« opiniâtreté », s'attachant à chaque objet (de la pensée, des sens, du sentiment) jusqu'à parvenir à — c'est toujours Woolf qui le dit — « saturation », le didactisme aussi, ont peu à voir avec ses propres instruments : l'ellipse, l'allusion, la condensation, la répétition suggestive, le rythme syncopé, et surtout la polyphonie. Le parti est pris d'un éclatement, d'une dissémination du récit, diamétralement opposés à *La Recherche*, dont « le héros-narrateur ne cède pour ainsi dire jamais à quiconque le privilège de la fonction narrative² ». L'exclusivité du « je » proustien ne s'oppose pourtant que superficiellement à la multiplicité des consciences orchestrées par Woolf :

1. Virginia WOOLF, *Journal d'un écrivain*, traduit de l'anglais par Germaine Beaumont, Paris, 10/18, p. 122-123.

2. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 254.

hostile à toute forme de privilège, la romancière distribue avec prodigalité cette fonction narrative, mais sa voix résonne uniment, quelle que soit la conscience qu'elle emprunte, créant « une forte impression de courant continu qui pourrait laisser croire qu'il s'agit du monologue du narrateur lui-même¹ », et œuvre, omnisciente, à faire converger les différentes partitions en un même point. Aussi pourrait-on presque reconnaître dans *Mrs Dalloway* la nécessité, propre à l'entreprise proustienne, que Genette définit ainsi :

Il lui faut donc à la fois un narrateur « omniscient » capable de dominer une expérience morale maintenant *objectivée*, et un narrateur autodiégétique capable d'assumer personnellement, d'authentifier et d'éclairer de son propre commentaire l'expérience spirituelle qui donne son sens final à tout le reste, et qui demeure, elle, le privilège du héros. D'où cette situation paradoxale, et pour certains scandaleuse, d'une narration « à la première personne » et cependant parfois omnisciente².

Ainsi la révélation finale, l'« expérience spirituelle » que fait la Clarissa de Woolf, dans un contexte identique à celle du narrateur dans le *Temps Retrouvé* (une retraite provisoire, solitaire, à l'écart de la réunion mondaine qui bat son plein à quelques mètres seulement), est-elle le fruit d'une omniscience ambiguë, d'une empathie surnaturelle qui l'associe soudainement à Septimus, et lui permet de raconter sa mort en se l'appropriant (« Il s'était jeté par la fenêtre. Le sol avait surgi à sa rencontre, en un éclair. Les pointes rouillées l'avaient transpercé, aveuglement, le meurtrissant. Il était resté là, avec dans la tête un battement sourd, puis le noir l'avait suffoqué. C'était la vision qu'elle en avait³ »). Woolf, en faisant de son héroïne une visionnaire et son égale, tourne la difficulté même qui se posait à Proust, au prix

1. Belinda CANNONE, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, PUF, « Écriture », 2001, p. 47.

2. Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 259.

3. Virginia WOOLF, *Mrs Dalloway*, traduction de Marie-Claire Pasquier, Paris, Folio, 1994, p. 307.

d'une entorse à la subjectivité du récit, « trop personnelle et comme trop étroite pour embrasser sans invraisemblance un contenu narratif qui déborde largement cette expérience¹ ». La communication des grottes qu'elle creuse derrière chacun de ses personnages repose sur le même principe d'universalité que la singularité du narrateur proustien : chaque fois un point de vue unique anime une foule innombrable, relie obstinément leurs destins. En permettant à ses deux héros de se rejoindre par-delà la mort, Woolf accomplit une révolution comparable à celle qui fait converger le côté de Guermantes et celui de Swann. La quête d'une cohérence, associée chez Proust à la combinaison de deux itinéraires, de deux promenades, Woolf la tente quelquefois par le même moyen². Et on peut s'interroger sur la sonorité, volontaire ou non, du titre finalement préféré aux *Heures* : en même temps qu'elle écrit son roman, paraissent les traductions anglaises des premiers volumes de *La Recherche*, *Swann's Way*, *Guermantes's Way*, *Mrs Dalloway*...

Ce que Woolf envie à Proust, c'est aussi la représentation des puissants, le thème de la mondanité qu'elle explore partiellement dans *Mrs Dalloway*. Les moyens lui manquent, de son propre aveu, pour restituer la comédie sociale des privilégiés, comprendre et rendre leurs rites et leurs codes. « Dites-moi comment il faut s'y prendre pour être juste comme il faut en société — ni trop distante, ni trop enthousiaste.[...] Ce qui m'exaspère, c'est de constater que le premier venu [...] possède un bon sens que je n'ai pas. Et je suis convaincue — peut-être ne le serez-vous pas — qu'il s'agit de quelque chose d'essen-

1. Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 258.

2. L'exploitation de l'espace doit plus à Proust dans une œuvre ultérieure : *La Promenade au Phare* inscrit dans un paysage marin un récit souvent porté par la voix d'un enfant, passionnément attaché à sa mère, tout entier tendu vers la réalisation d'une excursion aléatoire, dit le passage du temps en un même lieu, et la tentative d'une artiste (Lily Briscoe) pour en capter les éclats passés. Woolf renonce, (répugne?), en y travaillant, à lire Proust, sans se dérober pourtant au sentiment presque incestueux de leur ressemblance.

tiel pour l'écrivain. Je crois que Proust l'avait¹ », écrit-elle, encore à Roger Fry, le 18 mai 1923. S'exagérant sans doute sa différence, son inaptitude à endosser ce rôle et donc à le décrire dans ses fictions, elle y revient quelques années plus tard dans son journal : « Le seul mérite de ces soirées c'est que les individus adoptent une apparence différente de celle qu'ils ont en privé. On perçoit des groupes, des ensembles, des impressions générales : à partir de toutes ces choses combinées. Sans doute Proust saurait exprimer ce que je veux dire² ».

Elle s'y est essayée pourtant dans *Mrs Dalloway*, notamment dans la dernière séquence, la soirée donnée par Clarissa — envisagée très tôt dans la genèse du texte lorsque l'auteur, hésitant encore à rassembler et développer deux nouvelles, « Mrs Dalloway dans Bond Street » et « Le Premier Ministre », songe à un titre général qui pourrait être *La Réception*, ou *Chez soi*. Dès l'ouverture du roman, le statut social de l'héroïne, le monde dont elle fait partie, autorisent un rapprochement avec Proust, que fait notamment Bernard Brugière, à propos de la rencontre avec Hugh Withbread :

Comment ne pas songer ici à la scène qui clôt *Le Côté de Guermantes* où la Duchesse se trouve inopinément confrontée à deux obligations incompatibles ? Oriane de Guermantes qui vient d'apprendre que Swann est condamné par les médecins doit en effet interrompre ses propos réconfortants pour aller changer ses chaussures noires (qui jurent avec sa toilette rouge), alors qu'elle est déjà en retard pour le dîner chez Mme de Saint-Euverte... Chez Proust, on reste dans le registre tragi-comique du jeu mondain et de ses cruautés ; chez Virginia Woolf, c'est la perception des incongruités entre les échanges bienséants et le corps soudain conscient de lui-même qui se met en travers de ceux-ci comme une interférence inepte³.

1. Virginia WOOLF, *Lettres, op. cit.*, p. 254.

2. Virginia WOOLF, *Diary*, vol. II, p. 322 : « That is the only merit of these parties, that individuals compose differently from what they do in private. One sees groups ; get wholes ; general impressions : from the many things being combined. No doubt Proust could say what I mean ».

3. *Mrs Dalloway*, Préface, p. 10.

La juxtaposition des deux textes le confirme. « Placée pour la première fois de sa vie entre deux devoirs aussi différents que monter dans sa voiture pour aller dîner en ville, et témoigner de la pitié à un homme qui va mourir, elle ne voyait rien dans le code des convenances qui lui indiquât la jurisprudence à suivre¹ » : Proust offre un commentaire perfide sur l'intériorité purement conventionnelle d'un personnage ridicule, lorsque Woolf se contente d'enregistrer ce qu'elle constate dans son journal, à savoir que l'être social n'est qu'une composition, sous laquelle continuent de s'agiter les pensées intimes. « Elle compatissait de tout cœur, et en même temps, elle éprouvait un vague malaise à cause du chapeau qu'elle portait. Pas le bon chapeau pour sortir le matin, c'est ça ?² » : ce n'est pas tant la frivolité de Clarissa qui compte ; plutôt le sentiment de son étrangeté, de sa marginalité, la conviction que son être intime ne s'adapte pas aux artifices que son milieu réclame d'elle : « Oui, aux côtés de Hugh, elle se sentait toujours un peu étriquée, un peu pensionnaire³ ». Woolf lui prête encore une réaction digne, jusque dans son traitement, de celle d'Oriane, lorsqu'elle apprend la mort de Septimus : « Un jeune homme s'était tué. Et ils en parlaient à sa soirée, les Bradshaw parlaient de la mort⁴ ». Mais l'indignation de la maîtresse de maison inquiète de la réussite de sa party cède vite la place à un sentiment d'empathie bouleversante avec le suicidé. Cette ambiguïté, cette duplicité atteignent leur paroxysme dans cette dernière séquence du roman : « Chaque fois qu'elle donnait une soirée, elle avait ce sentiment d'être autre chose qu'elle-même, et le sentiment que tout le monde était irréel en un sens et, en un autre sens, infiniment réels⁵ ». La distance, l'obsession

1. Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes, A la Recherche du Temps Perdu*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 1202 (toutes les références à la *Recherche* renverront à cette édition).

2. *Mrs Dalloway*, p. 65.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 307.

5. *Ibid.*, p. 289.

du déchiffrement nécessaire, y compris pour se saisir soi-même, dans l'environnement saturé de signes que constitue une grande réception, apparente davantage l'héroïne de Woolf au narrateur proustien qu'aux femmes du monde qu'il portraiture. Ordonnatrice du texte bien plus que du jeu social, l'hôtesse accomplit en invitant le monde à pénétrer chez elle une œuvre. Françoise Pellan relève une « analogie perceptible entre le désir de Clarissa et celui de sa créatrice, elle-même acharnée à rassembler, combiner, mettre en relation, non point des êtres mais des signifiants, des fragments symbolisés de son vécu et de son être même¹ », analogie revendiquée par l'héroïne elle-même, dans le moment d'introspection qui dérange sa sieste :

Imaginons Untel à South Kensington ; Untel à Bayswater ; et quel qu'un d'autre, disons à Mayfair. Elle avait en permanence le sentiment de leur existence. Et elle se disait quel gâchis. Elle se disait quel dommage. Elle se disait si seulement on pouvait les faire se rencontrer. Et elle le faisait. Et c'était une offrande. Un arrangement, une création. Mais pour qui ?²

L'ubiquité de Clarissa, sa double appartenance à l'*upper class* et à celle des créateurs n'empêche pas Woolf d'adopter un point de vue critique sur les grands de ce monde qui converge encore avec le modèle proustien. Les ambitions politiques de Lady Bruton, les intrigues qu'elle élabore pour que soit mis en pratique son grand dessein, « ce projet consistant à faire émigrer des jeunes gens des deux sexes nés de parents respectables, et de les installer au Canada avec de bonnes chances de réussite³ », rappellent les « téléphonages » dérisoires de Mme Verdurin. Toutes deux tentent, par voie de presse, de faire entendre et respecter leur voix. « C'est désolant, je vais téléphoner à Bontemps de faire le nécessaire pour demain, on a encore *caviardé*

1. Françoise PELLAN, *L'Ancrage et le Voyage*, Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 130.

2. *Mrs Dalloway*, p. 222-223.

3. *Ibid.*, p. 204.

toute la fin de l'article de Norpois et simplement parce qu'il laissait entendre qu'on avait limogé Percin¹ ». Aux gesticulations de Verdurin répond l'acharnement de Lady Bruton à publier dans le *Times* son « chef d'œuvre », les deux femmes partageant de plus la même stupidité réactionnaire, et une même tendance à l'autorité — manipuler l'opinion en investissant la presse n'est qu'une version superficielle de leur ambition plus large de régenter les masses ; la bourgeoise parvenue tempête : « Si nous avions un gouvernement plus énergique, tout ça devrait être dans un camp de concentration² », lorsque l'aristocrate britannique sombre dans une somnolence auto-satisfaite, bercée de l'illusion qu'elle commande « des bataillons en marche pour le Canada³ ». La complicité est évidente entre les deux écrivains, leur maniement de l'ironie — Woolf renonçant, à l'occasion de ces portraits comiques, à sa neutralité — est de pure coïncidence : c'est en effet avec le *Temps Retrouvé* que *Mrs Dalloway* offre le plus d'échos, alors qu'elle ne l'a pas lu⁴. Rien n'explique ces ressemblances qu'une identité profonde, affranchie des limites temporelles, aussi mystérieuse et certaine que celle qui unit Clarissa et Septimus.

La fracture historique de la guerre, la réception comme théâtre du vieillissement et de la mobilité sociale, éléments présents seulement dans le dernier volume de *La Recherche*, Woolf anticipe leur mise en œuvre par Proust. Elle livre, avant lui, son propre « Bal des têtes ». Le retour de Peter Walsh, sa longue absence permettent, comme celle du narrateur, de révéler le passage du temps sur les visages, les fortunes, les destins mondains ou amoureux. Le vieillissement épargne certains visages, comme celui d'Odette, (« C'était si miraculeux, qu'on ne pouvait même pas dire qu'elle avait rajeuni, mais plutôt qu'avec tous ses carmins, toutes ses rousseurs, elle avait fleuri. [...] Elle avait l'air

1. Marcel PROUST, *Le Temps Retrouvé, A la Recherche du Temps Perdu*, p. 2159.

2. *Ibid.*, p. 2184.

3. *Mrs Dalloway*, p. 209.

4. *Le Temps Retrouvé* ne paraîtra qu'en 1927.

d'une rose stérilisée¹ », ou de Clarissa (« Mais l'âge l'avait frôlée de son aile ; tout comme une sirène pourrait contempler dans son miroir le soleil qui se couche par une journée très claire sur les vagues² »). Comme Proust, Woolf relève aussi l'imprévisible cours, la mobilité du statut social à travers le personnage de Sally, présente tout au long du roman, dans les seuls souvenirs de Clarissa et de Peter, comme l'incarnation d'une jeunesse insolente et libre, et qui apparaît dans cette séquence finale sous les traits d'une matrone installée : « Est-ce que ce n'était pas Lady Bruton (qu'elle connaissait jadis) ? Et Peter Walsh, grisonnant ? se demanda Lady Rosseter (qui avait été Sally Seton)³. » Victime du snobisme de Clarissa (« [Elle] considérait que Sally avait fait une mésalliance, son mari étant — elle en était fière — fils de mineur »), elle oppose ses richesses et maternités présentes au fantôme romanesque de distinguée nécessiteuse qui hante encore Peter : « Oui, j'ai dix mille livres par an [...] Sally, qui se promenait en guenilles. Pour venir à Bourton, elle avait mis au clou la bague de sa grand-mère — que Marie-Antoinette avait donnée à sa grand-mère⁴ ». Avant la matinée chez la princesse de Guermites, avant sa parution du moins, Woolf ordonne les retrouvailles à la fois exaltantes et décevantes d'une société que l'âge a modifiée.

Cependant, à la différence de l'aristocratie française et de ses satellites (intellectuels, artistes, snobs autorisés à la fréquenter), le monde des Dalloway détient encore le pouvoir. Les privilèges du rang et de la fortune autorisent, garantissent, dans l'Angleterre de l'après-guerre, l'accès aux responsabilités politiques, le droit d'imposer au peuple le « sens de la mesure ». Les personnages de Proust doivent leur aura poétique, leur prestige relatif à la dérisoire survivance d'une caste déposée, depuis longtemps déjà, de véritable puissance. L'abondance des titres de noblesse révèle bien leur insignifiance (« Une dame sortit, car

1. Marcel PROUST, *Le Temps Retrouvé, A la Recherche du Temps Perdu*, p. 2326.

2. *Mrs Dalloway*, p. 293.

3. *Ibid.*, p. 303.

4. *Ibid.*, p. 312.

elle avait d'autres matinées et devait aller goûter avec deux reines¹ »), comparée à la réalité de la monarchie britannique. Et la dernière réception du *Temps Retrouvé* est l'occasion, pour le narrateur, de constater la dissolution d'un univers qu'il aimait jadis pour son caractère exclusif :

Détendus ou brisés, les ressorts de la machine refoulante ne fonctionnaient plus, mille corps étrangers y pénétraient, lui ôtaient toute homogénéité, toute tenue, toute couleur. Le faubourg Saint-Germain, comme une douairière gâteuse, ne répondait que par des sourires timides à des domestiques insolents qui envahissaient ses salons, buvaient son orangeade et lui présentaient leurs maîtresses².

Cette révélation tardive désigne les limites d'un univers romanesque tout entier absorbé par l'étude de hiérarchies infimes, de rivalités vaines entre grands sans royaumes. Rien de tel chez Woolf, qui, pour mieux dire encore leur puissance, confronte aux Dalloway des personnages d'exclus, de sans grades, les laissés pour compte d'un régime conservateur, tenu par des héritiers : Septimus, Rezia, Miss Kilman, ou encore Lucy, les domestiques de Clarissa, dont le point de vue ouvre la séquence de la soirée mondaine, et que le traitement polémique, idéologique de la romancière valorise, lorsque Proust réservait à Françoise la mission d'incarner un snobisme sentimental (« C'est vrai qu'ils meurent aussi pour la France, mais c'est des inconnus ; c'est toujours plus intéressant quand c'est des *gens* qu'on connaît³ »), une allégeance de midinette à la supériorité superficielle des princes et des marquis. La peinture de la société révèle ainsi des divergences profondes entre les deux écrivains, dues à l'histoire respective de leur pays autant qu'à leur inégal engagement politique.

Le temps, unique objet de *La Recherche*, revient comme un leitmotiv dans les titres de Woolf : *Nuit et Jour*, *Les Heures*, *Les Ephémères*,

1. Marcel PROUST, *Le Temps Retrouvé, A la Recherche du Temps Perdu*, p. 2 348.

2. *Ibid.*, p. 2 332.

3. *Ibid.*, p. 2 249.

Les Années manifestent, qu'elle les ait ou non conservés, une obsession qui la rapproche encore de Proust. *Mrs Dalloway* semble pourtant, au premier abord, expérimenter, pour en dire le passage, des procédés opposés. Woolf s'impose la contrainte d'un roman tout entier concentré en une journée, opte donc pour une singularité de l'expérience relatée, précisément inscrite dans « ce moment de juin¹ », respecte scrupuleusement sa minuscule chronologie, régie par des horloges, publiques et privées, aux échos omniprésents. Proust déjoue toute reconstitution linéaire, non seulement par l'incessante juxtaposition d'époques différentes, mais surtout par l'usage exacerbé de l'itération. Cependant, là encore la différence n'est que superficielle et l'artifice woolfien, l'unité de temps restreinte, pourrait bien retrouver l'exemplarité des séquences proustiennes :

Malgré tout, qu'un jour succède à un autre jour ; mercredi, jeudi, vendredi, samedi ; qu'on voie le ciel ; qu'on se promène dans le parc ; qu'on rencontre Hugh Withbread ; puis que soudain débarque Peter : puis ces roses ; cela suffisait².

Seuls le retour de Peter (et plus tard l'annonce de la mort de Septimus) donnent à cette journée dans la vie de l'héroïne une tonalité particulière. Et comme il est tentant de voir dans ces deux éléments de dramatisation l'équivalent du pavé, du tintement de la cuiller et du contact de la serviette dans le *Temps Retrouvé*, c'est-à-dire les moyens d'une saisie par le sujet de son essence temporelle — et éternelle :

Chose étonnante, incroyable : elle n'avait jamais été aussi heureuse. Rien ne pouvait être assez lent ; rien ne pouvait durer trop. Nul plaisir ne pouvait égaler, se disait-elle en arrangeant les fauteuils, en repoussant un livre dans la bibliothèque, celui d'en avoir terminé avec les triomphes de la jeunesse, de s'être perdue en tenant de vivre, et puis soudain, avec ravissement, de ressentir cela, au lever du soleil, à la tombée du jour. Combien de fois, à Bourton, elle était allée, pendant

1. *Mrs Dalloway*, p. 63.

2. *Ibid.*, p. 223.

que les autres bavardaient, regarder le ciel. Ou bien, au cours d'un dîner, elle l'avait vu entre les épaules des convives. Elle l'avait vu, à Londres, lorsqu'elle n'arrivait pas à dormir. (...) Il contenait, ce ciel de campagne, ce ciel au-dessus de Westminster, quelque chose de son être¹.

L'allégresse de la réminiscence² rencontre celle du narrateur proustien : « Tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé³ ». Les images du passé donnent aussi à Clarissa « une joie pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à (lui) rendre la mort indifférente⁴ ». Ce qu'elle éprouve devant le ciel de Londres, et, à l'état latent, tout au long de la journée qui a précédé, Proust ne fait que le développer plus longuement :

Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui

1. *Ibid.*, p. 309.

2. « A l'instar de Proust dont on perçoit l'influence diffuse à travers son œuvre, Virginia Woolf est une romancière du souvenir affectif, la réminiscence, déclenchée par une sensation inopinée qui irrigue le présent d'une qualité poétique. Les images-souvenirs parcourent *Nuit et jour*, *Mrs Dalloway*, *Vers le phare*, *les Vagues* et *Années*, créant ainsi une dynamique des reprises qui nie la linéarité temporelle en la pliant au rythme plus fluide de la mémoire fondé sur un perpétuel va-et-vient. » Carole RODIER, *L'Univers imaginaire de Virginia Woolf*, Paris, Editions du Temps, 2001, p. 323.

3. Marcel PROUST, *Le Temps Retrouvé, A La Recherche du Temps Perdu*, p. 2 262.

4. *Ibid.*, p. 2 263.

est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps¹.

Et son credo artistique, Woolf, sous le masque de Clarissa, pourrait évidemment le faire sien :

De sorte que ce que l'être par trois et quatre fois ressuscité en moi venait de goûter, c'était peut-être bien des fragments d'existence soustraits au temps, mais cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive. Et cependant je sentais que le plaisir qu'elle m'avait, à de rares intervalles, donné dans ma vie, était le seul qui fût fécond et véritable.

L'écriture, chez tous deux, tente de fixer, d'éterniser l'unité fugitive du sujet, libéré des limites de la condition humaine, accédant, par la grâce d'un souvenir qui l'arrache au présent — mais, plus largement, aux strates successives du temps — à l'immortalité : « La mémoire, comme l'imaginaire, se dresse contre les visages du temps, et assure à l'être, contre la dissolution du devenir, la continuité de la conscience et la possibilité de revenir, de régresser, au-delà des nécessités du destin² ».

« Elle se rappelait avoir un jour jeté un shilling dans la Serpentine. Mais des souvenirs, tout le monde en a³ » : au début du roman, Clarissa semble discréditer, disqualifier la valeur du geste anecdotique soudain arraché à l'oubli. Mais son rappel, au sein de la révélation finale (« Une fois, elle avait jeté un shilling dans la Serpentine. Jamais plus que cela. Mais lui avait joué son va-tout⁴ ») et même ainsi minimisé par le parallèle avec celui de Septimus, confirme son importance. C'est précisément la banalité, la communauté du réservoir de faits infimes que constitue la mémoire qui assure la cohésion du roman, la

1. *Ibid.*, p. 2267.

2. Mircéa ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, Archétypes et répétition, Paris, Gallimard, 1969, p. 107.

3. *Mrs Dalloway*, p. 69.

4. *Ibid.*, p. 307.

Julie Wolkenstein

communication entre les grottes, et la valeur de l'œuvre qui tente d'en restituer l'importance, pour l'individu et pour la collectivité. Comme le narrateur de Proust, l'héroïne de Woolf offre son expérience en partage : c'est cela aussi qui permet au lecteur d'habiter leurs romans respectifs, cette foi complice en l'universalité de l'intime.

Panapalos : « Temps » et « aspects » de l'intime dans
les trois nouvelles de *Amants, heureux amants...* de
Valery Larbaud (stoïcisme de l'hédonisme)

« Et l'art n'égale point sa douceur naturelle »

(*Otium*)

Le titre de la première nouvelle, « Beauté, mon beau souci... », est le commencement du poème de Malherbe intitulé « Dessein de quitter une dame qui ne le contentait que de promesses ». Dans la poésie galante de Malherbe, tout le souci et le « négoce » est d'« enlever » la femme comme une place-forte, et on jouit d'autant plus de l'acquisition que la résistance de la place a été longue : un autre poème de Malherbe, « Victoire de la constance », est le pendant de celui dont Larbaud emprunte le début : « Enfin cette beauté m'a la place rendue, / Que d'un siège si long elle avait défendue ». Le cri de victoire « enfin » est la marque de l'accomplissement du long désir ; après, l'amant goûte le repos : « Au repos où je suis tout ce qui me travaille, / C'est le doute que j'ai qu'un malheur ne m'assaille, / Qui

me sépare d'elle (...) ». Larbaud utilise le thème de Malherbe (le procès de la conquête et l'aboutissement), mais il lui superpose ou suppose constamment une ligne contrapuntique et le « enfin » par lequel commence « Victoire de la constance » convient et ne convient pas à l'histoire de Marc et de Queenie. Il convient parce que l'histoire est en effet un assez long procès, de dimanche en dimanche, au cours duquel la patience inquiète (plutôt que constance) de Marc s'exerce : « Encore une semaine d'attente. Marc était un peu honteux de s'apercevoir à quel point cette enfant l'occupait¹ ». Chaque dimanche marque une étape sur le chemin ou jeu de l'oie de l'intrigue, avec ses retours, retards, délivrances et progrès : « Elle boudait encore le dimanche suivant (...) » ; « Le dimanche suivant, Marc ne douta plus qu'il était pardonné² », etc.

D'autre part, le « enfin » ne convient pas parce que Marc a tout acquis la première fois : « C'était donc vrai : l'éblouissante apparition, la Fée, la jeune Folie blanche et bleue, — il l'avait tenue dans ses bras (...)³ ». Et sans doute même faut-il faire remonter plus haut le moment du bonheur accompli, le placer dans la rêverie où Marc goûte « le silence de son quartier » : il est, là, possesseur d'un éden complet, amants de toutes les nymphes, opérateur de toutes les histoires possibles rassemblées en une, rendue à la nature, et idéalement martyrisé par toute la douleur d'aimer symbolisée par le cri de « l'oiseau invisible ». La douceur de la possession vierge, possession d'aucun objet particulier mais de *toute* la douceur, précède le début de l'intrigue avec Queenie. D'emblée et absolument, Marc est « quitte », c'est-à-dire immunisé (Queenie ne le fera pas souffrir outre mesure) et tranquille (« quietus »). Ce quitus donné dès le prologue vaut pour les autres histoires, de Felice et de Lucas : dans « Amants, heureux amants... », l'aubaine que préfère Felice, c'est, plutôt que « toutes les histoires de... »,

1. *Amants, heureux amants...*, Gallimard, « L'imaginaire », 1993, p. 38.

2. *Ibid.*, p. 30 et 32.

3. *Ibid.*, p. 19.

la sensation de l'aube vierge, l'heure « la plus, de toutes, lucide¹ » (ici encore, les histoires de conquête sont ramenées à l'un vierge). Et dans « Mon plus secret conseil... », l'aube est une « fée² », et, ensuite, sortant sur les places vides de « figurants » à cette « heure vide et comme hors du temps³ » de l'aurore, Lucas attrape Naples par son petit nom intime : « Parthenopê », jeune fille vierge. Lucas est à ce moment-là comme la jeune Parque de Paul Valéry, hésitant, sur le seuil, à déplier de moment en moment toutes ses puissances vierges, et à entrer « avec joie dans l'aventure d'une nouvelle journée⁴ ».

Si, aussi, le « enfin » de la constance récompensée ne convient pas aux intrigues de Marc, Felice et Lucas, c'est que la ligne continue de la constance est doublée par le pointillé de l'oisiveté. Dans la première nouvelle, le pointillé est figuré par le « dimanche en dimanche ». Dimanche est le jour oisif de la semaine, comme sont oisifs les héros masculins de Larbaud regardant leur vie à partir d'un grand dimanche, qu'ils ne quittent pas. Dimanche prolonge la semaine dans l'illimité, comme les « points de suspension » et le blanc⁵, et une liaison vécue purement dominicalement ne peut pas avoir d'« enfin », puisque, d'un certain point de vue, elle est toujours tout entière incluse dans le grand dimanche revenant toujours le même. Que fait Marc dans la semaine ? Il se consacre à son négoce (de soieries) ; mais il semble oublier parfaitement son négoce amoureux, son affaire galante, comme si elle n'existait pas du tout en dehors des dimanches, comme si ce ne devait être qu'une pensée de dimanche ou de « soir après le travail » : « Mais depuis ces deux ou trois derniers dimanches d'été, une nouvelle pensée tendait à supplanter en lui, pendant ses retours au logis, la pensée d'Édith⁶ ». L'« otium » supplante le « negotium ».

1. *Ibid.*, p. 115.

2. *Ibid.*, p. 171.

3. *Ibid.*, p. 177.

4. *Ibid.*, p. 178.

5. L'expression se trouve à la fin de la deuxième nouvelle, *AHA*, p. 155.

6. *Ibid.*, p. 28.

Tandis que l'intrigue galante, dont la poésie de Malherbe fournit le modèle, comprend nécessairement d'abord le moment de la tentative, et, après, le moment de la jouissance et du repos, les intrigues montrées par Larbaud ne se passent pas seulement selon cet aspect chronologique. Toute l'intrigue passe d'un coup dans la vacance du dimanche : les personnages masculins vaquent, ils ne sont pas oisifs, mais tendus, tentant chaque fois la chance de la toute-puissance du doux, et comme indifférents à la personne à laquelle pourtant va leur soin amoureux.

C'est comme cela qu'on peut apprécier la répétition de « beau », dans le titre de la première nouvelle : la répétition détache l'attribut de son support, et fait de l'attribut ainsi libéré et rendu illimité le support d'une sensation ou d'un désir essentialisés : on ne recherche pas, on ne goûte pas une femme belle et douce, mais le beau et le doux. La nouvelle de Larbaud donne des exemples de cette répétition insistante dont « l'incipit » de Malherbe fournissait le modèle : « Des rues calmes, et qui restent calmes » ou : « elle était douce, la pensée de cette douce femme¹ ». Dans le vers de Malherbe, « beauté » est à comprendre seulement au sens de « femme belle ». Une « beauté » participe de l'idée du beau ; cette sorte de métonymies est d'essence platonicienne. Mais, dans le style de Larbaud, beau, calme, doux ne sont pas des idées ; leur modèle ne siège pas dans l'au-delà. Beau, calme et doux sont à attraper — ni idées, ni particuliers — comme sensation passant tout entiers dans l'instant présent, et, chacun, ils sont « une puissance en acte de tous les actes possibles ; puissance dont la totalité indivise passe constamment et au gré des occasions, dans tel acte particulier² ». Larbaud poète, ses personnages masculins, et l'action douce qu'ils entreprennent l'un et les autres, n'ont, comme l'action vertueuse du sage selon les Stoïciens, que le présent où se développer d'un coup. « Passer chaque journée comme si c'était la dernière » dit

1. *Ibid.*, p. II et 27.

2. Victor GOLDSCHMIDT, *Le Système stoïcien et l'idée de temps*, Vrin, 1953, p. 168.

Marc-Aurèle (*Pensées*, VII, 69), ou : « À chaque heure, applique-toi de tout ton soin (...) à faire ce que tu as sur les bras » (II, 5, 1). La perfection sensuelle et esthétique est analogue à la perfection morale ; pour le jouisseur et le poète, comme pour le sage, chaque instant est l'instant de la mort. « Nunc et in hora mortis » : Lucas tombe sur ce refrain, vers la fin de sa délibération. Il commente en parlant de « brusque rapprochement », « ellipse formidable (...) C'est peut-être cela qui m'a fait comprendre pour la première fois ce qu'on pouvait faire avec des mots¹ ». Que peut-on faire avec des mots ? On peut faire qu'à tout instant (« nunc ») la fin de l'action soit atteinte, et la jouissance a la forme de cette visée sans perspective qui caractérise l'activité du sage².

Mais la jouissance est donc une visée, elle est voulue et produite, n'est pas vécue passivement, béatement. L'exemple de cette production, c'est-à-dire de ce poème, est donné dès le début de la première nouvelle ; la paix féérique du jardin abandonné est, en effet, un poème collectif : « C'était là qu'avec la complicité de tout le quartier, à la faveur de ce silence tendu, voulu par tous les habitants, la nature se réparait (...)³ ». Et la tension de Lucas, au long de la troisième nouvelle, n'est pas produite par la difficulté du débat intérieur, elle pro-

1. *AHA*, p. 246.

2. Les « heureux amants » de Larbaud sont sages en tant qu'ils sont, sans relâche, acteurs : l'acteur et le danseur servent aux philosophes stoïciens d'exemples pour figurer ce que doivent être l'attitude morale et l'action du sage ; ainsi Cicéron écrit-il, faisant parler le Stoïcien Caton d'Utique : « Nous pensons que la sagesse ne ressemble pas à l'art du pilote ou du médecin, mais bien plutôt à celui de l'acteur et du danseur, en ce sens que c'est en elle-même que réside la fin de la sagesse, et que cette fin n'est pas à chercher au-dehors » (*De finibus bonorum et malorum*, III, 24). Arts sans objet, en quelque sorte intransitifs, tandis que ceux du pilote ou du médecin, visant un objet, ont à se frayer une voie dans le temps, à « rentrer dans le temps » (*AHA*, p. 178). « In ipsa insit, non foris petatur extremum » : ce que Cicéron écrit de la sagesse (selon les Stoïciens), peut se dire, dans la deuxième nouvelle, de l'amour de la danseuse Inga : son objet extérieur, sa fin (« extremum ») réside en lui-même ; art tout intime, « emmuré » (*AHA*, p. 129).

3. *AHA*, p. 13.

vient de la volonté, tendue sur le présent, « d'y être » au moment où se prend la décision nécessaire et naturelle de la rupture : de vouloir ce qui lui arrive de sorte que c'est vécu comme douceur naturelle : « Nous descendons vers la mer. Je n'ai pas vu à quel moment nous avons franchi la ligne de partage des eaux : le premier filet d'eau qu'on voit couler dans l'autre direction, et qui fait penser à la mer¹ », constate Lucas, au moment où il croit avoir mis « le point final » à sa liaison avec Isabelle - métaphore du point (final) commune à Marc, Felice et Lucas. Mais, en réalité, ils sont incapables du « point final » : le point est vécu comme ligne, il s'étend indéfiniment vers l'avant et l'après. Cela se passe comme dans la nature, où le point du partage est appelé « ligne », où il n'y a jamais que fins et commencements, naissances, et où il ne se passe jamais que le « tout », d'un coup. Au moment où il change de mer (Ionienne après Tyrrhénienne), Lucas conçoit la rupture avec Isabelle comme enveloppant toutes les ruptures (« Pouvoir renoncer à Irène serait bien²)... », tous les commencements, et si ses pensées « coulent » désormais vers Irène, plus essentiellement elles coulent vers « la mer » où toutes les liaisons n'en font qu'une ensemble, rêvée comme douceur, sommeil.

(Aventure / souvenir ; allure / arrêt)

L'otium, ni action ni passion, mais attention acérée au présent et conformité à la nature, est une chose qui doit être voulue : vacance poétique. Les quatre personnages masculins n'ont pas d'autre emploi que celui de « l'oiseux » (ou « consul »). Mais c'est le plus exigeant des emplois. Il implique une domination de tous les aspects temporels : Marc, Reginald, Felice, Lucas sont toujours à la fois acteurs et spectateurs de leur liaison. Comme spectateurs, ils envisagent la liaison en cours toujours en même temps sous l'aspect de l'achevé et du bilan. Ce que fait Marc amoureux de Queenie :

1. *Ibid.*, p. 243-244.

2. *Ibid.*, p. 249.

(...) il avait commencé une nouvelle intrigue, qui le menait par des chemins qu'il avait déjà souvent parcourus, mais qui lui paraissaient toujours nouveaux. Oh ! il se les rappelait bien, pourtant : ces baisers échangés en cachette, ces incertitudes, ces attentes ! Comme on souffre pour un bouquet refusé ; comme on triomphe pour un bouquet gardé ! Quelle confiance en nous-mêmes peut nous donner le moindre regard, le plus fugitif sourire d'un enfant ! Et quelle peine, quel sentiment d'humiliation affreuse, pour un regard distrait, pour une parole qui fait l'éloge d'un autre ¹ !

Sont énumérés là les « topoi » d'une liaison : elle passera par là aussi sûrement que le train passe par les stations réparties sur sa ligne. Marc se souvient déjà et pourtant l'aventure est, vraiment, nouvelle. Aventure et souvenir sont indissociables dans la mythographie de Larbaud, sont la même chose désignée selon l'acteur et selon le spectateur. La solidarité de l'aventure et du souvenir peuvent être marqués aussi par le conditionnel présent ; Marc est encore chez lui à Londres, mais sa pensée est déjà auprès de beautés italiennes : « Il retrouverait, là-bas, cette dame (...), ce serait une conquête flatteuse (...). Mais il y avait aussi cette fille du peuple (..) à qui il avait même eu l'occasion de demander un baiser — qu'elle lui avait refusé, du reste. Mais il reviendrait à la charge ² ». Par le conditionnel présent, le futur est représenté comme déjà compris dans le passé, prévu ; mais aussi il exprime, par sa valeur d'irréel, que l'aventure projetée se vivra — comme toutes les aventures amoureuses dans les trois nouvelles de Larbaud — sur le mode rêveur, et qu'en réalité la songerie qui la préfigure nonchalamment la parcourt d'un coup tout entière et l'éprouve déjà comme achevée. Si bien que le « enfin » de Malherbe convient, au bout du compte, à ces nouvelles qui se portent toujours d'emblée au terme. Cette pensée de Marc, encore, est caractéristique :

1. *Ibid.*, p. 32.

2. *Ibid.*, p. 47.

Qui sait si un jour Queenie ne serait pas, dans son souvenir, tout simplement une d'entre les milliers de ces jolies petites Londoniennes en jupes courtes et cheveux pendant sur le dos, une des « fleurs de la ville de Londres » qu'a si admirablement chantées le mystique William Blake, mais après tout « just a flapper » et rien de plus¹ ?

On voit comment ici le point de vue générique et surplombant s'appuie sur le souvenir littéraire, qui fournit le « concept » (« flapper ») servant à médiatiser ce qu'il y aurait de trop pressant et prenant dans le soin immédiat voué à l'objet de la quête : dès maintenant (c'est-à-dire au beau milieu de l'entreprise de conquête), il est certain que Queenie, ce nom propre « merveilleux », sera subsumable un jour sous l'appellation collective « flapper² ».

Les deux « aspects » sous lesquels les héros masculins éprouvent leur relation (action en cours, développée en phases, instante et inaccomplie : aventure ; aspect de l'accompli : souvenir), Larbaud, quelquefois, les fait succéder immédiatement, comme dans le passage dont la seconde partie vient d'être citée : « Encore une semaine d'attente. Marc était un peu honteux de s'apercevoir à quel point cette enfant l'occupait. Qui sait si un jour Queenie, dans son souvenir, etc.³ ». Ils se compensent l'un l'autre : le passionnel ou pathologique de l'aventure est relativisé et adouci par la distance prise dans le point de vue

1. *Ibid.*, p. 38.

2. Le moi retranché adoptant le point de vue générique hautain écarte les autres en les enfermant dans un « ethos » ou « ethnos » : ce que fait Felice, d'abord à propos de Romana, sage de la sagesse de son peuple (p. 137), et vers la fin à propos des gens en général, « pas assez indifférenciés (...) ; ils relèvent uniquement de l'ethnographie et de la sociologie : les classer, et les laisser de côté » (p. 149). Seul le « moi zéro », libre, échappe à toute catégorie, n'habite nulle part longtemps, n'est pas « autochtone ». Le sol sur lequel le moi intime se fonde ou sur lequel il débouche est, pourtant, une ou la nature, et de « l'ethos » de Romana, par exemple, on pourrait dire qu'il est trop limité ou national, qu'il « n'y est pas » encore, qu'il est loin au-delà de la couche archaïque et immuable où le même ne fait plus que se transmettre « comme les noms celtiques des rivières » (p. 145).

3. *AHA*, p. 38.

ironique. Sous le premier aspect, le jouisseur tire son plaisir du mouvement ou fil de l'intrigue (par exemple, fil des dimanches dans la première nouvelle), et de ce point de vue, l'ennui principal et rédhitoire est « l'arrêt ». Isabelle est éprouvée par Lucas comme « arrêt » : « Tant qu'Isabelle serait là (...) rien ne marcherait... Le train même semble sur le point de s'arrêter¹ ». Arrêt « Isabelle », suscitant le même genre d'impatience que, chez le voyageur, une station prolongée du train en gare. Or, le plaisir de « l'arrêt sur la ligne » vient de l'aspect momentané : l'arrêt est tendu vers le départ, est une puissance de mouvement. Le mot « allure » convient pour noter le genre de sensations éprouvées par « l'aventuré » embarqué dans l'aventure ; « allure », mot fait pour plaire à Larbaud : substantif (donc : arrêt, stase, forme), mais dérivé du verbe le plus simple et vague, le plus « sans but », pour dire le goût viscéral de voyager, rythme donc, déploiement concentré, comme dans le premier vers du poème « Ode » : « Prête-moi ton grand bruit, ta grande allure si douce ».

Mais, sous le second aspect, le plaisir qu'on trouve est, au contraire, statique. Couché dans son wagon désert, Lucas se donne le spectacle de sa propre liaison mouvementée comme si c'était l'histoire d'un autre ; cela peut tout à fait se dire par les vers au début du Livre II du *De Natura rerum* : « Il est doux de voir, à partir de la terre, sur la mer haute que les vents travaillent, le dur effort d'autrui ». Est-ce cela, l'extrême de la douceur, le « suave, mari magno » ? Douceur plus grande que l'allure de l'aventure en chemin ? Est-ce l'alternative où se voient placés les « coureurs d'aventure » ? Elle rappelle, en tout cas, le point de doctrine où se partageaient les philosophies cyrénaïque (encore appelée « hédoniste » - l'école à laquelle appartiendrait Marc, selon Édith²) et épicurienne : « hêdonê en kinesei » disait Aristippe, de la première école (« le plaisir est dans le mouvement ») ; « hêdonê en stasei », dit Épicure (« le plaisir est dans le repos »). Aristippe enseignait

1. *Ibid.*, p. 202.

2. *Ibid.*, p. 27.

que le plaisir est un mouvement doux (la « grande allure si douce ») analogue à un vent favorable. Ce sont des pages d'hédonisme, celles par lesquelles se termine « Beauté, mon beau souci... », où on voit Reginald faire faire à Queenie le tour du propriétaire (du Somerset) : rien n'est à l'arrêt et tout (ciel, saules, nuages, gazons, foule et les époux excursionnant infatigablement) a l'air entraîné dans un mouvement flânant perpétuel, dont le principe est donné par la première phrase du passage : « Un train du dimanche les mena calmement (...) ¹ ».

(Sensation-rime)

Alors? Le poète Larbaud tiendrait-il finalement pour le mouvement, plutôt que l'arrêt? Mais il ne se satisfait pas de ces dédoublements : acteur / spectateur; engagé / dégagé; savant (l'homme de vingt-cinq ans, riche d'expérience) / souffrant-patient; multiple (les histoires, les noms propres énumérés) / générique; actuel / intemporel; douleur de l'intrigue en train de..., tempérée par la douceur de l'ironie et du souvenir. Si les trois nouvelles contiennent et entretiennent ces oppositions, Larbaud ne cherche pas le « tempérament » : solution moyenne mélangeant dynamique et stase (Lucas couché seul comme chez lui, mais dans le train filant). Pourtant, le « problème poétique » de Larbaud pourrait se dire de la façon suivante : comment faire rimer (revenir) le cours (qui ne revient jamais deux fois le même), ou (formulation « bergsonienne ») : comment raconter les phases juxtaposées et prévisibles (d'une intrigue) sans rompre le continu rythmique et vierge de l'allure?

Car, d'une façon ou d'une autre, c'est du vierge et de l'intact qui est recherché, pas une conciliation des contraires. Il faut que quelque chose de vierge escorte les expériences juxtaposées que la vie parcourt, comme le « moi pur » ou « zéro » escorte, en tant que rien et tout, chacune des opérations particulières et momentanées de la conscience².

1. *Ibid.*, p. 107.

2. Valéry dit (*Cahiers*, II, « Pléiade », p. 297) : « Le Moi doit jouer le rôle du zéro,

Sinon, la vie se passe sur le mode « des rallonges successives », elle n'est que l'expérience d'une « existence toute en longueur », comme il est dit dans *Le Temps retrouvé*, juste avant que ne survienne l'incident des « pavés inégaux ». La sensation est, dans la vie du narrateur de *La Recherche*, l'expérience de la rime : du nouveau qui n'apporte pas un prolongement, mais le Même. Il n'y a jamais qu'une sensation, elle intervient dans la vie sur le mode de « la fois », « puissance dont la totalité indivise passe » (V. Goldschmidt) dans chaque sensation particulière. Il n'y a pas une première fois, une deuxième, une énième, mais la fois comme le « zéro escortant » par lequel ma vie limitée et chronologique débouche sur la Vie, singulière-universelle, où l'intime est « Hors de moi comme en moi¹ » et n'est plus affecté du possessif (« ma vie »), alors que c'est pourtant le « fond de moi ». Le vide et centre dont parle « Le Don de soi-même » est bien décrit

dans une écriture du Tout [...]. Le moi réduit à son être le plus général, et indiscernable et unique n'est plus que ce qui s'oppose à Tout [...]

1. Voir le poème de Barnabooth « Le Don de soi-même » : « Et où que j'aïlle, dans l'univers entier,/ Je rencontre toujours,/ Hors de moi comme en moi, / L'irremplissable Vide,/ L'inconquérable Rien ». Poème important, sur l'intime, où « je » s'offre comme la grâce : gratuit, indivisible et toujours entier, destiné à tous et ne récompensant pas mais précédant les « œuvres » des autres : « Je m'offre à chacun comme sa récompense ;/ Je vous la donne même avant que vous l'ayez méritée ». Ce sont les deux premiers vers, mais cela se poursuit ainsi : « Il y a quelque chose en moi,/ Au fond de moi, au centre de moi, (...) ». On peut demander si ce « quid » correspond au pronom sujet ou au pronom objet des deux premiers vers. Il n'est, en vérité, comme pronom, mis pour aucun nom particulier. Ce sont, au contraire, les noms propres qui servent de masques à cet impersonnel. « Quid », centre intime de moi, est la place où « je » suis quitte de tout nom propre et ne m'appelle plus d'aucun nom. Les prénoms féminins s'enchaînant dans les vies de Felice, Marc et Lucas (et les noms propres d'écrivains dans la vie poétique de Larbaud — on lit par exemple, dans « Le Don de soi-même », un alexandrin-Vigny, fait sous le masque : « Et qui ne gémit pas quand mon cœur est blessé »), sont tous recueillis dans le vide dont parlent les derniers vers du « Don de soi-même », et qui est le sol ou le sein duquel s'élèvent et se développent toutes les liaisons, toutes les mêmes, mais sauvées et bénies si elles sont éprouvées à partir et sans se déranger de la vacance oiseuse, où le même devient douceur.

comme escorte (« où que j'aïlle, etc. »), c'est-à-dire que la possibilité de le trouver et de le produire existe toujours, à chaque pas.

« Trouver » et « produire », en effet : il est dit aussi, dans *Du côté de Chez Swann*, à propos de la saveur de la madeleine, qu'il faut « chercher — pas seulement : créer » le sens de la joie qu'elle a procurée. Donner et recevoir : l'intime passe dans cet échange de dons, où le dehors s'intériorise et où l'intimité de la conscience se trouve comme exposée à l'air du dehors. Cet échange échappe à l'alternative et aux oppositions désignées plus haut : l'Épicurien se retranche pour ne pas souffrir, mais se retranchant il est seul ; l'amant se laisse aller à l'aventure, mais se laissant aller, il ne « s'a » pas. Se donner — ne pas se perdre ; jouir, soi-même, du don de soi qu'on fait. Jouir du vide qu'on reste quand on est tout entier « dehors ». Cette jouissance à la fois intime et extime s'appelle, dans la poésie de Larbaud, « douceur ». Elle peut se décrire comme la distinction — mais transposée sur les plans charnel et moral — de la forme et du fond : le vide qu'au fond de moi je suis est la forme accueillant le tout ; mais pas le tout comme juxtaposition et composition de parties ; le « tout d'un coup », l'expérience de la fois instantanée, toujours même et seule, et, quand elle se produit, donnant toujours, sous la forme du souvenir, toutes les autres fois semblables à elle et comprises en une seule : durée simultanée, station-mouvement. Le tout d'un coup est la douceur de la vie, et la forme qui le reçoit reste irremplissable et vierge, parce que c'est du rien qui arrive (rien de corporel). Le « vide au centre de moi » me rend capable de jouir de la douceur comme incorporel (ni « femme douce », ni idée du doux).

(*Capacité, accent*)

L'usage que fait Larbaud de « l'alexandrin classique » peut illustrer cette capacité. Quoi de plus calme, immuable et vide (comme Marc près de sa fenêtre en saillie) qu'une structure ? Elle est capable d'accueillir les nouvelles et les aventures les plus inouïes sans rien donner pour sa part que sa « capacité d'accueil ». Nostalgie de « l'alexandrin »,

dans la poésie de Larbaud. Pas du schème de l'alexandrin, ni du plus bel alexandrin du monde en acte (ce serait opposer une fois encore repos et mouvement), mais de la structure de l'alexandrin classique en marche (comme la statue de Pygmalion), de la forme animée, de l'alexandrin le plus classique et banal révélé pourtant comme le plus singulier. Un alexandrin français écrit *du dehors*, par un étranger (Barnabooth, par exemple). De cette façon la singularité ne s'éprouve plus comme barbare et toute seule, mais comme triviale et partageable; moi-même comme je suis « au fond », je parais au jour, sans me lâcher, pourtant; et l'alexandrin est à tout le monde, et intimement mien. C'est ce qu'expriment les derniers vers du poème « Ma Muse » :

Mes amis reconnaissent ma voix, ses intonations
 Familières d'après dîner, dans mes poèmes.
 (Il suffit de savoir mettre l'accent où il faut.)
 Je suis agi par les lois invincibles du rythme,
 Je ne les comprends pas moi-même : elles sont là.
 O Diane, Apollon, grands dieux neurasthéniques
 Et farouches, est-ce vous qui me dictez ces accents,
 Ou n'est-ce qu'une illusion, quelque chose
 De moi-même purement — un borborygme ?

« Il suffit de savoir mettre l'accent où il faut », dit le vers entre parenthèses qui donne le mode d'emploi des vers. Où il faut — où ? Ce vers-ci se lit, à volonté, comme de la prose, ou comme l'alexandrin suivant : « Il suffit de savoir// mett(re) l'accent où il faut », ou suivant (avec césure partageant un mot) : « Il suffit d'savoir me//ttre l'accent où il faut », ou encore comme un 13-syllabes césuré 6/7. Comment savoir « ce qu'il faut » ? Les amis du poète savent ; le poète est Barnabooth, un Américain, qui, peut-être, compte sur ses doigts pour constituer un 12-syllabes, et s'arrête parfois un peu en deçà, parfois un peu au-delà du compte. La question de savoir comment rythmer peut se poser aussi à propos de l'alexandrin déjà cité : « Prête-moi ton grand bruit, ta grande allure si douce ». Une fois qu'on a goûté

la secousse des occlusives dans le premier hémistiche, comme le jeu même des pistons, il faut se demander si on apocope la dernière syllabe d'« allure », pour former un 6/6. Mais le « e » « muet » superfétatoire, n'est-ce pas là, dans cette inégalité, que sont la voix du poète et le bruit du train ? Un 6/7, ce n'est toutefois rien d'inouï dans la poésie de langue française, aux alentours de 1910. Mais la question n'est pas principalement d'histoire littéraire. Car répondre à la question « où ? », ce n'est pas désigner la seule accentuation possible (en ce cas, le poète devrait la désigner lui-même, pour tous ses vers « douteux »). Pourtant, il n'y a qu'une réponse à la question : « savoir mettre l'accent », c'est toucher l'endroit et le moment exacts où le vers est né, où le poète en fut « l'acteur » (au sens stoïcien : tout entier tendu sur l'action présente du vers se faisant, sans avenir ni passé) ; ils sont à jamais perdus (comme l'endroit et le moment de toute sensation) ; ils sont une place vide. Mais il se fait, fortuitement, que producteur et lecteur se rencontrent, sur cette place vide. D'ailleurs, il n'y a pas, dans cette rencontre, un producteur et un lecteur, puisque tous deux ensemble font le vers. Ils disent : « notre vers ». Si c'est accentué comme il faut (vertueusement) le vers est rendu à la fois unanimiste et solipsiste, et quelque chose (le présent d'une sensation) est vécu à nouveau, est pareil à une autre chose plus ancienne, mais c'est vécu comme la seule et même chose, préindividuelle, vraiment nôtre, et cet intime commun s'appelle « douceur ».

Sinon, le poète n'est qu'un barbare, producteur de borborygmes. Effectivement, Barnabooth intitule ce qu'il écrit : « Les Borborygmes ». Mais toute la poésie intime est barbare, n'est entendue de personne. Pourtant, dans « Ma muse », la question est posée : ces rythmes sont-ils « dictés » par les dieux, ou est-ce « de moi-même purement ». C'est la question essentielle, touchant l'intime : car si c'est « de moi-même purement », il n'y a plus la possibilité de l'échange de dons. Chaque être particulier se retourne dans son quant-à-soi. Il y a le dedans de chacun (l'intériorité des consciences) et le dehors à tous, qui serait la seule chose exprimable, parce que générale. On n'est plus pareil, en

effet, que du point de vue ironique du genre, celui qui s'exprimait, à propos de l'intrigue de Marc et de Queenie, par le pronom « on » (« Comme on souffre, etc. »). Mais l'intime ne veut pas être le générique. Il doit donc parier qu'il existe quelque chose qui est à la fois du dehors et au fin fond de moi, et que, parce qu'elle a ces deux natures, cette chose « farouche » se communique (aux « amis »). Combien est supérieur, donc, au « on » générique, le « nous » dans lequel le lecteur épouse le vers, comme on dit qu'une forme épouse une autre forme. Pourtant le « on » peut la dire aussi, cette chose, si c'est le « on » du « on meurt » dont parle Blanchot, et où la mort est « l'abîme du présent, le temps sans présent avec lequel je n'ai pas de rapport, ce vers quoi je ne puis m'élancer ». Avec l'intime comme sensation, je n'ai pas non plus de « rapport » et je ne peux pas plus m'élancer vers lui (le conquérir) que l'acteur vers son rôle. Je ne peux que le jouer exactement et actuellement, et dans ce jeu, « il intime » comme « il pleut ».

(Refrain)

La douceur de l'intime est « l'abîme du présent », l'incise par laquelle ma vie « toute en longueur » s'ouvre jusqu'au fond découvrant l'allure impersonnelle de la vie. Voilà pourquoi je ne peux montrer « l'emplacement » de l'accent. Car c'est du vide que l'index doit pointer, l'incorporel d'une accentuation farouche, « en moi et hors de moi ». Le poème « Carpe diem.. » est un exemple de spiritualisation ou « infinitisation » du déictique, rendu capable de montrer « rien » ; le déictique est, ici, « ce » :

Cueille ce triste jour d'hiver sur la mer grise,
 D'un gris doux, la terre est bleue et le ciel bas
 Semble tout à la fois désespéré et tendre
 [...]
 Cueille ce triste jour d'hiver sur la mer grise,
 Mon amie, ô ma bonne amie, ma camarade !
 Je crois qu'il est pareil au jour
 Où Horace composa l'ode à Leuconoé.

C'était aussi l'hiver, alors, comme l'hiver
Qui maintenant [...]
etc.

Le « Je crois qu'il est pareil » exprime la même sorte de pari que le « est-ce vous qui me dictez » du poème « Ma Muse » : pari que l'intimité que je vis (ce jour d'hiver) n'est pas « de moi-même purement », que c'est une même et seule sensation, la même qu'Horace vécut, et communiquant, donc, communicable : c'est « de la même vie », la vie d'Horace et la mienne. Le poème « Carpe diem... » s'efforce « de mettre l'accent où il faut » dans l'ode d'Horace, afin qu'elle ne soit pas que de lui. Non pas pour la lui voler, mais pour faire que son présent (lointain dans le temps passé) soit divisé par mon présent, de sorte que le « ce » répété ne désigne plus que la division elle-même, ou le partage, ou l'abîme : dans le présent, ce « présent vide n'ayant pas plus d'épaisseur que la glace¹ » — présent de l'acteur jouant le jeu intime de la sensation singulière-panhumaine. On voit ici le sens essentiel de la répétition ou du refrain dans le style de Larbaud : non pas créer un genre (qui console des tribulations de chaque histoire particulière), mais, tout à l'inverse, créer le singulier.

Un autre exemple de refrain et d'« accentuation » est intéressant, dans le poème « Centomani ». Un vers est mis deux fois, c'est :

Un détour de la route et ce Basento funèbre,

mais la deuxième fois, ça se dit :

Un détour de la route, et ce Basento funèbre...

Les deux différences sont quelque chose de minime : la virgule, et les points de suspension... Mais les titres des trois nouvelles (avec leurs points de suspension), la dernière page de la deuxième nouvelle, où Felice dit « ne pas chercher à prolonger la longue aventure

1. DELEUZE, *Logique du sens*, Minuit, 1969, p. 176.

[avec Inga] ; ce serait une faute de goût. Des points de suspension ; du blanc ; et un nouveau chapitre commence, en belle page » — ces exemples appellent notre attention sur les points de suspension, chez Larbaud. Ils expriment l'illimité ; pas le prolongement chronologique, mais l'approfondissement du toujours même par répétition, ressassement, remémoration. C'est de cette façon qu'aïôn (« l'éternité ») supprime chronos, et qu'un nouveau chapitre a beau commencer (une nouvelle aventure), le « précédent » reste ouvert, ouverture ou abîme par lequel les deux communiquent et se communiquent ce qu'ils partagent : la douceur, dégagée de toute relation.

Aïôn ne supprime pas chronos comme Queenie Édith, mais comme « le désir d'éternité » filant dans toutes les aventures et les réunissant en une seule. L'intime goûté comme douceur de vivre ne peut pas vouloir le prolongement, puisque tout est donné d'un coup, mais l'éternité, c'est-à-dire la pure incessante répétition du même. Sénèque écrit : « À reculer, si c'était possible, le jour de ta mort, tu ne gagnes rien en fait de bonheur, car un délai ne rend pas la vie plus heureuse, mais seulement plus longue¹ ». La jouissance intime me porte d'un coup à l'instant de la fin et ne peut plus durer que comme refrain. Le refrain montrant le même ne le montre pas comme stase déjà dépassé, mais comme répétable ; en montre la puissance et la durée. Il résout l'opposition d'Aristippe et d'Épicure puisqu'il est par nature le même comme mouvement, ou l'Instant toujours seul et même parcourant aïôn. Montrant quoi que ce soit dans la forme du refrain, j'en montre à la fois l'allure et le doux, quelque chose qui s'en va et quelque chose qui se garde.

(Ceci)

Cette monstration de l'intime est représentée dans la deuxième nouvelle, au début, quand Felice forme, pour la journée à venir avec les deux femmes, des projets :

1. SÉNEQUE, *De beneficiis*, V, 17. Cité dans : GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, p. 202.

Il faudra que je les mène aux environs de la ville, au bord du Lez, à ce coin de verdure et d'eau tranquille. Ce qu'il y a de tableau champêtre bien composé, de Poussin surtout, dans ces paysages de petits fleuves au voisinage de la Méditerranée. Et que je leur montre de plus près ces jardins de la banlieue blanche. Hoi kêpoi. Tout à fait ça : derrière les murs blancs, que longe une rue profondément tapissée de poussière, il y a le joli kêpos frais, plein de verdure, de fleurs et d'eaux vives¹.

Pourquoi « tout à fait ça » ? Quelle est la nature de ce jugement ? Le mot grec ne dit rien d'autre que « les jardins² ». Est-ce le mot que prononcera Felice quand il montrera ce site aux deux jeunes femmes ? En ce cas, il sera certainement jugé pédant et obscur par Romana, qui n'aime que « le tout-fait, le courant, le commun³ ». Mais c'est que « kêpos » apparaît en effet tout-fait et commun à Felice : c'est cela exactement qu'il veut montrer aux jeunes femmes. Pas des jardins aux bords du Lez, mais ce qui en eux ne peut que s'appeler de ce nom propre : « kêpos ». Kêpos est ici leur masque, ils s'enveloppent de ce nom ; à moins que ce soit le masque que doit prendre Felice pour les désigner ; c'est égal, car, puisque c'est leur nom intime, c'est « en moi et hors de moi ». « Kêpos », si c'est « tout à fait ça », c'est que ça ne s'applique par en particulier à ces jardins des bords du Lez, ni en particulier à des jardins d'Athènes ou de Mégare. Ce n'est pas non plus métonymiquement que ces villes-là seraient conjointes dans ce nom (le lien de la Méditerranée les réunirait). Ce n'est pas non plus le « jardin idéal ». C'est la sensation présente, vécue singulièrement (mais, ici, anticipée puisque la promenade n'a pas encore eu lieu ; elle est montrée plus loin, et c'est le moment crucial de la nouvelle) de cette après-midi-ci dans les jardins.

1. *AHA*, p. 117.

2. Il se lit dès la première phrase du septième des *Dialogues des Courtisanes*, de Lucien (le seul dont Felice se souvienne : v. p. 137) : la mère y forme le vœu de sacrifier une jeune génisse à « l'Aphrodite des jardins ».

3. *AHA*, p. 123.

Le geste de montrer « hoi kêpoi » désigne le même vide que le geste insistant sur « ce jour », dans « Carpe diem... ». Le montreur, dans un cas comme dans l'autre, ne prétend pas tenir sous sa visée un objet sensible. Felice, montrant des jardins en prononçant cette parole chiffree et close (même si on sait le grec), se montre : la sensation, si elle se dit, ne se dit qu'à la « voix moyenne », elle est un montrer-se montrer et le dire de l'intime est en deçà de la distinction sujet-objet, il les porte tous les deux ensemble au jour. Il ne marque pas *ma* distance d'avec le monde, mais au contraire la manière dont j'y suis avec « tous les autres ». Plutôt qu'un doigt pointé (geste de la confrontation), le déictique est ici plutôt « quelque chose comme ce geste : le doigt sur les lèvres¹ » : geste de la connivence, partage tacite.

(*Lecteur ; masque*)

Mais le signe du partage est un chiffre, il m'emmure dans la solitude, si un autre que moi ne le déchiffre pas, n'accentue pas exactement comme il faut pour qu'on soit deux et tous ensemble à voir et savoir. L'intime susceptible d'être partagé mais immontrable comme « objet » n'apparaît jamais que sous le masque (« kêpos » en est un), l'intime est acteur. Le masque ne peut être arraché (il ne faut pas non plus retourner une poche si c'est vraiment l'intérieur qu'on veut voir). Larbaud, dans une des poésies de Barnabooth, intitulée « Le Masque », invente une autre opération, une herméneutique en action, par le moyen du masque. Voici le poème en entier :

J'écris toujours avec un masque sur le visage ;
 Oui, un masque à l'ancienne mode de Venise,
 Long, au front déprimé,
 Pareil à un grand muffle de satin blanc.
 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

1. *Ibid.*, p. 13.

Philippe Marty

Ce profil enfantin et bestial que j'aime.
Oh, qu'un lecteur, mon frère, à qui je parle
À travers ce masque pâle et brillant,
Y vienne déposer un baiser lourd et lent
Sur ce front déprimé et cette joue si pâle,
Affin d'appuyer plus fortement sur ma figure
Cette autre figure creuse et parfumée.

C'est un « sonnet masqué », formé d'un huitain et d'un sizain (Larbaud-Barnabooth en a écrit un autre, assez régulièrement rimé celui-là : « Vœux du poète »), masqué comme Larbaud a écrit des alexandrins masqués, que le lecteur doit reconnaître, aimer, « accentuer » comme alexandrins, s'il le veut. Et c'est un autre « Don de soi-même ». Il n'est donc pas étonnant d'y voir, hantant, le fantôme de « Don du poème », de Mallarmé. « Long, au front déprimé » et « Sur ce front déprimé et cette joue si pâle » se souviennent de « Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée » : façon de donner le baiser à Mallarmé (le baiser à Baudelaire, au v. 9, est à la fois plus voyant et plus fugitif). Le vers 3 du poème de Larbaud est comme tronqué, il pourrait se prolonger par les points de suspension larbaldiens : c'est qu'il est conscient d'emprunter une route déjà prise (par « Don du poème »). Il y a toujours, quand l'intime se dit, cette implication du « re- » (comme la sensation chez Proust est toujours aussi sensation d'un « re- », du passage en moi du même à nouveau) ; c'est tout différent de la reproduction mécanique du plagiat, ou de l'emprunt, ce n'est pas une « deuxième fois » : c'est la reprise de ce qui reste vierge comme Fois, le salut au rythme d'un autre que moi vécu comme « notre » rythme, notre accent commun.

Dans le poème de Mallarmé (14 vers aussi, 8 et 6), la « naissance » est aussi une fin, fin de la nuit. Un poème a été accompli, ou des vers, une « relique » : la nuit, en partant, a laissé « ça ». « Cela » est dit « horrible », et néanmoins le poète *est* cela, ne peut intimement en être l'ennemi (voir le vers 8 du poème de Larbaud). Cela est à la fois saint, comme une relique, le saint des saints, et délaissé (relictus) : ainsi l'in-

time, s'il ne dit rien à personne ; ainsi la sensation (dans la *Recherche du temps perdu*) si l'esprit n'en prend pas soin, ne la « joue » pas. Le poème est apporté au sein de la femme (mère, fille, épouse), mais il a faim du « vierge azur ». La nourriture vierge du baiser, c'est ce que montre le poème de Larbaud. Baiser que je ne reçois pas : il est donné au masque. La tâche du « je », du « quid », du « quelque chose au centre de moi », est, alors, d'ajuster le masque le plus exact (ou, dans l'emploi de lecteur, de voir et accentuer ces instants de la poésie des autres où le poète a su ajuster un pareil masque). Si le masque est juste, le plus retiré, l'intime, sera aussi le plus public ; et l'intime sur scène, masqué et impudique comme est tout acteur, éprouvera le sentiment de la communion la plus vaste et la plus vraie. « On peut manger sa soupe de façon à plaire aux dieux », dit Épictète¹ ; on peut accomplir l'acte le plus égoïste et privé de sorte qu'il soit accordé à la loi du monde (« logos » des Stoïciens), de sorte que faire quoi que ce soit, c'est alors « se faire », se mettre au monde, de manière « intransitive » et « moyenne ». On peut montrer des jardins de sorte, aussi, que cette banalité de guide touristique soit approuvée de tout et de tous comme le signe le plus juste, moralement et esthétiquement. Le « juste » est approuvé, le baiser, cet infime point de rencontre de deux lignes de destin, scelle l'approbation. Chacun va sa ligne, comme un train. Inga, par exemple, a sur sa ligne les stations Kromer, Mayer, Cerri, etc. — Felice Francia. Felice souffre de n'être, peut-être, qu'une station sur la vie d'Inga, un « joli souvenir » qui ne « fonde rien de solide² ». Pourtant, elle « s'est écartée de sa route pour venir à moi³ ». Les deux routes se touchent. Cette tangence est la « douceur », comme quand le vers d'un autre (« carpe diem... ») touche « ma » vie, ou « mon » vers le vers d'un autre. Station d'Inga à Montpellier, arrêt de deux jours : cette tangence momentanée peut suffire à l'amant, elle ne satisfait pas le « poète » Felice, insatisfaction et « désir d'éternité » par quoi les héros

1. Cité dans V. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, p. 169.

2. *AHA*, p. 124.

3. *Ibid.*, p. 121.

de Larbaud s'identifient au point de vue du poète Larbaud. Ils ne veulent pas seulement un accord de deux êtres ou de deux noms (station « Felice-Inga ») dans chronos, mais un accord tel que le « point » d'accord se déploie en ligne éternellement, vers le passé et l'avenir, comme l'Instant sur la « ligne pure » d'aiôn. Au fond d'eux-mêmes, ils ne veulent pas la vie comme juxtaposition de phrases (chacune se présentant avec un « sujet » différent : sujet Édith, puis Queenie, puis Lavinie, etc.), ils veulent, se superposant à toutes les phrases, la Phrase, dont le sujet, le même, courrait dans toute leur vie, et, si ce sujet est « Douceur », ferait de la vie cette « grande allure si douce ». C'est parce que les liaisons avec Édith et Queenie n'ont pas fait obstacle à la possibilité de la Douceur elle-même, toute entière, dans la vie, que Marc sur le départ, ne fait qu'entre-fermer ces liaisons ou phrases, par un « point et virgule¹ ».

Le point-virgule prolonge la phrase en gardant ouvert le réservoir de douceur. La possibilité de la douceur partagée ou du « tout doux », dort à l'intérieur de chaque phase de la vie. Le baiser ranime cette belle au bois dormant. S'il est donné « juste » sur le masque juste, la fatalité de l'intériorité est réparée, une rédemption se passe. L'homme est au monde le seul être à posséder quelque chose comme une intériorité, à regarder le monde de son retranchement, le seul aussi par conséquent à souffrir de la solitude. « Déréliction » de Lucas, devant Irène :

C'est fâcheux qu'il n'ait encore rien publié et que son incognito doive demeurer complet. Si elle pouvait le percer, deviner qu'il est poète... Car c'est une chose qu'on n'avoue pas, ou du moins qu'on ne peut pas dire comme ça, dans un salon, à une jeune fille²...

Oui, c'est « elle » qui doit savoir où accentuer, appuyer le baiser. Car ce n'est pas purement une question de bienséance. Lucas a conscience du mauvais rôle qu'il jouerait s'il se présentait comme « poète ». Ce

1. *Ibid.*, p. 51.

2. *Ibid.* p. 226.

serait un masque lâche, convenant génériquement à une foule de gens. Le soupirant tendu vers la conquête de « l'objet » peut se satisfaire de l'aubaine d'un tiers qui dirait : « Lucas est poète, savez-vous ? », mais pas le moi intime. Il sait (c'est sa fatalité) qu'il porte tout le temps le masque le plus étroit et le plus invisible, et il parie (c'est un acte de foi), que l'autre, « elle », développera suffisamment de sagacité herméneutique pour « deviner » l'acteur invisible. L'accord intime est la rencontre de deux Hermès, ou la rencontre de deux singularités à la faveur d'Hermès. Le projet le plus égoïste du moi intime (par exemple, le projet de Felice de passer une bonne part de ses journées « en compagnie des personnages de Lucien¹ ») est toujours aussi le plus généreux et le plus unanimiste, car il ne se cloître que pour préserver la puissance de don. Don veut dire : don du baiser qui délivre (délivre « Lucien » en faisant de « ma » vie de lecteur un refrain de telle phrase, tel accent du poète Lucien). Le dire intime, intransitif et moyen (toujours produisant une « voix moyenne), exige — c'est la condition de sa venue au monde —, le lecteur le plus aigu, le plus « acteur », sans lequel il n'est qu'une idole, « incognito », au fond de son recès. Mais c'est aussi la condition douloureuse de l'intériorité de devoir se serrer dans le cercle le plus étroit, se constituer comme « zéro » sans effet (faire « la grève de l'action² »), si elle a foi en la chance de recevoir, elle « en personne », le doux baiser.

Faire de la douleur un refrain, la ressasser, la décanter et « clarifier » (c'est le mot qu'emploie Lucas³), si bien que par cette alchimie elle se mue en douceur (*ma* douleur particulière devenue la douceur de tout et de tous), c'est peut-être de cette façon que peut se décrire le principe de l'entreprise poétique de Larbaud. D'où l'importance spéciale, dans la pensée de Lucas, du refrain « Sois sage, ô ma douleur ». Dans le poème « Recueillement » de Baudelaire, *cela* se dit, tout de suite « douleur » ; la douleur est le thème. Mais le vers, ou

1. *Ibid.*, p. 144.

2. *Ibid.*, p. 145.

3. *Ibid.*, p. 247.

la manière, du poète ressasse si insidieusement, suggère et insinue si bien le « s » (« sois sage... soir descend... voici... souci... soleil s'endormir... linceul... ») que c'est efficace à la toute fin : car la voici, la « douce nuit qui marche », dans le dernier vers. Ma douleur, obscure et enveloppée, naît comme la douceur de la nuit ; ou, exprimé comme une « loi » générale : l'incommunicable de la monade, délivré par le baiser herméneute, se révèle, révèle son intériorité comme « douceur du monde » (non mienne, et pourtant singulière, « centre de moi »).

(*Naître*)

Larbaud-Barnabooth refait, à sa façon, « Recueillement », dans les derniers vers du poème « Yaravi » :

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.

On voudrait, lecteur, dire « douceur » en lieu et place de « douleur » ; on le « peut », à la fin, à la faveur d'anagrammes : douleur, don des Cieux : douceur, don des lieux, son des dieux ; vieux thème du poète don des cieux. Le poète-poème, et l'intime douleur-douceur, sont un don demandant à être adopté. L'adoption fait venir au monde (c'est-à-dire parmi tous) l'orphelin. Le poète-poème, dans « Don du poème » de Mallarmé, demande à être adopté. Il est la naissance horrible et vierge, à partir de rien, à partir de la nuit stérile — demandant à être adoptée. C'est la naissance qui doit être adoptée (pas un être, ou une chose : le poème).

Il y a, dans « Mon plus secret conseil... », une définition implicite du poète : c'est, se dit Lucas, un « spécialiste de la Naissance¹ ». La

1. *Ibid.*, p. 226.

naissance comme pouvoir a, à l'image de la grâce, un effet rétroactif : « ...puisqu'à lui seul il [Lucas] anoblit tous ses ascendants jusqu'au premier Letheil connu ou inconnu ». Il n'est pas question seulement ici de la noblesse du poète (sa « couronne de laurier ») au milieu de la vieille noblesse fréquentant le salon de Donna Clementina. La couronne du poète est « verte inflétrissable » : elle ne fait que naître, n'est que Naissance, n'a pas de généalogie, et toutefois, comme l'instant sur aïôn, elle se propage (remonte et descend). C'est le seul emploi du poète, le seul masque, en fin de compte, de l'intime : l'emploi ou le masque de l'orphelin naissant. Nous l'avons appelé plus haut « l'Oïseux », mais c'est la même chose : la Naissance est le masque que prend le « vide irremplissable » qu'au centre de moi je suis. C'est sur ce « naître » (ce procès, cet infinitif, cet immatériel) que le lecteur-frère doit appuyer le baiser de la lecture. La douceur est chaque fois douceur du naître. Il y a « douceur » quand le commencement de quoi que ce soit, sa fin, ou son déroulement (sa persistance) sont éprouvés comme « venues au monde », refrain perpétuel du même procès. La douceur est la façon (l'art) qu'à l'instant ponctuel de durer : les servantes « chantent dans la douceur du soir cet air si doux » (dans le poème « Mers-el-Kebir ») ; « J'ai senti pour la première fois toute la douceur de vivre,/ Dans une cabine du Nord-Express, entre Wirballen et Pskow¹ » (« Ode ») « Vivre danoisement dans la douceur danoise » (« Carpe diem... ») ; « Que je connaisse cette douce femme, là-bas », etc. « Naissance », dans la douceur, de Marc, au début de sa nouvelle, possession douce de son quartier, d'Édith, douceur de son départ pour le continent, de sa « pensée de l'Italie » ; douceur du souvenir de Finja et d'Inga « douce comme son pays² », douceur de revenir

1. Deux vers caractéristiques, disant que le « doux » s'est trouvé sur la ligne (entre deux stations), mais qu'il ne fut pas un un arrêt sur la ligne : il est un point mobile, point-ligne.

2. *AHA*, p. 120.

vers « celle à qui je pense¹ », d'imaginer une « rencontre fortuite² » avec Inga, plus tard ; douceur, pour finir les trois nouvelles, du sommeil où glisse Lucas. Car, si le mot « doux » n'est pas prononcé dans les dernières pages, on doit l'entendre cependant s'il est vrai que le voyage de Lucas vers la Corfou des Phéaciens est un refrain de l'arrivée d'Ulysse chez Alcinoos et, tout de suite après, chez lui à Ithaque ; alors le sommeil de Lucas est doux (« glukus ») comme toujours pour Homère (c'est un sommeil « glukus » qui porte Ulysse sur ses propres bords, au chant XIII ; dans le poème « Musique après une lecture », Barnabooth parle du « sommeil très doux »), et il tire vers l'illimité la ligne Naples-Tarente.

(Aoriste et moyen : salut)

Le doux se vit à l'aoriste, le temps-aspect de l'aoriste pouvant être ce « temps sans présent » de Blanchot, un « temps inhumain » où je ne vis qu'en tant que rien, oisieux, temps demandant l'éternité du moment panique (« un des ces moments dilatés de santé,/ Un de ces moments cruels où l'on est bien soi ! », dans le poème « Voix des servantes ») et capable d'élever au rang de loi chaque point mobile du temps ; temps-dimanche : tous les dimanches ne sont jamais qu'un seul et même, puisqu'ils n'ont tous, oisifs, rien d'autre à faire que commémorer le nom du Seigneur, comme les Oisifs que Larbaud met en scène n'ont rien d'autre à faire que convoquer dans leur vie le doux. Aoriste, aspect du « point-ligne », du vide capable du tout, aspect du « quitte » (à la fois « quietus » et perpétuellement mobile), aspect de l'événement « inconquérable » et invisible, dans lequel le rien de l'événement est ouvert sur tous (c'est la différence entre l'intime et le privé : l'intime vécu à l'aoriste n'a pas, en tant qu'invisible, à se cacher, il est vécu obscènement au milieu de tous, comme Felice dans les rues de

1. *Ibid.*, p. 151.

2. *Ibid.*, p. 155.

Montpellier ; pas de porte avec le panneau « intime », comme on voit des portes disant « private »).

Felice porte ses pensées, à un moment, au milieu des rues de Montpellier, sur l'aoriste et le moyen :

Nous n'avons rien, en Occident, comme l'aoriste et le moyen ; quelques emplois inccoutumés et presque incorrects de certains temps en relations avec d'autres ; c'est tout dans l'intention¹.

C'est cette « intention » que la présente étude voulait relever (« accentuer »), ces « incorrections » qui passent inaperçues comme les « tropismes » selon Nathalie Sarraute. Peut-on, par exemple, lire une intention d'aoriste dans l'imparfait, ici, à propos de l'incident infime et essentiel de la jupe rallongée, dans l'histoire de Marc et de Queenie ? « Marc ne peut rien dire sinon : “Oh ! Queenie, je craignais tant que le pluie ne vous empêchât de venir aujourd'hui² !” ». Ce n'est qu'un épisode de l'intrigue, un topos, qui sera dépassé et relevé dans le topos suivant, jusqu'à la fin de l'histoire. L'imparfait peut exprimer cette durée chronologique limitée : Marc a passé une part de ce dimanche à « craindre ». Mais, d'autre part, toute la douceur de la liaison et de toute liaison passe dans ce moment-là (cette après-midi est la toute dernière : « hora mortis »), et l'imparfait vaut pour le tout, il clôt d'une certaine manière la relation, l'emporte dans « l'éternité » en gardant Queenie vierge : elle était « bien digne d'être aimée, celle dont le premier geste, en se voyant élue par l'amour, était de se voiler³ ». Marc prononçant la réplique sur « la pluie » est vraiment, dans l'intention, acteur : tendu sur ce seul moment-tout, il « ne peut rien dire sinon » cette réplique-là, théâtrale (analogue à la première réplique de « Mon plus secret conseil... ») que tout autre amoureux aurait dite (point de vue « générique ») et qui est comme dictée par le dieu du moment : la seule possible, « jouable » et capable de faire le salut de toute l'intrigue,

1. *Ibid.*, p. 144.

2. *Ibid.*, p. 32.

3. *Ibid.*, p. 33.

de la rendre impérissable par la remémoration douce. L'aoriste est le temps-aspect du « salut » de l'intimité.

« Salut », mot de la rencontre et de la fin (bonjour, « addio »), ne touche à rien : ce n'est pas une action transitive ou conquérante. On garde vierge ce qu'on salue, on souhaite que cela se garde intact (« salvus », « sollus », grec « holos », expriment le « tout gardé sauf »). Les héros de Larbaud saluent leurs liaisons : sont tendus sur la volonté, au moment où ils les commencent et les finissent, de les transposer déjà ou enfin dans l'aïôn intime de la répétition, de la poésie. L'aspect temporel sous lequel ils les vivent n'est, en dernière analyse, ni celui de « l'aventure » (en cours), ni celui de la rétrospective (l'accompli), mais celui de l'aoriste, où toute la « tendreté » de la chair de la liaison se donne et s'emporte d'un coup. Tout le tendre : « panapalos ». On pourrait — c'est un pari ou un « baiser » de lecteur — trouver que le masque « panapalos », porté au cours de l'épisode sur les bords du Lez, convient à toute la nouvelle « Amants, heureux amants... », et, par propagation, à toute la poésie de Larbaud (nouvelles et poèmes) déchiffrée au moyen du chiffre « doux ».

(Tout doux)

C'est la remémoration, par Felice redevenu seul, de l'épisode anticipé par le mot « kêpos » au début de la nouvelle. Mais — comme il convient dans aïôn, ou « temps intime du monde » — la distinction « avant » et « après » ne veut rien dire, non plus que les distinctions « autre » et « moi », « effectif » et « imaginaire », « vie » et « livre ». Car le récit de la scène jouée dans l'après-midi au bord du Lez, avec les deux jeunes femmes, est apporté en quelque sorte par l'Odyssée. Felice se rappelle le Chant XIII. Ulysse transporté sur le navire magique à « l'allure si douce » des Phéaciens (il n'est pas « soumis aux tempêtes », dit Homère), est débarqué endormi sur sa terre natale, près de la grotte des nymphes, où on voit des ruches (Felice entend, souvenir de lycéen, le vers d'Homère — c'est le v. 106 — où se fait entendre le travail des ruches ; son souvenir d'helléniste se réduit à cette écoute : si on

accentuait, si on rythmait comme il faut, on y serait encore, comme Homère y était). Ulysse s'éveille, et ne reconnaît pas sa terre natale, car Athenê a répandu sur tout un brouillard. Il « traîne désespéré le long du rivage de la mer aux mille bruits ». Alors survient Athenê. Elle a les traits d'un adolescent, d'un berger, « tout tendre » (« panapalos », v. 223) comme les fils de rois. Ulysse lui demande : « Tis gê ? », « Qu'est cette terre ? » (et cette question, « quelle est cette terre où je suis et qui est la mienne que je ne reconnais pas », convient à Larbaud cosmopolite et à ses héros consuls, toujours « quittant », jamais et partout chez eux). Alors Athenê dissipe la nuée (v. 351 et suivants). Et Larbaud :

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 de 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 balançoire¹.

Le vent (qui n'est pas dans Homère) est le lien tendre entre la lecture du livre et l'image du moment vécu. Mais le lien est fait aussi par le « on » (« telle qu'on l'a toujours... »). « On », c'est « tout homme ». C'est Felice. Il est après la « liaison » avec les deux jeunes femmes, après toute liaison ; il leur a dit adieu, à la gare, et puis il a élargi son adieu : « Là, un petit nombre de gens viennent parfois (...). Et s'en vont, sans que nous cherchions à les retenir, et nous disons tous ensemble : "addio, cari villani"² ». Mais cet après-midi du Lez est aussi comme un commencement, un matin : premier matin d'Ulysse sur Ithaque, première ébauche d'un flirt possible avec Romana (« persuader [Inga] de rester dans ce jardin tandis que nous nous serions éloignés, Romana et moi. Nous aurions fait une promenade³...), et d'une aventure entre le garçon de la campagne (« pâtre ») et Inga.

1. *Ibid.*, p. 146-147.

2. *Ibid.*, p. 146.

3. *Ibid.*, p. 147.

Felice, dans l'ambiance de la « tendre » après-midi, joue un thème complexe, mais son indifférence entremetteuse est dans le même temps la volonté de verser le « doux » sur les têtes de tous les participants de la scène : générosité. Car ce qu'il cherche à retenir, ce n'est pas Romana, ni Inga (ni « celle à qui je pense », dont la pensée intervient aussi à ce moment-là), ni les deux jeunes gens, ni un ou des vers d'Homère. Les personnes, les corps et le sens passent. Reste le rythme ou le « thème », qu'un dieu nous donne de jouer. Le thème, cet après-midi-là, dans ce jardin du dimanche où il n'y a absolument rien d'autre à faire que désespérément jouer le moment présent, — le thème impose le masque « panapalos ». Il n'est pas facile à jouer. Il met en scène une petite foule de personnages et d'éléments (en réalité, l'acteur est toujours responsable du « tout »). Il requiert, enveloppé de nonchalance, l'effort le plus tendu. *Tout* porte le masque « panapalos », tout pourrait s'appeler de ce nom : soleil, vent, jardin, balançoire, heure du jour, jeunes filles et jeunes gens. Felice se rappelle le mot grec (un hapax, chez Homère et peut-être dans toute la poésie grecque) : « La description est sommaire ; mais il y a le détail : panapalos : le corps délicat et tendre comme l'ont les fils des Princes¹ ». Le mot est dit ici, et traduit ; mais il courait et faisait son effet déjà avant, et il le prolonge, après. On pourrait étendre cet avant et cet après à toute la « poésie » de Larbaud. Et ce n'est pas proprement le corps qui est tendre. Le « détail » que lâche Homère, le seul d'une « description sommaire », ce détail-là, tout seul, montre, non pas particulièrement l'apparence d'Athéné en pâte, mais le « quelque chose intime » de la scène imaginée par Homère. Il s'adresse au « tendre objet », pense Felice (le sexe féminin) ; plus encore, il transpose l'érotisme « sous l'épiderme », comme Larbaud loue la poésie de Paul Valéry de la faire², où l'objet du désir n'est plus même à conquérir ; il montre le « tendre féminin », et, tout

1. *Ibid.*, p. 148.

2. Tandis que Baudelaire « se penchait sur » la nudité féminine, « la poésie de Paul Valéry pénètre sous l'épiderme » (« Lettre de Lisbonne », dans *Jaune bleu blanc*, Gallimard 1991, collection « L'Imaginaire », p. 246).

au fond, l'intime même, comme indifférent à la différence des sexes (Ulysse a devant lui un androgyne), intime à tous et du coup propre à faire refrain. Le dire intime a chaque fois l'effet de volatiliser tous les déictiques pour ne plus faire subsister que le présent de l'acteur, l'instant dans aiôn, où tous nécessairement, parce qu'ils sont accordés aux dieux, jouent le même thème. L'aoriste, temps vierge, immuniserait contre le « temps qui passe ».

L'aoriste, ou : le temps en personne (mais en personne veut dire : sous le masque). Felice au bord du Lez est comme Ulysse. Ulysse, quand la nuée se disperse, vient au monde, et ce monde est « sa terre ». Naissance, métamorphose de la douleur (de se voir trompé par les Phéaciens) en douceur. Felice est sur sa terre aussi, c'est-à-dire « notre » terre, la terre où on « vient au monde ». Je nais : aoriste et voix moyenne (on ne peut pas plus dire « je nais » que « je meurs ») ; mais quand « je » nais sous les espèces d'un mot-refrain, l'intimité où je vis est toujours aussi celle de tous : il y a place pour tous sous le masque de la naissance vierge. C'est l'instant délicieux où Ulysse n'a rien encore à conquérir ou reconquérir ; et ainsi Felice : Inga et Romana sont déjà possédées, et parties. Cueille *cet* après-midi, *ce* jour ; pas : le jour avant qu'il ne passe, mais le dieu (le « Zeus » de « Dies ») passant toujours tout entier, panapalos, dans le jour. Le « doux » ne peut pas être l'objet d'une quête : c'est le don que fait sans relâche le « dieu », la vie unanime, et auquel il faut s'efforcer de correspondre. C'est un effort, en effet : on n'est jamais un « notable habitant » de la douceur. Mais le doux est toujours l'objet, au moment de son intensité totale, au moment où il trouve à s'exprimer, de la nostalgie. Pas la nostalgie chronologique, attachée aux personnes et aux choses, et qui tire le bilan. Mais une nostalgie qui n'a rien perdu — et comment le moi intime et immune pourrait-il perdre quelque chose, et qui pourrait quoi que ce soit contre lui (ou pour lui), à l'instant de douceur où il est tout à tous ? Nostalgie qui est l'expression de l'effort d'acteur (régisseur) fait pour « y être » à l'instant des dieux, instant de la toute-naissance, porte par laquelle la vie communique avec les dieux

Philippe Marty

(comme une des deux portes de la grotte décrite par Homère¹), tenue ouverte à l'aoriste. Nostalgie vivant à l'aoriste seulement, parce qu'elle veut retourner à l'instant singulier, le plus « à moi » et « tout à tous », de la naissance.

1. *AHA*, p. 149.

Se lire en secret. De quelques lectures en abyme chez Proust et Larbaud

I presentimenti oscuri, i segreti rimpianti, i timori superstiziosi, le aspirazioni combattute, i dolori soffocati, i sogni travagliati, i desiderii non appagati, tutti quei torbidi elementi che componevano l'interior vita di lei ora si rimescolavano e tempestavano¹.

On lit beaucoup chez Proust et chez Larbaud. Cette brève parodie de Jean-Pierre Richard à propos de deux auteurs qui ont eux-mêmes goûté les joies du pastiche et de la transformation ludique de textes prestigieux n'a pas seulement pour fonction d'amuser un instant le lecteur afin de saisir, *ex abrupto*, sa bienveillance. Elle entend indiquer une apparente évidence : il est peu d'auteurs dans la période qui va du tournant du siècle aux années 1920 qui, hormis Musil, se soient intéressés autant que Proust et Larbaud à l'acte de lecture, dans une perspective théorique susceptible de nourrir, après-coup, leurs fictions. Sans chercher à tout crin à faire d'eux les prophètes de nos

1. Gabriele D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, Rome, Gulliver, 1995, p. 51.

mythologies contemporaines, il semble intéressant de considérer la manière dont ils traitent de cet « acte psychologique original appelé *Lecture*¹ », aujourd'hui où l'impasse des approches historiques et formalistes a conduit les critiques à déplacer leur intérêt du texte vers les phénomènes lectoraux, et où l'hypothèse est parfois avancée qu'une relation indéfectible unit la lecture d'une fiction et la manière dont celle-ci représente en son sein, directement ou obliquement, l'acte de lire². Lectures réelles de Proust et de Larbaud, lectures prêtées aux personnages de fiction tout occupés à relire les mêmes volumes ou à se souvenir de leurs anciennes lectures, mode d'appréhension du monde, enfin, à la fois déchiffrement et quête de significations cachées, c'est à ces rapports spécifiques et continus à la lecture que je vais m'intéresser. Tantôt, adoptant une manière de méthode proustienne, j'essaierai d'établir un *continuum* entre ces différents niveaux de lecture réelle ou fictive afin d'indiquer comment joue l'intertextualité dans les fictions de Proust et de Larbaud. Tantôt, continuant une technique chère à ce dernier, « riche amateur de la parenthèse³ », j'userai de cette partie enchâssée contre l'ordre naturel du discours qu'est la digression pour saisir comment des motifs apparemment aussi dissemblables que l'amour jaloux, l'érotisme, l'apologie du vice, l'éloge de la vertu, le sourd bourdonnement des pensées secrètes ou le silence des intérieurs confortables viennent, en réalité, se greffer autour de la thématization de la lecture.

Chez Larbaud, comme chez Proust, la réflexion sur les pouvoirs de l'écriture se double toujours d'une réflexion sur la lecture. Le portrait du milliardaire Archibald Orson Barnabooth permet ainsi au premier d'insérer dans la fiction des « idées sur l'art »⁴ et, à partir des exemples

1. Marcel PROUST, « Journées de lecture » (version de 1905) dans *Journées de lecture*, Paris, coll. « 10/18 », 1993, p. 31.

2. Voir J.-L. DUFAYS, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, p. 317 et suiv.

3. Roger NIMIER, « Notes sur le style de Valery Larbaud » dans *Hommage à Valery Larbaud*, Paris, NRF, septembre 1957 [rééd. 1990], p. III.

4. Valery LARBAUD, « M. Barnabooth poète ; ses idées sur l'art ». Sauf indications

de Vielé-Griffin, d'Henri de Régnier, de Francis Jammes ou de Claudel, d'enchâsser des théories de la lecture dans une façon de roman. Le second se fait exégète de Nerval (qui cherchait avec bonheur « à saisir, à éclairer des nuances troubles, des lois profondes, des impressions presque insaisissables de l'âme humaine » [CSB p. 157]), de Flaubert (dont la lecture le conduit à affirmer que « la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style¹ »), de Baudelaire (dont le monde, comme le sien, *et comme celui de Larbaud*, correspond à « un étrange sectionnement du temps où seuls de rares jours notables apparaissent² »), ou de ce « livre délicieux et divertissant³ » qu'est le journal artificiellement intime des frères Goncourt, tout cela pour commenter, dans *Le Temps retrouvé*, l'illumination soudaine du narrateur (TR p. 62 et suiv.). Cette parenté entre la réflexion sur l'écriture et l'attention portée à la lecture s'explique d'abord par la curiosité de ces deux auteurs, singuliers dévoreurs de livres. C'est peu de dire que Larbaud, l'habitué des librairies de *Charing Cross Road* et de *Great Newport Street*, fut un grand lecteur ; lui dont la seule bibliothèque anglaise comptait plus de cinq mille volumes et qui contribua, en France, à la découverte de Samuel Butler, de Conrad, de Faulkner ou de Joyce. Il va de soi que pour étudier précisément le rapport de Larbaud à la lecture, il faudrait s'arrêter longuement sur l'influence centrale exercée sur lui par les deux librairies légendaires de la rue de l'Odéon —

contraires, les références aux œuvres de Larbaud renvoient à l'édition de la Pléiade (1957). Les abréviations suivantes seront utilisées et données par parenthèses : BMS pour *Beauté mon beau souci...*, AHA pour *Amants heureux amants...*, MSC pour *Mon plus secret conseil...* ; CSB pour *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1989, DCS pour *Du Côté de chez Swann*, SG pour *Sodome et Gomorrhe*, P pour *La Prisonnière*, TR pour *Le Temps retrouvé*, Paris, Le Livre de Poche, 1992-1993.

1. Marcel PROUST, « A propos du "style" de Flaubert », article pour la NRF du 01/01/1920 dans *Journées de lecture*, *op. cit.*, p. 115.

2. Marcel PROUST, « A propos de Baudelaire », article pour la NRF du 01/06/1921 dans *Journées de lecture*, *op. cit.*, p. 144.

3. Marcel PROUST, « Sur les Goncourt », *Le Gaulois* en date du 27/05/1922 dans *Journées de lecture*, *op. cit.*, p. 185.

La Maison des amis des livres d'Adrienne Monnier et la *Shakespeare & Company* de Sylvia Beach — qui ont réussi l'audacieux pari de faire se coudoyer Gertrude Stein, Ezra Pound, Hemingway, Fitzgerald, Gide, Valéry, Paulhan ou Ramón Gómez de La Serna, en qui Larbaud voyait un « agent de liaison intellectuelle¹ ». Il conviendrait même, préalablement, de s'attarder sur ses disparates lectures de jeunesse qui, plus ou moins directement, impriment leur marque dans ses œuvres tardives : Barbey, Dostoïevski, Pierre Louÿs. Je noterai simplement pour l'heure qu'il apparaît comme un fin lecteur comparatiste qui, dans la *NRF*, la revue *Commerce* ou celle du *Navire d'argent*, analyse opiniâtement, dans une optique cosmopolite, les œuvres d'innombrables auteurs, proches ou lointains, en mêlant érudition et « émotion esthétique ». Celle-ci, qu'il décrit en 1923 dans son compte rendu du *Fermé la nuit* de P. Morand², comme un étrange « contact », n'est pas tant liée, selon lui, à « cette vieille carcasse rouillée³ » qu'est l'intrigue, qu'à l'évocation, poétique, des objets quotidiens lorsqu'ils réalisent leur épiphanie, lorsqu'« une soudaine manifestation spirituelle se traduit [...] par le prosaïsme de la parole ou du geste ou par quelque phase mémorable de l'esprit même⁴ ». Au vrai, ce rapport aux choses est bien proche de celui qu'entretient Proust avec la « consistance⁵ » d'« objets [qui] conservent quelque chose des yeux qui les regardèrent » (*TR* p. 285) et que le narrateur, Elstir ou Vinteuil tentent de fixer en partant « des illusions, des croyances qu'on rectifie peu à peu » (*TR* p. 408).

1. Valéry LARBAUD, « Lettre de Lisbonne » dans *Le Navire d'Argent*, février-mai 1926, p. 336.

2. Valéry LARBAUD, « *Fermé la nuit*, par P. Morand », dans *NRF* 01/05/1923, p. 829-831 dans *L'Esprit NRF, (1908-1940)*, Paris, Gallimard, 1990, p. 437-438.

3. Valéry LARBAUD, « Un Roman de Joseph Conrad », *Ce Vice impuni la lecture*, dans *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Gallimard, 1953, p. 215.

4. James JOYCE, *Stephen le héros* dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., t. I, 1982, p. 512.

5. Voir Jean-Pierre RICHARD, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990, p. 14 et suiv.

Néanmoins, Larbaud ne s'intéresse pas seulement à la manière dont l'œuvre littéraire peut toucher le lecteur. Il s'attache aussi d'une part au processus intellectuel, rationnel, inféré par la lecture et, d'autre part, à l'histoire des formes littéraires. Voilà qui le conduit bientôt à émettre un certain nombre d'affirmations tantôt péremptoires — « il faut que le roman moderne ait une conscience, une faculté critique et morale agissante¹ » —, tantôt paradoxales — « on me reproche écrit-il, d'abus[er] des citations » : « elles ne sont pas en aussi grand nombre que vous le croyez, et c'est leur qualité, leur justesse, leur rareté et leur éclat qui vous ont donné l'illusion de leur fréquence² »... Mais, au contraire des pratiques doctrinaires des avant-gardistes de son temps, son raisonnement est fondamentalement inductif. C'est pourquoi, à l'image de Queenie, réalisant les rêves dont sa mère était saisie « dans ses moments d'ambition intellectuelle », il lui arrive de se livrer à « la critique de texte » (*BMS* p. 597), à de véritables micro-lectures. Ainsi, par exemple il explique très précisément à Gide, en 1920, les rapports étroits qui unissent l'*Atlantide*, le roman sensuel et exotique de P. Benoit, *She* de Rider Haggard et *Erewhon* — l'intrigue étant là « pour amorcer le lecteur et servir de lien entre les essais satiriques et philosophiques » qui constituent, si on l'en croit, le véritable noyau du texte de Butler³. Cette méthode d'explication, qui postule que le travail de l'exégète est de faire saillir des éléments occultés par le texte, est, dès l'origine, orientée vers la fiction. C'est ainsi qu'en 1932, Larbaud commente à Jean Paulhan un poème qu'il prête à Charles-Marie Bonsignor, le héros d'une nouvelle qu'il avait fait paraître dans la revue *Commerce*⁴, ce « truc impossible » qui fit le

1. Valéry LARBAUD, « *Chance. A Tale in two parts by J. Conrad* » dans *NRF* 01/03/1914, p. 527-529 dans *L'Esprit NRF, op. cit.*, p. 224.

2. Valéry LARBAUD, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1955, p. 215.

3. Lettre de Valéry LARBAUD à A. Gide, publiée dans la *NRF* du 01/05/1920, p. 747-751.

4. Valéry LARBAUD, « Le Fait du Prince », *NRF* du 01/10/1932 p. 539-543, reproduit dans *L'Esprit NRF, op. cit.*, p. 809 et suiv.

désespoir d'Adrienne Monnier¹. Voilà qui le conduit bientôt à explorer les frontières évanescentes qui séparent la fiction et l'essai — jeu qui était déjà au cœur des *Œuvres complètes* de Barnabooth dédiant un poème à un certain Valéry Larbaud². Cet entrelacement du roman et de la réflexion théorique est également central dans l'œuvre de Proust ; et dans la *Recherche* comme dans *Jean Santeuil* de nombreuses digressions spéculatives émaillent l'histoire proprement dite. De ce point de vue, le roman proustien semble se fonder sur un art de la parenthèse — parenthèses sur les lectures dans *Du Côté de chez Swann*, sur l'habitude ou le voyage dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, sur la maladie et la mort dans *Le Côté de Guermantes*, sur le sommeil dans *Sodome et Gomorrhe*, sur la jalousie dans *La Prisonnière* ou sur l'art dans *Le Temps retrouvé*. Si cette construction digressive m'intéresse ici, ce n'est pas tant qu'elle manifeste une tension entre un attrait pour l'infini et une exigence de totalité, que parce qu'elle n'est pas si éloignée, somme toute, de la technique du monologue intérieur telle que Larbaud l'emprunte à Dujardin.

Il n'est naturellement pas question de faire de la *Recherche* un monologue intérieur, plus ou moins narrativisé. On se souvient que c'était là la thèse de R. Kemp dont Dujardin lui-même a indiqué la fausseté en remarquant que la phrase proustienne, « à incidentes perd tout caractère de représentation cinématographique de la pensée³ ». Certes, ainsi que l'illustre l'agonie de Bergotte qui, devant la *Vue de Delft* de Vermeer, commente *in petto* et sa vie et son œuvre, certains passages expriment « les agitations profondes d'une conscience » (*P*, p. 248 et suiv.) et tendent à se rapprocher du monologue, en ce que le narrateur s'y efface pour laisser progressivement la place aux perceptions et

1. A. MONNIER — H. & H. HOPPENOT, *Correspondance*, établie par B. Mousli, éd. des Cendres, 1997, p. 39.

2. Valéry LARBAUD, *Œuvres*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1 109.

3. Édouard DUJARDIN, *Le Monologue intérieur*, Paris, A. Messein, 1931, p. 74 en réponse à l'affirmation de R. Kemp dans *La Liberté* du 22/01/1925 : « L'œuvre de Proust [...] fourmille de monologues intérieurs ».

paroles de l'énonciateur-personnage et que semble rompue l'homogénéité stylistique du récit proustien. Mais ces passages demeurent aussi brefs qu'exceptionnels. Il est vrai que la dimension rétrospective de la *Recherche*, l'importance qui y est accordée aux souvenirs et à la reconstruction de soi, la fréquence de l'itératif, la volonté d'analyse, tout cela contrarie la forme du monologue intérieur qui cherche à rendre compte du flux continu des pensées présentes. Il n'en demeure pas moins que l'usage de la parenthèse et de la métaphore est très comparable chez Larbaud et chez Proust, où il soutient l'analyse et insiste paradoxalement à la fois sur la cohérence des choix narratifs et sur le morcellement de la diégèse. Ainsi, les parenthèses abondent dans *Mon plus secret conseil...* où leur fonction n'est pas tant de fournir au lecteur des précisions aussi minutieuses qu'inutiles sur les actes et désirs de Lucas rêvant de se marier vieux « (vers quarante ans) » (*MSC* p. 679) ou de s'en aller faire « une excursion en mer (comme il en avait fait une, déjà, après une nuit de querelle) » (*MSC* p. 682). Il s'agit surtout, grâce à elles, d'insister sur le dédoublement du locuteur-personnage, d'indiquer comment ce dernier prend de la distance non seulement par rapport à ce qui lui arrive, mais par rapport à la manière même dont il le pense, ou se le raconte intérieurement. Ce n'est ainsi que par parenthèses que Felice commente son propre discours intérieur, ses plaisanteries intimes (*AHA* p. 635). E. Van Der Staay note avec justesse que la parenthèse sert à signaler une rupture « à l'intérieur de la personnalité » « d'où résulte un léger décalage entre soi et soi » et qu'à cet égard elle permet au locuteur de formuler un « certain nombre de confidences à l'écart du monologue lui-même » : « désir éprouvé avec une vive intensité, nostalgie d'un ailleurs, vœu secret et chuchoté, hésitation sur un fait, sentiment d'avoir atteint ce qu'[il] cherchait, regret de l'impossible etc.¹ ».

Comme les métaphores cognitives et didactiques qui parfilent les

1. Elisabeth VAN DER STAAY, *Le Monologue intérieur dans l'œuvre de Valéry Larbaud*, Paris — Genève, Champion — Slatkine, 1987, p. 235.

textes de Larbaud et de Proust, les parenthèses ne révèlent donc pas la formation d'une pensée, mais livrent au contraire les commentaires posés, lucides, de personnages qui, avec acuité, ont lu en eux-mêmes et saisissent enfin, du moins partiellement, les ressorts intimes de leur esprit ou les travers de ceux qui les entourent. Voilà, du reste, ce qui permet de comprendre la portée ironique, comique ou humoristique de ces parenthèses. Ce mécanisme est parfaitement représenté par la manière dont le narrateur commente, dans *Sodome et Gomorrhe*, les raisons invoquées par les Cambremer pour ne pas inviter « la Patronne, Mme Verdurin » au dîner auquel ils ont convié Morel et Brichot :

par crainte (tant ils étaient timides) de mécontenter leurs nobles amis, ou (tant ils étaient naïfs) que M. et Mme Verdurin s'ennuyassent avec des gens qui n'étaient pas des intellectuels, ou encore (comme ils étaient imprégnés d'un esprit de routine que l'expérience n'avait pas fécondé) de mêler les genres et de commettre un « impair », ils déclarèrent que cela ne corderait pas ensemble, que cela ne « bicherait » pas et qu'il valait mieux réserver Mme Verdurin (qu'on invitait avec tout son petit groupe) pour un autre dîner (*SG* p. 508).

Parenthèses et digressions, mêlant ici les observations d'un narrateur qui se fait naturaliste et les gloses émanant des Cambremer eux-mêmes, représentent, indirectement, des manières de lire, de décrypter postures et expressions apprêtées. La lecture n'est plus *représentée*, comme lorsque le narrateur commente George Sand (*DCS* p. 78 et suiv. et *TR* p. 283 et suiv.), Stendhal, Thomas Hardy et Dostoïevski (*P*, p. 440 et suiv.) ou comme lorsque Felice glose Lucien, Montaigne ou Homère. Elle n'est plus que *figurée*, ce qui stimule le lecteur réel dans sa quête herméneutique tout en lui fournissant les règles qui doivent gouverner son interprétation. Mais j'emprunte par trop moi-même les chemins de traverse ; et il me faut en revenir à ces lectures minutieuses et critiques effectuées très tôt par Larbaud.

Par de tels commentaires, c'est, en somme, à une réforme profonde de la critique littéraire qu'il souhaite parvenir. Ainsi qu'il l'écrit, un

brin provocateur, en février 1911, il a soudain pris conscience que « si l'on examine l'ensemble de la critique littéraire » de son époque, « on s'aperçoit qu'il y a une sorte de conspiration des petits esprits pour rabaïsser les grands hommes, leur trouver des tares, les dénigrer, prendre contre eux le parti du public le plus ignorant¹ ». Quelle est donc cette *doxa* critique, « presque touchante à force de simplicité et de naïve sottise », qu'il attaque sans ménagement ? En premier lieu, la tentative d'explication d'une œuvre par la vie de son auteur — méthode qui tend, par exemple, à dévaloriser l'œuvre dramatique de Shakespeare au seul titre qu'aux « yeux des bourgeois de Stratford », il n'était, « de son vivant », « qu'un bourgeois enrichi », « bon homme (puisqu'il leur prêtait de l'argent et leur payait à boire) mais assez noceur et coureur² ». Larbaud affirme au contraire que « l'écrivain, le poète, le penseur, ne sont pas ailleurs que dans l'œuvre » et que s'il convient de s'intéresser, éventuellement, à aux « études, lectures, séjours, voyages³ » de l'écrivain, il faut absolument laisser de côté « traits de caractère, habitude, vie privée », tout cela n'étant qu'« anecdotique et superflu⁴ ». Cette « explication de l'homme par l'œuvre », issue de « la théorie de Taine » et parcourue de « clichés romantiques⁵ » est précisément celle que Proust réproûve dans le célèbre huitième chapitre de son *Contre Sainte-Beuve*, où il affirme qu'« un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » ; et qu'il est en conséquence parfaitement extravagant de « ne pas séparer l'homme et l'œuvre », et de « s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain »

1. Valery LARBAUD, « William Ernest Henley, critique littéraire et critique d'art » dans *NRF*, 01/02/1911, p. 259-278, reproduit dans *L'Esprit NRF*, *op. cit.*, p. 106.

2. *Ibid.*

3. Valery LARBAUD, « Paul Valéry », *Domaine français* dans *Œuvres complètes*, t. VII, p. 330-331.

4. *Ibid.*

5. Lettre de Valery LARBAUD à Jean Paulhan, citée par Béatrice MOUSLI, *Larbaud*, Paris, Flammarion, 1998, p. 461.

(CBS p. 127). « Ce qu'on donne au public, c'est bien ce qu'on a écrit seul, pour soi-même, c'est bien l'œuvre de soi » et il est vain d'interroger les amis, les familiers et les femmes de l'écrivain, car l'écriture ne saurait jamais toucher qu'à « quelque chose de plus approfondi et recueilli à l'intimité » (CBS p. 131), à quelque chose que tous ignorent. Mieux vaudrait, à tout prendre, reconstituer la bibliothèque de l'artiste, exposer l'histoire de ses lectures ainsi qu'en rêvent le narrateur de la *Recherche* dans le salon-bibliothèque des Guermantès (TR p. 283 et suiv.) et Larbaud confiant à Paulhan que, de même que pour un peintre « l'essentiel de sa biographie, c'est la liste des tableaux qu'il a regardés », « l'essentiel de la biographie d'un écrivain consiste dans la liste des livres qu'il a lus »¹.

Cet intérêt porté par Larbaud à la théorie littéraire explique que ses œuvres de fiction sont elles-mêmes tissées de références. Il faudrait étudier scrupuleusement cette « carte intellectuelle du monde² » que Larbaud s'est efforcé de dessiner et dont le premier tome paraît en 1925. On y trouverait un constant éloge de ce « vice impuni » qu'est la lecture. De même, il y aurait beaucoup à dire sur cette expression empruntée à Logan Pearsall Smith, grand lecteur lui-même de Shakespeare et de Milton et essayiste frondeur, dont Larbaud avait préfacé le *Trivia* en 1921 pour les célèbres *Cahiers verts* de Grasset et qui voyait dans la lecture un dérèglement « raffiné », une « égoïste, sereine et durable ivresse ». Je me contenterai de soulever quelques questions dont la réponse, me semble-t-il, reste en suspens : Larbaud cherche-t-il, en l'opposant explicitement à la vertu, à décrire la lecture comme une aptitude, patiemment acquise, à commettre des actes funestes à autrui ou à soi-même ? Outre qu'il s'agit là d'un lieu commun développé tout au long du XIX^e siècle et que la décadence a particulièrement prisé, répondre par l'affirmative à cette interrogation conduit *ipso facto* à faire de Larbaud un moraliste moderne qui s'intéresse aux

1. *Ibid.*

2. Valéry LARBAUD, *Domaine anglais* dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 51-52.

spectacles mondains, aux particularités des caractères qu'il décrit et qui se livre, par le détour de la fiction, à une étude de la sensibilité et de la raison humaines. Analyser la comédie intérieure de la conscience individuelle revient ainsi non seulement à montrer comment les « gens peuvent paraître ceci et être cela » (*AHA* p. 642) et à traquer chez chacun « le drôle de mélange de sa personnalité artificielle et de son caractère réel » (*AHA* p. 637), mais aussi à « démêler ce qui se passe en [s]oi » (*AHA* p. 645). Cette dimension moraliste peut s'expliquer par l'importance qu'ont acquis à ses yeux, dès le lycée, La Fontaine, Pascal et La Bruyère. *Beauté, mon beau souci...*, *Amants, heureux amants...* et *Mon plus secret conseil...* correspondent bien à cette démonstration ironique du hiatus qui existe entre l'image que le personnage a de lui-même et la réalité de son caractère, entre « ses plus chères illusions » (*TR* p. 300) et la mauvaise foi dont il fait preuve. Ironique, la fiction larbaldienne le serait donc pour trois raisons, au moins : d'abord, en ce qu'elle vise à mystifier son lecteur en éclipsant et dévoilant tour à tour les dispositions naturelles, les tempéraments et les contradictions des personnages. Ensuite, en refusant le plus possible l'omniscience du narrateur — omniscience qui tend à rendre indiscutables les valeurs idéologiques, esthétiques, voire économiques, formulées expressément ou implicitement évoquées. Enfin, en tentant d'établir, par induction, les lois générales du comportement humain, quitte à s'appuyer pour ce faire sur les observations consignées par des auteurs à l'autorité reconnue.

Cette dimension moraliste contribue naturellement à rapprocher Larbaud de Proust. En effet, comprenant que le « plaisir d'un contact mondain qui exclut toute pénétration » est « stérile », le narrateur de la *Recherche* saisit qu'il lui faut « décrire la courbe et [...] dégager la loi » des « gestes » des personnages qu'il croise, « [d]es paroles qu'ils dis[ent], [de] leur vie, [de] leur nature » (*TR* p. 413). Toujours en quête d'une « loi psychologique » (*TR* p. 305) susceptible d'expliquer les fonctionnements de l'amour, de l'amitié ou de la mondanité, il possède ce « sentiment du général » (*TR* p. 305-306) dont *Le Temps*

retrouvé souligne qu'il est l'apanage des grands écrivains. Il est vrai que « la genèse du roman montre que la tendance de Proust à l'abstraction, à la généralisation du moraliste est ancienne. *Les Plaisirs et les Jours* sont l'œuvre, pour une grande part, d'un La Bruyère, d'un La Rochefoucauld fin de siècle¹ », et *Jean Santeuil* et *la Recherche* sont émaillés de maximes, de pensées tendant à montrer tantôt que « nous faisons toujours passer avant la besogne intérieure que nous avons à faire le rôle apparent que nous jouons » (*TR* p. 264), tantôt que « la vie nous déçoit tellement que nous finissons par croire que la littérature n'a aucun rapport avec elle » (*TR* p. 150). Les énoncés à valeur générale agrémentent pareillement les nouvelles de Larbaud, qu'ils soient prétendument empruntés par Lucas Letheil à des moralistes classiques — « dans la société tout me rapetisse ; dans la solitude tout me grandit » (*MSC* p. 693) — ou que, simplement prêtés à Marc Fournier, ils indiquent par exemple que « moins les gens sont civilisés, plus ils méprisent les étrangers » (*AHA* p. 631), que « nous ne pouvons pas être absolument naturels et nous n'avons pas grand avantage à l'être » (*AHA* p. 638), ou que « la vertu [est] négative et facile ; le vice positif et difficile² ».

Vice, le terme réapparaît et relance les interrogations : s'agit-il pour Larbaud, par son usage récurrent, d'indiquer que la lecture fait de qui-conque la pratique l'esclave de ses désirs — désirs de lire ? Ou désir de vivre ses fantasmes par le biais de la fiction ? —, lesquels ne seraient immoraux ou répréhensibles que pour l'unique raison qu'ils sont un esclavage ? Serait-ce dans la mesure où il est toujours possible d'éviter d'adopter la mauvaise habitude qu'elle représente que la lecture peut être décrite comme un vice — le lecteur étant alors pleinement responsable de sa légèreté ? Et encore conviendrait-il, pour tenter de répondre à ces questions, de vétilier ainsi que les philosophes l'ont fait

1. Jean-Yves TADIÉ, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 414.

2. Valéry LARBAUD, *Journal intime d'A. O. Barnabooth*, p. 151.

d'Aristote à Kant, de l'*Ethique de Nicomaque*¹ à la *Doctrine de la vertu*, et de se demander si la lecture est une faiblesse — il faut considérer dans ce cas que le lecteur ne peut dominer sa passion pour les livres alors même qu'il en connaît le caractère pervers et qu'il sait que ceux-ci l'empêchent de vivre pleinement — ou est un dérèglement qui gâte le caractère, fausse l'intelligence et conduit à l'autosatisfaction du lecteur, le rendant inaccessible au remords ? Je noterai simplement que ces réflexions, là encore, font écho à celles de Proust usant, de son côté, du champ lexical de l'impureté pour décrire les modes de lectures qu'il juge nuisibles. Certes, cette réflexion sur la nature des lectures pernicieuses est loin d'être neuve. C'étaient déjà ces lectures dissolues qui faisaient les délices de Félicia feuilletant, voluptueuse, *Thérèse Philosophe*², qui adoucissaient la vie d'Emma Bovary au couvent³ avant que d'égarer Bouvard et Pécuchet, qui, « produi[sant] un effet extraordinaire », jetaient Marie dans les bras d'Octave Mouret⁴, corrompaient Dorian Gray et contribuaient à faire vaciller la raison de des Esseintes brûlant *in fine* de vivre dans un vaste livre⁵. Toutefois, Proust se détache bientôt du motif éculé du livre corrupteur : dès les « Journées de lecture » — parues en 1905 dans *La Renaissance latine* puis en 1906, comme préface à la traduction de *Sésame et les lys*, avant d'être reprises en 1919 dans les *Pastiches et mélanges* et liées à un article paru en mars 1907 dans *Le Figaro* dont il était fort mécontent — la critique ne porte plus tant sur des livres attirants et destructeurs que

1. ARISTOTE, *Ethique de Nicomaque*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1990, p. 175 et suiv.

2. André-Robert de NERCIAT, *Félicia ou mes fredaines* (1775) dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 1197 et suiv.

3. Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., t. I, 1977, p. 324-325.

4. Emile ZOLA, *Pot-Bouille*, Paris, Le Livre de poche, 1973, p. 81 et suiv.

5. Joris-Karl HUYSMANS, *A rebours*, Paris, Imprimerie Nationale, 1981, p. 80 : « il se résolut [...] à faire relier ses murs comme des livres, avec du maroquin, à gros grains écrasés, avec de la peau du Cap, glacée par de fortes plaques d'acier, sous une puissante presse ».

sur des manières, contestables, de lire. Sont ainsi vilipendées trois attitudes de lecture pervertissant la seule véritable « lecture [qui] est une amitié [...] ramenée à sa pureté première¹ » : celle de l'historien — qui fait de tout texte un témoignage, celle de l'érudit — qui tergiverse à tout propos, celle du lettré, enfin, qui entretient une « sorte de respect fétichiste pour les livres² ». Pour celui-ci, la lecture « communique une dignité factice à tout ce qui l'entoure³ », ce qui le conduit bientôt à une totale confusion de l'art et de la vie. C'est, en fin de compte, à la critique radicale de l'illusion référentielle que Proust se livre, condamnant l'attitude des esthètes qui correspond parfois, sinon à celle de Larbaud (ce serait comme Sainte-Beuve confondre l'homme et l'œuvre) du moins à celle de ses personnages. Parmi ceux-ci, Edith qui, naïvement, prend trop les livres au sérieux (*BMS* p. 550) ou Marc qui ne voit d'abord Queenie qu'à travers son souvenir de Heine, qu'en songeant 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* » (*BMS* p. 543) — personnages auxquels font pendant, chez Proust, Charlus, Mme de Villeparisis, Norpois, Brichot et la mère du narrateur. Il faut ici, me semble-t-il, risquer une hypothèse : les personnages de lecteurs fourvoyés représentent pour le lecteur réel — ou, plus exactement, pour sa part inconsciente qui réagit aux structures fantasmatiques du texte — une simple allégorie de l'idéalisation de pulsions narcissiques, comme si leur Moi était à leurs yeux le seul modèle qui vaille. Néanmoins, leur caractère infantile et tronqué étant sempiternellement menacé d'être révélé à ceux qui les entourent, de tels personnages sont marqués par l'angoisse, par la crainte de l'abandon, par l'inquiétude de la séparation, par l'appréhension d'être confronté au désir ou aux regards de l'Autre.

Voilà peut-être précisément ce qui motive la prégnance, dans la *Recherche* comme dans les nouvelles de Larbaud, d'un certain nombre

1. Marcel PROUST, « Journées de lecture », *op. cit.*, p. 48.

2. *Ibid.*, p. 45

3. *Ibid.*, p. 44.

de motifs apaisants, sinistres, ambivalents : la solitude, le foyer, l'intimité du couple et l'effraction, la dialectique de la comédie des masques et de la divulgation des secrets, le « plaisir d'avoir quelque chose de secret » (*AHA* p. 627), le désir de n'y mêler personne (*AHA* p. 633) et pourtant, comme Jupien, l'ardente satisfaction éprouvée « à faire étalage des secrets qu'[on] détient » (*TR* p. 259). Cette dialectique du voile et de la révélation — qui n'est pas sans rappeler le célèbre *Fort/Da* freudien, lequel a ceci de commun avec la lecture qu'il permet de maîtriser l'angoisse née de pertes archaïques par une symbolisation conjointement défensive et constructive — est également au cœur des représentations de la vie amoureuse et des manœuvres de séduction auxquelles Proust et Larbaud accordent dans leurs fictions, avec le sexe qui n'est qu'une « chose ajoutée, un déguisement » (*AHA* p. 638), une importance considérable.

Il convient d'abord de remarquer que la douceur trompeuse du compagnonnage amoureux (*P* p. 240 et suiv.) et les prétendues « joies du ménage » (*AHA* p. 632) sont systématiquement mises à mal. Les scènes de ménage abondent qui déchirent Isabelle et Lucas à tout propos et tourmentent, par exemple, Albertine et le narrateur proustien (*P* p. 397 et suiv.). Celui-ci note, au demeurant, que dans « la vie amoureuse », « la pluie de soufre et de poix tombe après les moments les plus riants », que dans les « instants doux, gais, innocents en apparence s'accumule pourtant la possibilité du désastre », et enfin que « sans avoir le courage de tirer la leçon du malheur nous rebâtitons immédiatement sur les flancs du cratère d'où ne pourra sortir que la catastrophe » (*P*, p. 140). La jalousie — cette « maladie intermittente » (*P*, p. 87 et suiv. et p. 163 et suiv.), cette « rougeole sentimentale » (*AHA* p. 625) qui ne semble rien d'autre qu'un conflit entre une fiction amoureuse et la réalité — est le lot de Swann à l'endroit d'Odette, du narrateur à l'égard d'Albertine, de Felice Francia pour celle à qui il pense. « Torturé[s] par les jalousies, les fureurs, les délices, les lâchetés, les triomphes, les abandons » (*AHA* p. 620 et 625-626), les personnages de Larbaud et de Proust sont continuellement, en dépit qu'ils

en aient, au cœur d'histoires d'amour finissantes. Le récit de leurs aventures correspond bien plus étroitement à celui d'une dé cristallisation, plus ou moins lente et blessante, qu'à la riante et perpétuelle découverte « que l'objet aimé a [sans cesse] de nouvelles perfections¹ ». Cela, encore, vaut pour Swann — qui a « gâché des années de [s]a vie, voulu mourir, eu [s]on plus grand amour pour une femme qui ne [lui] plaisait pas, qui n'était pas [s]on genre » (*DCS* p. 432) — et pour Felice — parfaitement conscient qu'il « y aura un jour [...] où [il] verra [l'absente] comme les indifférents la voient, et où [il] penser[a] : “Ce n'était que ça” ». « Oui, poursuit-il intérieurement, un temps viendra, où je l'éviterai, où je serai gêné en pensant aux lettres que je lui écrivais, où je considérerai qu'en l'aimant je me suis fait un affront à moi-même » (*AHA* p. 644-645). Dans *Le Temps retrouvé* comme dans *Amants, heureux amants...*, la littérature s'inscrit bien vite dans la place laissée vide par l'amour : le narrateur proustien découvre que « dans les heures où on travaille, on sent si bien l'être qu'on aime se dissoudre dans une réalité plus vaste qu'on arrive à l'oublier par instants et qu'on ne souffre plus » (*TR* p. 311) tandis que Felice rêve de « vivre pour travailler », de se perdre dans « les livres », de se livrer à « quelque essai de traduction » ou de « céder à la manie écrivante » (*AHA* p. 645). S'impose alors à l'un comme à l'autre l'idée que « la solitude est l'unique parti possible » (*AHA* p. 639) et qu'il faudra absolument, à l'avenir, chasser importuns et relations intimes, fût-ce au prix de la plus grande discourtoisie, puisque « le devoir de faire [s]on œuvre prim[e] celui d'être poli ou même bon » (*TR* p. 412-413).

Mais si la passion — source de malheur et de frénésie — et le désir — qui n'est que le regret d'une absence — mènent, plus ou moins obliquement, à l'isolement et à l'art, leur prégnance justifie également que personnages et situations se trouvent ensemble érotisés. Il n'est pas certain que l'allégation proustienne selon laquelle « la curiosité amoureuse », « comme celle qu'excite en nous les noms de pays », serait

1. STENDHAL, *De l'amour*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 35.

« toujours déçue » ne soit pas une simple dénégation (*P* p. 204). En tout cas, cet intérêt « renaît et reste toujours insatiable » (*ibid.*), motivant ainsi le lien qui, chez Larbaud et Proust, unit indéfectiblement érotisme, désir d'apercevoir l'autre à son insu et curiosité esthétique. Le narrateur s'attarde ainsi, à plusieurs reprises, à surprendre Albertine en son sommeil, lequel « réalis[e] dans une certaine mesure la possibilité de l'amour ». Elle endormie, en effet, il n'a « plus à parler », « plus besoin de vivre à la surface de [lui]-même » (*P* p. 130), il peut enfin s'adonner à une douce rêverie. Mais, assurément, l'enchantement est passager, et tout s'écroule à nouveau quand elle chuchote, assoupie, le prénom d'Andrée, stupéfiant le narrateur qui ne découvrira que bien plus tard qu'Albertine était aussi l'intime de l'amie de mademoiselle Vinteuil (*P* p. 174, 401-402, 459 et suiv.), celle-la même dont le lecteur connaît, depuis *Du côté de chez Swann*, les ardeurs saphiques (*DCS* p. 202 et suiv.). Il est vrai qu'à Incarville déjà, Albertine dansait langoureusement bien près d'Andrée — ce que remarquait, fripon, le docteur Cottard (*SG* p. 208-209) —, qu'au casino elle observait, alléchée, avec une « attention brusque et profonde », un couple d'affables lesbiennes (*SG* p. 212-213), et que certains signes laissaient penser qu'elle aussi était peut-être bien une « exilée » de Gomorrhe (*SG* p. 262).

Lié à l'amour, donc, le mystère des individus — Proust devenant très tôt que « comme le ciel de la théologie catholique qui se compose de plusieurs ciels superposés [...], notre personne morale se compose de plusieurs personnes superposées » (*CSB* p. 169) et que les êtres sont l'un à l'autre des mystères « qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art » (*TR* p. 470). De même, Marc Fournier ne parvient pas à percer à jour Queenie et se demande longuement si elle aussi ne joue pas la comédie. Si, elle aussi, ne calcule pas (*BMS* p. 587) ? Et le lecteur, à sa suite, s'interroge : eh quoi, est-il possible que la délicate Queenie soit le double de son horrible tante et de son vilain oncle (*BMS* p. 592 et suiv.) ? Attachés à l'érotisme,

l'ambiguïté enfin découverte qui motive, dans *La Prisonnière* et chez Larbaud, le rapprochement du désir et du voyage, le décalage des situations et des paroles, la survenue inopinée d'un souvenir libertin. Ainsi en va-t-il de la tirade licencieuse d'Albertine faisant l'apologie des glaces et des sorbets — douceurs qui lui « caus[ent] l'équivalent d'une jouissance » (*P* p. 190 et suiv.) lui rappellent Montjouvain et excitent la jalousie du narrateur déconcerté. Les mêmes motifs et les mêmes enjeux se trouvent au cœur de l'ouverture d'*Amants, heureux amants...* dans laquelle Felice, contemplant les corps endormis d'Inga et de Romana, peut enfin « se retrouver [lui]-même, l'esprit net et tranquille, désabusé, après la confusion et le délire » (*AHA* p. 617). Cette « Genèse à usage domestique¹ » sur laquelle s'ouvre la deuxième nouvelle du recueil éponyme souligne que les personnages larbaldiens se définissent d'abord par la quête herméneutique qu'ils entreprennent et qui cherche à révéler l'ordre secret qui gît derrière la confusion du monde quotidien. Jeunes filles et femmes raisonnables sont alors présentées comme des livres dont les artistes et les esthètes seuls savent jouir, acceptant qu'elles soient à la fois « déchiff[r]able[s], lisible[s] et codée[s] » et que ce soit conjointement dans la duplicité et « le jeu des apparences » qu'elles « trouve[nt] leur insolente liberté² ».

La proximité des figures féminines et des livres — qui se trouve incidemment soulignée dans les propos de table de M. Barnabooth selon lequel « dans la vie, il n'y a que deux choses qui vailent la peine d'être pratiquées : c'est l'étude et la débauche. Car les livres sont ce que les hommes ont de mieux à nous donner » tandis que les « caresses honteuses sont ce que nous pouvons attendre de meilleur des femmes³ » — recoupe la double dialectique de l'essence et de l'apparence, de la pureté et de la dégradation impudente ou perverse. Cette

1. Pierre-Henri DORO, « Erotique de Larbaud » dans *Europe*, n°798, Valéry Larbaud, octobre 1995, p. 106.

2. *Ibid.*

3. Valéry LARBAUD, « Propos de table et anecdotes de M. Barnabooth », *Biographie de M. Barnabooth* dans *Œuvres*, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1152.

dernière était déjà centrale dans ces *Enfantines* dont Proust se disait grand admirateur¹ et dans lesquels le lecteur découvre les mobiles qui poussent la fraîche Julia Devincet à offrir à l'innocent Milou de se rouler à ses pieds, « fai[sant] [s]a chienne² », ou qui incitent Rose, la jeune pensionnaire, à embrasser la ceinture de cuir de la très belle Röschen qui semble n'être « douceur, tendresse et obéissance » et dont, néanmoins, l'expression est parfois diabolique³. Il n'est pas nécessaire d'insister sur le fait que Röschen n'est qu'un double de Rose, laquelle s'adore elle-même en vénérant la « jolie enfant insouciante », « son amie bien-aimée, la confidente de toutes ses pensées⁴ ». La complexion narcissique réapparaît encore qui explique l'importance du leurre, de l'égarément et de l'aliénation : à s'énamourer d'un autre qu'il prend pour lui-même, ou à chérir une projection de lui-même qu'il ne reconnaît pas, le personnage larbaldien peut se perdre. Il convient de souligner que cette confusion de l'intériorité et du monde, du sujet et de l'objet, du plaisir et des supplices pourrait justifier, dans la perspective de la métapsychologie freudienne, que les récits de Proust et de Larbaud s'apparentent à ce genre hybride qu'est le récit poétique, né, au tournant du siècle, de la suprématie du lyrisme et du rejet de l'intrigue romanesque et de son caractère référentiel. Que cette poétisation du récit puisse s'analyser à la fois par la continuation de l'idée romantique selon laquelle la poésie a pour vocation d'absorber les autres genres et par le désir grandissant des écrivains de composer une œuvre totale n'entre pas dans mon propos. Je noterai seulement qu'elle se fonde sur un rapport accablant et équivoque du personnage à lui-même, au temps, à l'espace et aux mots qui servent à les dire. Le repliement dans le silence, le refus de « donner audience au monde extérieur » (*MSC* p. 667) — dont il

1. Dans sa dédicace à Larbaud, en 1919, des *Pastiches et mélanges*. Voir Béatrice MOUSLI, *op. cit.*, p. 316.

2. *Enfantines*, p. 414-415.

3. *Enfantines*, p. 401, 402, 404.

4. *Ibid.*, p. 403.

est au demeurant impossible de « se conformer aux opinions, règles et convenances » (*AHA* p. 631) — et l'édification de l'habitude en valeur apparaissent comme deux réponses possibles à l'angoisse qui caractérise quelquefois ces consciences malheureuses que sont les personnages de Larbaud et de Proust.

Comme la lecture et comme « l'art véritable [qui] n'a que faire de tant de proclamations et s'accomplit dans le silence » (*TR* p. 99), la contemplation dans « un silence de rêve » — où « tout est solitaire et discret », où « les choses [sont] isolées, sans rayonnement, sans accointances, sans [...] voix » et où « des abîmes [...] séparent tous les objets même les plus proches les uns des autres » (*BMS* p. 539-541) — tisse un lien insolite entre les descriptions, le récit de pensées et le monologue. Ce dernier — qui, « généralement réservé à l'introspection et par conséquent fermé au monde extérieur¹ », se trouve curieusement tissé de citations — pourrait indiquer que dans les nouvelles de Larbaud comme dans la *Recherche*, il est bien difficile pour le sujet d'accéder à quelque autre réalité que lui-même. Le système de représentations du personnage constituant à ses yeux toute la réalité et « le monde extérieur », lui apparaissant « comme une indifférente et fatale succession d'apparences² », il lui semble bien rude d'admettre que les autres *moi* qui l'entourent puissent être doués d'une quelconque existence indépendante. Voilà qui expliquerait non seulement l'indifférence et la suffisance de Marc, Felice et Lucas, mais aussi la réification qui affecte les personnages féminins qui les entourent : Edith n'est ainsi qu'une fraction du foyer de Marc, elle est l'égale « de ses murs et de ses meubles, de son feu, de ses livres et de ses repas » (*BMS* p. 547). Ce repli silencieux du personnage sur lui-même correspond à un désir d'apaisement qui lui permet à la fois de fuir les embarras et les remue-ménage du monde et de se mieux connaître « jusqu'aux profondeurs de l'âme » (*BMS* p. 600). Mais il est loin d'être le seul mode

1. Colette RABY-RUYZ, « Les Tribulations incertaines du roman » dans *Europe, op. cit.*, p. 51.

2. Paul BOURGET, *Le Disciple*, Paris, Nelson, s.d., p. 90.

de défense et de rétablissement de l'intimité pour des personnages aux prises avec un univers troublé : ceux-ci brûlent également d'édifier autour d'eux un monde rassurant dont le calme et la consistance pourrait finalement garantir leur quiétude. Et c'est pourquoi les personnages de Larbaud, comme le narrateur proustien, recherchent la « paisible félicité » (*BMS* p. 547) et « l'engourdissement des habitudes » (*TR* p. 62), lesquelles « nous permettent dans une large mesure, permettent même à nos organismes, de s'accommoder d'une existence qui semblerait au premier abord ne pas être possible » (*TR* p. 425). Mais, qu'elle soit solitaire ou partagée, cette tranquillité s'avère bientôt funeste : elle nuit à toute authentique connaissance de soi comme à la découverte de la véritable beauté. Et si Queenie paraît si désirable à Marc, c'est finalement aussi que leur relation ne saurait être que clandestine : une « amitié », un « amour d'écolier » (*BMS* p. 556, 578, 586) sans intimité de couple. De son côté, le narrateur de la *Recherche* se trouve enfin affranchi d'Albertine ; « la conscience cesse vite de collaborer à nos habitudes » (*TR* p. 224) et c'est heureux : le chagrin, les désenchantements, la lecture et le travail viennent arracher ces « mauvaises herbes de l'habitude » (*TR* p. 312) qui « amass[ent] au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher [...] les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie » (*TR* p. 300).

La lecture ne sert pas seulement à Proust et Larbaud à prétendre qu'il est possible, après que le XIX^e siècle eut fait de l'originalité une valeur cardinale de l'esthétique, de rattacher l'écriture de fictions à un principe d'imitation. D'une part, elle fonde la remise en cause de nombreux fondements de la critique du tournant du siècle, au premier rang desquels l'idée que les déclarations de l'auteur puissent déterminer de quelque manière que ce soit la lecture de son œuvre, ou que celle-ci puisse être évaluée par le biais du rapport qu'elle entretient avec l'ensemble d'une vie. D'autre part, dès lors qu'elle se trouve mise en abyme dans la fiction, elle permet de cerner les rapports qu'entretiennent les personnages non seulement avec la littérature, mais aussi avec l'altérité et avec eux-mêmes. Ces personnages

d'artiste ou d'esthète « se raccroch[ent] humblement à [leur] vanité » (*AHA* p. 636), sont pleins de « contentement [d'eux]-même[s] » (*BMS* p. 554) et croient qu'il « suffit de vouloir les choses avec intensité » pour qu'elles se produisent (*BMS* p. 594). Convaincus de leur omnipotence et habités par le désir « d'une existence purement idéale et contemplative¹ », ils se trouvent irrémédiablement précipités dans une vaste quête herméneutique qui les conduit à lire les précieux volumes de leur bibliothèque, et également le monde, les êtres qui les entourent, le « livre intérieur » (*TR* p. 278) de leurs pensées intimes. De même que toute activité est une façon de lecture, toute lecture est bientôt perçue par eux comme une manière de traduction. Il faut bien sûr rappeler que, très tôt, Proust traduisit Ruskin et que Larbaud fut non seulement un grand traducteur², mais un théoricien de la traduction, qu'il décrit conjointement comme un « primitif instinct d'appropriation³ » et « un merveilleux exercice de style⁴ ». Mais s'ils s'enthousiasment pour l'élaboration d'une théorie de la traduction, ce n'est pas tant pour savoir si, comme le suggérait Cicéron, il vaut mieux privilégier *genus omne verborum vimque* ou si demeure aujourd'hui recevable l'abandon du principe *verbum pro verbo* qui avait légitimé les « belles infidèles » de l'âge classique. Ce qui importe à leurs yeux, c'est que la traduction n'est rien d'autre qu'une lecture particulièrement attentive, une lecture littéraire qui ne concerne rien que le texte et son lecteur. Cette activité est tellement importante que Proust la prête à son narrateur-personnage (*TR* p. 220), lequel affirme que « le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur » (*TR* p. 293) et ajoute que le « grand écrivain » n'a pas à écrire son livre, « puisqu'il existe déjà

1. *Ibid.*, p. 96.

2. Voir M. BALLARD, « Valéry Larbaud, traducteur zélé, théoricien dilettante » dans *Portraits de traducteurs*, P.U. d'Ottawa et Arras, 1999, p. 207-236.

3. Valéry LARBAUD, « Joies et profits du traducteur » dans *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, *op. cit.*, p. 75.

4. Lettre de Valéry LARBAUD à M. Auclair citée par Béatrice MOUSLI, *Valéry Larbaud*, *op. cit.*, p. 73.

en chacun de nous, mais à le traduire » (*ibid.*). Voilà que se trouve noué un lien indéfectible entre lecture, écriture et traduction. Toutes trois se fondent sur une recherche d'équivalents faisant apparaître des vérités qui ne sauraient être perceptibles que par réinterprétations et déplacements successifs ; et toutes trois ne sont guère éloignées de ce qui préside au pastiche et à la parodie, ces mises à distance révérencieuse qui, chez Larbaud se doublent d'effets ironiques, et que Proust présente comme de la « critique littéraire en action¹ ». Chez Proust et chez Larbaud, les lectures commandent la rêverie et ressuscitent les chambres et les rues « où a flâné [l']enfance » (*TR* p. 63). Grâce à elles, « les impressions nouvelles entrent et se font place, comme elles peuvent, parmi la multitude des souvenirs » (*MSC* p. 652) et « on se sent mieux vivre » (*AHA* p. 622). Enfin, c'est seulement quand elles sont toutes ensemble confondues qu'il est possible d'écrire : « des points de suspension ; du blanc ; et un nouveau chapitre commence, en belle page » (*AHA* p. 646) dans le livre de la vie. « Probablement » (*ibid.*)...

1. Marcel PROUST, *Correspondance*, Paris, Plon, vol. VIII, p. 59.

Modèle mystique et écriture de l'intime : *La Lettre de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal

Dans la Vienne fin de siècle, l'œuvre de Hugo von Hofmannsthal s'inscrit dans la tentative de redéfinition de la psyché, qui invite à délaissier l'homme de raison des Lumières au profit d'un « individu plus riche mais plus dangereux et plus changeant, le sujet psychologique, qui à la raison allie l'instinct et le sentiment¹ ». Hofmannsthal fait partie de ces « peintres de la subjectivité intérieure² » qui tentent de représenter un certain rapport de l'individu au monde. Dans la *Lettre de Lord Chandos* principalement, le narrateur exprime une relation fluide entre le moi et le monde, qui se manifeste par la traversée d'« un état inexplicable qui reste d'ordinaire enclos [en lui]³ ».

Cette lettre marque un tournant décisif : publiée en 1902, elle exprime, sur le mode de la fiction autobiographique, les données

1. Carl E. SCHORSKE, *Vienne fin de siècle. Politique et culture*, traduit de l'américain par Yves Thoraval, Paris, Seuil, 1983, p. 22.

2. *Ibid.*

3. Hugo von HOFMANNSTHAL, *Une lettre*, traduction de Jean-Claude Schneider, p. 37-52, dans *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1992, p. 51.

d'une expérience intime attribuée, dans le contexte épistolaire, à un narrateur imaginaire du nom de Philip Lord Chandos s'adressant à un destinataire bien réel du nom de Francis Bacon, pour lui expliquer les raisons de son renoncement à la poésie. Il s'agit ici d'exprimer une crise de l'identité en même temps qu'une crise du langage et du rapport au réel. Cette lettre correspond à un moment charnière de la carrière de Hofmannsthal, qui, à vingt-huit ans, décide de se détourner de la poésie. On ne peut donc en méconnaître la portée autobiographique et la valeur de « confession », attestée par l'auteur lui-même :

Je m'étonne qu'on ait pu faire [de cette lettre] un témoignage de l'art pour l'art — qu'on ait pu ne pas voir son caractère de confession, tout ce qu'elle avait de terriblement autobiographique¹.

Si ce texte fondamental résonne comme un constat d'impuissance de l'écrivain, c'est qu'il repose d'abord sur une mise en question du consensus qui préside à nos représentations du réel, ensuite parce qu'il aboutit au sentiment angoissant de ne pouvoir par le langage dire la vie, dire le réel, ce qui renvoie la poésie, et par là même tout le langage, à l'ordre du simulacre. Or, paradoxalement, c'est ce sentiment d'un manque au cœur de la création littéraire qui va agir comme un ferment de l'œuvre à venir : cette expérience fondatrice de « panique » établit en effet les fondements d'une écriture qui cherche son chemin hors des représentations confortables de la pensée dualiste et rationnelle.

Simultanément, ce texte esquisse les fondements d'un nouveau rapport au monde, marqué par le surgissement de l'altérité au cœur du moi et une ouverture du champ perceptif : en ce sens, il se place dans la lignée d'une démarche et d'une rhétorique propres aux grands textes mystiques. En articulant le récit d'une expérience intime de type mystique, et la réflexion sur la création littéraire, *La Lettre de*

1. Hugo von HOFMANNSTHAL, *Ad me ipsum*, cité par Jean-Claude Schneider, préface à la *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, op. cit., p. 9.

Lord Chandos apparaît comme un texte fondamental propre à redéfinir, à travers une mystique délogée du religieux, une poésie de l'intime qui se poursuivra au xx^e siècle.

Nous verrons en quoi cette lettre imaginaire, qui se veut écriture d'une expérience en même temps qu'expérience d'une écriture, apparaît d'abord comme un témoignage d'une illumination de type mystique, nous laissant au seuil d'une redéfinition des rapports de l'individu et du monde ; ensuite, comment elle apparaît paradoxalement comme un manifeste poétique, qui, s'appuyant sur le sentiment d'un manque au cœur de l'être et du langage, retrouve la rhétorique propre aux grands textes de la tradition mystique pour interroger les rapports de la création littéraire et de l'intime.

I La description d'un état intérieur

Tout d'abord, il est utile de rappeler que ce texte d'Hofmannsthal, s'il narre une expérience spontanée fondée sur un vécu authentique — comme en témoigne la précision des notations — n'est pas sans lien avec l'intérêt de l'auteur pour les textes mystiques : Hofmannsthal est en effet féru de néoplatonisme ; d'autre part, il admire Angèle de Foligno, mystique de la fin du xiii^e siècle qui a beaucoup séduit les milieux littéraires fin de siècle¹. Cependant, l'importance de cette filiation ne peut suffire à expliquer la force d'un texte dont la spécificité ne peut se percevoir par le biais d'une approche érudite ou savante, puisqu'elle dit la confrontation à une forme de non-savoir, à travers le récit d'une expérience spontanée, dont l'universalité est attestée dans toutes les cultures, et qui s'apparente à ce que les spécialistes de la mystique nomment le « phénomène mystique » :

1. En France, elle a principalement suscité l'admiration à travers la traduction de ses visions et instructions (le *Memoriale* et les *Instructiones*) par Ernest Hello en 1868, qui l'a remise au goût du jour.

Le phénomène mystique [...] signifiera pour nous tout état intérieur qui, aux yeux de celui qui l'éprouve, apparaît comme un contact — non par le moyen des sens, mais immédiat, intuitif, — ou comme une union avec plus grand que soi, qu'on l'appelle l'âme du monde, Dieu, l'absolu, ou de tout autre nom que l'on voudra¹.

En cela, il nous appartiendra d'emblée de considérer *La Lettre de Lord Chandos* comme un témoignage sur la vie intérieure du narrateur confronté à ce que les mystiques nomment l'ineffable, ou l'irreprésentable. Il est certain que, dans cette lettre, la fiction ne touche que la forme extérieure du récit, tant la précision et la justesse des sensations observées ramènent à une donnée anthropologique universelle exprimée dans les grands textes des spirituels et des mystiques orientaux et occidentaux dont nous citerons au passage quelques exemples.

Voici les faits : le personnage de Philip Lord Chandos, figure du gentilhomme campagnard vivant retiré dans sa propriété, avoue traverser au cours de sa vie quotidienne des états difficiles à décrire et qui affectent sa vision du monde tout en le transformant lui-même. Entre perte de soi et ressaisie par l'écriture, l'expérience intime se dérobe tout en parvenant à se décrire comme la traversée d'états de conscience nettement identifiables, qui se rattachent au phénomène mystique.

Or, ce dernier, qui ne suffit pas à définir la spécificité de l'engagement dans la vie mystique, puisqu'il peut n'être qu'une expérience profane et isolée, nous le trouvons décrit dans les témoignages des mystiques de tous les temps, qui, souvent sous forme de narration autobiographique, ont consigné les étapes de leur vie intérieure. De même, le récit de Lord Chandos évoque la traversée successive d'états de conscience différents qui affectent la totalité de l'individu dans sa vie émotionnelle, affective, intellectuelle, et correspondent aux caractéristiques du phénomène mystique : on y retrouve son caractère spon-

1. James H. LEUBA, *Psychologie du mysticisme religieux*, traduction française Lucien Herr, Paris, Félix Alcan, 1925, p. 1.

tané et fortuit ; le décloisonnement du regard qu'il entraîne inévitablement, à travers le sentiment d'un rapport nu, immédiat au réel ; les états extraordinaires qui l'accompagnent, provoquant une sortie de soi et effaçant les limites du sujet ; le sentiment d'une unité retrouvée à l'intérieur du moi et dans la sensation du rapport au monde ; enfin, l'entrée dans une sorte de pensée sans pensée qui met en échec la logique discursive.

1.1 La rencontre fortuite rendue possible par un décloisonnement du regard

Ce phénomène, toujours fortuit, unique, bouleversant, apparaît comme l'expérience fondatrice de toute vocation mystique, et c'est pourquoi les mystiques décrivent les extases de leurs débuts, mais il peut également survenir chez des individus non prédisposés par une ascèse ou une vocation quelconque, étant indépendant des questions d'appartenance religieuse, puisqu'il recoupe une expérience spontanée. Il se manifeste par une modification de l'état de conscience que Michel Hulin décrit ainsi :

La soudaineté, le sentiment de dépaysement radical, la sensation d'être soustrait au cours normal du temps, enfin, la certitude intuitive d'être entré en contact avec un réel d'ordinaire caché, la joie surabondante, la sérénité, l'émerveillement¹.

Cette « soudaineté », nous la trouvons évoquée dans la première étape du récit de Lord Chandos, qui est celle d'une transformation subite du regard, liée au surgissement de visions. Le narrateur insiste sur le caractère spontané, « sauvage² » de son expérience, survenue « soudain », toujours vers le soir, de manière imprévisible :

1. Michel HULIN, *La Mystique sauvage. Aux antipodes de l'esprit*, Paris, PUF, Perspectives critiques, 1993, p. 133.

2. L'épithète est empruntée à Michel Hulin, qui, par « mystique sauvage », entend décrire les phénomènes d'illumination spontanés survenus hors de tout encadrement religieux ou institutionnel.

Chacun de ces objets, et mille autres semblables, dont un œil ordinaire se détourne avec une indifférence évidente, peut prendre pour moi soudain, en un moment qu'il n'est nullement en mon pouvoir de provoquer, un caractère sublime et [...] émouvant (p. 45)¹.

Le narrateur évoque la modification de son rapport au monde qui l'entoure, à travers des chocs visuels répétés, au contact d'objets insignifiants du quotidien : il les nomme des « hasards étranges » (p. 48) qui le traversent « de la racine des cheveux à la base des talons » (p. 47). Il évoque sa rencontre fortuite avec d'humbles objets et scènes du quotidien dont la vue devient à son insu un support de contemplation : « un arrosoir, une herse à l'abandon dans un champ, un chien au soleil, un cimetière misérable, un infirme, une petite maison de paysan » (p. 45), « une créature sans valeur, un chien, un rat, un insecte, un pommier rabougri, un chemin de terre tortueux escaladant la colline, un caillou couvert de mousse » (p. 47), les « jeunes chiens affreux » ou « le chat qui se faufile avec souplesse entre les vases de fleurs » (p. 49), en résumé les « objets misérables et grossiers de la vie paysanne » (p. 49) deviennent ce qu'il nomme « le réceptacle de ses révélations » (p. 45). De l'ordinaire surgit l'extraordinaire, de l'abjection naît l'extase. C'est bien d'abord d'une expérience de décloisonnement du regard qu'il s'agit, d'un rapport immédiat au monde, « schrankenlos » (sans bornes), c'est-à-dire non limité par nos représentations habituelles, et qui génère à la fois dépaysement et stupeur.

Le second phénomène paradoxal évoqué par le narrateur est plus complexe, car au-delà du regard, il met en jeu l'affectivité : alors qu'il chevauche dans la campagne après avoir donné l'ordre de semer dans la laiterie d'une de ses fermes une grande quantité de poison pour les rats, le narrateur, en proie à une « impuissante horreur » (p. 46), voit « soudain au fond de lui » (p. 46) la scène de l'agonie de ces rongeurs,

1. Pour la version française, toutes nos références sont empruntées à la traduction de la *Lettre de Lord Chandos* par Jean-Claude Schneider dans l'édition Gallimard « Poésie » déjà citée.

devenus des victimes sublimes dignes des plus grandes épopées et des tableaux historiques de Tite-Live. Il décrit des états extraordinaires qui correspondent à l'apparition et à la vision.

1.2 Les états extraordinaires : le modèle de la « mystique sauvage »

Tout était au-dedans de moi : l'air frais et lourd de la cave, envahi par l'odeur douçâtre et forte du poison, et la stridence des cris heurtant les murs moisés ; cette confusion de spasmes impuissants, ces galops désespérés en tous sens ; la recherche forcenée des issues [...]. Vous vous souvenez, ami, avec quel art Tite-Live évoque les heures qui précédèrent la destruction d'Albe-la-Longue : ces gens qui errent dans les rues qu'ils ne doivent plus revoir ... qui prennent congé de leur sol. Je vous le dis, mon ami, voilà ce que je portais en moi, et en même temps Carthage en flammes toute entière ; mais c'était davantage encore, c'était plus divin, plus bestial ; et c'était du présent, le présent le plus plein, le plus sublime (p. 46).

Bouleversé par la souffrance et la spiritualité de ces animaux dont le regard désespéré est dirigé « dans l'infini » (p. 46), le narrateur vit le sentiment de la solidarité du vivant, au-delà de la culpabilité, de la compassion, de la pitié. Le récit de cette expérience de vision simultanée se rattache au domaine des phénomènes extraordinaires tels qu'on les trouve décrits chez les visionnaires et les mystiques¹, et qui correspondent à ce que les théologiens nomment les « charismes² » ou phé-

1. Tous les mystiques sont visionnaires, mais tous les visionnaires ne sont pas des mystiques. Ces derniers vivent des phénomènes extraordinaires au début de leur parcours et s'en détachent par la suite, en entrant dans une démarche exigeante qui modifie définitivement leurs représentations du réel ; les visionnaires relèvent de ce que Michel Hulin nomme la « mystique sauvage » : ils se complaisent dans les états extraordinaires. La *Lettre* se rattache plutôt au modèle de la mystique sauvage.

2. « Les charismes, également appelés dons de la grâce ou gratifications, sont des phénomènes et forces surnaturels qui sont attestés chez tous les mystiques, hommes ou femmes, et sont considérés, pour autant que l'Eglise les reconnaisse, comme des marques de sainteté dont Dieu est l'auteur ». Peter DINZELBACHER dir., *Dictionnaire*

nomènes et forces surnaturels, souvent considérés comme des dons de la grâce. Ce texte, à mi-chemin entre littérature et spiritualité, entre écriture épiphanique et écriture mystique, décrit le phénomène mystique, ou perception intérieure d'une extase.

Les états extraordinaires dans lesquels le narrateur se trouve immergé dans les deux situations décrites correspondent en effet à des charismes ; dans le second cas, il s'agit de vision à distance, ou « perception imagée d'un objet éloigné¹ », que le texte nomme « représentation précise d'un objet absent » (p. 45). Quant à la situation précédente, elle portait sur une vision, ou apparition, que les théologiens qualifieraient de « pré-mystique² », car non reliée aux Écritures et à la personnalité christique. Le texte d'Hofmannsthal évoque une expérience du divin hors du religieux qui, selon les spirituels, se rattache au degré le plus bas de l'expérience extatique, car il n'implique pas un retrait des sens : il s'agit de l'apparition, qui consiste à « percevoir une personne ou une chose présentes de manière surnaturelle dans un environnement ordinaire³ ». Enfin, le narrateur désigne clairement son texte comme un récit de « révélations » (p. 45), ou récit d'extase dans un contexte profane et autobiographique, détournant à ses fins un lexique traditionnellement réservé au domaine religieux, parlant de « sentiment divin » (p. 45), mais déclarant ne pas croire aux « chérubins » (p. 47) et se défendant d'appartenir à une religion quelconque, séparant sans équivoque le domaine de la croyance et de la spiritualité, vivant ses expériences sans encadrement institutionnel, comme c'est le cas de tous les mystiques sauvages, qui vivent des phénomènes extraordinaires de manière fortuite, sans préparation ni ascèse quelconque. Nous sommes bien ici dans le récit d'une expé-

de la mystique, traduit et adapté par le centre Informatique et Bible de Maredsous, Belgique, Brepols, 1993, p. 159.

1. *Dictionnaire de la mystique*, *op. cit.*, p. 738.

2. *Ibid.*, p. 778.

3. *Ibid.*, p. 65.

rience de type visionnaire qui relève de la « mystique sauvage » selon Michel Hulin.

Si l'on se réfère à l'ouvrage de ce critique¹ sur les phénomènes mystiques spontanés, il est possible d'inscrire ce récit dans la lignée des témoignages d'expériences extatiques : il décrit un fonctionnement, dont il évoque le contexte, puis les manifestations. Les états traversés apparaissent d'abord comme la conséquence d'une situation d'isolement plus psychique que physique — le narrateur vivant entouré de gens — qui crée une sorte de dédoublement intérieur caractéristique de l'activité visionnaire². Ensuite, l'état de conscience modifié aboutit ici à un sentiment de plénitude lié à une distorsion de l'espace-temps, par lequel l'infini semble se trouver contenu en un « moment » (p. 45), et à une autre perception de soi, à la fois morcelé, dispersé et ramené en son centre, ce qui provoque le sentiment d'une unité retrouvée, d'une cohésion reconquise à l'intérieur du moi.

1.3 Le sentiment d'une unité retrouvée

J'ai l'impression [...] d'entrer moi-même en fermentation, de rejeter des bulles, de bouillonner et de devenir phosphorescent. Et il y a dans tout cela une espèce de pensée fiévreuse [dont les vertiges semblent me conduire] pour ainsi dire en moi-même, dans le sein le plus profond de la paix (p. 51)³.

1. Michel HULIN, op. cit.

2. Par exemple, Anne-Catherine Emmerich, visionnaire allemande (1774-1824), parle d'un étrange sentiment de dédoublement, qu'elle explique par le fait d'évoluer « continuellement entre la vision par les sens et celle qui est au-dessus des sens ». Père K.E. SCHMÖGER, *Vie d'Anne-Catherine Emmerich*, traduit de l'allemand par l'abbé E. de Cazalès, Paris, Pierre Tequi, 1919, vol. 2, p. 167.

3. « *in den tiefsten Schoss des Friedens* », Hugo von HOFMANNSTHAL, *Der Brief des Lord Chandos, Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte*, Stuttgart, Reclam, 2000, p. 58. Pour la version allemande, toutes nos références sont empruntées à la présente édition.

Cette paix, les mystiques l'évoquent souvent. Pour Angèle de Foligno, l'extase mène à l'absorption de l'être en son centre, qui par cette expérience, se trouve relié à sa source, accédant à « l'esprit d'enfance », qui est dépassement des antagonismes et installation dans la « paix » ou l'immutabilité :

Oh! cette paix! cette paix [...] je vous la souhaite ardemment. La force que donne cette paix, c'est l'esprit d'enfance¹.

L'état bienheureux rencontré par le narrateur est évoqué en termes de « ravissement énigmatique, silencieux, sans limite » (p. 49), d'« indéchiffrable sentiment de félicité » (p. 49)², d'« étrange enchantement » (p. 48)³, de « vertiges » (p. 51), de « vie exaltée » (p. 45). Il est lié au sentiment d'éclatement de son individualité propre, parvenue à se fondre dans ce qu'on pourrait nommer une conscience universelle, ou le sentiment d'une « participation » (p. 47) aux choses et aux êtres de l'univers, les plus humbles et les plus laids soient-ils, avec en particulier un effacement des frontières entre les conditions humaine et animale : c'est « une participation contre-nature, une intrusion au-dedans de ces créatures » (p. 47), précise-t-il en parlant des rats⁴.

Dans l'instant de cette extase, l'unité n'est pas seulement rétablie à l'intérieur du sujet, elle affecte la représentation du réel. Le narrateur se trouve confronté à une expérience paradoxale qui nie le partage entre le rêve et la veille, la vie et la mort, l'esprit et le corps. Il fait l'expérience de la réversibilité des contraires, avouant ressentir le « sentiment » d'un « fluide de vie et de mort, de rêve et de veille (...) — d'où venu ? » (p. 47), ne sachant s'il doit attribuer ses vertiges « à l'esprit ou au corps » (p. 48), ou encore, rassemblant dans la même

1. ANGÈLE de Foligno, *Le Livre des visions et instructions de la bienheureuse Angèle de Foligno*, traduction Ernest Hello, Paris, Seuil, Points sagesse, 1991, p. 194.

2. « *mein unbenanntes seliges Gefühl* », *op. cit.*, p. 57.

3. « *diese sonderbare Bezauberung* », *op. cit.*, p. 56.

4. « *ein ungeheures Anteilnehmen, ein hinüberfliessen in jene Geschöpfe* », *op. cit.*, p. 55.

évoquant les deux termes de la vie humaine, que sont la naissance et la mort¹.

L'intensité de cet état émotionnel, qui s'exprime sous la forme du paradoxe, s'apparente à l'appréhension d'une mystérieuse unité. La réconciliation des contraires, présente dans la figure du paradoxe, est chez les mystiques une des formes du divin. Or, le texte de Hofmannsthal exprime explicitement la conscience de cette réalité, quand le narrateur affirme avoir subitement réalisé que toute l'existence forme une grande unité, que le monde de l'esprit et du corps ne s'opposent pas plus que l'art et le non-art, et les conditions civilisée et animale.

Pour me résumer : toute l'existence m'apparaissait [...] dans une sorte d'ivresse continue, comme une grande unité : univers spirituel et corporel ne semblaient pas constituer de contradiction, non plus que la courtoisie et la bestialité, l'art et l'inculture, la solitude et la société (p. 41)².

Cette unité paradoxale pressentie par le narrateur comme une manifestation du divin ramène directement à la *coïncidentia oppositorum* — ou coïncidence mystérieuse des opposés³ — qui correspond, selon les mystiques de la tradition grecque bien connue de l'auteur, à la définition la moins imparfaite d'un Dieu qui échappe à toute saisie conceptuelle, et qu'Héraclite tentait de qualifier ainsi : « Dieu est jour nuit, été hiver, guerre paix, satiété faim ; cela veut dire : tous les opposés⁴ ». Si l'expérience extatique est liée à une fugace saisie du divin,

1. Il est fasciné par le « coin sombre » d'une chambre misérable qui « semble toujours attendre quelqu'un qui veut mourir ou quelqu'un qui doit être enfanté », *op. cit.*, p. 49.

2. « Mir erschien damals (...) das ganze Dasein als eine grosse Einheit : geistige und körperliche Welt schien mir keine Gegensatz zu bilden, ebenso wenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Urkunst, Einsamkeit und Gesellschaft », *op. cit.*, p. 49.

3. Pour NICOLAS DE CUSE (1401-1464), la coïncidence des contraires correspond à l'androgynie spirituelle, et à la définition la moins imparfaite de Dieu.

4. cité par Mircea ELIADE, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1962, p. 115.

c'est qu'elle abolit les frontières et les catégories mises en place par la logique et l'industrie humaines, et la *Lettre de Lord Chandos* témoigne d'une modification des perceptions qui met en échec la logique discursive.

1.4 La mise en échec de la logique discursive

C'est dans l'expérience de la perte — vécue d'abord comme une privation, puis comme une capacité d'ouverture de la pensée — que le narrateur parvient à approcher l'ineffable : « Mon cas, en bref, est celui-ci : j'ai complètement perdu la faculté de méditer ou de parler sur n'importe quoi avec cohérence » (p. 42). Confronté à une sorte de pensée sans pensée¹, le narrateur prend ensuite conscience des limites de toute approche conceptuelle.

D'abord, il me devint à peu près impossible de disputer d'une manière élevée ou assez générale, de fournir alors à ma bouche ces mots dont pourtant d'habitude, tous les hommes font un usage spontané, sans hésiter (p. 42).

A la logique discursive se substitue donc le témoignage d'une succession de « moments » et d'« instants » (p. 45), seul apte à rendre un état intérieur « étrange » (p. 48). Tout comme le narrateur ne peut exprimer son vécu « au moyen de paroles raisonnables » (p. 48), il entre dans une absence de pensée, qu'il nomme « engourdissement de tout [son] être » (p. 48), « indifférence » (p. 48)², « pesantier » (p. 48), ou encore « engourdissement habituel de mon cerveau » (p. 48). Cependant, cette absence, ce vide se retournent en plénitude, et ce texte de Hofmannsthal reflète une relation paradoxale au langage propre aux textes des mystiques en général, qui tentent d'évoquer en termes volontairement imparfaits ce qui ne peut se dire. C'est ce que

1. « *ein endloses und gedankenloses Gefallen* », *op. cit.*, p. 48.

2. « *die Gleichgültigkeit* », *op. cit.*, p. 53, 56.

montrent depuis une vingtaine d'années les études de Michel de Certeau¹ et de son école à propos des grands auteurs mystiques de l'âge classique. Les textes mystiques, qui visent à convoquer dans le langage un divin qui se dérobe, cherchent à le mettre en scène à travers une rhétorique de l'approximation, dont le paradoxe demeure une figure privilégiée. *La Lettre de Lord Chandos* relève de cette entreprise, contribuant à créer une poétique moderne de l'intime, inspirée du modèle mystique.

Une poétique de l'intime

En effet, la *Lettre de Lord Chandos* marque un tournant, parce qu'elle introduit dans le discours de l'intime, habituellement réservé à la littérature, les données d'un langage et d'une poétique propres aux grands textes mystiques, qui apparaissent, à partir de la fin du XIX^e siècle, comme des modèles de l'écriture inspirée, agissant comme intertextes des œuvres littéraires. Ce qui fait l'originalité, la force, la densité du texte de Hofmannsthal, c'est l'exploitation, dans une perspective profane, du langage des mystiques pour décrire, en termes manquants, une expérience intime qui corresponde au sentiment de l'ineffable. Or, le vécu extatique entraîne une transformation de la personnalité², mais aussi du rapport au monde, au langage et à la création littéraire en général. C'est pourquoi Lord Chandos dit écrire cette lettre pour expliquer son renoncement à la poésie, tout en faisant œuvre de littérature et en écrivant l'un des plus beaux textes qui soit sur l'expérience intime de l'ineffable. En réalité, cet aveu d'impuissance permet paradoxalement d'inaugurer une poétique de la littérature inspirée qui, sur le modèle des mystiques, repose sur les fondements suivants : postulant l'inadéquation fondamentale du lan-

1. Voir Michel de CERTEAU, *La Fable mystique I. XVI-XVII^e siècles*, Paris, Gallimard, « Tel », 1982.

2. « *Kaum weiss ich, ob ich noch derselbe bin* », écrit Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 47. Traduction : « A peine sais-je si je suis encore le même », *op. cit.*, p. 38.

gage, elle met en œuvre une rhétorique de l'écart marquée par la perte de la fonction référentielle et le jeu sur les images approximatives, se situant dans l'espace d'un manque qui est celui de la nostalgie d'un parler angélique.

1.5 L'inadéquation du langage

En effet, en même temps qu'il tente de donner un aperçu de ses états extraordinaires à son destinataire, le narrateur de la lettre ne cesse de déplorer, comme les mystiques, l'inadéquation du langage pour traduire la finesse et la richesse du moment vécu : « tous les mots, pour le traduire, me paraissent pauvres » (p. 45). Cette attitude de rétraction du locuteur par rapport à son propre discours est caractéristique des mystiques. De même, Angèle de Foligno déplorait l'insuffisance du langage humain, qu'elle vivait comme une dénaturation, une trahison, comme elle le signale à son secrétaire :

Qu'avez-vous écrit ? Je ne reconnais pas cela ! [...] La hauteur et la douceur des visions ne pouvait être enfermée dans un langage humain ¹.

C'est donc dans l'écart à dire ce qui ne peut être dit que va prendre place la fiction, ou plutôt la rhétorique de l'intime, qui correspond, dans les textes mystiques comme dans la *Lettre*, à la mise en œuvre d'une poétique spécifique, marquée par l'excès, la démesure, l'hyperbole, le superlatif, mais aussi l'abondance de tournures négatives, qui manifestent un écart, une impossibilité à traduire réellement l'expérience. Aussi l'écrivain ne peut-il qu'accumuler des notations les plus précises possibles, mais toujours décalées par rapport à ce qu'il voudrait dire, si bien qu'à un moment, le signe devient lui-même son propre référent, ne se rattachant plus qu'à l'intensité d'un sentiment dont l'expression échappe au langage.

La perte de la fonction référentielle est caractéristique des textes mystiques, dont le discours se situe face à un transcendant insituable

1. ANGÈLE de Foligno, *op. cit.*, p. 34.

et irreprésentable. Ainsi fonctionne la notion d'« amour », évoquée par des superlatifs, si bien que le lecteur n'a plus aucun point de comparaison pour comprendre ce qu'elle signifie. Par exemple, Angèle de Foligno utilise le démonstratif anaphorique pour désigner la rencontre d'un amour supérieur à la Passion :

Et quand je reviens de cet amour, je suis dans une joie immense. En cet état, si un chien me mordait, je n'y ferais aucune attention [...]. En cet état, la Passion de Jésus-Christ ne me laisse ni souvenir, ni douleur. En cet état, je n'ai plus de larmes¹.

La perte de la fonction référentielle peut aboutir à une forme de pléonasme. « Approfondissez la profondeur, creusez le néant de votre abîme », écrit Angèle de Foligno². « Chaque esprit possède une recherche de Dieu plus ou moins profonde, dans sa propre profondeur », écrit Ruysbroeck³.

Le terme d'« amour », qui n'a pas chez les mystiques la signification sentimentale qu'on lui donne d'ordinaire, renvoie à un état d'ouverture et de disponibilité au monde. Chez Hofmannsthal, c'est la notion de présent (« Gegenwart ») qui semble fonctionner ainsi, parcourant le texte et jouant le rôle de point d'ancrage du discours. Le narrateur, multipliant les superlatifs et les hyperboles, dit être parvenu à appréhender « le présent, le présent le plus plein, le plus sublime » (p. 46)⁴, ou encore « une telle présence de l'infini » (p. 47)⁵ qu'il en devient aphasique, et il affirme ressentir « un amour si entier, si présent, que (son) regard comblé ne peut tomber alentour sur aucune sur-

1. *Ibid.*, p. 81.

2. *Ibid.*, p. 193.

3. Jean van RUYSBROECK, *Rusbrock l'Admirable. Œuvres choisies*, extraits traduits par Ernest Hello, Paris, Perrin, 1921, p. 35.

4. « *Es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart* », *op. cit.*, p. 54.

5. « *einer solcher Gegenwart des Unendlichen* », *ibid.*

face morte » (p. 48)¹. Telle est l'intensité de vie mystérieuse à laquelle se mesure le propos de ce texte.

Cette façon d'évoquer l'expérience extatique en termes manquants se traduit également par l'usage d'images approximatives, censées suggérer la plénitude des sensations vécues. Mais cette plénitude est toujours ambiguë, elle comble en même temps qu'elle creuse, elle est à la fois bonheur et frustration, absence et présence. Aussi les images sont-elles toujours décalées, car elles visent à suggérer, par le moyen des sens, des perceptions qui échappent aux sens. Ainsi, la *Lettre de Lord Chandos* développe une imagerie de l'eau très fréquente dans la littérature mystique.

1.6 Les images approximatives

Chez les mystiques, le flux verbal vient toujours contredire le sentiment d'une inadéquation fondamentale du langage : plus l'objet de la parole échappe et plus les mots se bousculent, tentant de cerner l'indicible — ou l'innommable² — en multipliant les tournures et les figures de l'approximation. Par exemple, Thérèse d'Avila utilise successivement les images de la source, du brasier, des parfums, pour décrire la dilatation du centre de l'âme qu'elle obtient dans les quatrièmes demeures du Château intérieur. Mais elle précise qu'aucune d'elles ne correspond à une sensation réelle, palpable :

Ne vous imaginez pas néanmoins que l'on sente la chaleur, et qu'on respire un parfum [...]. Je n'emploie ces termes que pour vous en donner quelque intelligence³.

1. « *einer solcher Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegen* », *ibid.*, p. 55.

2. « *etwas völlig Unbenanntes und auch kaum Benennbares* », *ibid.*, p. 53.

3. THÉRÈSE d'Avila, *Le Château intérieur*, traduit de l'espagnol par Marcel Bouix, Paris, Payot & Rivages, 1998, p. 128.

De même, Angèle de Foligno s'excuse d'avoir recours à une analogie inadéquate pour exprimer l'amour extrême qu'elle dit éprouver lors d'une extase :

Je dirai, si vous voulez, que l'amour prit, en me touchant, la ressemblance d'une faux. Je vous supplie de ne pas croire qu'il s'agisse là d'une ressemblance commensurable¹.

Ce sont les figures de l'eau qui prédominent dans le texte de Hofmannsthal. Lord Chandos évoque l'image significative de l'« arrosoir à moitié plein » (p. 47), qui sert de point de départ à la contemplation et pousse à reconsidérer le vide — ou néant, ou « nada² » ou rien — comme une disponibilité sans bornes au présent ou à la présence, qui se traduit dans les images de ruissellement, de flot, de flux, si courantes chez les mystiques, qu'il s'agisse de Thérèse d'Avila, de Jeanne Guyon, auteur des *Torrents* (1682), d'Angèle de Foligno et de bien d'autres. Ainsi, l'ensemble des objets insignifiants peut imprégner en lui une image « emplie jusqu'au bord, du flux doux et brutal » d'un « sentiment divin » (p. 45). L'extase ainsi obtenue est décrite comme « un fluide de vie et de mort » (p. 47), le narrateur va jusqu'à rêver une pensée dont l'expression soit « plus fluide (...) que les mots » (p. 50), il parle de « flot débordant de vie exaltée » (p. 45). Le texte-même s'élabore dans un mouvement de flux et de reflux, entre l'actualisation et la perte du vécu, la saisie et la dessaisie. Mais en même temps qu'il affirme son impuissance à dire ce qu'il ressent en langage humain, Lord Chandos affirme sa croyance en une langue merveilleuse qui se situerait au-delà des mots et dont il a fait la fugace expérience, une langue qui réconcilierait la pensée, les affects, le corps, et qui dirait spontanément l'unité secrète de l'univers et la continuité du vivant.

1. ANGÈLE de Foligno, *op. cit.*, p. 79.

2. Il s'agit de l'absence de pensée chez Jean de la Croix.

1.7 La nostalgie du parler angélique

Cette langue, qui affleure à ses lèvres en des moments incongrus, abolit la distance entre le signifié et le signifiant, traduisant spontanément une sorte de science infuse qui le dépasse :

Il m'arriva de vouloir réprimander ma fille [...] de quatre ans pour un mensonge d'enfant dont elle s'était rendue coupable, de vouloir lui montrer la nécessité de dire la vérité, et ce faisant, les notions qui me vinrent à la bouche prirent soudain une coloration si changeante, débordèrent à ce point les unes dans les autres que, dévidant tant bien que mal ma phrase jusqu'au bout et comme pris de malaise [...], je laissai l'enfant seule (p. 43).

Le narrateur pressent l'existence d'une langue insensée, vecteur d'une « pensée fiévreuse » (p. 50), qui épouserait le mouvement d'un tourbillon et saurait traduire, sans la médiation des mots, ce que ressent l'être relié aux forces vives de l'univers. Ces « vertiges » qui le mènent au-delà du langage font songer au don de glossolalie¹, ou parole sans médiation des mots, ou parler extatique, attesté depuis les temps les plus anciens, et qui nous ramène à la Pythie de Delphes, mais aussi aux cris d'Angèle de Foligno en extase². La création littéraire se situe donc dans un manque fondamental, dans la perte de l'équivalent universel qui serait cette langue merveilleuse. « Les mots me paraissent trop pauvres », écrit Lord Chandos (p. 45) ; « les mots une fois de plus m'abandonnent » (p. 45) ; « c'est quelque chose qui ne possède aucun nom » (p. 45). Tout se passe comme si le trop-plein

1. La glossolalie (de *gloûssê laléin* : parler en langue), expression créée à partir du langage néo-testamentaire pour désigner un parler extatique et incompréhensible en usage dans certains groupes chrétiens et surtout dans les mouvements charismatiques contemporains. Mais le « don des langues », ou glossolalie existe avant et en dehors de la chrétienté : dans le chamanisme, dans le paganisme antique (la Pythie de Delphes), dans le judaïsme.

2. Aux débuts de sa vie mystique, Angèle de Foligno (1248/49-1309) criait quand elle entendait prononcer le nom de « Dieu ».

du vécu le condamnait au mutisme, comme le formule sa résolution finale :

J'ai su en cet instant, avec une précision qui n'allait pas sans un sentiment de douleur, qu'au cours de toutes les années que j'ai à vivre, celles qui vont venir bientôt et celles qui viendront ensuite, je n'écrirai aucun livre anglais ni latin : et ce, [...] parce que précisément la langue dans laquelle il me serait donné peut-être, non seulement d'écrire, mais encore de penser, n'est ni la latine ni l'anglaise [...] mais une langue dont pas un seul mot ne m'est connu, une langue dans laquelle les choses muettes me parlent, et dans laquelle peut-être je me justifierai un jour dans ma tombe devant un juge inconnu (p. 51).

Cette phrase aux accents baudelairiens — Baudelaire ne disait-il pas que le poète est celui « qui comprend sans effort le langage des fleurs et des choses muettes¹ » ? — offre une synthèse entre la justification existentielle, vitale, et la tentation démiurgique de l'écrivain, car enfin, si l'expérience de l'ineffable donne au narrateur le désir d'une langue juste, qui puisse traduire ce qu'il vit, elle nourrit aussi le rêve d'une mise en chiffre de l'univers, dans lequel le poète, devenu réceptacle de tout ce qui l'entoure, décèle de mystérieuses correspondances qui se répercutent dans ses mots et dans son corps : « J'ai alors l'impression que mon corps est constitué de caractères avec quoi je peux tout ouvrir » (p. 48). Elle peut mener l'écrivain à une méditation sur le symbole, à une réflexion sur la réalité et son simulacre, mais il est clair ici que ces préoccupations ésotériques et symbolistes passent au second plan, puisque ce texte marque le renoncement aux ambitions poétiques de l'écrivain au nom d'une expérience de l'ineffable, de l'indicible et du non-savoir, plus forte que les mots. Il est moins question de nommer que de participer à la mystérieuse unité de l'univers, et la littérature semble s'effacer devant un tel projet vital, en même temps

1. Charles BAUDELAIRE, « Élévation », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1972, p. 37.

qu'elle y trouve sa justification et sa poétique, car sa mission sera de ressaisir dans le manque, dans l'écart, un peu de cette unité perdue.

Finalement, comme les mystiques, ce qui importe au narrateur, c'est moins une élucidation symbolique des mystères de la création qu'une participation d'ordre émotionnel, affectif, spirituel et qu'une communion avec tout le vivant. Ce qui lui importe, c'est moins d'élucider le mystère que d'en jouir.

Ce texte ouvre sur une double problématique à la fois anthropologique et esthétique, les deux devenant indissociables : si la création littéraire ne peut prendre place que dans un manque fondamental, qui n'entrave pas sa fécondité, l'expérience vitale qui a bouleversé le narrateur le laisse au seuil d'une reconsidération complète de l'existence.

Lord Chandos perçoit qu'à partir et au-delà du phénomène mystique et de l'expérience extatique fortuite et isolée, il peut faire le choix d'accéder à un autre type de pensée, et d'engager un processus de transformation totale et définitif de soi et des rapports au monde. Il pressent que la pensée mystique — celle qui caractérise les grands mystiques à travers une démarche qui occupe toute leur vie — apparaît comme une invitation à réviser toute la problématique existentielle sur laquelle la vie humaine se fonde :

J'ai alors l'impression [...] que nous pourrions entrer dans un rapport nouveau, mystérieux, avec toute l'existence, si nous nous mettions à penser avec le cœur (p. 48).

Ainsi se conclut le témoignage de ces moments extatiques qui, dans le contexte d'une solitude jubilatoire, le projettent aux limites des perceptions et du langage. Cette page nous laisse donc à un double seuil : au seuil d'une redéfinition de la création littéraire à partir du manque fondamental inscrit dans le langage — car si la poésie, en ce moment de crise, apparaît à Hofmannsthal comme un simulacre incapable d'approcher la vie, il poursuivra néanmoins, au-delà de la *Lettre à Lord Chandos*, une œuvre littéraire féconde — ; au seuil d'une redé-

finition des rapports au monde telle que pourrait la concrétiser l'adhésion à une démarche de type mystique, qui systématise la logique de la perte dans la recherche d'un lien avec l'ineffable. Or, l'écrivain, s'il est séduit autant que bouleversé par la profondeur d'une telle démarche — y compris sur le plan littéraire —, a compris qu'elle nécessitait un engagement de tout l'être. Il préfère en rester à l'évocation d'un phénomène isolé qui relève plus de la « mystique sauvage » que de la démarche exigeante des mystiques.

La *Lettre à Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal a donc un statut tout à fait particulier, car elle est un document ou témoignage spirituel, en même temps qu'elle fait œuvre de littérature. Elle se trouve ainsi à la charnière entre deux courants et traditions : le romantisme et les écrits des grands mystiques de tous les temps. Elle subit encore l'influence romantique de la posture de l'écrivain solitaire et mage nourri d'aspirations panthéistes, tout en prenant un tournant qui va définir un courant de sensibilité chez certains écrivains et poètes du ^{xx}^e siècle : de mages guides des foules, ils deviennent témoins de l'intime. Écriture de l'expérience et expérience de l'écriture sont ici rendues indissociables par les limites auxquelles le narrateur se trouve confronté pour décrire ce qu'il vit : limites des perceptions, limitation des mots. Ce texte présente les caractéristiques fondamentales propres aux textes mystiques : en tant que document, il décrit de l'intérieur et avec le plus de justesse possible le phénomène visionnaire, mais il s'inscrit également dans la poétique propre aux textes mystiques en général, en soulignant l'inadéquation du langage et en inscrivant la création littéraire dans un manque qui, paradoxalement, génère un flux verbal et cherche à ressaisir par approximations et par images le vécu volatile de ces moments de grâce qui peuvent amener à une transformation intégrale de la personnalité. Mais nous ne sommes ici qu'au seuil de la véritable démarche mystique, là où le narrateur pressent qu'au-delà de l'expérience extatique, c'est toute une redéfinition des rapports à l'existence qui se joue : il s'agit de tout désapprendre pour réapprendre à voir — comme dirait Rilke — mais aussi

à parler, à sentir. Cette tension se reflète dans un texte qui sonne juste, et n'utilise pas le langage comme une enveloppe rhétorique destinée à pallier l'insuffisance de la pensée en se parant des privilèges d'un prétendu ineffable. Paradoxalement, cette écriture approximative et itérative, qui vise, par tâtonnements, à cerner au plus près le noyau de l'expérience extatique, contient elle-même des moments de grâce tels qu'on en trouve dans les textes des grands spirituels, prouvant que la littérature est bien devenue, à l'aube du xx^e siècle, le lieu où s'exprime, dans un contexte à présent résolument profane, l'héritage mystique.

L'intime comme espace de méditation : *Mrs Dalloway* et une esthétique de la Vanité

L'expression « fiction de l'intime » renvoie à la mise en représentation d'un espace intérieur invisible aux autres, inobservable. Il s'agit de rendre l'essence même de la subjectivité dans l'espace de la fiction, de reconstituer un peu de cet invisible de manière à le rendre imaginable au sens propre du mot.

La métaphore spatiale, inévitable dès lors que l'on essaie de rendre compte de toute instance liée à la subjectivité, est donc au cœur de cette représentation. Et il semble dès lors crucial de prêter quelque attention aux différentes modalités de l'espace qui accompagnent le monologue intérieur dans *Mrs Dalloway*. Crucial de se demander quels rapports entretiennent l'espace subjectif et l'espace topographique. Quelle place y occupent les figures. Quelles lignes tracées ou brisées par le récit guident notre regard de lecteur.

Je voudrais rendre ici hommage à la très belle communication de Catherine Lanone, entendue au récent colloque de Cerisy sur V. Woolf¹, et qui m'a aidée à prendre toute la mesure de la place

1. Catherine LANONE, « Le grain de bruit : l'impureté parasite chez Virginia

qu'occupe le thème des Vanités dans l'univers woolfien, et justement dans la représentation de l'espace qu'il propose.

Le thème des Vanités suggère avant tout une référence picturale, mais il renvoie aussi à l'univers de la poésie métaphysique, si présente dans les essais de V. Woolf, à un décor séculaire de la méditation, un décor visuel mais aussi mental, qui comporte ses accessoires devenus culturellement familiers. Le nombre d'essais que V. Woolf a consacrés à Shakespeare et aux poètes métaphysiques suffiraient à légitimer quelque peu le rapprochement que je propose, mais je voudrais également évoquer les promenades que V. Woolf faisait dans Londres avec son père, au temps de son enfance, et au cours desquelles Leslie Stephen faisait revivre pour elle, par le récit d'anecdotes, le Londres du XVI^e siècle, les lieux hantés par Donne et ses amis. Je ne vois nul hasard, par exemple, dans l'errance d'Elizabeth (à la huitième section du roman) qui la conduit vers la cathédrale Saint Paul, lieu hanté s'il en fut par le souvenir de Donne et où on peut encore aujourd'hui admirer une statue impressionnante du poète (p. 151)¹. Nul hasard non plus dans les images qui affleurent à cet endroit du récit : « she walked just a little way towards St. Paul's, shyly, like someone penetrating on tiptoe, exploring a strange house by night with a candle [...] »

Voici donc, en guise de préambule, ce que V. Woolf écrit dans un essai intitulé « Donne after three centuries » :

But the first quality that attracts us is not his meaning, charged with meaning as his poetry is, but something much more unmixed and immediate ; it is the explosion with which he bursts into speech. All

Woolf » dans Catherine BERNARD et Christine REYNIER dir., *Virginia Woolf, le Pur et l'Impur. Colloque de Cerisy (juillet 2001)*, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

1. Toutes les références de pagination du texte anglais correspondent à l'édition Hogarth Press, London, 1968. Cette pagination suit, à une page près, celle de l'édition Penguin Classics, 2000. La pagination correspondante de la traduction française (par Marie-Claire Pasquier, collection « Folio », Éditions Gallimard, 1994), sera chaque fois donnée en note.

preface, all parleying have been consumed ; he leaps into poetry the shortest way. One phrase consumes all preparation¹.

Un début abrupt, une plongée brusque dans une situation précise : voilà, selon Woolf, le début idéal d'une authentique recherche de sens, d'un véritable examen — comment ne pas songer ici à l'incipit du roman ? — et elle oppose la vivacité de Donne à ce qu'elle appelle « the novelists' slow, subtle and analytic prose ». V. Woolf introduit, dans l'univers du roman, la vivacité et la densité qu'elle reconnaît comme le propre de la poésie la plus vigoureuse. Toujours au sujet de Donne, elle poursuit :

But, more remarkably, we do not merely become aware of beautiful remembered lines ; we feel ourselves compelled to a particular attitude of mind. Elements that were dispersed in the usual stream of life become, under the stroke of Donne's passion, one and entire. All other views are sharply cut off².

À la beauté d'une phrase elle préfère son impact, et à la tournure poétique elle préfère la puissance poétique, le pouvoir de donner forme à ce qui est épars, « de faire rimer le langage et le monde »³. Au sujet du poème consacré par Donne à Elizabeth Drury, Woolf ajoute :

We penetrate into distant regions, and reach rare and remote speculations a million miles removed from the simple girl whose death fired the explosion⁴.

1. Virginia WOOLF, « Donne after three centuries », *Essays*, vol. I, London, The Hogarth Press, 1966, p. 32.

2. *Idem*, p. 32, 33.

3. Conférence de Henri MESCHONNIC à l'École Normale Supérieure, 29 mars 2002, « Problèmes de la poésie française contemporaine », consultable sur le site : <<http://www.parages.ens.fr/conference/conf.html>>

4. *Essays*, vol. I, p. 43.

Et il pourrait aussi bien s'agir, dans ces quelques phrases, de la mort de Septimus, tant on reconnaît là une façon particulière qu'à le roman de relier ce qu'il y a de plus humble à l'universel.

L'espace, et les objets

Comment le récit induit-il notre esprit de lecteur à adopter cette attitude particulière, à opérer un changement de disposition plutôt qu'à prêter attention au sens immédiat? L'incipit nous donne la réponse, en nous précipitant dans un espace entièrement remodelé, recomposé :

Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself.
For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning — fresh as if issued to children on a beach. (p. 5)¹

Ce renversement de « Mrs Dalloway said » en « and then, thought Clarissa » se présente comme un retournement inaugural de l'espace, une première plongée de l'extérieur vers l'intérieur, au moment même où elle franchit le seuil de sa maison pour sortir. Et l'intérieur des pensées de Clarissa révèle immédiatement une immensité, un extérieur : « children on a beach ». Un paysage ouvert que la ponctuation confine en fin de phrase, entre un tiret long et un point. Dans le passage de « said » à « thought », sous l'apparence d'une confusion, une véritable fusion s'est opérée, si bien que dans les phrases qui suivent, « the hinges », les gonds, qui ordinairement ouvrent une perspective, opèrent ici en profondeur : ils creusent un puits dans la mémoire, une galerie sous le présent, ils décompactent plusieurs épaisseurs du temps. Le mot « hinges » revient immédiatement :

1. Voir traduction, p. 61, lignes 1 à 7.

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. (p. 5)¹

Cette seconde plongée n'implique aucun autre mouvement que celui de la mémoire. L'espace objectif est aboli. Ce sont les portes habituelles que nous mettons entre l'intérieur et l'extérieur qui sont enlevées dès ces premières lignes. Le roman repose sur la vision d'un espace qui semble constamment se mouler sur les pensées, épouser les formes les plus extrêmes de la représentation. Septimus, dans son délire, s'imagine « melted off the world », « spread like a veil upon a rock » (p. 76). Clarissa, au plus secret de ses pensées, se voit sans contour, pareille à une nappe de brouillard entre les branches des arbres :

[...] or did it not become consoling to believe that death ended absolutely? but that somehow in the streets of London, on the ebb and flow of things, here, there, she survived, Peter survived, lived in each other, she being part, she was positive, of the trees at home; of the house there, ugly, rambling all to bits and pieces as it was; part of people she had never met; being laid out like a mist between the people she knew best, who lifted her on their branches as she had seen the trees lift the mist, but it spread ever so far, her life, herself. (p. 11)²

Ces images d'espace ouvert, d'immensité, reviennent chaque fois qu'il est question d'intimité : « x » (p. 51) lit-on par exemple à propos de Peter Walsh et Clarissa... Et inversement, les images d'immensité renvoient presque automatiquement à l'intimité : « [...] the sound of Saint Margaret's glides into the recesses of the heart and buries itself in ring after ring of sound, like something alive which wants to confide itself, to disperse itself [...] » (p. 56). Dans cette confusion absolue, Londres, lieu ouvert — Londres et ses bruits, son animation,

1. Voir traduction, p. 61, lignes 8 à 12.

2. Voir traduction, p. 69, lignes 24 à p. 70, ligne 3.

sa puissance symbolique — se confond avec la chambre des pensées secrètes :

As a cloud crosses the sun, silence falls on London ; and falls on the mind. (p. 55)

Londres devient l'espace dans lequel se déploie le secret de chacun, un lieu indissociable de l'intériorité. Et, devenant cela, Londres perd à son tour toute limite : « Life, London ». C'est une chambre qui, en devenant décor d'intériorité, perd du même coup son périmètre :

The King and Queen were at the Palace. And everywhere, though it was still early, there was a beating, a stirring of galloping ponies, tapping of cricket bats ; Lords, Ascot, Ranelagh and all the rest of it [...]. (p. 7)¹

L'intime ne se présente pas comme un espace délimité, un rétrécissement, mais au contraire comme une expansion extrême de l'espace, et une expansion étrangère à toute forme d'appropriation ou d'annexion. Les références fort explicites au thème des Vanités font au contraire apparaître cela comme une forme radicale de renoncement. Clarissa, au comble d'un tel étirement de sa conscience, se voit presque abolie :

this body with all its capacities seemed nothing—nothing at all. She had the oddest sense of being herself invisible ; unseen ; unknown... (p. 13)²

Et ce renoncement prend pour décor un Londres devenu cabinet de méditation, où se trouvent disposés les objets familiers de la Vanité.

LE LIVRE tout d'abord, dans la vitrine de Hatchards (p. 12)³. Le livre ouvert dans lequel Clarissa lit pour la première fois la citation de Shakespeare qui hante ses pensées au point de revenir plusieurs fois

1. Voir traduction, p. 63, lignes 28 à 32.

2. Voir traduction, p. 71, lignes 25 à 28.

3. Voir traduction, p. 70.

dans la suite du récit, et qui amène très tôt dans le roman le ton de la méditation : « Fear no more the heat of the sun / Nor the furious winter's rage ». Avec les vers de *Cymbeline*, c'est toute la dimension et le paysage littéraire de la poésie métaphysique qui s'installent dans les pensées de Clarissa et dans la texture du roman. Cette référence au théâtre, à cette torsade extrêmement serrée de l'action et de la méditation qu'incarne le théâtre de Shakespeare, rappelle ce qu'une scène peut exhiber de plus secret, de plus intime. Mais ces mots qui ont traversé les siècles voisinent avec l'éphémère Jorrock's *Jaunts and Jollities*, avec *Soapy Sponge*, « Mrs. Asquith's *Memoirs and Big Game Shooting in Nigeria* »... pour presque former une sorte de petit poème en soi, un poème surréaliste à la vanité des lamentations elles-mêmes.

Car il s'agit bien d'une méditation sur la mort, « death of the soul », « the leaves encumbered forest of the soul » et, très tôt également, apparaissent LES OSSEMENTS ainsi que l'accablante présence des pensées morbides. Le Londres de cette journée de juin se trouve soudain transfiguré par les siècles, projeté à la fin des temps. La voiture mystérieuse qui apparaît au début de la deuxième section se présente comme :

[...] the enduring symbol of the state which will be known to curious antiquaries, sifting the ruins of time, when London is a grass-grown path and all those hurrying along the pavement this Wednesday morning are but bones with a few wedding rings mixed up in their dust and the gold stoppings of innumerable decayed teeth. (p. 19)¹

Vision qui connote très fortement le paysage mental de cette journée de juin.

La saison justement, ce début d'été, s'accompagne de FLEURS, et de fleurs coupées, symboles de la beauté éphémère. D'abord associées à la fête, dans l'élan de l'incipit (« she would buy the flowers herself », p. 5), elles deviennent « flowers flying over some tomb » (p. 165, dans

1. Voir traduction, p. 79, lignes 21 à 28.

l'esprit de Rezia, au moment de la mort de Septimus)¹, avant que la fête elle-même ne devienne funéraire : « Doors were being opened for ladies wrapped like mummies in shawls with bright flowers on them, ladies with bare heads » (p. 180). Clarissa, chez Mulberry le fleuriste, se livre à une véritable méditation de quelques secondes qui englobent la totalité de la vie humaine dans la vision d'une journée qui décline :

There were flowers : delphiniums, sweet peas, bunches of lilac ; carnations, masses of carnations. There were roses ; there were irises. [...] so she breathed the earthly garden sweet smell [...] with her eyes half closed, [...] the delicious scent, the exquisite coolness. And then, opening her eyes, how fresh, like frilled linen clean from a laundry laid in wicker trays, the roses looked ; and dark and prim the red carnations, holding their heads up ; and all the sweet peas spreading in their bowls, tinged violet, snow white, pale—as if it were the evening and girls in muslin frocks came out to pick sweet peas and roses after the superb summer's day, with its almost blue-black sky, its delphiniums, its carnations, its arum lilies, was over ; and it was the moment between six and seven when every flower — roses, carnations, irises, lilac — glows ; white, violet, red, deep orange ; and every flower seems to burn by itself, softly, purely in the misty beds ; and how she loved the grey white moths spinning in and out, over the cherry pie, over the evening primroses ! (p. 16)²

C'est au moment où Clarissa rouvre les yeux que nous est livrée sa vision la plus subjective, dans une image en miroir suggérée par la répétition des noms de fleurs. Et dans le miroir se reflète la bougie : « every flower glows... seems to burnt by itself ». Le matin d'été devient nocturne, traversé par cet autre familier de la Vanité qu'est le papillon de nuit. Et le petit avion qui traverse cette matinée de juin, en ramenant l'écho d'une toute nouvelle image de la guerre et de la mort, n'est probablement pas éloigné de ces références nocturnes exilées en plein jour.

1. Voir traduction, p. 261, lignes 8 et 9.

2. Voir traduction, p. 75, lignes 3 à 20.

Londres, cellule de méditation, comporte bien sûr son SABLIER géant, Big Ben, qui impose le rappel lancinant des heures qui passent. Le titre originel du roman, *The Hours*, mettait l'accent sur un temps qui s'égrène. Une heure, un jour, une vie : autant de choses que l'on peut aussi bien faire contenir dans une seule pensée, en respirant, par exemple, le parfum des fleurs. L'image du papillon de nuit, dont la durée d'existence se limite et se superpose à un jour, c'est-à-dire au cadre temporel du récit, hante, on le sait, l'univers woolfien — outre la récurrence de l'image, rappelons seulement le titre *The Death of the Moth*, donné par Woolf à une série d'essais, de réflexions sur l'écriture.

À ces éléments picturaux de la Vanité, s'ajoute LA LUTTE DE L'OBSCURITÉ ET DE LA LUMIÈRE, le contre-jour du désir et de la mélancolie. Il y a, dès le début du roman, un désir de lumière, presque d'éblouissement. Ce sont toujours des doublets, des redoublements de sens, qui suggèrent l'attraction exercée par la lumière. Le doublet lumineux formé par Lucy et Clarissa, tout d'abord, se trouve relayé par les redoublements de sens redoublement qui accompagnent les évocations impatientes de la soirée : « [Clarissa], too, was going that very night to kindle and illuminate » (p. 7) ; repris plus tard par Peter Walsh sous la forme : « And so on into the flare and glare » (p. 180)¹. Deux verbes pour le même éclat, comme si toute lumière renvoyait à son reflet dans un miroir, à son image immatérielle et illusoire. Comme si cette illusion annonçait déjà que l'élan et l'aveuglement des papillons de nuit que sont Clarissa et Peter Walsh les condamnaient à l'obscurité : « The lustre had left her » (p. 188) ; « The party's splendour fell to the floor » (p. 202)². La lumière aveuglante mais fragile, menacée, qui illumine le salon de Clarissa dans la nuit (p. 180-182), figure un combat sans cesse évoqué : Elizabeth ne peut admirer la cîme éclatante des nuages, leurs versants dorés, « the snow-white or gold-kindled surface » (p. 153) qu'en évoquant

1. Voir traduction, respectivement p. 64, lignes 19 et 20 ; et p. 279, lignes 11 et 12.

2. Voir traduction, respectivement p. 290, ligne 11 ; et p. 306, lignes 32 et 33.

l'éternelle menace : « now [the clouds] struck light to the earth, now darkness ».

À ce registre de la mélancolie, il faut ajouter les LARMES. Celles de Peter Walsh certes, évoquées dans « the sea-salted air » de son intimité avec Clarissa (p. 51), larmes versées jadis près d'une certaine fontaine et de nouveau en cette journée de juin. Mais on pense aussi aux larmes qui semblent submerger la voix narrative elle-même, lorsque s'impose soudain le ton de la lamentation, au moment le plus inattendu. À l'issue de la consultation médicale, Rezia retrouve Septimus :

And so she returned to the most exalted of mankind ; the criminal who faced his judges ; the victim exposed on the heights ; the fugitive ; the drowned sailor ; the poet of the immortal ode ; the Lord who had gone from life to death ; to Septimus Warren Smith, who sat in the arm-chair under the skylight staring at a photograph of Lady Bradshaw in Court dress, muttering messages about beauty. (p. 107)¹

Autant de pleurs qui, avec le rappel du nom complet de Septimus, s'écrasent déjà sur une épitaphe. Sans doute faut-il rappeler, lorsqu'on lit ce passage, que V. Woolf a étudié le Grec ancien dans son adolescence (cela fait partie des rares cours que Leslie Stephen a financés pour sa fille), et qu'en Grec le même mot, « cosmos », désigne à la fois la beauté et l'univers.

Le ton élégiaque des adieux, ce que l'on pourrait appeler, en reprenant le vocabulaire de Donne, « a valedictory atmosphere », imprègne le récit :

This late age of the world's experience had bred in them all, all men and women, a well of tears. Tears and sorrow. (p. 12)²

Comment ne pas entendre des sanglots dans ces trébuchements de la voix : « [...] all, all men and women [...] », puis : « [...] tears.

1. Voir traduction, p. 188, ligne 33 à p. 189, ligne 8.

2. Voir traduction, p. 70, lignes 9 à 12.

Tears and sorrow ». Cet âge du monde, ce moment vespéral de l'humanité, s'ajoute au rappel constant de l'âge de Clarissa, et on peut inclure dans le registre nocturne, les temps sombres et prophétiques que la conscience de Septimus ne cesse d'embrasser dans des tirades délirantes.

On pourrait aussi évoquer, dans ce recensement des objets familiers de la Vanité, les trophées de guerre et les armes, ou plutôt ce qu'il en reste dans les gribouillis de Septimus, ou dans l'indifférence de Bradshaw. Mais mieux vaut s'attarder sur l'élément le plus central, certainement le plus attaché à ce thème des Vanités, que constitue le MIROIR.

La figure, le miroir

Le passage le plus emblématique est assurément celui qui va de la page 33, « The hall of the house was cool as a vault [...] she felt like a nun who has left the world and feels fold round the familiar veils and the response to old dévotions » ; image reprise page 35 « Like a nun withdrawing[...] Women must put off their rich apparel. At mid-day they must disrobe » ; jusqu'à la page 41 où Clarissa se dépouille de ses bijoux avant de scruter son reflet. Cette scène devant le miroir commence par un abandon du paraître : « Laying her brooch on the table, she had a sudden spasm [...] » et finit à l'arrivée de Peter Walsh page 45 : « She made to hide her dress, like a virgin protecting chastity, respecting privacy »¹. Très long passage² qui s'accompagne d'un rappel des objets familiers de la Vanité : « The candle [...] half burnt down [...] » tout d'abord ; le livre, « Baron Marbot's *Memoirs* » ; et « a

1. Voir traduction, p. 112, lignes 6 à 8.

2. En français, ce passage va de la page 96, depuis « Le hall d'entrée était froid comme un caveau. [...] Clarissa eut l'impression d'être une religieuse qui a quitté le monde[...] », (image reprise p. 99 : « Comme une religieuse qui fait retraite [...] »), jusqu'aux pages 107, « Déposant sa broche sur la table [...] » et suivantes.

tap dringuelle » (p. 35)¹, par quoi la clepsydre remplace le sablier. Très long passage qui, en opposant le midi de la journée — l'heure où les ombres rétrécissent —, au minuit de l'âme, fait ressortir la véritable obscurité, celle que seul le miroir peut révéler.

Ce passage n'est pas le seul à reposer sur la présence du miroir entouré des objets de la Vanité. La première évocation du passé de Septimus, de son parcours de jeunesse avant la guerre, reprend pareillement tous ces éléments, reflétés dans le miroir d'un regard ami :

But of all this, what could the most observant of friends have said except what a gardener says when he opens the conservatory door in the morning and finds a new blossom on his plant : It has flowered ; flowered from vanity, ambition, idealism, passion, loneliness, courage, laziness, the usual seeds, which all muddled up (in a room off the Euston Road), made him shy, and stammering, made him anxious to improve himself, made him fall in love with Miss Isabel Pole, lecturing in the Waterloo Road upon Shakespeare.

Was he not like Keats ? she asked ; [...] lent him books ; wrote him scraps of letters ; and lit in him such a fire as burns only once in a life-time, without heat, flickering a red-gold flame infinitely ethereal and unsubstantial over Miss Pole [...]. (p. 94)²

Tout y est : l'image renvoyée par « the most observant of friends », le livre, la lueur incertaine, la fragilité de la fleur, et la dépouille des vaines aspirations. Les deux Vanités, bien sûr, se renvoient l'une à l'autre, mais d'une manière qui dépasse encore le parallèle que nous venons de faire.

Clarissa gravit un escalier pour atteindre l'espace clos de sa chambre, où se trouve le miroir ; et pareillement, la pièce d'où Septimus se jette par la fenêtre se trouve en haut d'un escalier par lequel Holmes s'apprête à le rejoindre, (p. 163-164)³. Un cadre sert, dans les deux cas, d'ouverture sur la mort. Notons surtout que la mort prend deux

1. Voir traduction, p. 99, lignes 18 et 26.

2. Voir traduction, p. 172, lignes 22 à 32.

3. Voir traduction, p. 259.

formes étrangement comparables, si nous examinons la description de ce que les deux personnages trouvent de l'autre côté de ce cadre, dans cet autre espace accessible à eux seuls. Clarissa voit dans le miroir « the icy claws » (p. 41)¹, les griffes glacées de la maladie et de l'âge. Septimus s'empale sur les piques de la grille en fer forgé, « the rusty spikes » (p. 202)². Clarissa voit son unité sous la forme d'un diamant qui éclate aussitôt en « one centre, one diamond, one woman » (p. 42), (un ternaire qui fait écho à « invisible, unseen, unknown », p. 13) ; Septimus se jette en emportant son trésor, « holding his treasure » (p. 202). Le miroir devient le lieu même de la rencontre insaisissable et si effective entre Clarissa et Septimus.

Aucun des autres personnages ne parvient à ce degré de familiarité avec le miroir. Peter Walsh, « the solitary traveller », voit sa propre image dans la vitrine du marchand de voitures : « all India lay behind him » (p. 54). Le miroir reflète la partie invisible de sa vie, le pays où il a enterré ses espoirs et qui désigne son mystère et son renoncement, mais il passe.

Il y a une inégalité foncière des personnages devant le miroir. L'image de Miss Kilman sortant du salon de thé où Elizabeth l'a abandonnée, tient en deux lignes et se limite au contour (ridicule) de sa silhouette : « [she] saw herself thus lurching with her hat askew, very red in the face, full length in the looking-glass ; and at last came out into the street » (p. 147)³. Inégalité de la profondeur et de l'amplitude du reflet. Quant à Rezia, elle se tient près du miroir sans y plonger son regard :

I am alone ; I am alone ! she cried, by the fountain in Regent's Park (staring at the Indian and his cross), as perhaps at midnight, when all boundaries are lost, the country reverts to its ancient shape[...] — such was her darkness. (p. 28)⁴

1. Voir traduction, p. 107, ligne 14.

2. Voir traduction, p. 307, ligne 11.

3. Voir traduction, p. 237, lignes 24 à 27.

4. Voir traduction, p. 89, ligne 31 à p. 90, ligne 7.

Le choix du terme « looking-glass » que V. Woolf préfère à « mirror » semble écarter la tonalité narcissique au profit de l'instrument de méditation hérité de la tradition monastique. Le miroir dont il s'agit délimite et détermine une place face à la mort, où le sujet ne peut se tenir qu'au terme d'un effort et d'un cheminement interne. Le miroir, parfois relayé par la surface réfléchissante de l'eau, permet même de mesurer le degré de familiarité des personnages avec la mort. Septimus songe au suicide en longeant la rivière de Hampton Court (p. 74)¹, et le récit à ce moment précis reprend la périphrase révélatrice : « the drowned sailor », pour rappeler qu'il a déjà, en esprit, traversé les reflets (Clarissa était comparée à « a diver before plunging », p. 33). Et lorsque, dans le même passage, Septimus compare les fleurs à des lampes allumées, comment ne pas penser à cette phrase de Nietzsche que Blanchot met en exergue de *L'Entretien Infini* : « Car pour nous, au sein du jour quelque chose peut-il apparaître qui ne serait pas le jour, quelque chose qui dans une atmosphère de lumière et de limpidité représenterait le frisson d'effroi d'où le jour est sorti ? »²

La dimension poétique de ce roman, « son chant plus obscur »³, pour reprendre la citation de H. Meschonnic, repose sur ce qu'il arrive à nous faire voir aussi dans le miroir de sa structure.

L'intimité avec la mort

L'architecture d'ensemble du roman, repose sur un tour de force particulier qui consiste à établir le lien le plus profond entre les éléments les plus éclatés, les plus épars. Cette l'architecture s'agence autour d'un vide, d'une béance, et ce thème de la béance, de l'espace infranchissable affleure sous une multitude de formes. Les deux personnages principaux non seulement ne se rencontrent jamais mais

1. Voir traduction, p. 147.

2. Maurice BLANCHOT, *L'Entretien Infini*, Gallimard, 1969.

3. Henri MESCHONNIC, *op. cit.*

portent en eux une conscience particulièrement aiguë de leur isolement.

Clarissa, quant à elle, a une soi-disant théorie sur la question, une théorie qui lui permet de cohabiter avec l'idée :

And there is a dignity in people ; a solitude ; even between husband and wife a gulf ; and that one must respect, thought Clarissa, watching [Richard] open the door. (p. 132) ¹

Et en effet, Peter Walsh rapporte plus loin ceci :

Clarissa had a theory in those days. It was to explain the feeling they had of dissatisfaction ; not knowing people ; not being known. For how could they know each other ? You met every day ; then not for six months, or years. It was unsatisfactory, they agreed, how little one knew people. (p. 167-168) ²

Un gouffre sépare les personnages, aussi infranchissable que celui qui sépare la figure de son reflet dans le miroir, gouffre repris dans l'ordre fragmenté du discours et des pensées.

À l'image des cercles que Septimus découpe dans du papier autour d'une pièce d'un shilling, à l'image de la pièce d'un shilling jetée par Clarissa et qui disparaît dans le lac de Hyde Park, à l'image de ce silence imperceptible qui précède le son de Big Ben, la structure d'ensemble suggère un vide comparable mais bien plus radical, plus essentiel, plus difficile à circonscrire et dans lequel Septimus s'abîme au sens littéral. Clarissa ne cesse d'approcher en pensée cet abîme, « There is an emptiness about the heart of life » (p. 35) ³, dit-elle, « *about* the heart of life », et non « *at* the heart of life ». Il s'agit d'un lieu vague, qui échappe à toute pensée. En apprenant la mort de Septimus, Clarissa évoque une impossibilité : « people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them [...] »

1. Voir traduction, p. 219, lignes 22 à 25.

2. Voir traduction, p. 263, lignes 26 à 31.

3. Voir traduction, p. 99, ligne 19.

(p. 202). Le seul personnage capable de se scruter dans le miroir, de s'y voir autrement qu'à la dérobée, et aussi celui qui nous conduit jusqu'au lieu le plus évanescent, où l'esprit ne peut se tenir sans difficulté.

Si l'on suit le jeu des lignes qui mènent à la rencontre virtuelle de Clarissa et de Septimus, on se rend compte que le point de convergence de ces deux lignes de perspective est très difficile à fixer. Il se situe à l'arrivée des Bradshaw mais se diffracte immédiatement en trois faisceaux. Bradshaw parle d'abord à voix basse à l'oreille de Richard Dalloway (p. 201)¹, le premier récit de la mort de Septimus correspond à une sorte de blanc dans la voix narrative. Puis Lady Bradshaw rapporte les paroles inaudibles à Clarissa qui entend alors, en même temps que le lecteur, le récit de la mort de Septimus. Clarissa enfin reconstitue le récit le plus détaillé de cette mort. Alors que Rezia se trouvait confinée dans sa propre souffrance au moment même du suicide — « closeness draws apart », la tension contenue dans le verbe « to draw » se fait sans cesse accablante — Clarissa en revanche nous fait vivre de l'intérieur la mort de Septimus, par-delà le gouffre intersubjectif. Elle donne de cette mort une image reflétée par sa sensibilité.

Or l'apparence de chaos, le fait de laisser au seul regard du spectateur le soin de trouver le lien à établir entre des éléments disparates, le soin aussi d'imaginer de se représenter ce que contient le miroir, tout cela constitue un trait essentiel de la Vanité. Que peut-il y avoir de commun entre un livre, un crâne, un miroir, une fleur, un papillon ? Si l'on n'invoquait pas l'absente qui hante le miroir... La méditation se présente toujours comme imposée par le chaos du monde, comme une remise en ordre intérieure, un recentrage du sujet qui se propose de réordonner le monde non pas autour de soi, mais autour de l'abîme suggéré par le miroir. « There was an embrace in death » (p. 202). Le lecteur de *Mrs Dalloway* se trouve projeté, par le savant chaos de la

1. Voir traduction, p. 306, lignes 8 à 11.

prose woolfienne, dans cette « attitude particulière » de l'esprit que Woolf soulignait dans la poésie de Donne.

En introduisant la dimension métaphysique dans la sphère du social, le miroir creuse la place de l'intime qui se voit défini dès lors comme le seul espace existant. L'espace, dans le roman, est le lieu même de l'intime parce qu'il n'existe qu'un espace spéculaire à l'intérieur duquel, au contraire de la monade, chacun peut quand même entrer en relation avec les autres... mais seulement au prix d'une confrontation avec la mort, avec la recherche d'un autre ordre symbolique qui serait propre à l'art. Les écrits autobiographiques de V. Woolf contiennent une véritable profession de foi à cet égard :

It is the rapture I get when I am writing, I seem to be discovering what belongs to what ; making a scene come right, making a character come together. From this I reach what I might call a philosophy ; at any rate it is a constant idea of mine ; that behind the cotton wool is hidden a pattern ; that we — I mean all human beings — are connected with this ; that the whole world is a work of art ; that we are part of the work of art. Hamlet or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven ; certainly and emphatically there is no God ; we are the words ; we are the music ; we are the thing itself. And I see this when I have a shock¹.

Ces textes rédigés en 1939 et 1940, longtemps après la parution de *Mrs Dalloway*, n'en résument pas moins le rôle que V. Woolf a toujours attribué au genre romanesque. Le roman doit donner accès à ce regard particulier sur le monde qu'elle reconnaît dans la poésie et qu'elle résume ailleurs en disant : « Facts are a very inferior form of fiction »². Le texte se présente comme une ontogenèse simultanée du regard et de l'objet. S'il fallait, pour finir, trouver une anamorphose dans cette Vanité, il ne pourrait s'agir que d'un espace laissé en creux

1. *Moments of Being*, London, The Hogarth Press, 1978, p. 72.

2. Virginia WOOLF, "How should one read a book?", *Essays*, vol. II, p. 6.

dans la construction, un creux qui dessinerait l’empreinte de cette œuvre d’art qu’est le monde et dont il appartient au lecteur de saisir l’unité.

Le roman met le lecteur en état de vision sans toutefois atteindre la plénitude la vision. Il s’agit en permanence de faire porter le regard du lecteur par delà une image tremblée, une image du monde contemplé à la lueur d’une faible bougie, broyée par la multiplication des points de vue, rendue tremblante par la multitude des interrogations (« was that it? was that it? ») et toujours vacillante sur elle-même, laminée par les doutes (« Every one has friends who had been killed in the War », p. 74, « but everybody remembered [throwing a shilling into the Serpentine] », p. 11)¹. Les couleurs elle-mêmes sont presque toujours incertaines, sans noms, des couleurs entre deux couleurs : Clarissa est comparée à « a blue-green jay » (p. 6) ; les fleurs de Mulberry’s lui évoquent « a blue-black sky », « grey white moths » (p. 16)². Le visible n’est que reflets et instabilité.

Ce roman-là, dont le rythme est tellement calqué sur la marche, dont le cadre londonien est tellement vaste, procède, comme la poésie métaphysique, sur le mode du creusement propre à la méditation. De toute cette baroque profusion de pensées, de toute cette démesure apparente (qui conjugue images de chutes et effets de fragmentation), naît une impression accablante de dénuement. « Nonsense, nonsense! she cried to herself, pushing the swing doors of Mulberry’s the florist » (p. 15). Et là encore reviennent d’autres mots de Nietzsche mis en exergue par Blanchot : « Pourquoi deux paroles pour dire une même chose? C’est que celui qui la dit, c’est toujours l’autre »³. Et de telles répétitions abondent : « Awful, awful » (p. 72) ; « remember my party, remember my party » (p. 54) ; « rest, rest, rest » (p. 107) ; « thud, thud,

1. Voir traduction, respectivement p. 62, lignes 3 à 5 ; p. 146, lignes 32 et 33 ; p. 69, lignes 14 et 16.

2. Voir traduction, respectivement p.62, ligne 19 ; et p.75, lignes 12 et 18.

3. Déjà cité.

thud » (p. 202)¹. Au-delà de la différence entre les mots doublés et triplés (l'effet d'obstacle contenu dans le deux, la dynamique suggérée par le trois), la répétition creuse des galeries de souvenirs, colmate des perspectives de pensées dangereuses, dissipe des voiles, suggère des épiphanies. C'est par un creusement du sens, à coup de répétitions, par cet outil tellement pauvre, par un balbutiement de pensées ordinaires, dans une langue dépouillée des oripeaux de la philosophie, que le récit nous conduit en un lieu situé quelque part entre le chant aux syllabes informes de la mendicante — personnage dépourvu même de la vanité d'un nom (voir p. 92) — et la lettre au *Times* concoctée par une Lady Bruton (voir p. 121)². Si les lois que Richard Dalloway vote au Parlement n'ont aucune incidence sur la volonté de vivre des clochards (p. 6), c'est parce qu'il s'agit d'un lieu déserté par le politique, d'une nudité façonnée par cette désertion. Un lieu abandonné à la seule juridiction et souveraineté des poètes, au plus secret de l'humain, au plus sacré de l'écriture.

1. Voir traduction, respectivement p. 74, l.17-18 ; p. 145, l.3, p. 122, l.25 ; p. 188, l.11-12.

2. Voir traduction, respectivement p. 167 et 205.

« Le point de vue russe » (1925) et *Mrs Dalloway* :
de l'âme « russe » au roman de « l'intimité de
l'âme (*privacy of the soul*) » sans Dieu

Parallèlement à *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf publie en cette même année 1925 le premier volume du *Common Reader*, où elle réélabore légèrement son programme de 1919 « Modern novels » sous le nouveau titre de « Modern fiction » et prend la peine de composer une synthèse neuve « The Russian point of view »¹ à partir de la dizaine d'articles qu'elle a écrits essentiellement sur les premières traductions anglaises de Dostoïevski, Tchekhov et Tolstoï dans les années 1917-1920 — à partir aussi de l'expérience de traduction que son mari et elle ont eue en 1920-23 en collaborant avec l'émigré Kotelianski. Ce double moment d'aboutissement romanesque et critique appelle réflexion : ce premier roman de la pleine maturité créatrice, où V. Woolf a fait fructifier toutes les suggestions de son modèle russe pour explorer à son tour les « régions obscures de la psychologie »²,

1. Ces deux articles sont repris et traduits dans Virginia WOOLF, *L'Art du roman*, trad. Rose Celli, Paris, Seuil, 1962 (« Le roman moderne », p. 11-20 et « Le point de vue russe », p. 21-31).

2. « Le roman moderne », p. 20.

ne serait-il pas celui où elle marque aussi ses distances avec « l'âme » russe, dont elle dit depuis le début le caractère fascinant mais étranger pour les Anglais¹ ?

En 1919, tandis qu'elle n'a encore écrit ni *Jacob's Room* (1922) ni *Mrs Dalloway*, elle appelle le romancier moderne à regarder la vie « au-dedans », mais la manière de traiter ces « myriades d'impressions » qui frappent « un esprit ordinaire, au cours d'un jour ordinaire² », et qui vont constituer le sujet même de *Mrs Dalloway*, est encore problématique. Woolf émet en tout cas certaines réserves quant à la méthode de Joyce qui lui semble trop enfermer le lecteur dans une subjectivité, et dans un article à peine antérieur, où elle rend compte du roman de Dorothy Richardson *The Tunnel*³, elle fait une critique assez sévère de l'écueil auquel peut mener l'enregistrement des atomes « tels qu'ils tombent⁴ ». Le roman place le lecteur au centre de la conscience de Miriam Henderson, mais lui fournit seulement « a very vivid surface », une succession de sensations, d'impressions, d'idées et d'émotions qui, ni reliées ni approfondies (« unrelated and unquestioned ») ne permettent pas d'éclairer les profondeurs cachées (« hidden depths ») : « But then, which reality is it, the superficial or the profound ? », demande Woolf qui déplore qu'au bout du compte, on n'atteigne jamais la réalité qui se trouve sous ces apparences (« the reality which underlies these appearances⁵ »). Dans cette recherche, les Russes incarnent au contraire le modèle d'une pénétration de l'âme et du cœur et de l'art d'ouvrir la subjectivité du moi en faisant résonner les grandes questions existentielles, notamment dans leurs fins qui ne concluent pas — d'où l'éloge du roman russe qui clôt déjà l'article

1. Voir par exemple « Le point de vue russe », p. 26.

2. « Le roman moderne », p. 15.

3. « The Tunnel », a review in the *TLS*, 13 February 1919, dans *The Essays of Virginia Woolf*, edited by Andrew McNeillie, London, Hogarth Press, t. III, 1988, p. 10-12.

4. J'emprunte l'expression à Woolf dans le « Le roman moderne », p. 16.

5. « The Tunnel », *art. cit.*, p. 11-12.

de 1919, sans que cette valeur implicite de contre-modèle soit aussi nettement formulée¹.

Mais ce n'est qu'après l'expérience de la « rhapsodie décousue² » de *Jacob's Room* et de ses personnages fantômatiques³ — ou en somme le récit d'une vie à l'image même de la condition de « la vie qui n'est qu'un défilé d'ombres⁴ » — que Woolf semble concilier avec *Mrs Dalloway* la modernité du personnage « en lambeaux » après Dostoïevski⁵ et sa profondeur qu'elle comparait chez le romancier russe à une « caverne » dans laquelle on descend⁶. Elle reprend d'ailleurs cette lignée métaphorique quand elle nomme « tunnelling process⁷ » la découverte qui lui permet de trouver enfin « humanité, profondeur, humour⁸ » et de conjurer le verdict de Bennett sur son incapacité à créer des personnages « durables⁹ ». Cette idée de faire communiquer les grottes qu'elle creuse derrière les personnages¹⁰ peut aussi être mise en rapport avec la structure dialogique qui caractérise l'économie des personnages chez Dostoïevski¹¹.

1. J'utilise ici les propositions de relecture critique de cet article de 1919 de John MEPHAM dans *Virginia Woolf, A literary life*, Macmillan, 1993 [1991], p. 67-76.

2. Virginia WOOLF, *Journal d'un écrivain*, trad. Germaine de Beaumont, Paris, Christian Bourgois, 1984, 23 juin 1922 (« a disconnected rhapsody »).

3. *Ibid.*, 26 juillet 1922, p. 91 (selon Leonard Woolf, « les personnages sont des fantômes »).

4. *La Chambre de Jacob*, dans Virginia WOOLF, *Romans et nouvelles*, La Pochothèque, 1993, p. 101.

5. *Journal d'un écrivain, op. cit.*, 19 juin 1923, p. 107.

6. « Mr Bennett and Mrs Brown », 1^{re} version du 17 nov. 1923, dans *Essays, op. cit.*, t. III, 1988, p. 386.

7. *Journal d'un écrivain, op. cit.*, 15 oct. 1923 (« procédé de sape »).

8. *Ibid.*, 30 août 1923, p. III.

9. *Ibid.*, 19 juin 1923, p. 107.

10. *Ibid.*, 30 août 1923, p. III.

11. Il ne s'agit pas seulement du parallèle fondamental de Clarissa et Septimus que Woolf qualifie explicitement comme son « double » et qui, coïncidence étrange, assume le déplacement de la mort projetée initialement sur le personnage central (voir la préface de 1928 à l'édition américaine de *MD, Essays*, t. IV, p. 549), comme Svidrigaïlov par rapport à Raskolnikov dans *Crime et Châtiment*, avec le même enjeu

A la synthèse critique que constitue en 1925 « Le point de vue russe » correspond en somme un roman original, dont la fin ouverte déconcertante et en même temps très travaillée et musicale ne peut manquer de rappeler les termes de l'admiration de Woolf pour les nouvelles de Tchekhov¹ — meilleure conclusion qu'elle ait l'impression d'avoir jamais écrite² — ; la folie et le suicide de Septimus apportent leur tribut aux sombres tortures de l'âme à la Dostoïevski, tandis que dans le vertige du néant qui étreint sa mondaine londonienne, Woolf recrée la force de ce « pourquoi la vie ? » qu'elle trouve si marquant chez les héros de Tolstoï³. Sans commenter avec plus de précision toutes les résonnances possibles entre l'article et le roman qui suggèrent donc l'importance d'une réappropriation créatrice du modèle russe dans *Mrs Dalloway*, nous nous arrêterons à présent sur la question de « l'âme » qui semble le lieu essentiel de la démarcation woolfienne : l'âme est « le personnage principal du roman russe⁴ », lequel repose sur la croyance passionnée de ses lecteurs en l'existence de l'âme, mais que devient l'âme, tandis qu'on passe de la conception religieuse russe d'un principe spirituel à une conception athée et très personnelle de la valeur de « l'intimité de l'âme⁵ », coupée de toute transcendance ?

de maintenir le maximum de tensions contradictoires dans le personnage ; comme Dostoïevski, Woolf construit des variations sur l'idée dans le personnel romanesque de *Mrs Dalloway*, qu'il s'agisse de la domination et de l'intolérance (Peter / Miss Kilman), de la frivolité (Clarissa / Lucrezia), du conformisme (Hugh Whitbread / Richard Dalloway)...

1. Voir dans « Le point de vue russe » le développement sur Tchekhov qui porte en grande partie sur cet esprit « *inconclusive* » et la subtilité nécessaire pour « entendre l'air et en particulier ces dernières notes qui complètent l'harmonie » et sentir « que nous tenons le tout ensemble et que Tchekhov ne nous faisait pas entendre des bribes au hasard mais frappait tantôt cette note tantôt cette autre, avec intention, pour donner sa vision complète » (p. 24-25).

2. *Journal d'un écrivain, op. cit.*, p. 121 (7 sept. 1924).

3. Voir « Le point de vue russe », p. 31.

4. « Le point de vue russe », p. 26.

5. *Mrs Dalloway* (abrégé *MD*), trad. Marie-Claire Pasquier, Paris, Gallimard, « Folio », p. 229 (toutes les références en français renverront à cette édition. Pour

Nous voudrions montrer que cet infléchissement et l'expression de ce cœur de l'expérience intime constituent la véritable origine de la voix qui, selon Woolf dans son article de 1919, protestait au fond du lecteur anglais contre la désolation des conclusions du roman russe, et que *Mrs Dalloway* aurait justement pour objet de réélaborer :

Mais peut-être voyons-nous quelque chose qui leur échappe, sinon pourquoi cette protestation qui se mêle à notre tristesse ? La voix qui proteste c'est la voix d'une autre, d'une antique civilisation qui semble avoir nourri en nous l'instinct de nous réjouir et de lutter plutôt que de souffrir et de comprendre. Le roman anglais, de Sterne à Meredith, porte témoignage de la délectation naturelle que nous trouvons dans l'humour et le comique, dans la beauté de la terre, dans les activités de l'intelligence et dans la splendeur du corps¹.

Réorienter la souffrance de la vie vers le don d'exister, d'être au monde, tel serait le nouvel enjeu de cette sorte de « roman russe à l'anglaise » que les deux articles de Woolf pourraient inviter à penser à propos de *Mrs Dalloway*.

Le passage essentiel qui définit le concept woolfien de l'âme (« soul ») dans une perspective qui se dégage totalement de l'existence de Dieu et du principe orthodoxe de l'immortalité de l'âme est celui où Clarissa observe la vieille dame en face de chez elle : elle devient le symbole de « l'intimité de l'âme » (« the privacy of the soul ») entrant en contradiction avec l'amour et la religion et constituant le seul véritable mystère et miracle². Clarissa ne connaît cette femme que par ses

le texte original, nous renvoyons à l'édition de Elaine Showalter, Londres, Penguin Classics, 2000).

1. « Le roman moderne », p. 19. Nous donnons ici la traduction de l'article dans sa version de 1925, mais la phrase est identique dans la première version de 1919.

2. *MD*, p. 229-230 : « On ne pouvait que respecter cela en un sens, cette vieille femme qui regardait par la fenêtre, sans se douter le moins du monde que quelqu'un l'observait. Il y avait là une sorte de solennité, mais ce serait détruit par l'amour et la religion, quel que soit le nom qu'on donne à la chose, disons l'intimité de l'âme. (...) Pourquoi ces credos, ces prières, ces mackintosh ? Alors que, se disait Clarissa, c'est

apparitions rythmées par le son de Big Ben, mais sa vie mystérieuse lui échappe lorsqu'elle recule dans les profondeurs de la chambre. Cette figure établit ainsi un lien entre cette notion de « *privacy of the soul* » et la théorie du caractère inconnaissable du moi que se fait Clarissa à partir de l'expérience même de l'existence. S'il est si difficile de se connaître les uns les autres, c'est parce que les autres ne perçoivent que « nos apparitions (la partie de nous qui apparaît) » et qu'elles sont « éphémères par rapport à l'autre partie de nous, la partie invisible, qui est beaucoup plus étendue » (p. 264), qui participe à des êtres et des choses et dépasse les limites spatio-temporelles du corps :

Mais, disait-elle, assise dans l'omnibus qui remontait Shaftesbury Avenue, elle se sentait présente partout ; pas « ici, ici, ici » (et elle tapotait le dossier de son siège) mais partout. Elle agitait la main, vers Shaftesbury Avenue. Elle était tout cela. Si bien que pour se connaître, ou pour connaître n'importe qui, il fallait chercher les gens qui vous complétaient ; les endroits, même. Elle avait des affinités étranges avec des gens à qui elle n'avait jamais parlé, une femme dans la rue, un homme derrière un comptoir — ou même avec un arbre, une grange. (p. 264)

Bien que fondamentalement sceptique¹, Clarissa se plaît à imaginer la possibilité de survie de cette partie invisible², mais il s'agit moins d'une croyance réelle dans une immortalité spirituelle que d'une pensée qui a pour fonction de prolonger l'expansion présente du moi et de conjurer ainsi l'horreur de la mort, comme au début du roman dans sa promenade, quand elle se berce de la pensée « consolante »

cela le miracle, c'est là qu'est le mystère : cette vieille dame, qu'elle voyait aller de la commode à la coiffeuse ».

1. Voir *MD* par exemple p. 97 (« elle ne croyait absolument pas en Dieu »), p. 264.

2. Voir p. 264 cette « théorie transcendente qui, avec son horreur de la mort, lui permettait de croire, ou d'affirmer qu'elle croyait [...] que l'invisible pourrait bien survivre, pourrait être conservée, d'une manière ou d'une autre, pour aller s'attacher à telle ou telle personne, ou même venir hanter certains lieux après la mort... peut-être... peut-être ».

qu'« en un sens, dans les rues de Londres, dans le flux et le reflux, ici et là, elle survivrait, Peter survivrait, ils vivraient l'un dans l'autre, elle survivrait, elle en était convaincue, dans les arbres de chez elle ; dans la maison [...] ; dans des gens qu'elle n'avait jamais connus » (p. 69) : contrairement à la traduction française, sa conviction porte non pas sur le fait même de survivre, mais sur la sensation de l'étendue de son moi invisible relié aux arbres de chez elle, à cette maison là, à des gens¹. Cette division entre les « apparitions » et l'étendue nettement supérieure de la « partie invisible » du moi explique aussi la métaphore essentielle de l'âme comme poisson (p. 275), remontant en surface pour entretenir une existence verbale avec les autres, mais vivant fondamentalement dans des profondeurs obscures et insondables.

D'autre part, on retrouve grâce à cette intimité solitaire de l'âme une notion d'éternité, mais dans l'immanence de l'expérience épiphanique des « moments of being », c'est-à-dire quand le sujet éprouve soudainement le monde vécu comme « reality », réalité au sens fort chez Woolf² de « témoignage d'une chose réelle au-delà des apparences³ », parce que tous les morceaux disjoints se rassemblent miraculeusement en une unité qui fait de ce moment quelque chose de permanent, tandis que le moi se sent au centre de ce tout vivant auquel il participe pleinement. Mais de ce fait, l'expérience la plus profonde de cette « intimité de l'âme », qui est un état de paix, de repos, n'a plus rien à voir avec l'apaisement de la conscience morale qui constitue par exemple l'état ultime de Raskolnikov contemplant sereinement le fleuve et s'ouvrant enfin à l'amour de Sonia à la fin de

1. « [...] here, there, she survived, Peter survived, lived in each other, she *being part, she was positive*, of the trees at home ; of the house there [...] ; *part of* people she had never met » (*MD*, p. 9-10, c'est nous qui soulignons).

2. Sur le sens particulier du terme de « reality » chez Woolf, voir Mark HUSSEY, *The singing of the real world : the philosophy of Virginia Woolf's fiction*, Ohio State University Press, 1986, chap. VI « Reality », p. 96-106.

3. Virginia WOOLF, *Instants de vie [Moments of being]*, Paris, Stock, « Le livre de poche », 1986, p. 78.

*Crime et châtement*¹. C'est un moi qui se dégage de tous ses liens et qui tend à perdre les contours de son identité en se fondant avec la chose regardée et à n'être plus qu'une sensibilité. On pourrait comparer le moment où, pendant que Clarissa coud et rassemble les plis de sa robe, la paix descend sur elle et semble la plonger dans le rythme calme et essentiel des vagues, loin de tout², à la fameuse expérience de Mrs Ramsay dans la première partie de *To the Lighthouse* qui décrit bien cette descente dans la « privacy of the soul » comme le moment où la personnalité se dissout dans un ralentissement de la vie en surface jusqu'à n'être plus qu'un « noyau d'ombre en forme de coin (*a wedge-shaped core of darkness*) », « quelque chose d'invisible à autrui » — « quand tout se rassemblait ainsi dans cette paix, ce repos, cette éternité³ ».

Si on n'entend pas à chaque page le mot « âme » dans *Mrs Dalloway* comme V. Woolf le dit à propos de Tchekhov⁴, il faut s'arrêter sur ce qu'on entend de façon très forte au début de la séquence où Peter Walsh se réveille en sursaut « avec au bord des lèvres la phrase : “la mort de l'âme” » (p. 136), d'autant plus que l'expression (« the death of the soul ») est répétée deux fois (p. 137 et p. 138) avant d'être commentée comme « la mort de son âme à elle » (p. 138). Le terme se rapporte à une scène du passé de Bourton, à la dureté de Clarissa à propos de la visite d'un hobereau qui avait épousé sa femme de chambre et à son ton prude et arrogant quand Sally suggère que la femme avait eu un enfant de lui. Le terme est donc assez emphatique, surtout dans la bouche d'un « athée par conviction » (p. 134), mais il ne me semble pas seulement s'expliquer comme anticipation du moment de la rupture où Clarissa est avec lui « dure comme du fer, comme du silex,

1. Voir *Crime et châtement*, trad. Pierre Pascal, Paris, GF-Flammarion, 1984, p. 625-626.

2. *MD*, p. III.

3. *Vers le Phare*, trad. Françoise Pellan, Paris, Gallimard, « Folio », 1996, p. 115-116, I, chap. 11 (en anglais, ed. Penguin Classics, 2000, p. 69-70).

4. « Le point de vue russe », p. 26.

rigide jusqu'à la moelle des os » (p. 144), et lui inflige une souffrance infernale¹ — mort de son âme à lui, le rendant incapable d'aimer vraiment à nouveau. C'est dire plus généralement que la mort de l'âme ne relève plus de la question du péché, mais de l'aliénation par les valeurs collectives et les codes sociaux qui conduit à ne plus sentir humainement et en profondeur, comme c'est le cas de Hugh Whitbread par exemple². Cette question est de fait fondamentale, puisque le pouvoir de sentir constitue la faculté conditionnant l'accès aux « moments of being » qui donnent sens à l'existence. Significativement, quand Clarissa veut se défendre après coup et se justifier aux yeux de Peter, elle joue avec son chien, l'air de dire « but see how extraordinarily sympathetic I am », traduit par « mais voyez comme j'ai du cœur »³, mais faisant bien entendre dans l'adjectif anglais la faculté de la compassion et de l'empathie.

A la réception, Peter Walsh, en retrouvant Hugh Whitbread, fait un procès sans pitié de ce « pur produit des collègues anglais » (p. 292) et juge que « les misérables qu'on pend pour avoir érabouillé la cervelle d'une fille dans un train font moins de mal, en fin de compte, que Hugh Whitbread avec toutes ses bontés » (p. 292) : en somme, si la « mort de l'âme » ne dépend pas du péché traditionnel, il existe un nouveau crime, celui d'« étouffer l'âme », pour reprendre l'expression de Sally Seton lorsqu'elle priait Peter de sauver Clarissa de « tous les Hugh et Dalloway, et autres parfaits gentlemen » (p. 160). Cette expression « la mort de l'âme », à propos d'une scène où Clarissa est dure, établit aussi un rapport avec le crime dont Septimus s'estime coupable dans cette guerre : n'avoir rien senti à la mort d'Evans conformément au courage stoïque du soldat, mais à partir de là, comme dans l'*Enfer* de Dante où la forme du châtement est souvent en rapport avec

1. L'image est présente à deux reprises dans la même page 141 ; la deuxième fois au sens propre, « il était en enfer » (avec la majuscule en anglais « in Hell »).

2. *MD*, p. 196 : « Il n'allait pas en profondeur. Il effleurait la surface des choses ».

3. *MD*, p. 138 (en anglais, p. 65).

le péché, il est condamné à ne plus rien ressentir — ce qui est l'origine de sa folie suicidaire : « la beauté était derrière une vitre » (p. 176).

Quand Woolf écrit qu'il y a chez les Anglais une voix qui proteste contre la profonde tristesse des conclusions des romans russes et qu'elle caractérise cette voix comme « l'instinct de nous réjouir et de lutter plutôt que de souffrir et de comprendre », cette voix nous semble plus personnelle que la tradition romanesque anglaise qu'elle allègue de Sterne à Meredith¹, et nous invite à réfléchir à la spécificité de la fiction de l'intime que Woolf élabore à partir du modèle russe de la plongée dans les « régions obscures de la psychologie² ». Il ne s'agit certes pas de censurer le désespoir, tandis que Woolf écrit elle-même dans son journal en 1920 :

Pourquoi la vie est-elle donc si tragique ? Si semblable à une bordure de trottoir au-dessus d'un gouffre ? Je regarde en bas, le vertige me gagne ; je me demande comment j'arriverai jamais au terme de ma route³.

Au contraire, Clarissa témoigne de cette oscillation permanente entre l'euphorie de ressentir la richesse infinie de la vie et l'angoisse d'être rejetée dans ce « vide au cœur de la vie⁴ » (p. 99) ; le suicide de Septimus cristallise sa conscience d'avoir « au tréfonds du cœur une peur affreuse », celle de ne pas arriver à vivre jusqu'au bout « cette vie que vos parents vous ont remise entre les mains » (p. 308).

Vivre est un effort⁵, la violence et la cruauté du monde qui

1. « Le Roman moderne », p. 19 (pour le détail de cette tradition, voir citation déjà donnée en introduction).

2. *Ibid.*, p. 18.

3. *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 62 (25 octobre 1920).

4. Le texte original évoque plus précisément « an emptiness about the heart of life » (*MD*, p. 33).

5. La sensation du néant de l'existence est précisément liée à l'interruption de cet effort, comme Woolf le décrit à propos de Peter Walsh : « *Effort ceases*. Time flaps on the mast [...] » (*MD*, p. 54), mal traduit par « *Le calme règne*. Le temps claque contre le mât » (*MD*, p. 124).

obsèdent Septimus dans sa folie, engendrent une souffrance intrinsèque, mais il n'y a pas de valeur rédemptrice de la souffrance ni de révélation définitive, en l'occurrence la vérité de Dieu pour Dostoïevski. Woolf se sépare des Russes quant à la conception de la quête du repos et de la paix dans laquelle l'âme a besoin de se ressourcer. La fin de la pièce de Tchekhov, *Oncle Vania*, est exemplaire de ce type de conclusion d'une tristesse extrême reposant sur la morale de « souffrir et comprendre ». Oncle Vania comprend en effet qu'il s'est sacrifié pendant des années avec sa mère pour entretenir la pseudo-carrière de grand savant de son beau-frère Sérébriakov, le père de sa nièce Sonia, et qu'il a gâché sa vie pour un imposteur égoïste et tyrannique, qu'il manque de tuer dans un moment de rage ; il sombre alors dans le désespoir et l'envie de se suicider, tant il se voit à quarante-sept ans avec une vie dépourvue de sens devant lui. Or Sonia le convainc finalement de continuer à vivre comme auparavant en endurant la souffrance dans une totale abnégation. Elle le console de cette vie où il n'a connu ni joie ni repos — comme elle du reste — en lui dépeignant la douceur de la vie future dans la miséricorde de Dieu (« nous nous réjouissons, nous penserons à nos souffrances présentes avec un sourire attendri, et nous nous reposerons¹... »). Significativement, Woolf a écrit une courte nouvelle *Oncle Vania* qui met en scène une spectatrice londonienne des beaux quartiers, d'abord admirative d'une telle prise de conscience — « Ces Russes, quelle clairvoyance... ! » — puis tout à fait indifférente à la valeur incantatoire de ces « nous nous reposerons » (« we shall rest² ») que Sonia répète et qui constituent les derniers mots sur lesquels tombe le rideau — « Ces Russes, qu'ils sont morbides³ ! ».

1. Anton ТЧЕКHOV, *Théâtre complet*, t. II, Paris, Gallimard, « Folio », p. 263.

2. Virginia WOOLF, *The Complete Shorter Fiction*, ed. Susan Dick, London, Triad Grafton Books, 1991 [Hogarth Press, 1985], « Uncle Vanya », p. 246.

3. *Oncle Vania*, dans Virginia WOOLF, *La Fascination de l'étang*, Paris, Seuil, 1990, p. 182-183.

Ces « we shall rest » de Sonia que la nouvelle de Woolf réfracte avec distance rappellent que c'est en revanche le verbe caractéristique du moment privilégié où le monde présent de l'ici-bas peut s'éprouver comme « reality » possédant le caractère de la permanence, comme elle le décrit très clairement dans ce passage de son journal :

Bien souvent ici, j'ai pénétré dans un sanctuaire, dans un couvent, je suis entrée en retraite. C'est une des expériences que j'ai vécues ici, à certains mois d'août et qui m'ont amenée à la conscience de ce que j'appelle la réalité : quelque chose que je vois devant moi, quelque chose d'abstrait, mais qui réside dans les collines et dans le ciel ; auprès de quoi plus rien ne compte, en quoi je trouverai le repos et continuerai d'exister [*I shall rest and continue to exist*]. Voilà ce que j'appelle « la réalité ». Et parfois j'imagine que c'est la chose qui m'est le plus nécessaire, celle que je cherche¹.

C'est en plongeant dans le moment présent qu'on peut trouver la paix, comme le fait Clarissa, qui va aussi souvent regarder le ciel², d'où l'importance du verbe « to enjoy » dans la voix qui proteste contre « souffrir et comprendre ». Mais en même temps, cet accès à l'expérience de la « reality » ne constitue jamais une révélation définitive, ce n'est qu'une suite de petits miracles et non une certitude qu'on possède à tout moment :

Qu'entend-on par « réalité » ? Cela semble être quelque chose de très changeant sur quoi on ne peut compter — que tantôt on trouve sur une route poussiéreuse, tantôt sur un morceau de journal, dans la rue, qui parfois est une jonquille au soleil. La vérité projette sa lumière sur

1. Virginia WOOLF, *Journal*, trad. Colette-Marie Huet, Paris, Stock, 1983, t. 4, 10 septembre 1928, p. 44 (cité par Mark Hussey à propos de l'importance de ce verbe).

2. Voir *MD*, p. 309 : « Combien de fois, à Bourton, elle était allée, pendant que les autres bavardaient, regarder le ciel. Ou bien, au cours d'un dîner, elle l'avait vu entre les épaules des convives. Elle l'avait vu à Londres, lorsqu'elle n'arrivait pas à dormir. [...] il contenait, ce ciel de campagne, ce ciel au-dessus de Westminster, quelque chose de son être. »

un groupe dans une pièce ou marque quelque propos passager. Elle se précipite sur vous tandis que sous un ciel étoilé vous rentrez à la maison et transforme le monde du silence en quelque chose de plus réel que le monde des paroles¹.

On se trouve donc à distance du schéma initiatique « souffrir et comprendre » de *Crime et châtement* par exemple, où on suit toutes les tortures de l'âme par la faute, le cheminement qui conduit Ras-kolnikov à accepter la souffrance et le bagne, bien qu'il garde encore le sentiment de l'absurdité de la vie, tandis qu'à la dernière page, il découvre simultanément en lui l'amour de la vie et de Sonia comme une certitude : « il était ressuscité et il le savait, il le sentait parfaitement de tout son être rénové »².

Cette importance vitale de « to enjoy » explique le manque qu'elle reproche aux Russes concernant d'une part la jouissance de la beauté de la terre — peu présente chez Dostoïevski de fait — car c'est un lieu privilégié d'expérience de « moments of being », et d'autre part, le sens du comique, car il lui semble nécessaire de revoir les choses du dehors après avoir été saturé de compréhension et de compassion³. Si Dostoïevski n'a pas véritablement le sens de la comédie de mœurs, c'est qu'il cherche toujours à *comprendre* précisément, faisant affleurer le pathétique⁴. Dans *Mrs Dalloway*, V. Woolf donne place à cette jouissance de la comédie aussi bien dans la narration que dans le tempérament même du personnage de Clarissa⁵ — en cela, elle s'oppose

1. Virginia WOOLF, *Une Chambre à soi*, Paris, Denoël, 1977 [*A Room of one's own*, 1929], p. 164.

2. *Crime et châtement*, *op. cit.*, p. 625.

3. Voir le début de la section consacrée aux « satiriques » après « les psychologues » dans son étude de 1929 « Les étapes du roman » [*Phases of fiction*], dans *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 132.

4. Voir par exemple l'article de WOOLF, « Dostoevsky in Cranford », 23 oct. 1919, dans *Essays*, *op. cit.*, t. III, p. 113-115.

5. Voir *MD* par exemple p. 164 (« Elle avait un sens tout à fait aigu de la comédie humaine [...] »), p. 263 (« Clarissa observait toutes sortes de petites scènes amusantes, des noms, des gens [...] »).

à Septimus qui, dans sa folie, n'est plus qu'âme coupée du monde réel et dont l'humour dégénère en sarcasmes et visions de masques grinçants ou terrifiants.

Cet infléchissement de « souffrir et comprendre » vers « se réjouir et lutter » met aussi en jeu la valorisation par-dessus tout du moment présent contre la tendance des Russes à se réfugier dans la nostalgie du passé — comme Tchekhov le formule explicitement dans un passage de la nouvelle *La Steppe*¹ qui était chère à V. Woolf. Clarissa elle-même lutte contre une certaine nostalgie, par exemple dans sa promenade initiale dans Londres, mais c'est le choix de l'intensité de l'instant présent qui lui permet le mieux de conjurer la pensée de la mort :

Mais des souvenirs, tout le monde en a. Ce qu'elle aimait, c'était ce qu'elle avait sous les yeux, ici, maintenant ; la grosse dame dans le taxi. Cela avait-il la moindre importance, se demandait-elle en se dirigeant vers Bond Street, cela avait-il la moindre importance qu'elle dût un jour, inévitablement, cesser d'exister pour de bon [...] (p. 69)

A l'opposé de la résignation souvent tragique des personnages de Tchekhov à une vie perdue, la conversation de Sally et Peter à la fin du roman insiste sur les vertus de la maturité : « on pouvait observer, on pouvait comprendre, et on ne perdait pas pour autant le pouvoir de ressentir » ; Sally affirme ressentir les choses « plus en profondeur » (p. 320). Les réflexions de Peter et Clarissa dans leurs solitudes respectives se rejoignent quant au sentiment d'être à la fois enrichis par le passé et libérés des « grandes espérances » (p. 278), des « triomphes de la jeunesse » (p. 309). Finalement vieillir, c'est avant tout développer cette « privacy of the soul », accroître sa capacité de vivre « chaque goutte de vie, l'instant présent, là » (p. 165). Mais là encore, cette sérénité n'est pas une sagesse définitive et peut brusquement ouvrir la brèche à l'angoisse de la fuite du temps, à la sensation d'être « soudain

1. Anton TCHEKHOV, *La Steppe*, Le Livre de Poche, 1995, p. 77 : « Le Russe aime se souvenir mais n'aime pas vivre [...] ».

fanée, vieillie » qui étreint par exemple Clarissa à son retour chez elle (p. 99).

Il est un dernier problème lié à ce passage de « souffrir et comprendre » à « se réjouir et lutter » : le besoin de pitié traverse tout le roman puisqu'on ne cesse d'entendre des êtres crier leur souffrance et leur solitude, depuis l'anonyme Mrs Dempster qui demande « Pitié, pour la perte des roses » (p. 94) et voudrait un baiser jusqu'à la fin où Sally a pitié de Peter qui attend désespérément Clarissa. Ici intervient alors un intertexte avec le discours que Marmeladov tient à Raskolnikov dans *Crime et Châtiment* : « après tout, il devait se sentir assez seul, ça ne devait pas être gai, pour lui, à son âge, de n'avoir pas de foyer, de n'avoir nulle part où aller », pense Sally (p. 315). Or c'est un terme récurrent dans le long récit des malheurs de Marmeladov :

Mais si vous n'avez plus personne, plus d'endroit où aller ! Ne faut-il pas que chaque homme ait un endroit quelconque où il puisse aller ? [...] oh ! si elle pouvait avoir pitié de moi ! Mon cher monsieur, mon cher monsieur, il faut pourtant que tout homme ait au moins un coin où on le prenne en pitié¹ !

Mais sachant que plus personne ne peut avoir pitié de sa déchéance d'ivrogne qui a entraîné celle de sa famille, il finit par se tourner vers Dieu :

Et il tendra vers nous ses bras, et nous tomberons à ses pieds... et nous pleurerons... et nous comprendrons tout ! C'est alors que nous comprendrons tout ! ...Et tous comprendront... et Catherine Ivanovna... elle aussi, comprendra... O Seigneur, que ton règne arrive² !...

L'horizon de la miséricorde divine annule la séparation des consciences qui ne se comprennent pas et l'isolement de la souffrance. Mais dans une perspective athée, celle du « voyageur solitaire » de *Mrs Dalloway*, « rien n'existe en dehors de nous qu'un état d'esprit, se dit-il ; un

1. *Crime et châtiment*, op. cit., p. 42.

2. *Ibid.*, p. 51.

désir de réconfort, de soulagement, le besoin de connaître autre chose que ces misérables pygmées, ces poltrons d'hommes et de femmes » (p. 134). Cependant, dans son rêve, il finit par projeter, en regardant le ciel et les branches, une silhouette qui dispense « charité, compréhension, absolution » et qui lui donne un grand sentiment de paix, comme si « des myriades de choses venaient n'en faire qu'une » ; il est arraché à lui-même, saisi de l'envie de quitter sa vie pour être emporté sur les « rayons poudreux » de cette silhouette et se laisser « pulvériser avec le reste » (p. 134-135). De même, lorsque Septimus, dans ses visions, prend les lettres de fumée de l'avion pour des signaux, peu importe qu'il ne sache pas déchiffrer cette langue, l'évidence de « cette exquise beauté » s'impose, et il les regarde « lui dispenser leur charité inépuisable et leur bonté rieuse » (p. 86). Ces deux visions explicitent le processus par lequel le moi peut se créer son propre espace de miséricorde à partir du spectacle de la beauté, dans le repos de l'accès à une unité des myriades d'impressions. La paix qui « descendait sur¹ » Clarissa est comparée au mouvement des vagues calmant peu à peu le cœur, qui finit par dire comme « le monde entier semble dire : “et voilà tout” » et par murmurer « ne crains plus » (p. 111), le refrain du chant funèbre de *Cymbeline*. Dans cette « intimité de l'âme » où le moi descend se blottir, il est relié à l'univers, il mime l'endormissement de la mort et rencontre alors le principe de la vanité de tout, qui dépersonnalise la souffrance et la noie dans « tous les chagrins du monde² » — océan des souffrances qui se substitue au ciel du Dieu miséricordieux aux bras ouverts.

On peut comprendre que V. Woolf ait finalement renoncé au premier titre *The Hours*, qui est certes un principe structurant mais qui suggère la fuite du temps, pour finalement choisir *Mrs Dalloway*, car c'est le personnage qui concentre le message existentiel du roman par

1. La métaphore de la « descente » appartient bien au texte original : « Quiet descended on her » (*MD*, p. 43).

2. Voir le jeu rythmique et phonétique en anglais sur la répétition de « collect and fall » pour les vagues qui rime avec « that is all » (*MD*, p. 43).

sa vitalité, qui est à la fois don d'être au monde — « there she was¹ » — et énergie de lutte contre ce « vide au cœur de la vie » (p. 99). En somme, elle incarne de façon privilégiée la voix qui ne veut pas se résigner à « souffrir et comprendre » et affirme l'instinct de « se réjouir et lutter ».

La description idéalisée de Clarissa à la soirée, lorsqu'en robe de sirène, elle donne l'impression de danser sur les vagues, de flotter dans son élément (p. 293), me semble une réécriture possible de l'apparition magique de Matelda à Dante² lorsqu'il arrive tout en haut du Purgatoire au Paradis terrestre, dernière étape avant le Paradis. Son apparition détourne l'esprit de toute autre pensée et émerveille — motif de la *maraviglia* qui caractérise également à la fin l'effet de l'arrivée de Clarissa vers Peter. Matelda est elle aussi comparée à une femme qui danse tandis qu'elle se déplace le long de la rivière du Léthé qui efface la mémoire du péché ; Dante la découvre seule, chantant et cueillant des fleurs — motif très lié à Clarissa par ailleurs. Elle se réchauffe aux rayons d'amour de la charité, elle a toute la pudeur d'une vierge et la dignité d'une dame courtoise, elle rit et explique que sa joie vient du psaume « *Delectasti* » — soit l'émerveillement devant la création de Dieu³. De son côté, Clarissa est tout entière réchauffée par « un souffle de tendresse », elle détache son écharpe « en riant », il se dégage d'elle une « ineffable dignité, une cordialité

1. Je fais allusion aux derniers mots du roman difficilement traduisibles (« Et justement, elle était là ».) qui reprennent d'ailleurs la pensée de Peter sur Clarissa p. 160 (« Mais elle avait de la présence. Juste, elle était là ».) dans laquelle on n'identifie plus aisément « There she was, however ; there she was » (p. 83).

2. Je fais cette hypothèse compte tenu de la fascination que Dante a exercée sur V. Woolf et du choc de sa première lecture qui est contemporain de la gestation de *MD* (voir Françoise Bort, « Virginia Woolf et Dante : l'enfer de *Mrs Dalloway* », dans Catherine BERNARD et Christine REYNIER dir., *Le Pur et l'Impur. Colloque de Cerisy 2001*, Rennes, PUR, 2002, p. 91-106).

3. Tous les éléments que je relève et résume ici se trouvent dans le chant XXVIII du *Purgatoire* v. 37-81 (voir la traduction de Jacqueline Risset dans l'édition bilingue Flammarion, 1988, p. 259-261).

exquise », « comme si elle souhaitait bonne chance à la terre entière et qu'elle devait maintenant, se trouvant à la bordure extrême, à l'extrême marge des choses, prendre congé » (p. 293-294) : la comparaison finale fait intervenir l'image d'une position limite qui peut rappeler la situation de Matelda chargée en haut du Purgatoire d'accomplir un rite de passage en baignant les âmes dans le Léthé puis en les menant boire les eaux de l'Eunoé qui rend la mémoire des bienfaits, dernière étape d'accès au Paradis. Par delà le charme de sa féminité poétique, Matelda est un guide symbolisant la félicité d'avant le péché originel au Paradis et en même temps la félicité terrestre à laquelle on peut arriver par ses vertus humaines¹. Le rayonnement de Clarissa dans sa robe de sirène présente aussi cette valeur double de femme et de guide, car à sa façon, elle indique sur son passage la voie du bonheur terrestre comme étant ce sens de l'émerveillement d'être au monde. Elle incarne ce don « to be ; to exist ; to sum it all up in the moment as she passed² », la ponctuation très woolfienne des points virgules donnant tout son poids à chacun des mots de cette triade et indiquant bien qu'il n'y a pas d'essence en dehors de cette présence intense au monde et de cette capacité à rassembler les morceaux épars de l'existence qui conditionne le « moment of being ».

Dès lors, le prénom de Clarissa ne contient pas que le symbolisme de la lumière, qui est aussi bien clarté visionnaire des « moments of being » où le sentiment est celui d'une révélation religieuse, que l'image même de la vie, comme le disent les Grecs pour qui vivre, c'est voir la lumière. « Clarissa » me semble aussi en rapport avec Saint François d'Assise dont Sainte Claire est la sœur spirituelle et fonde pour les femmes l'ordre des Clarisses. Or dans le célèbre poème de Saint Fran-

1. Voir *La Divina Commedia, Purgatorio*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985 [1956], p. 309.

2. *MD*, p. 190 et en français p. 293 : « ce don, d'être, d'exister, de résumer l'ensemble de l'existence au moment où elle passait ».

çois, le « Canticum di Frate Sole¹ », la louange de Dieu exalte l'amour de tous les éléments de la création (tour à tour le soleil, la lune, les étoiles, l'eau, le vent...) jusqu'à notre sœur la Mort. Clarissa incarne la version profane de ce message spirituel, tandis que Septimus semble une version délirante de Saint François, entend les oiseaux chanter en grec, contemple les nuages, le soleil, devient au sens propre la branche de l'arbre, refuse la chair, proclame que Dieu existe, qu'il doit s'éloigner des gens...

A la fin du roman, Sally Seton dit aussi que Clarissa avait « le cœur pur » (p. 317)², notion d'origine religieuse qui rappelle le « Sermon sur la montagne » dans l'*Évangile selon Saint Matthieu* (V, 8) : « Bienheureux ceux dont le cœur est pur car ils verront Dieu »³. Mais qu'est-ce que devient cette notion appliquée à « l'intimité de l'âme » sans Dieu ? Cette « pureté » du cœur semble concerner à la fois l'intégrité de sentiments comme l'émotion que le baiser de Sally donne à Clarissa, « une révélation, un véritable sentiment religieux » (p. 106) et cette forme d'honnêteté à l'égard de ses défauts que Peter lui-même lui reconnaît — c'est précisément parce qu'elle accepte de se regarder dans son impureté que l'intériorisation du suicide de Septimus lui permet de ressaisir sa pureté⁴. Avoir le « cœur pur » constitue en ce sens la qualité éthique déterminant l'accès à l'ordre exceptionnel des « moments of being ». On peut aussi penser à sa générosité, que Sally compte au

1. *Anthologie bilingue de la poésie italienne*, éd. Danielle Boillet, Gallimard, « La Pléiade », 1994, p. 2-5.

2. *MD*, p. 210 : « Clarissa was pure-hearted ».

3. Dans *Crime et Châtiment*, Sonia, porteuse du message essentiel de l'acceptation de la souffrance et de la compassion, employait d'ailleurs l'expression « elle verra Dieu » pour qualifier l'innocence d'Elizabeth, l'autre victime du crime de Raskolnikov, qui découvre ainsi qu'elles lisaient la Bible ensemble.

4. Voir *MD*, p. 308-309 : « En un sens c'était son échec à elle, sa honte. [...] Elle avait manqué de droiture, d'honnêteté. Elle n'avait pas toujours été la perfection faite femme. Elle avait désiré la réussite ».

rang des grâces de sa vie (« her blessings¹ »), mais cette bonté humaine et imparfaite n'est plus l'incarnation tragique de la bonté christique du prince Mychkine, bien qu'elle s'oppose au régime ordinaire du monde que dénonce Septimus — où personne n'a de charité, où on abandonne celui qui tombe... En parachevant la réflexion sur raison et folie par cette valeur finale de la pureté du cœur qui concerne à la fois la sincérité de l'être et la générosité, Virginia Woolf rejoint finalement à sa manière ce qu'elle identifiait comme la véritable finalité de Tchekhov :

Serait-ce qu'il s'intéresse avant tout non aux rapports de l'âme avec les autres âmes mais au rapport de l'âme avec la santé, de l'âme avec la sagesse²? Ces récits nous montrent sans cesse le spectacle d'une affectation, d'une pose, d'une insincérité. Une femme s'est mise dans une fausse position ; un homme a été perverti par la cruauté des circonstances. L'âme est malade ; l'âme est guérie ; l'âme n'est pas guérie. Tels sont les points importants dans ces récits³.

Que devient enfin la fonction de l'écriture de l'intime tandis que le roman de l'âme comme principe spirituel devient roman de l'intimité de l'âme sans Dieu ? Dans « Le roman moderne » comme dans « Le point de vue russe », Woolf reprend en effet la même citation d'une nouvelle russe à peu près contemporaine pour caractériser la fonction éthique du roman russe :

Apprenez à être frères des autres. J'aimerais même ajouter : rendez-vous indispensables aux autres. Mais que cette fraternité ne vienne

1. *MD*, p. 317 (où « her blessings » nous semble traduit de façon faible par « les choses positives de sa vie »).

2. Il s'agit plus exactement du rapport de l'âme avec la santé (*health*) et la bonté, la bienveillance (*goodness*). Voir par exemple *MD*, p. 142 « Il fut terriblement ému de sa générosité, de sa gentillesse » (*her generosity, her goodness*), quand Clarissa vient rechercher Peter pour la promenade au lac.

3. « Le point de vue russe », p. 25.

pas de la tête — car c'est facile avec la tête — mais du cœur, de votre amour pour eux¹.

Elle en poursuit ainsi le commentaire dans « Le point de vue russe » :

Telle est la nuée qui plane au-dessus de toute la littérature russe, qui nous attire hors de nos élégants jardins desséchés et de nos routes arides pour nous laisser absorber dans son ombre... et naturellement avec des résultats désastreux. Nous devenons gauches et gênés ; reniant nos qualités propres, nous écrivons avec une affectation de bonté et de simplicité, ce qui est répugnant à l'extrême. [...] Mais c'est la souffrance commune plutôt que le bonheur, l'effort ou le désir commun qui donne le sentiment de fraternité².

Certes, *Mrs Dalloway* consacre la supériorité des valeurs du cœur sur celles de l'intelligence, la supériorité de la connaissance intuitive et comme chez Dostoïevski, la structure polyphonique invalide tout jugement univoque sur les êtres et préserve une zone mystérieuse et silencieuse dans l'intimité de l'âme. *Mrs Dalloway* peut apparaître comme un roman choral des souffrances intimes faisant pénétrer le lecteur dans ces cellules où chacun écrit avec ses ongles sur un mur, seul avec sa souffrance sans pouvoir connaître la cellule d'à côté — pour reprendre l'image finale de Sally Seton³. Mais le but ne me semble pas centré sur la compassion du lecteur. Certaines souffrances intenses comme celle de Miss Kilman inspirent un mélange de pitié et de répulsion, et les rôles peuvent s'invertir — Clarissa torturée par Peter, Peter torturé par Clarissa... — les monstres s'avèrent plus vulnérables qu'on ne croit. Même Clarissa, qui se sent très semblable au jeune homme mort, le comprend intensément mais ne le plaint pas

1. *L'Art du roman, op. cit.*, p. 19 et p. 22.

2. *Ibid.*, p. 23.

3. Voir *MD*, p. 318-319.

justement¹, c'est une identification qui lui permet de conjurer son propre vertige du néant et de repartir plus forte, se disant « Ne crains plus la chaleur du soleil » (p. 310). C'est finalement ce que le roman vise à faire sur le lecteur dans son rapport avec ces souffrances : pour reprendre la métaphore du moment de paix de Clarissa, le roman constitue en somme cet « océan qui soupire, prenant à son compte tous les chagrins du monde » (p. III), tandis que la fiction se met au service des aspirations de « l'intimité de l'âme », car ces fameuses grottes que Woolf creuse derrière les personnages et qu'elle fait communiquer accréditent les théories de Clarissa sur les affinités étranges qui la relie à des êtres et des lieux, et la narration, par l'alternance des points de vue, valide le lien qui demeure à travers le temps entre Clarissa et Peter, par delà les aspérités de leurs rares entrevues depuis leur rupture.

Comme dans la nouvelle de Tchekhov qu'elle admire, *La Steppe*, où le cadre par son immensité alimente les échanges existentiels entre les voyageurs qui livrent le secret de leur âme à ceux qu'ils ne reverront pas², elle fait de Londres, grande cité et en même temps mer par toutes les métaphores, l'espace où le lecteur, à travers ces « voyageurs solitaires » saisis dans l'intimité de leurs pensées, est appelé à méditer sur le sens de l'existence (« la vie, la mort, la raison, la folie³... »), à retrouver son lien avec le cosmos (le ciel, les arbres, les nuages...) et surtout son pouvoir de sentir les ressources illimitées qu'il possède dans cette dimension de la « l'intimité de l'âme » — en termes de liberté et de paix, par cet accès à la « reality ». Dans la première version

1. *MD*, p. 310 : « Le jeune homme s'était tué ; mais elle ne le plaignait pas ; avec l'horloge qui sonnait l'heure, un, deux, trois, elle ne le plaignait pas, avec toutes ces choses qui se passaient ».

2. Voir sa critique de la traduction du 7^e volume de nouvelles de Tchekhov, *The Bishop and other stories*, « The Russian Background » (*Times Literary Supplement*, 14 August 1919) dans *VW Essays*, t. III, p. 84-85.

3. Je fais allusion à ce que Woolf dit vouloir exprimer dans son roman le 19 juin 1923 (*Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 106).

du début, dans la nouvelle *Mrs Dalloway dans Bond Street*, Clarissa se répétait à la fois des vers de Shelley et ceux du refrain de *Cymbeline* :

Les vers lui trottent dans la tête ; c'est à cela que l'on reconnaît la grande poésie ; les modernes n'ont jamais rien écrit que l'on ait envie de lire sur la mort¹.

Or dans « Le pont étroit de l'art », Woolf assigne clairement au roman l'ambition de reprendre en charge cette vacance laissée par la poésie, de se dégager des relations trop personnelles et psychologiques entre les personnages pour s'étendre aux « rapports de l'homme avec la nature, avec la destinée, ses images, ses rêves »² et *Mrs Dalloway* est bien ce roman qui cherche à dire quelque chose de moderne sur la vie et la mort, qui puisse nous accompagner et nous aider à vivre comme le « fear no more » de Shakespeare qui habite Septimus et Clarissa.

Cette ambition suppose bien sûr que le roman puisse agir comme la poésie — c'est-à-dire « nous rendre à la fois acteur et spectateur³ » de l'émotion — mais qu'on puisse aussi l'intérioriser et le mémoriser comme la parole et l'image poétiques. Aux côtés de la métaphore proustienne, les Russes apportent à Woolf d'autres éléments d'inspiration pour cette mémoire poétique du roman. Elle cite souvent les récits de Tolstoï comme exemple de scènes romanesques qu'on n'oublie pas à cause de la poésie de la situation et de la profondeur de l'interrogation existentielle du personnage⁴. A propos d'une représentation de *La Cerisaie* en 1920, elle note le sens chez Tchekhov de la parole existentielle qui résonne en nous au delà du texte et qui devient

1. *La Fascination de l'étang*, *op. cit.*, p. 129.

2. « Le pont étroit de l'art » [« The narrow bridge of art » (1927)] dans *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 75.

3. « Comment lire un livre ? » dans *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 158.

4. Par exemple quand « Natacha, dans *Guerre et paix*, regarde les étoiles par la fenêtre » (« Les Etapes du roman », art. cité dans *L'Art du roman*, p. 139).

nôtre : « I don't know how old I am, I always feel I am still young¹ ». La phrase rêveuse de Charlotte que relève Woolf au début de l'acte II est d'ailleurs étrangement proche de la pensée de Clarissa rapportée au style indirect libre au début du roman (p. 68 : « Elle se sentait très jeune ; et en même temps, incroyablement âgée »). Ce qui permet enfin d'intérioriser un roman longtemps après sa lecture, c'est la qualité d'un dessin poétique bien distinct de l'intrigue et qui n'apparaît qu'après une première lecture. Or sur ce point, tandis que Woolf veut « garder à un travail élaboré et achevé la qualité d'une esquisse² » dans *Mrs Dalloway*, elle fait à plusieurs reprises l'éloge de l'originalité des nouvelles de Tchekhov et de leur fin « inconclusive » qui oblige à ressaisir ce qui pouvait paraître un assemblage contingent comme une composition très subtile et délibérée, dont la dernière note constitue « a solid object casting its shade of reflection and speculation³ » — et l'on sait par son journal combien elle a travaillé dans cet esprit aux dernières « notes » de *Mrs Dalloway*, avec l'ambition de faire de cette fin ouverte « un épisode des plus complexes, solide, nerveux »⁴.

En ne se terminant pas par la méditation de Clarissa qui comprend intimement le défi du suicide de Septimus mais par le retour de la « magicienne » (p. 316) au sommet de son don d'exister et d'être présente au monde — on se rappelle les derniers mots du roman : « there she was » —, *Mrs Dalloway* associe donc à un « souffrir et comprendre » digne des romans russes une invitation au réveil de « l'instinct de se réjouir et lutter », dont elle faisait entendre la protestation dès son article de 1919. C'est qu'il n'est pas d'autre dépassement de l'horreur de la mort et de l'angoisse de ressentir « un vide au cœur

1. « *The Cherry Orchard* », 24 July 1920, *VW Essays*, t. III, p. 248 (« Je ne sais pas quel âge j'ai, j'ai toujours l'impression d'être encore jeune »). Voir *La Cerisaie*, dans Anton TCHEKHOV, *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, p. 302.

2. *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 122 (7 septembre 1924).

3. « *The Russian Background* », *VW Essays*, t. III, p. 84 (« un objet solide projetant son ombre de réflexion et spéculation »).

4. *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 121 (7 septembre 1924).

de la vie » (p. 99) que le miracle fugitif du « moment of being » qui surgit des hasards de l'existence même mais procure au sujet un sentiment de paix, d'éternité et d'unité profonde dans le rassemblement des choses et la relation de communion entre le moi et le monde. Du roman russe à la perspective athée de Woolf, il reste un enjeu pourtant comparable, dans la mesure où la littérature vise alors fondamentalement à être « vital nodrimento », nourriture de vie destinée à fortifier cette « privacy of the soul » ; l'expression est de Dante¹ — cet autre modèle mystique qui fascinait Woolf — lorsqu'il se représente au Paradis comme investi de la mission de redire sa vision de l'au-delà, y compris les choses qui auront une saveur âpre. Woolf n'est plus le poète scribe de Dieu, mais elle définit tout de même sa fonction essentielle d'écrivain comme traduction de ces chocs (d'horreur ou d'extase) où le monde prend sens comme « reality », formes de révélations fugitives dans l'immanence qui peuvent communiquer au lecteur l'intuition fondamentale que « derrière l'ouate se cache un dessin ; que nous — je veux dire tous les êtres humains — y sommes rattachés ; que le monde entier est une œuvre d'art ; que nous participons à l'œuvre d'art »². L'écrivain ou l'artiste ne sont en quelque sorte que des médiateurs au service de cette mystique sans Dieu qui vise à remettre chacun en contact avec l'expérience existentielle intime de l'illumination :

Hamlet ou un quatuor de Beethoven constituent la vérité sur cette énorme masse qu'on appelle le monde. Mais il n'existe pas de Shakespeare, pas de Beethoven ; certainement et une fois pour toutes, Dieu n'existe pas. Nous sommes les mots ; nous sommes la musique ; nous sommes la chose en soi. Et c'est ce que je vois quand je reçois un choc³.

1. DANTE, *Il Paradiso*, XVII, v. 131.

2. Virginia WOOLF, *Instants de vie* [*Moments of being*], *op. cit.*, p. 78.

3. *Ibid.*

Deuxième partie

Composer l'intime

L'intime *fictiogène* de Benjamin Constant

Je fais bon marché de moi-même
parce que je ne m'intéresse guère¹

Pour Paul Delbouille

La vie des textes présente souvent des aléas parlants. C'est le cas, par exemple des *Journaux intimes* de Benjamin Constant, rédigés de 1804 à 1807, puis de 1811 à 1816, dans le secret le plus strict. Ce n'est qu'à la mort de sa seconde épouse, Charlotte, née de Hardenberg, en 1845, que ces textes renversants ont été découverts, mais il n'était pas encore temps de les publier ; du moins n'a-t-il pas été possible alors de trouver un éditeur enclin à en assurer la diffusion. Il fallut attendre 1887 pour voir paraître la première forme d'édition de ces journaux, bien imparfaite, bien problématique même, mais suffisamment révélatrice pour susciter l'étonnement. Le « Journal intime de Benjamin Constant » publié par Adrien de Constant (fils du cousin germain de Benjamin, Auguste d'Hermenches) dans la *Revue internationale*, puis

1. Benjamin CONSTANT, *Cécile*, dans *Œuvres complètes de Benjamin Constant* (ci-après *OCBC*), t. III, 1, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1995, p. 246.

réédité plusieurs fois jusqu'en 1945, allait donc s'imposer comme une pièce essentielle dans l'histoire de l'écriture du moi, au temps justement où celle-ci prenait corps dans des formes nouvelles¹.

On ne peut pas savoir exactement si cet écart entre le temps de l'écriture et le temps de la publication a tenu davantage du hasard, de la négligence, de la discrétion ou de l'évolution de la sensibilité des lecteurs. Mais on ne saurait négliger ce fait incontestable que la naissance du texte à la littérature active, c'est-à-dire à la sphère publique des lecteurs, puis sa réception, les réactions, les valorisations, les rapprochements qu'il a suscités, coïncident avec ces années de gestation, puis d'efflorescence des « fictions de l'intime » dont il est question dans ce volume. C'est ainsi que Benjamin Constant s'inscrit tout à la fois au rang des précurseurs et des contemporains de Larbaud, de Woolf, de Schnitzler. Soigneusement soustrait par son auteur à tout regard curieux, sans doute même peu lisible pendant près d'un siècle tant il malmène tous les anciens modèles, ce journal offre dès lors un double espace de réflexion : sur l'histoire de l'écriture intime et sur son essence même².

Une place dans la « succession des temps »

Comme tout autre journal, évidemment, les *Journaux intimes* de Benjamin Constant s'inscrivent de façon explicite, progressive et continue dans le temps. À l'expression de l'expérience intime du sujet, la mesure du temps qui est fatalement partagée par tous, apporte le conditionnement et la structure les plus communs, les moins intimes

1. Pour une présentation de l'histoire des *Journaux intimes* de Benjamin Constant, voir l'introduction de Paul Delbouille dans *OCBC*, t. VI, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2002, p. 15-21. La présente contribution est donnée en hommage à Paul Delbouille, pour saluer son édition magistrale et toute récente des *Journaux intimes 1804-1807* de Benjamin Constant dans les *OCBC*.

2. La dimension autobiographique de l'œuvre de B. Constant a fait l'objet d'une abondante littérature ; pour un répertoire des travaux majeurs sur la question, voir mon livre *Ecrire à Coppet : nous, moi et le monde*, Genève, Slatkine, 2002, p. 171.

qui puissent être. Et dans le cas considéré ici, ce caractère se trouve encore renforcé par l'énoncé, de janvier 1804 à mai 1805, d'une double datation, selon la convention du calendrier révolutionnaire et celle, certes plus ancienne, mais non moins conventionnelle, du calendrier grégorien. C'est comme si la forme même de tout journal donnait à saisir au premier regard l'un des irréductibles paradoxes de l'écriture intime où ce qui est vécu au plus profond de l'individu ne peut s'exprimer qu'au travers des modèles langagiers et culturels reconnus dans la communauté. Nous y reviendrons.

Autre difficulté majeure, autre paradoxe : la question de ce que Régis Salado a appelé la « condition de réserve » de l'écriture intime¹. Le journal de Constant ne se soustrait pas à cette propriété ; on sait que non seulement, son auteur ne le destinait nullement à la publication, mais qu'il avait pris toutes les précautions pour que personne n'y eût accès, du moins de son vivant (y compris celle, bien connue et bien spectaculaire, consistant à écrire toute la deuxième partie du journal — les années 1811-1816 — en caractères grecs, à l'abri des regards indiscrets, notamment ceux des domestiques). Or ce n'est que la découverte, puis les publications tardives de ces notations quotidiennes qui nous permettent de les considérer dans une catégorie générique reconnue, qui en font, pour tout dire, un « journal intime » enregistré au patrimoine de la littérature. A la chronologie secrète de l'écriture, la réception inopinée, voire frauduleuse de ce texte vient se surajouter une histoire décalée et toujours en marche, celle de la lecture, qui suscite toutes sortes de rapprochements, à commencer par ceux qu'il est alors possible de faire avec d'autres textes du même auteur.

Car il faut commencer par rappeler que la contribution de Benjamin Constant aux pratiques de l'écriture du moi ne se réduit pas, loin s'en faut, aux seuls *Journaux intimes*. J'ai eu l'occasion, ailleurs, de dres-

1. Régis SALADO, « Cercles intimes, lignes de fiction. La fiction de l'intime dans *Mrs Dalloway*, *Amants*, *heureux amants*, *Mademoiselle Else* et *La Nouvelle rêvée* », *Bulletin de littérature comparée*, automne 2001, p. 89.

ser un inventaire qui n'est peut-être pas exhaustif, mais qui permet déjà de recenser quatorze textes de natures très diverses, écrits entre 1793 et 1830 et relevant de ces pratiques¹. Plus même, on peut dire que cet ensemble riche, mais parfaitement hétéroclite présente une espèce de catalogue désordonné, mais assez complet des formes possibles de l'écriture autobiographique. On y trouve ainsi un large éventail des situations de communication (du soliloque pur et strictement personnel des *Journaux intimes* à la prise de parole publique, par exemple devant l'Assemblée électorale du département de Seine et Oise que Constant tente de persuader du bien fondé de sa propre candidature). Ces différentes situations de communication commandent évidemment une grande variété des statuts du destinataire (le sujet s'adresse à lui-même et seulement à lui-même, il parle à des tiers indéfinis, au « lecteur », il s'exprime devant un public et dans une situation déterminés) et une diversité non moins importante des modalités de diffusion du texte (absence programmée de diffusion, transmission limitée à un ou plusieurs destinataires, lecture publique, publication sous forme de brochure ou de livre). On peut également y reconnaître toute une gamme de motivations de l'écriture (l'interrogation existentielle, le plaidoyer *pro domo sua*, la justification du présent par l'évocation du passé, la construction du personnage public), différentes modalités de représentation du réel (la désignation immédiate et transparente des objets, la réfraction par des jeux de masques, un code strictement personnel) ainsi que des formes variées d'expression du sujet de la parole (le jeu des pronoms personnels *je, nous, il, on*, voire même la substitution du sujet par une autre personne dans le cas des *Mémoires de Juliette* [Récamier] écrits par Constant).

C'est donc dans la multiplicité de textes qui ne sont pas tous aussi connus qu'*Adolphe*, mais que la publication des *Œuvres complètes* de notre auteur rend plus accessibles, qu'on peut mesurer toute l'étendue de la palette intimiste de Benjamin Constant. Mais il faut d'abord

1. Voir *Ecrire à Coppet, op. cit.*, p. 187-191.

préciser que ces quatorze textes n'ont pas tous la même dimension, ni la même charge autobiographique ; on se limitera ci-dessous à cinq d'entre d'eux (les *Journaux intimes*, *Amélie et Germaine*, *Ma vie*, *Cécile*, *Adolphe*¹), où les traits de l'autobiographe sont assez nets et assez centraux pour qu'on puisse développer, sur la base de ces œuvres, quelques réflexions sur le problème des « fictions de l'intime ».

Par ailleurs, il convient encore de dire qu'avec tout ce pan de sa création où l'auteur s'institue lui-même en objet de son propre discours, on ne tient qu'une seule des facettes présentées par l'œuvre de cet homme qui tenait pour infiniment plus importants ses traités et discours politiques ou l'immense ouvrage sur la religion auquel il a travaillé pendant quarante ans. La coexistence de la dimension personnelle, intime d'une partie de ses écrits et de la vocation manifestement publique de l'autre saute aux yeux, mais la complémentarité de ces deux champs est très problématique. Car d'un côté, l'écrivain du moi ne cesse de questionner l'unité et la cohérence de sa propre personne, voire de l'être humain en général, allant jusqu'à mettre également en doute la capacité du langage à exprimer fidèlement les sentiments et les idées. Mais de l'autre, c'est sur ce même langage qu'il s'appuie, sollicitant toutes ses potentialités, en particulier rhétoriques, quand il expose publiquement des opinions, des thèses ou des contenus érudits. Mode mineur de l'incertitude et de l'angoisse quand la parole circule dans le monde intérieur du sujet, mode majeur qui est pugnace ou démonstratif, aussitôt qu'elle quitte cette clôture pour atteindre l'univers extérieur et ouvert des autres.

Cette ambivalence irréductible a son corollaire dans la vie même de Constant ou, plus exactement, dans sa perception de sa propre vie au milieu d'une époque qu'il qualifie lui-même de *dégoûtante*, de *malade*,

1. Rappelons que les *Journaux intimes* des années 1804-1807 ont été publiés dans le t. VI des *OCBC* (les journaux des années 1811-1816 sont à paraître dans le t. VII), les quatre autres textes figurant dans le t. III, 1 de ces mêmes *OCBC*. Toutes les citations ci-dessous renvoient à ces éditions avec mention des pages concernées entre parenthèses à la suite des citations.

au sein d'une génération *mutilée, fatiguée, décolorée*¹. Vie traversée par des doutes profonds, mais soutenue par une seule conviction finalement victorieuse : la nécessité de s'engager, en dépit de tout, pour défendre au moins un principe, celui de « la liberté en tout² ». Dans cet environnement, les textes à caractère autobiographique figurent comme une espèce d'arrière boutique, plus ou moins privative selon les cas, où se produit la gestation douloureuse et réflexive d'une parole que les convictions, l'ambition, le profond besoin d'agir dans le monde pousseront au-dehors.

Mais ce n'est pas — du moins pas prioritairement — le seul moi qui sera l'objet de cette parole tournée vers le monde ; ce sera bien plutôt le monde lui-même. Et ce n'est que dans une mesure moindre, un peu en passant et surtout en biaisant que Constant livrera quelques textes où sa propre personne est mise en scène dans des discours régis manifestement par une volonté et une pratique de la composition littéraire. Avec *Amélie et Germaine, Ma vie* (connu longtemps sous le titre *Le Cahier rouge*), *Cécile et Adolphe*, nous savons que notre auteur a livré quatre pièces d'un carré autobiographique où les procédés de mise en scène du moi se déclinent à différents degrés³. Mais aucune de ces œuvres (dont il faut au reste rappeler qu'une seule, *Adolphe*, a été publiée par l'auteur) ne ressemble à ces grands monuments compo-

1. Voir *Ecrire à Coppet, op. cit.*, p. 47-63.

2. On connaît la fameuse affirmation de B. Constant inscrite dans la préface à son dernier ouvrage, les *Mélanges de littérature et de politique*, Paris, Pichon et Didier, 1829 : « J'ai défendu quarante ans le même principe, liberté en tout, en religion, en philosophie, en littérature, en industrie, en politique : et par liberté, j'entends le triomphe de l'individualité, tant sur l'autorité qui voudrait gouverner par le despotisme, que sur les masses qui réclament le droit d'asservir la minorité à la majorité. » (p. VI)

3. Voir au moins l'article remarquable de Simone BALAYÉ « Les degrés de l'autobiographie chez Constant : une écriture de la crise », Etienne HOFMANN dir., *Benjamin Constant, Madame de Staël et le Groupe de Coppet*, Actes du III^e Colloque de Coppet, Oxford, The Voltaire Foundation et Lausanne, Institut Benjamin Constant, 1982, p. 347-369.

sés et totalisants qu'ont édifiés successivement Rousseau, Stendhal et Chateaubriand dans le paysage de la littérature du moi. Intercalé dans le temps entre Rousseau et Stendhal, Constant n'a jamais eu le projet de se mettre lui-même au cœur d'une « entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur¹ », d'inaugurer une nouvelle façon de parler de soi, et encore moins d'instituer un nouveau modèle littéraire ; il n'a pas éprouvé non plus le besoin de raconter sa vie « quand on a la cinquantaine » en cherchant des artifices pour épargner au lecteur « cette effroyable quantité de Je et de Moi² ». Les quatre textes qu'il a composés sont d'abord fragmentaires ou alors, totalement abstraits ; ils reconstituent tels épisodes isolés de la vie de l'auteur ou/et constituent la glose narrativisée d'une question morale qui le hante et à laquelle il ne cesse de soumettre sa propre personne : la question du « manque d'unité dans l'homme » ; mais par ailleurs, chacune des pièces de ce carré présente une autre façon de se dire, une autre stratégie autobiographique, comme s'il s'agissait de démontrer aussi l'incongruité d'une unité dans le discours même de l'autobiographie. Ce sont autant de tentatives, de projets concrétisés sans être menés à terme (sauf dans le cas d'*Adolphe*), pour autant que l'idée même de terme ait été présente dans l'esprit de l'auteur, ce qui n'est nullement certain. Autant d'expériences d'écriture, sans doute très nécessaires au sujet au moment où il les conduisait, mais bientôt occultées par d'autres priorités, d'autres engagements. Le constat est ainsi clair : s'il y a bien plus qu'un réel intérêt, chez Benjamin Constant, pour la question de la possibilité de dire le moi dans un texte de composition littéraire, il n'y a pas de volonté puissante de soumettre à l'épreuve de la lecture les procédures discursives expérimentées par l'écriture, ni de marquer son territoire dans le champ reconnu de la littérature du moi. Il est peut-être alors d'autant plus intéressant de voir comment se posent, dans les *Journaux intimes* comme dans ces

1. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions, Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 5.

2. STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard « Folio », 1973, p. 28 et 30.

autres tentatives de raconter le moi, les questions de la mise en forme de la « fiction de l'intime » et de son statut même.

Intime et fiction

Au risque d'ennuyer, il faut répéter cette donnée capitale pour la lecture des *Journaux intimes* de Benjamin Constant : on peut avoir la certitude qu'ils ont toujours été écrits pour un destinataire unique et exclusif, le sujet lui-même de l'écriture. A quoi il est utile d'ajouter que ce dernier avait pleine conscience des conséquences que peut avoir, pour l'écriture elle-même, l'identification et la définition du destinataire : « Soyons de bonne foi et n'écrivons pas pour nous comme pour le public » note-t-il au passage dans ce texte si étrange qu'est *Amélie et Germaine* (73). Nous avons donc bien affaire à une écriture qui se développe en circuit totalement fermé et qui ne devrait pas être conditionnée par les attentes (en particulier rhétoriques, stylistiques et génériques) de lecteurs tiers, par les multiples contraintes de la communication tournée vers le « public ». En un mot, c'est une écriture certes soumise à la tyrannie inéluctable du calendrier, mais parfaitement libre pour ce qui regarde les formes autant que le contenu de l'expression. Or quel usage y est-il fait de cette liberté ?

D'un côté, on peut facilement relever les marques d'une évidente spontanéité de la plume, en quoi l'on est aidé — profitons de le dire — par l'édition des *OCBC* qui reproduit très exactement l'état graphique des manuscrits. Outre un certain nombre d'accidents et de négligences (ponctuation et usage des majuscules assez fantaisistes, ratures et erreurs à vrai dire peu nombreuses, répétitions) et quelques curiosités lexicales ou phraséologiques, on trouve presque à chaque jour des successions plus ou moins longues de participes passés qui permettent d'exprimer en raccourci les actions accomplies : *dicté quelques pensées... commencé à faire... mis en ordre... écrit à...* Souvent, ce sont plus simplement encore des substantifs qui remplissent la même fonction : *extraits de... retour à... soirée chez... réponse de...* ; on rencontre

également des épanchements exclamatifs du sujet qui consignent une réaction personnelle à telle nouvelle, à telle circonstance ; on constate partout les traces d'une écriture syncopée parce que libre du souci de ménager ces liaisons et ces transitions qui sont forcément inutiles au destinataire endémique du discours.

Mais d'autre part, le lecteur est frappé par des passages tout aussi nombreux qui manifestent une pratique du langage élaborée comme s'il s'agissait d'en soumettre le produit à une réception optimale, à la compréhension et à l'adhésion d'un lecteur qui, quoique totalement abstrait dans ce cas, se trouve clairement désigné par la forme même du discours. C'est l'intense pratique du langage oral et écrit en société, d'un langage soutenu, sinon même incarné par ses conditionnements rhétoriques, qui semble continuellement déborder l'écrivain pour prêter forme à son soliloque et peupler sa solitude, de même que le lecteur tiers peut lire le texte publié par-dessus l'épaule et à l'insu de Constant, mais en se justifiant de cette intrusion par la reconnaissance même de formes qui lui paraissent expressément destinées, comme ces sentences martelées du type : « le courage inutile a cela de mauvais outre ses inconvénients immédiats, qu'il ôte les moyens d'être courageux utilement » (60), « c'est une chose bien admirable que le devoir. le sentiment du devoir donne un calme qui diminue de moitié la peine qu'on éprouve dans quelque circonstance que ce soit » (107), « c'est trop fort de n'avoir ni le plaisir auquel on sacrifie sa dignité, ni la dignité auquel on sacrifie le plaisir » (136). L'art de la maxime, bien connu et largement analysé dans les œuvres de Constant¹, est devenu, dans les *Journaux intimes*, un réflexe d'écriture plus ou moins contrôlé, tout comme l'usage de formules percutantes et ramassées, telles ces réflexions sur l'esprit du philosophe anglais Robinson rencontré à Weimar : « idées très ingénieuses. l'art pour l'art, et sans but ; tout but dénature l'art : mais l'art atteint au but qu'il n'a pas » (65)

1. Voir notamment Victor KOCAY, *L'Expression du sentiment dans l'œuvre de Benjamin Constant*, Lewiston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2001.

où Constant ne sait pas qu'il vient d'inventer une formule (*l'art pour l'art*) qui sera réinventée et mise en circulation bien avant la première édition de ses *Journaux intimes*. Ailleurs, on trouve des séquences plus étendues qui reproduisent des modèles discursifs parfaitement reconnaissables comme l'exposé (ex. : le passage du 5 octobre 1804 s'ouvrant sur « il y a trois genres de vie dans le monde » — 226-7), la narration (ex. : le récit poignant de la mort de Julie Talma — 388-9), l'analyse (ex. : l'autoanalyse du 14 avril 1805 — 372), le portrait syncopé (ex. : les évocations de Goethe au 23 janvier et au 16 février 1804 — 47 et 69-70), le discours épistolaire (ex. : l'adresse à Mme de Staël à la deuxième personne au 14 avril 1804), etc., ou de longs passages très éloquents, coulant d'un seul tenant, comme le plus travaillé des énoncés (ex. : les pensées du 10 avril 1804 — 102-103), sans parler de quelques adresses au lecteur formulées à une deuxième personne totalement incongrue (ex. : « vous verrez que je me marierai pour me coucher de bonne heure » — 187).

Ainsi, et pour tenter d'exprimer brièvement des choses à vrai dire très complexes, on constate que les *Journaux intimes* présentent un mélange où les formes du soliloque incontrôlé — qui n'a certes pas l'ampleur ni la puissance de la création joycienne, mais rend clairement compte de la stricte intimité de l'écriture — côtoient sans cesse des fragments parfaitement élaborés conformément à des modèles discursifs constitués et révélateurs d'une pratique communautaire du langage. La liberté du sujet par rapport à ces pratiques langagières s'avère donc sévèrement limitée et contrainte par l'usage même de la parole.

Il n'est d'ailleurs pas étonnant de constater qu'à partir de ces mêmes *Journaux intimes*, Constant développera radicalement l'une et l'autre de ces dimensions antagonistes. Ainsi, après avoir tenu son journal sous une forme développée entre le 22 janvier 1804 et le 8 mai 1805, il va le recopier sous une forme abrégée et codifiée pour le poursuivre selon ce nouveau modèle jusqu'au 27 décembre 1807¹. Là, outre

1. Le rapport complexe entre la version développée et la version abrégée du journal

quelques « écarts » bien significatifs de la prégnance des modèles langagiers qui l'enveloppent (tels aphorismes, telles figures, tels signes de rhétoricité), Constant réduit son discours à une énumération de faits, de noms, de circonstances, allant jusqu'à inventer un code tout personnel où les chiffres de 1 à 17 lui permettent de noter à la plus grande économie certains des thèmes les plus récurrents (1 : signifie jouissance physique ; 2 : désir de rompre mon éternel lien dont il est si souvent question, etc., jusqu'à 17 : désir de raccomodement avec quelques ennemis). Sous cette forme, la lisibilité ne nous est rendue possible que grâce au fait heureux que la clé du code personnel a été conservée dans les manuscrits de l'auteur. Mais si nous le lisons par effraction, ce journal codé n'en présente pas moins la forme tout exemplaire d'une expression strictement intime.

A l'opposé, Constant se servira probablement d'un premier état de journal intime (hélas non retrouvé, s'il a jamais existé) pour donner une espèce de roman-journal, *Amélie et Germaine*, où, du 6 janvier 1803 au 10 avril 1803, l'écrivain raconte avec un grand soin de composition les atermoiements qui le font hésiter, pour le choix d'une épouse possible, entre les appels de son cœur, ceux de ses sens et ceux de son imagination. Là encore, l'édition des *OCBC* s'avère précieuse, puisqu'elle expose les résultats de l'étude matérielle du manuscrit où apparaît clairement le travail de construction d'un discours élaboré, mis au net et mis en forme comme si le journal à l'état brut avait été soumis aux procédures langagières les plus raffinées pour assurer la meilleure réception possible auprès du public, pour devenir un texte public, affranchi de la « condition de réserve ». Et peu importe qu'il

a été analysé par Paul Delbouille dans « Quand Benjamin Constant a-t-il entrepris le *Journal abrégé* ? », Roger DURAND dir., *C'est la faute à Voltaire, c'est la faute à Rousseau. Recueil anniversaire pour Jean-Daniel Candaux*, Genève, Droz, 1997, p. 189-196 et « Le code chiffré et la date de mise en œuvre du journal intime abrégé » *Annales Benjamin Constant*, 25, 2001, p. 308-310. L'antériorité du journal développé par rapport à la version abrégée n'est pas une certitude. P. Delbouille en parle comme d'une hypothèse très plausible et sa démonstration est convaincante.

s'agisse d'un public réel (lorsque le texte est effectivement livré à la publication) ou d'une pure abstraction, voire d'une projection du sujet lui-même (comme cela semble être le cas ici) ; l'important est de saisir, à travers ces exemples remarquables, à quel point l'écriture même la plus intime se trouve contrainte, à des degrés divers, par les pratiques codifiées du langage, lequel finit toujours par imposer ne serait-ce que l'image d'un destinataire et, par là-même, des conditionnements formels de la lisibilité.

Pour ce qui regarde la question des « fictions de l'intime », ces mêmes textes de Constant apportent de précieux enseignements en ce sens tout au moins qu'ils donnent à voir au jour le jour et page après page comment l'évocation de soi oscille sans cesse entre, d'une part, la transparence, voire la vérité d'une expression immédiate qui se contenterait de traduire en mots les idées et, d'autre part, l'artifice, voire le mensonge d'un discours préformé, contraint par les conventions les plus diverses. Il est alors possible d'observer de quelle façon, suivant quelles modalités langagières l'évocation de soi glisse fatalement vers une construction de soi.

Entre le moi et l'image construite du moi, il y a donc un décalage dont Constant avait pleine conscience, je dirais même double conscience. D'un côté, en effet, les *Journaux intimes* contiennent un certain nombre d'affirmations très révélatrices, comme celle-ci : « Je ne suis pas tout à fait un être réel. Il y a en moi deux personnes, dont une, observatrice de l'autre » (104), ou celle-là : « Ce journal peut me servir non pas à me redonner des sensations passées, mais à me rappeler que j'ai éprouvé ces Sensations [...] ainsi ce journal est une espèce d'histoire, et j'ai besoin de mon histoire comme de celle d'un autre pour ne pas m'oublier sans cesse et m'ignorer » (280). De l'autre, les fictions plus ou moins directement nourries de l'expérience personnelle projettent ces mêmes réflexions en leur donnant une valeur anthropologique générale assumée par les personnages créés. C'est ainsi qu'on peut retrouver, par exemple dans *Adolphe*, la reprise à l'identique de ce qui vient d'être cité, à la seule, mais importante différence que le

je est devenu un *nous* : « cela satisfait cette portion de nous, qui est, pour ainsi dire, spectatrice de l'autre » (119).

On le constate : le journal n'est plus seulement un laboratoire où l'on voit mises en pratique, de façon plus ou moins conscientes, les formes du langage ; il est aussi le premier champ d'élaboration de ce qui prendra forme publique dans les fictions. Ce transfert est d'ailleurs programmé dans l'espace même du journal où ce ne sont pas seulement des propriétés langagières qui sont en jeu. Car l'espace de l'écriture intime est aussi une scène où le sujet peut donner satisfaction à certains de ses désirs en laissant parler son imagination. Pour Constant, l'imagination est, avec le cœur et les sens, l'une des trois composantes fondamentales qui déterminent, selon lui, les agissements et les productions de la personne humaine¹. L'imagination, on la voit agir sans cesse dans l'une et l'autre des deux grandes thématiques qui traversent les *Journaux intimes* : le travail intellectuel et la relation amoureuse. L'une des aventures dont nous parle (ou plutôt dont *se* parle) le diariste avec le plus de régularité est l'élaboration sans cesse repensée, réorganisée, redéfinie de son grand ouvrage sur la religion qui l'obsède depuis une bonne dizaine d'années quand il commence à écrire son journal et qu'il n'achèvera finalement que vingt-cinq ans plus tard. Le mécanisme de la remise en question est toujours le même : le dernier projet ne tient plus face aux nouvelles lectures ou aux nouvelles rencontres qui suscitent de nouvelles réflexions. C'est l'imagination qui est à l'œuvre et qui propose toujours de nouvelles représentations de l'ouvrage à venir, comme pour exorciser les doutes et l'insatisfaction suscitées par l'état présent et réel du projet.

Il en va exactement de même pour ce qui regarde la vie amoureuse. Dans l'espace totalement clos du journal, la relation privilégiée à l'autre est toujours confinée dans la seule sphère du sujet. A lire le Constant des *Journaux intimes*, on apprend qu'« il y a entre les autres et soi une barrière invincible. C'est une illusion de la jeunesse que

1. Voir encore *Ecrire à Coppet, op. cit.*, p. 129-145.

de croire qu'aucune relation la fasse disparaître : elle se relève toujours » (144) ; et ailleurs, dans le roman-journal *Amélie et Germaine*, cette conviction est poussée jusque dans ses dernières conséquences pour ce qui regarde l'amour :

« le sentiment de l'amour n'a rien de commun avec l'objet qu'on aime. c'est un *besoin du cœur* qui revient périodiquement à des époques plus éloignées que les *besoins des sens*, mais de la même manière : et comme l'attrait des sexes fait qu'on cherche une femme dont on puisse jouir, n'importe laquelle, le besoin du cœur cherche à se placer sur un objet qui l'attire ou par de la douceur, ou par de la beauté, ou par telle autre qualité qui devient le prétexte que le cœur allègue à l'*imagination* pour justifier son choix » (58).

Ce n'est pas ici le lieu de mettre en discussion cette conception de l'amour qui, dans l'ensemble de l'œuvre de Benjamin Constant s'avère évidemment plus complexe qu'on ne pourrait le croire à la lumière de ces propos apparemment bien cyniques. Qu'on se contente d'observer tout au moins que dans ces conditions de perpétuelle insatisfaction, l'espace de l'écriture intime est investi par l'imagination. Celle-ci ne cessera alors de substituer aux objets réels jugés décevants ou défectueux de nouveaux objets, construits avec les morceaux acceptables de la réalité. C'est ainsi, par exemple, que Constant se prendra à rêver d'une femme qui serait idéale parce qu'elle aurait les bras et la poitrine de Charlotte de Hardenberg, la jeunesse et la fortune d'Antoinette de Lois, la fougue d'Anna Lindsay, l'insignifiance confortable d'Amélie Fabri et, en même temps, l'intelligence de Germaine de Staël.

L'écriture qui se développe dans les *Journaux intimes* investit l'espace fermé par cette *barrière invincible* qui sépare le moi et les autres. Et ce faisant, elle raconte comment ce moi parfaitement réel, adonné à une réflexion tout authentique sur lui-même, se met dans la disposition qui convient pour créer de la fiction. L'une des leçons les plus éclatantes qui résulte de la lecture de ces journaux concerne justement ce lien entre circonscription du moi et production de la fiction. Toute

la potentialité d'*Amélie et Germaine*, de *Ma vie*, de *Cécile* et d'*Adolphe* est inscrite dans ce lien.

Le théâtre intime d'Else

Le monologue intérieur est « une invention du roman¹ ». Traditionnellement on fait coïncider son acte de naissance avec la parution, en 1887, du roman de Dujardin *Les Lauriers sont coupés*. Pour la première fois une forme littéraire est capable d'« exprimer avec force et rapidité les pensées les plus intimes, les plus spontanées, celles qui paraissent se former à l'insu de la conscience et qui semblent antérieures au discours organisé² ». Mais certains des grands romanciers du XIX^e siècle, entre autres Flaubert et Dostoïevski, avaient déjà ouvert la voie en exploitant toutes les ressources du style indirect libre, de la voix et du point de vue narratif, afin de restituer au plus près l'expérience de la réalité telle que la vit le personnage. C'est dans cette perspective du « réalisme subjectif » que s'inscrivent Schnitzler, Larbaud et Woolf, ainsi que Joyce, qui publie dans les années Vingt, et dans un vaste mouvement d'évolution des genres littéraires narratifs vers toujours plus d'intériorisation.

1. La formule est de Joseph DANAN, *Le Théâtre de la pensée*, Rouen, éditions médianes, 1995, « villégiatures/essais », p. 25.

2. Valéry LARBAUD, préface au roman de Dujardin *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Messein, 1924, p. II.

Parallèlement, et surtout à partir de la fin du XIX^e siècle, plusieurs dramaturges innovent en créant une véritable « dramaturgie de la subjectivité¹ ». Déjà de nombreux monologues de théâtre pouvaient certes être analysés et interprétés sur scène comme des monologues intérieurs. Mais les dramaturges du moi ne se contentent pas d'exploiter cette forme, finalement assez conventionnelle et marginale dans l'économie générale de la pièce ; ils ont l'ambition de créer un équivalent du monologue intérieur romanesque, qui serait, comme lui, un principe général d'organisation de l'œuvre. Dans les pièces d'Henrik Ibsen, l'intime des personnages devient le lieu principal du conflit dramatique. Avec Strindberg, il est un précurseur en la matière, comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac : « de Strindberg à Beckett et d'Ibsen à Duras, nous assistons non seulement à un glissement du drame vers plus de subjectivité mais encore à une « insularisation » du drame dans la psyché du personnage² ». Avec Ibsen pour la première fois sans doute, l'art théâtral, qui par essence se déploie vers l'extérieur, est chargé d'exprimer l'abîme insondable du moi, de le dire au moyen de paroles, mais aussi de le montrer par les décors, les lumières et la gestuelle. Le metteur en scène exploite toutes les formes d'expression qu'il a à sa disposition pour approcher au plus près du noyau énigmatique de l'être.

Ibsen, qui influença beaucoup Schnitzler³, met en scène les contradictions de la vie bourgeoise et surtout l'intériorisation de ces contradictions ; Strindberg, lui, va plus loin et « invente au théâtre le point de vue intérieur⁴ » en particulier dans ses *Pièces de chambre* (1907) et dans les « pièces pérégrinations » (*Le Chemin de Damas*, 1901, et *La Grand-route*, 1909). Dans ces deux dernières, le spectateur a l'impression d'être transporté à l'intérieur d'un cerveau, celui du personnage

1. Jean-Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.

2. *Ibid.*, p. 10-11.

3. Il le connut et alla le visiter en 1896.

4. Jean-Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, *op. cit.*, p. 39.

principal (L'Inconnu du *Chemin de Damas* par exemple), celui du rêveur, puisque l'atmosphère créée est celle d'un rêve éveillé :

L'auteur a cherché à imiter la forme incohérente mais apparemment logique du rêve. Tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable. Temps et espace n'existent plus. A partir d'une base réelle insignifiante, l'auteur donne libre cours à son imagination qui multiplie les lieux et les actions en un mélange de souvenirs, d'expériences vécues, de libre fantaisie, d'absurdité et d'improvisations. Les personnages se dédoublent et se multiplient, s'évanouissent et se condensent, se dissolvent et se reconstituent, mais une conscience les domine tous : celle du rêveur¹.

Arthur Schnitzler fait partie des romanciers qui ont modernisé le monologue intérieur et l'ont envisagé non plus simplement comme une technique mais comme une forme en tant que telle. Dans *Le Sous-Lieutenant Gustl* tout d'abord (en 1900) puis *Mademoiselle Else* en 1924. En revanche on ne peut pas dire que le monologue intérieur ait réellement pénétré dans son théâtre, ni qu'il l'ait profondément renouvelé. Les « grandes pièces » (par opposition aux pièces courtes) trop souvent négligées par la critique, *Le Chemin solitaire* (1903), qui inaugure la deuxième partie de l'œuvre théâtrale de l'auteur, ou *Terre étrangère* (1911), ont certes une parenté avec les drames analytiques d'Ibsen (*Les Revenants*, *Le petit Eyolf*, *John Gabriel Borkman*). Et par l'absence d'action et de tension elles se rapprochent encore davantage du théâtre statique de Maeterlinck (*L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Intérieur*). Mais avec le *Chemin solitaire*, on est loin de la pièce à un personnage ou d'une structure monologique. La pièce réunit plusieurs personnages qui sont au crépuscule de leur vie et dont les destins se croisent avant de se séparer définitivement. La pièce offre la peinture d'une société qui s'écroule, et les causes de cet effondrement sont moins sociales que psychologiques, puisque tous sont en proie au vide de

1. AUGUST STRINDBERG, Avertissement du *Songe*, traduction Carl-Gustaf Bjurnström et André Mathieu, dans *Théâtre complet*, t. V, Paris, L'Arche, 1983 [1901].

leur existence et à la désillusion. Si l'on sent émerger ça et là, nous allons le voir, des « monologues dissimulés » « où montent comme une bouffée le cri du subconscient », selon l'expression de Dujardin¹, les fêlures du moi se manifestent finalement assez peu dans le cadre du monologue, comme ce sera le cas pour Else, et bien davantage dans le dialogue, ou plutôt l'impossible dialogue.

Les personnages en effet s'égarer dans un labyrinthe de paroles et de silences sans jamais parvenir à se rencontrer et à s'écouter les uns les autres. La souffrance intérieure est suggérée par les attitudes corporelles, la gestuelle, comme c'est le cas en particulier pour Johanna Wegrat représentée faisant les cent pas dans le jardin de son père, telle une prisonnière dans sa cellule ou bien les mains croisées sur les genoux, fermée à toute communication. Amoureuse de l'écrivain et esthète Stéphane von Sala, elle préfigure le personnage d'Else. Elle se connaît mal elle-même, se sent étrangère à tous, rêve de liberté, de départ, mais ne sait qu'en rêver. Elle voudrait acquérir une indépendance, mais n'a pas le courage de se battre pour l'obtenir. Mais en aurait-elle vraiment la possibilité? Comme Else, elle est prisonnière d'un discours, d'une vision du monde typiquement masculine. Elle ne peut trouver un ordre ou un discours qui lui soit propre, par conséquent elle achèvera son existence dans le silence de la mort. Comme Else, Johanna se suicide à l'issue de la pièce et cette mort représente l'acte suprême de l'affranchissement, une manière de se rendre maîtresse de son destin et d'échapper à la condition que lui réserve la société. Cet acte de libération unique et salvateur est une nouvelle naissance, une réappropriation de soi (elle se jette dans l'eau de l'étang où elle s'est mirée tant de fois). Stephan von Sala peut encore dans ses fantaisies verbales et ses échappées mélancoliques s'entretenir avec lui-même, le discours lui fournit le moyen de pouvoir encore formuler sa désillusion. Ainsi lors d'une conversation avec Johanna, submergé par

1. Édouard DUJARDIN, *Le Monologue intérieur*, dans *Œuvres complètes*, Paris, NRF, « Pléiade », 1945.

les images de son passé qui le hante, il opère une descente cathartique en lui-même ; le dialogue alors s'interrompt (« Sala se tait, la main devant les yeux ») :

Je suis enfant, je vais sur mon poney à travers champs. Mon père me suit, il m'appelle. Ma mère est à la fenêtre, un foulard de soie gris enserre ses cheveux, elle me fait signe de la main... Je suis un jeune lieutenant en manœuvres ; debout au sommet de la colline j'informe mon colonel : des soldats ennemis, en embuscade derrière un petit bois s'apprêtent à nous attaquer [...] Je suis étendu, seul, au fond d'un canot qui dérive, l'air d'été est bleu et sombre, des mots sublimes me viennent à l'esprit, des mots sublimes comme je n'ai jamais su en écrire... Je me repose sur un banc dans le jardin au bord du lac de Lugano, il fait une chaleur torride ; Hélène est assise près de moi [...] Je me promène avec Julian, les feuilles bruissent sous nos pas, nous parlons de ce tableau que nous avons vu hier [...] Tout cela — tout cela est présent, je n'ai qu'à fermer les yeux — plus proche que toi, Johanna, que je ne vois pas et qui te tais¹.

Ce monologue intérieur (qui se clôt sur un retour au dialogue : « Sala revenant à lui ») ne révèle aucune continuité dans l'examen du passé et se présente sous forme de tableaux successifs sans liens les uns avec les autres ; il semble fait pour illustrer l'aphorisme de Schnitzler : l'âme de certains individus semble « composée d'éléments épars, et pour ainsi dire flottants, qui ne se regroupent jamais autour d'un centre et, partant, ne sont pas non plus en mesure de former une unité² ». Sala tente de mettre de l'ordre en lui-même mais comme le dit l'un des personnages de *Terre étrangère*, « cet ordre est artificiel... le naturel c'est le chaos... L'âme est une terre étrangère³ ». Il veut par-

1. Arthur SCHNITZLER, *Le Chemin solitaire*, adaptation de Michel Butel, Arles, Actes Sud-papiers, 1989, p. 60.

2. Arthur SCHNITZLER, *Relations et Solitudes*, traduction de Pierre Deshusses, Paris, Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 1988, p. 13.

3. Arthur SCHNITZLER, *Terre étrangère*, texte français établi par Michel Butel, Nanterre-Amandiers, « BEBA » p. 129.

ticiper à une expédition archéologique sur le site d'Ecbatane. On a déjà mis au jour 312 marches d'un escalier de marbre. Le vertige des profondeurs s'est emparé de lui : descendre plus avant l'escalier, descendre aussi plus avant en soi-même... Mais il n'ira pas à Ecbatane, rattrapé par la mort.

Quant à Johanna, en face de Sala elle ne peut que se taire. Ses paroles seraient comme chez Else empruntées, de deuxième main. Elle décrit d'ailleurs ce rapport d'étrangeté qu'elle entretient avec la langue et la réalité lors 'une conversation avec son frère Félix :

Un jour, toi et moi, nous avons vu un tableau au musée du Belvédère. J'y pense souvent : il y avait un pré, des chevaliers et des dames — un bois aussi, et des vignes, une auberge, des garçons et des filles qui dansaient, une ville, une grande ville, avec des églises, des ponts, des donjons. Des soldats marchaient sur les ponts, un bateau passait sur l'eau. On apercevait une colline, au loin, et un château sur cette colline. Encore plus loin, de hautes montagnes. Les nuages au-dessus de la montagne, la brume au-dessus du pré et, sur la ville, un rayon de soleil. A l'horizon, un orage se forme et menace le château. La cime des montagnes est couverte de neige, de glace. Chaque fois que devant moi l'on prononçait ces mots : « le vaste monde », chaque fois que je les lisais, je voyais ce tableau. Et pour d'autres mots impressionnants, c'était la même chose : « danger »... je voyais un tigre la gueule grande ouverte — « amour » : c'était un page aux pieds d'une dame — « la mort »... je voyais un beau jeune homme avec des ailes noires, une épée à la main — « la gloire », c'étais une sonnerie de trompettes, des hommes et des femmes prosternés, un chemin jonché de fleurs. Oui, Félix, en ce temps-là nous pouvions parler de tout. Mais aujourd'hui c'est si différent... la gloire, l'amour, la mort et le vaste monde¹.

Comment parler sans avoir recours à un montage de citations, de clichés, de visions et de formules toutes faites héritées d'une tradition culturelle. Avec quels mots rendre compte fidèlement de soi et du

1. « Mauvaise nuit. Lu *Mademoiselle Julie* » (nous traduisons) : Arthur SCHNITZLER, *Le Chemin solitaire*, op. cit., p. 49-50.

réel ? Avec quels mots aussi le dramaturge peut-il rendre compte de cette intériorité en crise et du désordre intérieur ? Schnitzler, dans ses pièces, touche aux limites du dialogue. Il faut peut-être, pour s'engager dans les méandres du moi, quitter la scène : *Mademoiselle Else*, œuvre narrative, s'ouvre précisément, après un court dialogue, sur une sortie de scène (scène théâtrale, scène sociale) qui laisse place au « silence bavard » du monologue intérieur.

Strindberg, lui, a cherché à concilier le théâtre et la plongée dans l'intériorité, surtout à partir de 1907 avec les *Pièces de chambre* : c'est pleinement en homme de théâtre, en dramaturge soucieux d'utiliser toutes les ressources de l'art théâtral, que se situe Strindberg quand il fait le projet de son « Théâtre intime » qu'il ouvre à Stockholm, en novembre 1907¹. Dans *Mademoiselle Julie*, en 1888, il n'invente pas encore « le point de vue intérieur », mais il porte un soin tout particulier au déroulement psychologique qui, selon lui, est seul en mesure de renouveler un art théâtral en pleine crise. Dans la célèbre *Préface* à la pièce, il s'explique longuement sur son « programme » de modernisation de celui-ci. La pièce en elle-même mérite qu'on s'y arrête parce qu'elle présente des ressemblances troublantes avec la nouvelle de Schnitzler qui nous occupe.

Dans son *Journal*, en date du 13 janvier 1913, Schnitzler écrit : « *Schlechte Nacht*. Fr. Julie *gelesen*² ». Se souvient-il de la pièce de Strindberg, lorsque dix ans plus tard il écrit *Mademoiselle Else* ? C'est une hypothèse qui, lorsqu'on les compare, paraît plausible. Rappelons rapidement quelle est la substance de cette pièce. Pendant la nuit de la Saint-Jean, Julie l'aristocrate, en proie à une crise de folie³, dans laquelle se mêlent pulsion érotique et pulsion suicidaire, séduit Jean,

1. Joseph DANAN, *Le Théâtre de la pensée, op. cit.*, p. 105.

2. Arthur SCHNITZLER, *Tagebuch 1913-1916*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1983, p. 12.

3. La pièce s'ouvre sur ces mots de Jean : « Ce soir, pour changer, Mademoiselle Julie est folle...complètement folle » dans August STRINDBERG, *Mademoiselle Julie*, texte français de Boris Vian, Paris, L'Arche, 1957, p. 22.

son valet, et se donne à lui. Mais par la suite ce dernier veut profiter de l'ascendant qu'il a désormais sur elle pour réaliser son rêve, celui de devenir patron d'un hôtel. Il incite Julie à voler son père et à fuir. C'est la honte de s'être comportée d'une façon indigne de son rang qui la pousse à accepter de le suivre :

Croyez-vous que je resterai sous ce toit comme votre maîtresse ? Croyez-vous que je me laisserai montrer du doigt ? Croyez-vous que je puisse regarder mon père en face après cela ? Non ! Emmenez-moi d'ici, loin de cette humiliation et de cette honte ! Oh ! qu'est-ce que j'ai fait, mon Dieu, mon Dieu [...] Et maintenant, vous me méprisez ! Je tombe ! Je tombe !¹

Mais Julie veut emporter son oiseau que le domestique n'hésite pas à sacrifier :

Julie.- Non, je ne peux pas la laisser à des mains étrangères ! Je préfère vous voir la tuer !
Jean.- Donnez-moi ça !... Je vais lui tordre le cou !

Hors d'elle Julie menace violemment son amant, et le met au défi de la tuer à son tour. Le comte finit par rentrer, Jean doit alors reprendre son rôle de valet et Julie obéit à une suggestion de Jean, prend le rasoir qu'il lui donne et sort en laissant entendre qu'elle va se suicider.

Les titres tout d'abord se ressemblent et développent les mêmes connotations d'ordre sexuel et social. Les deux œuvres s'organisent autour du « drame de la jeune fille devant l'amour physique » et de « l'instinct sexuel qui se prend les pieds [...] dans la toile d'araignée des conventions² ». Les deux œuvres aussi révèlent la même fascination pour une figure qui hante l'imaginaire domestique de la fin du

1. *Ibid.*, p. 46-47. On relève dans *Mademoiselle Else* la même image récurrente de la chute.

2. Boris VIAN, dans « A propos de "Julie" », postface à *Mademoiselle Julie*, *op. cit.*, p. 77.

xix^e siècle et régit les relations sexuelles, celle de la femme hystérique. L'hystérie se trouve liée aux qualités mêmes qui font la femme : sensibilité, émotivité. Briquet n'écrivait-il pas dans son *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie* : « la femme est faite pour sentir, et sentir, c'est presque l'hystérie¹ ! ». C'est comme si l'hystérique péchait par un trop plein de féminité, car pas d'hystérie sans exagération. Elle est plus émotive que la femme ordinaire, encore plus comédienne. Il est possible de lire chacune des deux œuvres comme l'exposition fictive d'un cas psychologique et pathologique. Les deux jeunes filles ont le même caractère fantasque et contradictoire (tantôt vierges effarouchées aux illusions romantiques, tantôt femmes émancipées et dévergondées). Strindberg reconnaît avoir donné à ses personnages des caractères impulsifs, portés à l'incohérence, à la contradiction : « en ce qui concerne les caractères, j'ai voulu que mes personnages en soient passablement dépourvus [...] non je ne crois pas aux caractères simples [...] j'ai voulu que mes caractères fussent des êtres plus hésitants, plus déchirés [...] l'âme est un assemblage de pièces de toutes sortes [...] Mademoiselle Julie est un caractère moderne² ».

D'autre part Strindberg comme Schnitzler illustrent « le drame d'une époque où la notion de supériorité de classe est plus que vacillante³ ». Les deux personnages principaux se ressemblent : même âge, même appartenance à une classe sociale en pleine décadence (aristocratie pour Julie, Bourgeoisie libérale pour Else). Toutes deux sont menacées de déclassement social et ont subi une humiliation : Julie s'est donnée à Jean et comprend trop tard qu'il ne voyait en elle qu'un

1. Pierre BRIQUET, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, Paris, Baillière, 1859, p. 56.

2. August STRINDBERG, *Préface à Mademoiselle Julie*, *op. cit.*, p. 10-11, citation à rapprocher de l'aphorisme de Schnitzler cité précédemment : « l'âme de certains individus semble composée d'éléments épars, et pour ainsi dire flottants, qui ne se regroupent jamais autour d'un centre et, partant, ne sont pas non plus en mesure de former une unité » (voir références en note 10).

3. Boris VIAN, *op. cit.*, p. 77.

instrument d'ascension sociale alors qu'elle rêvait d'amour. Else est prise au piège de Dorsday le parvenu, qui la traite comme un objet sexuel. Il est fait allusion au déclassement social d'Else dès le début de la nouvelle, mais le chantage de Dorsday le rend plus sensible. La question essentielle est dans les deux œuvres : comment réagit-on à une humiliation, à la menace de perdre son statut social ? Même situation d'urgence, même sentiment d'être prise au piège. Les deux œuvres sont brèves, l'essentiel de l'inspiration revenant à concentrer au maximum une crise (dans les deux cas l'action dure quelques heures) pour la faire éclater sous nos yeux. L'ébranlement d'une structure sociale déclenche des fantasmes de mort et de meurtre.

Strindberg ne fait pas de la conscience de Julie le lieu du spectacle comme le fera Schnitzler avec Else, mais il laisse entrevoir que le drame est dans son cerveau et non sur la scène : « J'ai laissé les cerveaux travailler d'une façon irrégulière [...] c'est le déroulement psychologique qui importe ; nos esprits curieux ne se contentent pas de voir qu'il se passe quelque chose, ils veulent aussi savoir comment. Nous voulons voir les fils, la machinerie, explorer la boîte à double fond¹ ». Julie et Jean se font mutuellement le récit de leurs rêves, on sait que la catégorie de l'onirisme est proche de celle du monologue intérieur, mais ce n'est pas à ce moment-là de la pièce que se situe la véritable plongée dans la psyché de Julie. Elle a lieu au cours de faux dialogues, avec la cuisinière Christine ou avec le valet Jean, lorsque brusquement le chaos régnant dans le cerveau déséquilibré de Julie se révèle, lorsque se produit une accélération du rythme des paroles ou au contraire un ralentissement s'accompagnant du délitement de la syntaxe, symptômes du surgissement d'une parole intérieure, d'une parole-pensée, qui a ses lois et son rythme propres. Le personnage alors déroule son film intérieur dans une sorte de transe, de délire paroxystique :

1. August STRINDBERG, *Préface à Mademoiselle Julie*, *op. cit.*, p. 15.

Julie, *plus vite*.- Tu n'es jamais allée à l'étranger, Christine, il faut que tu voies un peu le monde. Tu ne peux pas te figurer comme c'est amusant de voyager en train... des gens nouveaux tout le temps, de nouveaux pays, et puis nous irons à Hambourg, faire un tour au Zoo, en passant — ça te plaira — et nous irons au théâtre, à l'Opéra, et quand nous serons à Munich, nous visiterons les musées! Il y a des Rubens et des Raphaël, là-bas, les grands peintres, tu sais. Tu as entendu parler de Munich, où vivait le roi Louis, le roi qui est devenu fou, tu sais. Et puis on verra son château [...] et là, ce n'est pas long jusqu'à la Suisse et les Alpes. Pense donc, les Alpes couvertes de neige au milieu de l'été, et les oranges poussent là-bas, et des lauriers qui sont verts toute l'année... (*Julie encore plus volubile* :) Et puis nous prendrons un hôtel, et je serai assise au bureau pendant que Jean reste à recevoir les clients, va faire les courses, écrit des lettres. Ça c'est une vie! Les trains sifflent, les omnibus montent, les sonnettes sonnent dans les chambres et le restaurant, et je rédige les factures [...] Et il faudra t'habiller bien, avec du style, quand tu verras les gens, et toi, avec ta figure — non je ne te flatte pas — mais tu es de taille à trouver un mari, un jour. Un riche Anglais — ça ne m'étonnerait pas — ceux-là sont faciles à... (*elle ralentit*) prendre — et nous deviendrons riches — et nous nous construirons une villa sur le lac de Côme — bien sûr, il y pleut un peu de temps à autre — mais (plus lent) je suppose que le soleil brille quelquefois — même si cela paraît lugubre... et... alors, après tout — nous pourrions retourner à la maison — et revenir (*silence*) ici — ou ailleurs¹...

Au terme de la pièce le suicide imminent de Julie est précédé d'une sorte de rêve éveillé qui peut faire songer au délire final d'Else :

Je dors déjà — toute la chambre est une fumée — vous êtes un poêle de fer, un poêle en forme d'homme avec des vêtements noirs et un chapeau haut de forme ; et vos yeux luisent comme le charbon quand le feu s'éteint ; et votre figure est une tache grise comme les cendres... Il fait si chaud... si bon... Si clair... et si calme².

1. AUGUST STRINDBERG, *Mademoiselle Julie*, op. cit., p. 68-69.

2. *Ibid.*, p. 75 (la didascalie précise : *Julie, comme en transe*).

Le monologue composé par Schnitzler présente une structure assez proche du dialogue de Strindberg. Le Viennois tisse son monologue d'un réseau de leitmotive dans lequel plusieurs éléments de base sont l'objet de nombreuses variations. Le dialogue de Strindberg est fausement « errant » puisqu'il « s'enrichit au cours des premières scènes d'une matière qui plus loin est reprise, travaillée, répétée, développée, surchargée comme le thème d'une composition musicale¹ ».

Toutefois l'accentuation tragique et dérisoire du dénouement proposé par Strindberg est plus forte. Jean prononce ces paroles et l'arrêt de mort de Julie : « c'est horrible, mais il n'y a pas d'autre issue² ». Ce dénouement « cruel et biologique³ » illustre la thèse darwinienne de l'auteur : Julie, la « demi-femme », « n'est pas une bonne espèce, car elle n'a aucune résistance⁴ ». Elle ne peut lutter contre Jean, « l'homme qui s'élève », « le fondateur de race⁵ ». C'est le mieux adapté, qui survivra : « la fille riche se coupe la gorge, et le valet abusif ne sera pas pris⁶ ». A l'opposé, la « sortie » d'Else est somme toute « assez belle » : il y a de l'héroïsme dans le dévoilement de son corps nu, que l'on peut interpréter comme un acte de défi et l'affirmation d'une certaine autonomie.

Strindberg poursuit en 1907, avec la fondation du *Théâtre Intime*, cette exploration du moi et de ses divers reflets. Schnitzler, lui, écrit *Mademoiselle Else*, œuvre narrative qui entretient toutefois avec le théâtre des liens privilégiés. Et c'est sous cet angle-là que nous allons l'envisager maintenant.

Dès le 9 juillet 1924, date de la première lecture de la nouvelle, Schnitzler conçoit l'idée de la porter à la scène (il se confie à ce sujet à son fils Heinrich dans une lettre du 19 juillet). Une première conver-

1. August STRINDBERG, *Préface à Mademoiselle Julie*, *op. cit.*, p. 15.

2. August STRINDBERG, *Mademoiselle Julie*, *op. cit.*, p. 76.

3. Expression de Boris VIAN dans sa postface, *op. cit.*, p. 77.

4. *Préface à Mademoiselle Julie*, *op. cit.*, p. II.

5. *Ibid.*, p. 13.

6. Boris VIAN, *op. cit.*, p. 77.

sation avec Franz Horch (le dramaturge de Max Reinhardt) est mentionnée dans le *Journal* de l'auteur en date du 4 décembre 1924, dix jours après la parution du livre. Il pense d'abord à Elisabeth Bergner pour le rôle principal. Une première conversation à ce sujet avec l'intéressée a lieu le 23 mars 1925 puis une seconde le 23 mai lors d'un dîner à l'*Hôtel Impérial* : « *Die Bergner will die Beatrice, besonders aber Fräulein Else spielen*¹ ». Le 28 novembre 1925, il commence à travailler à une version écourtée de la nouvelle pour une soirée de lecture avec Elisabeth Bergner à Berlin. La lecture (Elis. Bergner lut *Fräulein Else*, Schnitzler lui-même *Lieutenant Gustl*) eut lieu le 7 février 1925 dans la grande salle du *Reichstag* et eut un succès colossal. Plusieurs contacts furent pris jusqu'en 1931 avec différents théâtres, mais ce n'est qu'en 1936 à Vienne et après la mort de l'auteur que la nouvelle sera portée à la scène par Ernst Lothar. Dans les années 80, on relève, en France, plusieurs expériences d'adaptation pour la scène, notamment à l'automne de 1982 pour le *Théâtre de l'Athénée* et au printemps de 1983 pour le *Théâtre de l'Aquarium* à la Cartoucherie de Vincennes (le titre choisi était *La Débutante*) et en décembre 1986 une lecture scénique est réalisée au *Théâtre de l'Europe (Odéon)* par la grande dame de la *Berliner Schaubühne* Edith Clever (puis en juin 1987 à Vienne).

Il est vrai que ce monologue se prête assez bien à une adaptation pour la scène, dans la mesure tout d'abord où il présente en lui-même une structure dramatique forte. Comme dans les pièces brèves de Strindberg ou même dans celles de Schnitzler, l'essentiel de l'inspiration revient à concentrer au maximum une crise pour la faire éclater sous nos yeux. L'œuvre présente une alternance de moments d'action, de péripéties qui permettraient un découpage aisé en scènes (arrivée de la lettre de sa mère, conversation avec Dorsday, arrivée du télégramme, décision de se montrer nue, évanouissement, tentative de suicide ; par conséquent une première phase au cours de laquelle la

1. « La Bergner veut jouer Béatrice, mais surtout Mademoiselle Else » (nous traduisons).

tension s'accroît jusqu'à un paroxysme, un coup de théâtre, constitué par le dévoilement du corps d'Else, puis une chute) et de moments de réflexion.

En outre la parole intérieure d'Else n'est pas dépourvue d'un certain lyrisme suscité notamment par la beauté du paysage grandiose et romantique des Dolomites ; elle comporte des données rythmiques (liées à la technique du leitmotiv), une musicalité (soulignée par les notes du *Carnaval* de Schumann), voire même une certaine poésie qui faciliteraient une déclamation du texte, du moins une lecture à voix haute.

Ensuite sous la plume de Schnitzler les lieux deviennent décors de théâtre et nombreuses sont dans le texte les indications qui pourraient inspirer un metteur en scène : l'hôtel et son éclairage féérique, le Cimone et son éclat rouge, les montagnes imposantes dont l'aspect semble évoluer au gré des états d'âme d'Else, le clair de lune, le crépuscule... La silhouette d'Else se détache « joliment » dans ce « vaste paysage¹ » comme sur une toile de fond.

Le monologue est entrecoupé de dialogues (avec Paul, avec la tante, avec Dorday), présentés en italiques : avec eux le monde extérieur se manifeste de façon directe. Ces dialogues provoquent les réflexions d'Else et font ainsi avancer le monologue et le nourrissent. On peut considérer en outre, à la suite de Dorrit Cohn², que Schnitzler reprend la forme traditionnelle au théâtre de l'aparté, qu'il dilate au maximum jusqu'à inverser l'ordre habituel : le dialogue n'apparaissant plus que de manière ponctuelle pour relancer le monologue. D'autre part on note la présence de dialogues intérieurs, de dialogues imaginés par Else, par exemple lorsqu'elle s'imagine dialoguer avec Maître Fiala, avec Paul :

1. Arthur SCHNITZLER, *Mademoiselle Else*, traduction d'Henri Christophe, dans *Romans et nouvelles*, tome 2 (1909-1931), Paris, Le Livre de poche, « La Pochothèque », 1996, p. 500.

2. Dorrit COHN, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981.

J'irai voir Fiala. J'arriverai à temps. Grâce, grâce, Maître. Avec joie, Mademoiselle. Veuillez vous donner la peine de passer dans ma chambre à coucher... Sois gentil, Paul, rends-moi ce service, demande trente mille gulden à ton père. Dis que tu as des dettes de jeu, que tu devras te tirer une balle dans la tête¹...

Enfin on note un dialogue d'Else avec elle-même ou avec son corps, dialogue particulièrement intense à partir du moment où elle prend la décision de se montrer nue devant les clients de l'hôtel :

Approchez un peu, belle demoiselle. Je veux embrasser vos lèvres rouge sang. Je veux presser mes seins contre vos seins. Dommage, ce verre entre nous, ce verre glacial... Nous serions si bien accordées. Pas vrai ? Nous n'aurions besoin de personne².

ou plus loin :

Que je te regarde encore une fois dans les yeux, belle Else. Quels yeux immenses tu as, quand on s'approche [...] Au revoir, Else. Tu es belle avec ce manteau [...] je te salue, mon reflet adoré. Comme tu brilles dans l'obscurité³.

L'angoisse existentielle qui ronge le personnage⁴ lui interdit toute communication avec autrui, la rend inadaptée à la vie sociale. Pour échapper à cette angoisse, Else se laisse aller constamment au narcissisme et se contemple avec délectation. Le monologue d'Else laisse une place au langage du corps (Körpersprache) qui laisse une grande latitude de jeu à l'actrice qui interpréterait Else. Schnitzler propose une variation sur le motif, habituel depuis la fin du XIX^e siècle, du narcissisme féminin, motif abondamment exploité par le discours misogynne dont Otto Weininger, l'auteur de *Sexe et Caractère*, fut l'un des

1. Arthur SCHNITZLER, *Mademoiselle Else*, *op. cit.*, p. 499-500.

2. *Ibid.*, p. 515.

3. *Ibid.*, p. 517.

4. « De ce qui se passe en moi, de ce qui ronge et s'effraie en moi, vous en êtes-vous jamais préoccupés ? » : *ibid.*, p. 507.

plus fervents défenseurs. Dans les classes aisées, le code des bonnes manières imposera longtemps à la jeune fille d'éviter de se regarder trop longtemps dans un miroir. La glace fait partie intégrante du décor des bordels, avant de rejoindre, à la fin du siècle, l'armoire de la chambre nuptiale, où elle ne fera qu'accentuer, pense-t-on, le narcissisme des femmes. Car, selon Otto Weininger, tout dans la femme est « corps » : par « moi », une femme entend « mon corps », c'est-à-dire « mon extérieur ». Derrière l'enveloppe corporelle il n'y a rien, du vide, le néant.

Schnitzler n'est pas si éloigné de cette opinion : « *Das reproduc. Genie* (par opposition au génie masculin, le génie producteur) *bleibt auf der Oberfläche* », écrit Schnitzler¹ à propos de l'actrice. Le génie reproducteur adhère si bien à l'enveloppe corporelle extérieure qu'il se confond avec elle. La vie de l'artiste masculin nourrit les profondeurs intimes de son être, celle de l'actrice reste à la surface : « le problème de la femme n'est pas de connaître, mais d'être connue² » écrit Otto Weininger. C'est avec son corps et non avec son esprit qu'elle appréhende autrui et la réalité extérieure. C'est dans le plaisir permanent qu'elle éprouve à la pensée de son propre corps que la vanité de la femme s'exprime. Dévorées par le « besoin de se sentir admirées, enviées et *désirées*, les femmes ne vivent que de ce qu'autrui pense d'elles » ajoute-t-il³.

Indépendamment du théâtre, il existe en l'homme un « instinct de théâtralité⁴ ». Au tournant du XIX^e siècle, le discours misogyne s'appuie principalement sur le thème de l'histrionisme féminin :

1. Arthur SCHNITZLER, *Tagebuch 1893-1902, op. cit.*, p. 106.

2. Otto WEININGER, *Sexe et Caractère*, traduit de l'allemand par Daniel Renaud, Paris, l'Age d'Homme, 1975, p. 165.

3. *Ibid.*, p. 170. Les passages sont nombreux dans le texte de Schnitzler qui vont dans le même sens : par exemple p. 488 : « Je suis vraiment en beauté aujourd'hui. L'excitation, sans doute. Belle pour qui ? ».

4. L'expression est du dramaturge Nicolas EVREINOV, dans *Le Théâtre dans la vie*, Paris, Stock, 1930.

« l'homme est-il capable de monter sur scène, voilà qui a besoin au préalable, d'un essai. La femme est toujours à l'essai et par nature capable de monter sur scène. Elle vit entourée de spectateurs¹ » écrit Karl Kraus. Le jeu est pour la femme une seconde nature. Elle est partout en représentation d'elle-même, comme Else qui constamment s'inquiète de ce que l'on pense d'elle (« J'espère qu'ils ne me croient pas jalouse² », « Ai-je fait du genre pour les remercier³? » « Je suis obligée de lui tirer une petite révérence. Etais-ce trop profond⁴? »). Elle se met en scène, prend des pauses, façonne son personnage : « je vais m'installer dans le hall, dans un fauteuil, avec superbe, feuilleter l'*Illustrated News* et la *Vie parisienne* ; croiser les jambes [...] Je vais mettre mon châle blanc, il me va bien. Le draper nonchalamment sur mes magnifiques épaules⁵ ». Elle ne vit pas, elle se regarde vivre. Les commentaires des dialogues apportés par le monologue soulignent le décalage entre l'attitude pour autrui et le drame intime vécu par Else : « que ma voix est bizarre. Est-ce moi qui parle⁶? » et ce dédoublement est propre à l'acteur. D'ailleurs, le dialogue avec Dorsday est envisagé comme un dialogue d'acteurs (« cela ne se dit qu'au Burgtheater⁷ », « Infâme et ampoulé! Il parle comme un mauvais comédien⁸ »).

Pour Else, le théâtre est partout, avec ses accessoires obligés, en particulier le rideau de scène, les lumières et les spectateurs ; en outre le motif du regard est une donnée structurante de ce récit. La chambre est une scène ouverte sur l'extérieur (« Il faut que j'allume la lumière [...] tirer le rideau? Inutile. Personne n'est posté sur la montagne d'en face, avec une longue-vue. Dommage » [...] « le crépuscule me regarde.

1. Karl KRAUS, *La Nuit venue*, traduit de l'allemand par Roger Lewinter, Paris, Editions Gérard Lebovici, p. 16.

2. *Mademoiselle Else*, *op. cit.*, p. 477.

3. *Ibid.*, p. 478.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 488.

6. *Ibid.*, p. 493.

7. *Ibid.*, p. 496.

8. *Ibid.*, p. 499.

Tel un fantôme il me regarde. Tels cent fantômes¹ », tout comme le balcon (« A Gmunden, cet été, à six heures du matin [...] vous ne vous êtes pas rendu compte que ces deux garçons vous reluquaient, dans leur barque ? [...] Et j'étais contente ! Ah, plus que contente. J'étais comme grisée² »). Le pré devant l'hôtel est le lieu fantasmé du grand spectacle (« la lune se lèvera pour le grand spectacle, le grand spectacle sur le pré, quand monsieur von Dorsday fera danser nue son esclave³ »). Mais c'est dans le salon de musique qu'aura lieu en réalité le grand lever de rideau (« j'entrouvrirai mon manteau », « le spectacle peut commencer⁴ », « qu'ils me voient tous, que tout le monde me voie⁵ »).

Cette tendance à l'auto-représentation, voire même à l'exhibitionnisme, peut être éventuellement interprétée comme un symptôme d'hystérie (Schnitzler la définit comme « une propension à faire l'intéressant et à jouer la comédie⁶ »). Afficher un personnage, jouer un rôle, répond pour Else l'hystérique à une nécessité impérieuse, celle d'éviter une rencontre authentique avec l'Autre. Derrière les masques qu'elle emprunte, à travers la multiplicité des personnages qu'elle joue, Else reste dissimulée, son identité est introuvable, elle est « sans qualités ». Elle n'a pu se forger une histoire qui lui soit propre. Car au-delà de l'interprétation du personnage comme cas pathologique, Else la comédienne devient, comme beaucoup d'autres figures d'actrices de la littérature fin de siècle, le parangon de l'individu moderne dont le moi n'est qu'une simple constellation de sentiments et de perceptions, une fiction. Qu'est-ce que le moi sinon des masques successifs ?

Le personnage d'Else dont les représentations mentales peuvent d'un instant à l'autre se retourner et se contredire est l'incarnation

1. *Ibid.*, p. 487.

2. *Ibid.*, p. 500.

3. *Ibid.*, p. 506.

4. *Ibid.*, p. 517.

5. *Ibid.*, p. 514.

6. Arthur SCHNITZLER, *Relations et solitudes*, *op. cit.*, p. 115.

du Moi tel qu'il est décrit par Ernst Mach, un moi en conflit avec lui-même, déchiré, écartelé entre raison et pulsions. Pour Mach, le philosophe de l'impressionnisme et de l'esprit viennois, il n'y a pas de réelle permanence du moi, l'unité de ce moi n'est qu'une unité d'ordre pratique. C'est ce qu'il explique en 1908 dans une lettre à Hermann Bahr :

Quand je dis que le moi est insauvable, je veux dire par là qu'il réside dans la perception par l'homme de toutes les choses, de toutes les manifestations, que ce moi se dissout dans tout ce qu'on peut ressentir, entendre, voir toucher. Tout est éphémère, un monde sans substance qui n'est constitué que de couleurs, contours, et sons¹.

Le moi de l'individu moderne a renoncé à sa souveraineté : « Miné de l'intérieur, ce moi en chute libre se trouve, du même coup, distrait de sa relation avec l'autre au sein de la collision dramatique, détourné — ou retourné — vers lui-même, aspiré par sa propre béance » écrit Jean-Pierre Sarrazac², c'est le moi que Kafka décrit dans son *Journal*, « creux comme une coquille sur la plage, prête à être écrasée d'un coup de pied³ ». Schnitzler a cherché, comme dans le *Lieutenant Gustl*, à mettre à nu l'être le plus intime de l'individu. Mais finalement il ne trouve que le vide à la place du moi et le monologue ne cesse de dire cette dépersonnalisation. Else joue plusieurs rôles qu'elle subit, mais ne maîtrise pas, elle épouse le discours des autres, celui de sa classe sociale. On rejoint là l'idée chère aux misogynes de la fin du siècle, celle du mimétisme féminin : « le penser et l'agir de la femme sont un penser et un agir d'emprunt » écrit Otto Weininger⁴. Selon lui, ce talent d'imitation et de récitation, Schnitzler aurait dit ce « génie

1. Cité par Yves KOBRY dans « Ernst Mach et le “moi insaisissable” », dans Jean CLAIR dir., *Vienne 1880-1938, L'Apocalypse joyeuse*, catalogue de l'exposition Paris-Vienne, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p. 125-126.

2. Jean-Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, op. cit., p. 81.

3. Cité par Jean-Pierre SARRAZAC, op. cit., p. 82.

4. OTTO WEININGER, *Sexe et Caractère*, op. cit., p. 215.

reproducteur », est la preuve que les femmes sont dépourvues d'essence : « la femme n'est qu'un récipient vide au vernis éphémère¹ », il lui faut sans cesse quêter autour d'elle des idées toutes faites, c'est un « sexe décoratif », selon l'expression de Lord Henry Wotton dans *Le Portrait de Dorian Gray*. Il n'y a pas de choix à faire entre jouer et vivre. Sur scène ou dans la vie c'est de toute façon l'impossibilité d'être qui a le dernier mot.

Dès le début de sa nouvelle, Schnitzler indique que le théâtre d'Else est ailleurs que sur la scène sociale : elle se met en marge, elle quitte symboliquement la scène en abandonnant la partie de tennis². Else est incapable de dialoguer (incapable d'échanger des balles ou des paroles...), sinon avec soi-même. Derrière les masques d'Else se dissimulent les affres d'une intériorité qu'elle n'a de cesse de sonder à la recherche de son être authentique, à la recherche d'un centre. Mais ce noyau se dérobe sans cesse laissant place à de faux visages : elle continue de « jouer » même lorsqu'elle est seule, face à elle-même. Son théâtre désormais sera intime et nous en sommes les spectateurs-voyeurs : le monde n'apparaît plus qu'à travers un regard, celui d'Else, qui expose non pas ce qui se passe autour d'elle mais ce qu'elle voit se passer, « le monde extérieur n'existe plus [...] qu'en tant qu'il est conçu par l'esprit ». C'est un « décor qui se monte et se démonte à la commande du poète » écrit Dujardin dans *Le Monologue intérieur*³. Le monde est la représentation d'Else, à la fois actrice et metteur en scène et son âme est une sorte de théâtre où les perceptions font tour à tour leur apparition : « l'âme (...) ce serait aussi une minuscule salle de théâtre dans l'obscurité... A présent, agitez votre mémoire, forgez des songes, évoquez des personnes ou des choses à votre choix⁴ ». Le drame vécu se mêle à une sorte de métadrame : « le métadrame inter-

1. *Ibid.*

2. « Das war ein ganz guter Abgang » : « Abgang » signifie en allemand « sortie de scène ».

3. Édouard DUJARDIN, *Le Monologue intérieur*, Messein, 1931, p. 46.

4. Citation de Paul HERVIEU dans *L'Exorcisée*, Paris, Lemerre, 1891, p. 63.

rompt, fragmente, déchronologise le drame antérieur¹ ». Else vit et se regarde vivre en même temps. Le lecteur de la nouvelle devient spectateur d'un théâtre mental, un théâtre virtuel² qui repose sur un brouillage entre réalité et fiction (ou théâtre des virtualités du sujet Else). Ce théâtre virtuel la cache et la révèle tout à la fois. Le sujet Else y joue à cache-cache avec son moi. Else élabore toutes sortes de fictions : sa conscience est un théâtre où elle endosse d'autres rôles que celui que la société lui réserve, ces fictions sont des alternatives à la réalité dans laquelle elle se trouve piégée. L'individu encore jeune et immature qu'elle est rêve sa personnalité, en explore toutes les virtualités, les potentialités, revêt tous les personnages dont il est susceptible. « Elle est la somme de toutes les histoires et de toutes les identités que son monologue donne à voir » écrivait récemment Régis Salado. La vie d'Else, « fabriquée », est « animée par une volonté de se libérer de l'identité et du rôle qui lui sont assignés par les circonstances³ ». L'essentiel pour chacun d'entre nous, n'est-il pas d'échapper à soi-même ? C'est, pour Nicolas Evreinov, « l'impératif théâtral de nos âmes » : « En vérité, quand, après une longue série de transformations, le Peer Gynt d'Ibsen redevient lui-même, il ne lui reste plus qu'à mourir⁴ ».

Sous le manteau d'Else, il n'y a que son corps nu : « il n'y a que moi, que moi⁵ ». Else a préparé l'exhibition de son corps nu comme on prépare un grand spectacle, le dernier avant la sortie de scène : « j'ai tout en main » affirme-t-elle⁶. C'est le geste du dévoilement qui est spectaculaire, mais ce dévoilement ne dévoile rien ou plutôt il dévoile le rien, il dure tout juste le temps d'un frisson sur la peau. Un spectacle tout

1. Jean-Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, op. cit., p. 86.

2. Nicolas Evreinov écrivait que « notre subconscient (...) est essentiellement dramatique et théâtral dans sa mystérieuse activité », cité par Joseph DANAN dans *Le Théâtre de la pensée*, op. cit., p. 115.

3. Régis SALADO, dans *La Fiction de l'intime*, Paris, Atlande, 2001, p. 239.

4. Cité par Joseph DANAN, dans *Le Théâtre de la pensée*, op. cit., p. 68.

5. Arthur SCHNITZLER, *Mademoiselle Else*, op. cit., p. 517.

6. *Ibid.*, p. 516.

entier enclos dans le lever de rideau. Cette mise à nu spectaculaire, ce dévoilement d'une intimité à vif est héroïque et tragique tout à la fois car l'affirmation provocatrice de soi qu'il présuppose est inséparable d'une dissolution de ce moi et de sa mise à mort.

La crise que vit le moi au début du xx^e siècle, relayée par les travaux de Freud, a induit à la fois une remise en question des formes dramatique et romanesque, un brouillage des catégories et des genres : l'objectivation dans une action et le dialogisme caractéristiques de la forme dramatique laissent place à une subjectivisation, à une hypertrophie de la sphère intrapersonnelle chez des dramaturges comme Ibsen, Strindberg, puis O'Neill ; pour le romancier d'autre part, ouvrir l'intériorité des personnages à la représentation, déplacer le centre d'intérêt narratif du monde extérieur vers cette « terre étrangère » qu'est l'âme, c'est nécessairement accepter d'opérer une métamorphose du récit, un renouvellement de la forme narrative et peut-être même d'affronter les limites de cette forme.

La nouvelle de Schnitzler semble s'inscrire, nous venons de le voir, dans le prolongement naturel de son théâtre dont elle apparaît comme complémentaire. Elle permet en effet, de par la forme du monologue, de concentrer le regard sur un seul personnage, alors que les « grandes pièces » se fondaient sur une constellation de personnages, et d'envisager ce personnage selon un point de vue différent, un point de vue intérieur. Les œuvres de dramaturges, comme Ibsen et Strindberg, nourrissent autant sa réflexion d'auteur que celles des romanciers qui ont innové dans la forme du monologue intérieur. Mais il n'a pas su comme Strindberg « inventer au théâtre le point de vue intérieur ». Avec *Mademoiselle Else*, il s'en approche puisque, nous avons tenté de le montrer, cette nouvelle, qui se situe dans les coulisses de l'âme, est, à différents niveaux, ce que l'on pourrait appeler un drame cérébral.

De la parole célibataire à la parole solitaire. Le monologue intérieur dans *Amants, heureux amants...*

Argument

L'argument d'« Amants, heureux amants... » est ténu, et pour cause : celui qui parle, ou plus exactement se laisse mentalement parler, le bien nommé Felice Francia¹, contemple le spectacle ensommeillé de deux jeunes femmes, Cerri et Inga. Il a aimé la première, goûté l'autre ; elles appartiennent au monde du théâtre et de la danse, mais c'est là une caractérisation plus poétique qu'autre chose, qui apporte légèreté et séduction à ce qu'elles représentent aux yeux du narrateur : la liberté absolue. On sait aussi, parcimonieusement, que l'une, Inga, est une amie déjà ancienne, « apportant l'élément connu et familier, le thème principal » (p. 142) tandis que l'autre, Cerri, « apport[e] l'élément nouveau, les variations » (*idem*). Nous sommes au bord de la

1. Littéralement, « France heureuse », à laquelle s'assimile le héros : « Oui, c'était bien la France heureuse. Je n'aurais plus cette joie aujourd'hui : je suis habitué à la liberté, et je vieillis : vingt-cinq ans » (p. 121). Toutes nos citations renvoient à l'édition suivante : Valéry LARBAUD, *Amants, heureux amants...*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1993.

Méditerranée, à Palavas-les-Flots, non loin de Maguelone, en bordure du Lez. Il fait chaud déjà et un caressant rayon de soleil matinal suffira pour donner contour à la scène : « Cela durera jusqu'à ce que ce long rayon étroit se soit assez allongé pour toucher leur oreiller » (p. 116). Récit minimal, mais suffisamment diégétique pour laisser place à ce qui l'emplit, de part en part, une longue rêverie intime que Larbaud a choisi de canaliser dans un monologue intérieur autonome¹ en deux temps, discrètement marqués par un blanc (p. 139) qui sépare les deux moments du récit : *avant* et *après* le départ des deux femmes pour la Riviera (« Addio, cari villani »). Le protagoniste, lui, quoique hésitant à les rejoindre, décide de rester à Montpellier, « content d'être seul » (p. 140), non pas satisfait — le manque se fait sentir dès les premières lignes —, mais somme toute réjouit du paradoxal et esthétique plaisir de plénitude qu'il vit au rythme de ce qu'il se dit. Le mouvement binaire du monologue a l'amplitude d'un seul phrasé, montant et descendant, trouvant son acmé aux deux tiers du récit, au moment du départ, lovant sur elle-même une pensée à la fois une et complexe, charriant dans son flux amoureux souvenirs, comparaisons, métaphores, hypothèses, suppositions, ainsi que de menues notations déictiques qui raccrochent économiquement les rêveries à leur situation d'énonciation.

Une seule règle semble commander à cette écriture de l'instant et du fixe : « Ne pas bouger » (p. 116) ; et si le chien de Cerri, est qualifié de « désagréable animal » (p. 118), c'est parce qu'il menace de rompre la parfaite immobilité du moment. Cette recommandation installe Felice dans une posture d'imprégnation optimale pour tout ensemble peindre ce qui lui est donné à voir — ces deux corps allongés, pudiquement enlacés — et ce qui lui passe par l'esprit — une rêverie élémentaire, aurait dit Bachelard, à peine appuyée de réminiscences et tout entière dans la suggestion. Les « deux enfants de la

1. Pour reprendre la distinction de Dorrit COHN, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. A. Bony, Paris, Seuil, « Poétique », 1981.

grâce » (p. 118) repartiront le soir : il s'agit donc de remplir leur absence programmée d'une image : c'est l'un des rôles de ce monologue que de substituer au départ un flux de paroles mentales, qui vont de soi à soi, au seul souci de combler un manque à venir, de l'entourer d'une plénitude langagière. Manière de conjurer la séparation, mais aussi de se prendre au jeu d'un improbable souhait : « Qu'elles restent » (p. 122) ; « si elles restaient » (p. 129). Elles s'en iront, c'est obligé parce qu'elles sont de passage, voyageuses et en cela si belles : comme la beauté proustienne, celle de Larbaud est nécessairement changeante. Inga et plus encore Cerri — aux noms si peu identifiants et interchangeables — ont le mystère et le charme des images qui ne se figent pas. Musicales, elles se saisissent dans l'accord fortuit et éphémère non pas d'une symphonie, mais d'une variation et d'une fugue. Tout à l'opposé de cette Pauline Consolat, à présent « jeune fille à marier », dont le récit bourgeois est évoqué avec une insistance qui tient de la démarcation : « Voilà, rapporte-t-il en conclusion d'un portrait-charge, ce qui peut fort bien arriver à Pauline et qui n'arrivera ni à Inga ni à Romana Cerri » (p. 137).

Contextes

Quoique de 1923, la nouvelle de Valery Larbaud et le livre éponyme qui la contient, au milieu de deux autres, « Beauté, mon beau souci... » et « Mon plus secret conseil... », présente une forte parenté avec le type de roman que quelques symbolistes ont conçu dans les dernières années du XIX^e siècle. Cela ne signifie pas que le « court roman » ou la « longue nouvelle », pour reprendre l'observation générique qui figure dans l'avertissement, qu'est « Amants, heureux amants... » se réduise à un simple avatar, quelque peu tardif, des quelques tentatives de renouvellement romanesque qui se sont fait jour entre 1884 (*A rebours*) et 1895 (*Paludes*) : à l'époque où Larbaud écrit, l'alternative romanesque au modèle naturaliste est trouvée et la haine du roman est un combat d'arrière-garde. Comme ses contemporains, Gide et Proust

tout spécialement, Larbaud n'a plus devant lui la toute-puissance des machines zoliennes ou psychologiques (façon Bourget). A sa manière, et dans une position qui le situe assez exactement entre l'ironie romanesque de Gide et le psychologisme de Proust — le choix de la forme courte est significatif de cet entre-deux —, Larbaud, si attentif comme l'on sait aux transformations du genre, telles qu'il a été amené à les expérimenter au plus près de son travail de traducteur (de James Joyce, spécialement, dédicataire d'« Amants »), apporte sa pierre à l'édifice romanesque du *xx^e* siècle. Discrètement, certes, — c'est là, semble-t-il, une disposition native : Larbaud se définissait comme un « petit oublié du commencement du *xx^e* siècle » — mais avec efficacité et innovation. Loin de nous, donc, l'idée de lire les « Amants » comme un reliquat de roman symboliste : au contraire, en comparant Larbaud à quelques-uns de ses prédécesseurs, nous espérons montrer comment la problématique du roman de l'avant-siècle trouve à se résoudre dans un texte qui tout ensemble reconduit des modes d'écriture avérés antérieurement et les sort des contradictions qui étaient les leurs.

Reprenons, rapidement, l'hypothèse du *Roman célibataire* qui nous a permis de considérer un état hautement problématique de la question du roman entre Zola et Proust¹. De 1884 à 1895, entre *A rebours* et *Paludes*, quelques textes se sont aventurés dans une improbable redéfinition du genre : *Les Lauriers sont coupés* (1887) de Dujardin, *Un Homme libre* (1889) de Barrès, *Bruges-la-Morte* (1892) de Rodenbach, *Le Livre de Monelle* (1895) de Schwob en sont les plus flagrantes illustrations. Alors que Huysmans se met à rêver d'un programme roman sans roman (dont la forme devrait épouser celle du poème en prose), ses successeurs se mettent à écrire des romans qui, s'ils ne réalisent pas totalement le rêve de des Esseintes d'un « roman

1. J.-P. BERTRAND, M. BIRON, J. DUBOIS, J. PAQUE, *Le Roman célibataire. D'A rebours à Paludes*, Paris, Corti, 1996.

[...] ainsi condensé en une page ou deux¹ », sont néanmoins portés par une requalification-disqualification systématique des constituants de l'écriture réaliste. Au niveau formel, quatre constantes se dégagent : rétrécissement de l'intrigue, resserrement du chronotope, réduction du personnel au seul héros, hybridation des genres. Au niveau thématique, quatre traits récurrents : idéalisme, culte du célibat, échec et autoréflexivité. Ce prêt-à-porter propre au roman de la décadence semble indiquer une seule et même recherche : la déconstruction des modèles dominants. Aussi ce romanesque-là est-il constitutif de sa propre contradiction : comment en effet se débarrasser des ingrédients du roman autrement qu'en diminuant leur présence en texte et en les doublant d'une conscience écrivante ? L'impasse était au tournant de toutes ces tentatives qui en dépit de leurs intentions (quelquefois déclarées) ont été rattrapées par les nécessités du déterminisme romanesque. Et si l'on sait qu'il faut attendre Proust pour relancer le romanesque sur d'autres bases et dégager les « sages expérimentations », comme dit Barrès, de ses prédécesseurs de leur contexte polémique, on peut considérer que Larbaud, héritier direct de ce romanesque aporétique, a su et a pu doter son œuvre d'un projet, d'un ton et d'une facture entièrement libres et novateurs. Il serait donc erroné ou réducteur de considérer *Amants, heureux amants...* comme la simple relance d'une technique, le monologue intérieur, inaugurée par Édouard Dujardin quelque trente-neuf ans plus tôt. L'on voit bien d'ailleurs ce qui sépare les deux textes au-delà de leur parenté diégétique. Dujardin l'inventeur s'essaie dans une narration assumée totalement par le personnage principal : la contrainte narrative se sent partout, au point qu'elle capte pour elle seule tout l'intérêt du roman. Chez Larbaud, au contraire, qui sait la dette qui le lie à Dujardin, mais qui a pris exemple sur Joyce, le monologue intérieur se développe sans technicité et en se mettant au service d'une parole pleine.

1. Joris-Karl HUYSMANS, *A rebours*, éd. M. Fumaroli, Paris, Gallimard, « Folio », 1977, p. 331.

Il n'est pas inutile de rappeler ici quelques échanges épistolaires entre Larbaud et Dujardin. Alors qu'il vient de publier « Amants, heureux amants... » dans la *Nrf* de novembre 1921, qu'il s'apprête à donner « Mon plus secret conseil... » à la même revue en septembre et octobre de 1923 et qu'il croit être dans la littérature française le pionnier du monologue intérieur, Larbaud, averti par Joyce du reste, écrit au père légitime du genre :

Actuellement toute la littérature des Etats-Unis en est pleine [de monologues intérieurs] ; votre influence, à travers James Joyce, se fait sentir dans toute l'Amérique. Et moi-même j'ai écrit ce que j'ai cru être — jusqu'à ma première lecture des *Lauriers sont coupés* — les deux premiers monologues intérieurs de la littérature française. Enfin, j'ai vu que vous en étiez l'inventeur, et que le roman dans lequel vous avez appliqué cette invention était une œuvre capitale, comme perfection poétique, et comme source de tout un grand courant littéraire, qui va aller s'élargissant¹.

Reconnaissance de dette, certes ; hommage aussi et surtout, mais qui n'éradique pas totalement le caractère premier des monologues de Larbaud : l'inventeur en est certes Dujardin, mais celui qui est sinon à la « source » du moins en tête de ce « grand courant littéraire », c'est Larbaud lui-même. Dujardin n'en disconviendrait d'ailleurs pas, à en juger le ton euphémisant de la réponse qu'il a donnée à son admirateur :

Tout ce que vous me dites qu'est ce roman, *Les Lauriers sont coupés*, cette chose considérable que vous voulez bien y voir, cher monsieur, je me souviens très bien que j'ai voulu qu'elle le soit ; j'irai plus loin ; pendant que j'écrivais, il me semblait qu'elle l'était ; mais le livre terminé je n'en vois plus que les insuffisances. [...] Tout cela vous explique et répond à votre question pourquoi je n'ai pas continué.

1. Lettre à E. Dujardin, 11 août 1923, reproduite dans le dossier documentaire de Édouard DUJARDIN, *Les Lauriers sont coupés*, éd. J.-P. Bertrand, Paris, Flammarion, « GF », 2001, p. 130-131.

Parce que, le livre terminé, je n'en ai plus vu que les défauts, et parce qu'il ne s'est trouvé personne pour me dire que ce n'était pas tout de même si mal que ça¹.

« Pas si mal que ça », en effet, mais on entend aussi : « peut mieux faire », ce qu'a bien compris Larbaud. On se trouve en fait devant un cas assez similaire à celui qui a vu naître le poème en prose : c'est certes à Aloysius Bertrand qu'en revient la paternité, mais c'est Baudelaire qui en est le véritable inventeur et promoteur moderne. Lorsque le poète du *Spleen de Paris* explique dans sa préface qu'il a « tent[é] quelque chose d'analogue [à *Gaspard de la Nuit*] et d'appliquer à la description de la vie moderne [...] le procédé qu'il [A. Bertrand] avait appliqué à la peinture de la vie ancienne », il marque les positions respectives de celui qui invente le « procédé » et de celui qui en fait une œuvre d'art. Et dans cette logique, le premier n'est pas nécessairement le pionnier ; il apparaît même plutôt comme un devancier d'un autre âge qu'il s'agit de reconnaître dans les limites et l'inachèvement de son projet novateur — on parle quelquefois de Dujardin comme « l'ancêtre du monologue intérieur² ». Larbaud est à Dujardin ce que Baudelaire a été à Bertrand : non pas dans la faible position d'un suiveur, mais dans la posture plus prometteuse de quelqu'un qui révèle ce qui par trop était inabouti — une pure technique en l'occurrence, qu'il s'agit de dépasser dans sa technicité même pour la faire accéder au rang de ce que Larbaud appelle exagérément un « courant littéraire ».

1. Lettre d'E. DUJARDIN à V. Larbaud, 17 août 1923, reproduite dans *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 128.

2. Voir la notice *Amants, heureux amants...* dans LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des œuvres*, t. I, Paris, Laffont, « Bouquins », 1981, p. 101.

Parole célibataire / parole solitaire

Revenons à Montpellier, au cœur des pensées de Felice Francia. Et tâchons d'y voir comment ce texte dépasse dialectiquement les tentatives romanesques des symbolistes, particulièrement le monologue intérieur puisque la filiation technique s'impose d'emblée. On s'apercevra assez rapidement que le démarcage est plus patent que les marques de filiation. En fait, c'est aussi du « récit poétique », étudié par J.-Y. Tadié¹, que se mâtine l'écriture de Larbaud : affranchissement de la contrainte réaliste du décor au profit de la mythification de l'espace ; concentration du temps et délinéarisation de la chronologie au profit d'une symbolisation des effets de durée (l'attente, tout spécialement) ; poétisation de la fonction-personnage, pivot du récit.

Sa matière

A première vue, Felice Francia revêt la plupart des traits caractéristiques du héros célibataire. Oisif, esthète, vaguement écrivain : un frère en quelque sorte de Jean Floressas des Esseintes, de Daniel Prince, de Philippe, d'Hugues Viane et même du narrateur de *Paludes*. Comme eux, il vit dans le monde des idées, à l'abri des contingences sociales. Comme eux, il cultive le moi créateur et se complaît sans arrogance dans l'univers feutré dont il s'entoure : en l'occurrence, une chambre d'hôtel au bord de la mer. Mais une différence de taille apparaît aussitôt. Felice vit de plaisir, et rien que de plaisir : l'espèce de névrose morbide qui hantait ses devanciers a fait place à un aimable sentiment de goûter à la vie dans ce qu'elle offre de plus beau et,

1. Jean-Yves TADIÉ, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978 ; rééd. Gallimard, « Tel » ; avec raison, Dominique Rabaté situe Larbaud parmi les auteurs de récits poétiques, entre Alain-Fournier et Vialatte : *Le Roman français depuis 1900*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1998.

plus précisément encore, de plus doux¹. Non pas que cet hédonisme ait chassé définitivement tout rapport critique au monde, bien au contraire ; mais alors que les héros de la décadence s'enfonçaient dans un rejet systématique du monde social, le retrait du héros larbaldien ne se pense plus que comme la condition optimale de la jouissance, sans exclure *a priori* ce qui dans l'univers social peut servir le bonheur. A l'apathie et à l'asthénie fin de siècle qui caractérisaient le personnage décadent se substitue l'énergie contenue de Felice, énergie totalement absorbée par son sens du plaisir. Parallèlement, l'itinéraire d'échec d'autrefois se nuance et même se meut en réussite : Felice ne rejoint pas les jeunes femmes qu'il laisse partir, mais le manque qu'il ressent une fois la solitude retrouvée est vécu comme la condition presque nécessaire à un surcroît de bonheur. Il y a certes « un mauvais moment à passer » (p. 140), lors du départ, mais c'est la rançon d'un bonheur plus intense. Souvenons-nous de ce passage où Francia s'applique la méthode de Coué :

Ah, ça va mieux. Elles t'ont fait du bien. Allons, sois plus fort. « Quittez l'enfance et vivez ». Et si ton énergie ne va pas jusque-là, raccroche-toi à ta vanité (p. 141).

Ce qui soutient cette énergie, lui donne toute sa force, ce sont les idées et la volonté de vivre non pas selon ses instincts mais selon une représentation cérébralisée du rapport à l'existence. Au moment où Inga et Cerri sont sur le point de partir, Felice se cite mentalement quelques auteurs de prédilection : Foscolo (p. 141), Ibsen (p. 142), Lucien (p. 143), Montaigne (p. 145), et surtout Homère (le chant XIII de l'*Odyssée*, p. 146 et suiv.), sans oublier le clin d'œil très suggestif et ironique aux *Nourritures terrestres* qu'il vient de terminer (p. 138). Alors qu'il renonce à ses velléités d'aller les rejoindre le lendemain, il s'en remet à ses « projets » :

1. Voir l'article de Philippe MARTY dans ce même volume, « Panapalos. "Temps" et "aspects" de l'intime dans les trois nouvelles de *Amants, heureux amants...* de Valéry Larbaud ».

cette ville et la paix qu'elle me donne ; les jardins, les livres, le travail ; peut-être quelque essai 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 (p. 153).

Voici donc un personnage en projet, habité par un ardent désir de liberté. La formule est sans doute exagérée quand on se rappelle que Francia ne fait strictement rien, mais elle signifie que le personnage de Larbaud, contre le sombre repli du héros décadent, trouve un mouvement inversé de reconquête de soi dans le monde. Et ce, au nom d'une valeur impensable, liberté, dans le roman de l'avant-siècle tant les déterminismes pesaient de tout leur poids sur l'absence de destinée des personnages. Mais aussi, faut-il rappeler que le vitalisme de Francia est tout entier tourné sur lui-même : les autres n'existent pas dans le roman, et à certains égards ni Inga ni Cerri n'ont d'existence propre, tout entières absorbées qu'elles sont dans la rêverie du narrateur (parlent-elles seulement?). Comme il le dit à la fin du récit, sa propre vie est un jeu de cartes :

Dans cette espèce de partie de cartes que je joue tous les jours avec moi-même et dont l'enjeu est ma satisfaction personnelle, cette vague approbation, ce contentement qu'on éprouve à la fin d'une journée bien remplie, elles ne sont pas atout : tout au plus des figures qui ne comptent que pour quelques points, mais qui ne me feront pas gagner. Je peux les jouer. Et en restant seul ici, je les joue. Et ce sera une impression curieuse et assez agréable quand, reprenant des cartes au talon, un jour ou l'autre je les relèverai, — pour les rejouer aussitôt (p. 153-154).

Le jeu pour le jeu, pour le plaisir qu'il procure et non pour le gain. Il n'y a rien à gagner et le suprême bénéfice d'une vie de jeu, c'est de pouvoir infiniment jouer. On est loin des mascarades de l'autre siècle : des Esseintes aussi jouait à s'inventer un monde à la mesure de ses fantasmes ; Hugues Viane aussi joue avec la morte ressuscitée dans le

personnage de Jane Scott ; et même le narrateur gidien joue lorsqu'il écrit « Paludes ». Mais à chaque fois le jeu est sérieux et conduit à l'échec ou à l'impuissance. Avec Larbaud, il s'avoue dans sa modeste contribution hédonique et solipsiste. Jouer, ce n'est plus mourir un peu, c'est vivre.

Mais il n'est pas que des jeux de cartes. Cette allégorie finale de la vie ludique vaut aussi pour le roman. Et l'on retrouve ici un des effets les plus spectaculaires du monologue intérieur : le remplissage langagier de l'existence. Au fond, lorsqu'on est transporté dans le labyrinthe d'une pensée monologuée, c'est aussi par jeu, dans l'espoir de suivre le fil d'une expérience donnée et avec le plaisir de se perdre dans un univers de sens et de sensations. Je me fonds, par jeu, dans la pensée d'un sujet, accessoirement nommé au détour d'une phrase¹, qui est aussi, sinon le double de moi-même, du moins le guide de ma propre pensée à laquelle il arrive souvent d'opposer son propre monologue.

Sa forme

On touche ici du doigt les effets stylistiques du monologue intérieur et du coup quelques constantes formelles du roman célibataire et du récit poétique que nous rappelions plus haut. Il serait vain de dire que *Amants, heureux amants...* déconstruit les techniques du roman. Vain ou pléonastique : après tout, c'est le rôle et l'effet du monologue intérieur, d'autant plus qu'en 1924 les batailles anti-réalistes sont d'arrière-garde — même l'on conçoit bien que le type de roman que proposent Larbaud et quelques autres s'inscrit à rebours des pratiques « fluviales » qui se font jour chez Duhamel, Martin du Gard, Romains et Proust. Voyons donc, comme pour les topiques précédentes, ce

1. Francia est nommé, comme c'est souvent et presque forcément le cas dans tout monologue intérieur, au détour d'une citation sur laquelle son nom apparaît, non sans ironie du reste : p. 122, « M. et Mme Francia » ; ou lorsqu'il parle de lui en rapportant des paroles d'autrui (p. 140 : « Si elles pouvaient voir Felice Francia tout désemparé [...] »).

qui s'invente dans ce récit, et à quel type de romanesque nous avons affaire.

Édouard Dujardin, soucieux de ne pas le confondre avec toutes les autres formes d'écrits de l'intime, a suggéré que le monologue intérieur devait impérativement présenter quelques caractéristiques constitutives, rappelées à plusieurs reprises dans le très ressassant essai qu'il a consacré au monologue intérieur près de quarante ans après l'avoir inventé. Rappelons-les :

mais il se différencie du monologue traditionnel en ce que : quant à sa matière, il est une expression de la pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, quant à son esprit, il est un discours antérieur à toute organisation logique reproduisant cette pensée en son état naissant et d'aspect tout venant, quant à sa forme, il se réalise en phrases directes réduites au minimum syntaxial, et ainsi répond-il essentiellement à la conception que nous nous faisons aujourd'hui de la poésie. D'où je tire cet essai de définition : Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression « tout venant »¹.

Outre la nécessité d'un discours sans auditeur, non prononcé, tenu par un personnage sans la médiation de l'instance narrative, le monologue intérieur procède de la transposition symbolique du réel qu'assume le sujet. C'est dire que le genre ou la technique procède moins du théâtre que du poème et qu'il semble ne plus rien devoir à la prose romanesque. C'est à la poésie que pense Dujardin comme modèle absolu, non la poésie versifiée et régulière (fût-elle au passage devenue

1. Édouard DUJARDIN, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, Messein, 1931. Cité d'après les extraits en annexe dans l'édition « GF » de *Les Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 136-137.

« libre », celle qu'il a lui-même pratiquée), mais la poésie au sens wagnérien du terme en tant que surgenre absorbant tous les autres. C'est pourquoi, en bon disciple du maître de Bayreuth, il recommande une poétique du motif, directement empruntée au compositeur : « A l'état pur, le motif wagnérien est une phrase isolée qui comporte toujours une signification émotionnelle, mais qui n'est pas reliée logiquement à celles qui précèdent et à celles qui suivent, et c'est en cela que le monologue intérieur en procède »¹. Telle que défendue par Dujardin, la définition du monologue intérieur, on s'en sera rendu compte, a implicitement fait sienne celle de l'écriture automatique d'André Breton : « Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »².

Le monologue que Larbaud pratique se situe assez précisément entre ces deux conceptions de l'écriture intime. « Amants, heureux amants... » ne procède ni de l'automatisme surréaliste ni de la poétique wagnérienne que revendique Dujardin. Plus dégagé de toute filiation théorique et conceptuelle, il se déroule en un phrasé qui équilibre les trois fonctions du genre : décrire, commenter, suggérer. Décrire au plus près de ce qui est vu et ressenti, mais le moins possible : « Des flots et de Palavas-les-Flots le soleil qui vient tout droit jaillit à travers les lames de la persienne ». Commenter en regard de l'émotion produite *hic et nunc* : « c'est bon, de pouvoir laisser la fenêtre ouverte toute la nuit, à ce commencement de novembre ». Suggérer, par associations de tous ordres, un état de conscience rapportable à l'expérience et à l'histoire du sujet : « Les bouteilles et les coupes sur la table et sur le guéridon, la bouteille encore bouchée, dans le seau à glace ; ce désordre ». Dès l'incipit, ici reproduit dans la succession des phrases, ces trois fonctions entrent en jeu et se relancent mutuellement dans une économie narrative très serrée gérée par un sujet parlant qui explicite immédiatement ses disposi-

1. *Ibid.*, p. 135.

2. André BRETON, *Manifeste du surréalisme* (1924), dans *Œuvres complètes*, I, éd. M. Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 328.

tions affectives à l'égard de ce qui se présente à lui : « J'aime me sentir seul à cette heure la plus fraîche et la plus solitaire ; la plus, de toutes, lucide ». Au *surgissement* de Daniel Prince dans *Les Lauriers* (« [...] de l'infini des possibles existences, je surgis »), fait place le *jaillissement* du paysage et du spectacle qui entoure Felice Francia sans le placer dans la destinée d'un héros. Ce n'est plus le sujet qui est premier et qui organise le réel au gré de sa conscience imaginative, c'est l'objet perçu qui est princeps et qui engendre le *recueillement* de celui qui parle. Recueillement de soi, au seul souci de sentir monter en lui la volupté de l'instant, qu'il sait éphémère et fragile. « Ne pas bouger », « Les regarder dormir », c'est assurément la double condition du repos dans ce jardin mental que Felice se compose pour son propre bonheur et qui constitue le chronotope de tout le roman, à l'image de ceux qui bordent la banlieue blanche : « Οἱ κῆποι » (p. 117).

Par ailleurs (et en conséquence), alors que le monologue intérieur de Dujardin hyperbolise la seule présence du sujet, celui de Larbaud instaure une dialectique plus mesurée entre soi et le monde. Felice est certes celui qui orchestre le lieu et les situations d'où il parle et dont il parle, mais, contrairement à un Daniel Prince totalement égo-centré (le peu d'existence de Léa d'Arsay est révélatrice de cet ego qui envahit tout le texte), il se présente comme l'occasion d'une rencontre-impregnation de tout ce que son imagination touche. Felice, son nom l'indique déjà, vit dans le bonheur de celles qui le prolongent, Cerri et Inga, et dont l'absence imminente apportera un surcroît de tendresse : « c'était comme si, malgré nous-mêmes, en dehors de nous-mêmes, sa vie et la mienne s'aimaient » (p. 154). Hymne à la solitude, « Amants, heureux amants... » ne se lit plus en regard de l'imaginaire de l'artiste célibataire de la fin du XIX^e siècle. La solitude est désormais son lot et sa nécessité, entendue, du moins si l'on en croit la parabole du récit, comme la condition artiste par excellence, qui permet de suppléer départs, absences et autres figures du manque par le bonheur de créer, fût-ce des traductions. Symptomatiquement à cet égard, le narrateur note cette « faute de goût » dans la conversation d'Inga :

« Tu sais, Romana, notre Francia est un artiste, et comme tous les artistes il ne peut vivre pleinement que s'il a une femme près de lui » (p. 142). Tout dépend évidemment du degré de proximité : « près de lui » n'est pas nécessairement dans l'entourage domestique, mais dans l'intimité d'une pensée, ce que comprend seul, et pleinement, Francia bien avant le départ des deux amantes.

Une autre « faute de goût », à éviter, consolide ce pacte de bonheur : « chercher à prolonger la longue aventure » (p. 155). S'amorce ici un autre aspect de cette esthétique à haute portée morale — *Les Nourritures terrestres* sont fraîchement à l'esprit de Francia. L'exigence de tendresse et de douceur est aussi du ressort de l'écriture, sa condition même. A quelques reprises, Larbaud réfléchit son texte sur un idéal d'écriture, totalement au service de cette douceur d'être qui semble être son unique et très agréable discipline spirituelle (plus hédonique, faut-il le dire, que les exercices de bonheur auxquels s'obligeait le Philippe du *Culte du moi*, que les expériences esthétiques de des Esseintes, et même que « l'agenda » (au sens littéral) que s'impose le narrateur gidien). Il rêve tout d'abord d'une langue mieux adaptée à cet idéal, sur le modèle des langues anciennes, la grecque tout spécialement :

Nous n'avons rien, en Occident, comme l'aoriste et le moyen ; quelques emplois inaccoutumés et presque incorrects de certains temps en relation avec d'autres ; c'est tout dans l'intention (p. 144).

A défaut de ce temps idéal parce que sans datation, le monologue tout entier installe un sentiment de durée qui estompe les frontières entre le passé et le présent — c'est là un des effets poétiques les plus marquants de ce texte.

Francia rêve ensuite d'une prose non-romanesque qui serait totalement l'expression du bonheur amoureux, avec ses élans et ses manques. Très significativement, à travers l'isotopie de l'imprimé, le récit se termine sur l'évocation d'une improbable « rencontre fortuite » qui conjure par avance tout scénario possible :

je prévois aussi le temps, pas très éloigné, où, cette période de nos deux jeunesses étant passée, nous cesserons de nous réunir. Surtout à ce moment-là, laisser faire ; ne pas chercher à prolonger la longue aventure ; ce serait une faute de goût. Des points de suspension ; du blanc ; et un nouveau chapitre commence, en belle page. Mais savoir, ou deviner, qu'elle continue à être heureuse. Et puis il pourra y avoir une rencontre fortuite ; mais ce sera sur un tout autre plan (p. 155).

Un autre plan, en effet. Un roman pour tout dire, que se refuse Larbaud en s'en tenant aux contours elliptiques qu'il a tracés dans son récit et qui se suffisent à eux-mêmes. On retrouve ce genre de problématisation romanesque au tout début de « Mon plus secret conseil... » : « Et si je la ramenait à son mari ? »

On voit ainsi comment le monologue larbaldien dépasse les tentatives aporétiques de l'anti-roman fin de siècle. En toutes ses régions, il est porté par une maîtrise plus autonome des techniques apportées par les romanciers qui ont œuvré contre le modèle réaliste. On pourrait relever d'autres traits encore qui montrent ce travail d'émancipation. La mise en abyme, par exemple, est clairement affichée dans les romans célibataires : chez Gourmont, un roman s'écrit à l'intérieur de *Sixtine*¹ ; chez Gide surtout, « Paludes » est le récit que compose laborieusement le narrateur. Avec Larbaud, le procédé se noie dans le flux de paroles, mais n'en est pas moins efficient, comme le montre le récit enchâssé de Pauline (p. 131-137), celle qui « ne sait pas, et ne saura jamais » (p. 135). Il en va de même des clins d'œil intertextuels qui convergent çà et là vers une même mise à distance ironique de la littérature bon ton, comme par exemple ces vers échappés, qui rappellent ceux dont *Paludes* se moquait : « Le grand coup d'aile de l'œil noir, à la rencontre. Un vers, et mauvais. » (p. 131) ; « Aussi, je regardais avec trop d'insistance. (Autre alexandrin ; très Emile Augier.) » (*idem*).

1. Remy de GOURMONT, *Sixtine, roman de la vie cérébrale* (1890), Paris, UGE, 10/18, « Fins de siècles », 1982 — le roman enchâssé s'intitule « L'Adorant ».

Ce que donne à lire le monologue intérieur de Valéry Larbaud, et l'influence de Joyce est déterminante¹, c'est une fiction de l'intime qui a résolu les problèmes d'écriture qui étaient encore les siens une génération plus tôt. La parole célibataire était prise au piège de ses propres refus et de ses manques entretenus, ce qui lui confère le charme d'une parole empêchée, en parfait accord avec l'imaginaire symboliste d'une littérature épuisée et vaine. La solitaire, elle, moins oppositionnelle mais tout aussi critique, entend renouer avec plus de confiance le dialogue, sinon avec le monde, du moins de soi à soi — à qui sait entrer dans la logique qu'elle instaure et qui déplace les conventions déterministes de la lecture (un texte détient du sens qui va de l'auteur au lecteur). Comme l'annonçait André Gide dans sa lumineuse préface de *Paludes* : « Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent », et plus loin : « — Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres² ». Il aura suffi à Larbaud de donner.

1. Voir Régis SALADO, « La fiction de l'intime chez Larbaud », *Méthode!*, n°3, octobre 2002.

2. André GIDE, *Paludes* (1895), Paris, Gallimard, « Folio », p. II.

Dans les jardins d'Aphrodite

De tous les écrivains qui ont aimé les femmes, il est peut-être celui qui en a parlé avec le plus de grâce. Il lui arrive de mêler cet amour à son autre passion, celle des littératures et des langages. Ainsi, parlant de l'auteur grec Lucien : « 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.

Roger Grenier¹

« Je suis habitué à la liberté, et je vieillis : vingt-cinq ans, déjà » (A, 621). Felice Francia se souvient ; et parmi ses souvenirs, il y a ceux du

1. *L'Herne Valéry Larbaud*, éditions de l'Herne, Paris, 1992, p. 13. Toutes les références placées entre parenthèses dans l'article renvoient à l'édition de La Pléiade : Valéry LARBAUD, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 1957. Les numéros des pages sont précédés d'une abréviation qui indique le titre de l'œuvre dont est tirée la citation : Ba = *A.O. Barnabooth Ses œuvres complètes c'est-à-dire un conte, ses poésies et son journal intime*. B = *Beauté, mon beau souci...* A = *Amants, heureux amants...* M = *Mon plus secret conseil...*

lycéen qu'il fut : « Je sais que je ne suis plus capable de lire même cet auteur facile [Lucien] à livre ouvert ; mais je me souviendrai qu'en rhétorique Eugène Manuel m'a prédit que je ferais un bon helléniste » (A, 638). Le grec perdu est, ici, non sans peine, retrouvé : « quand je pense que j'ai su les chants six et treize de l'*Odyssée* entièrement par cœur. Que m'en reste-t-il ? » (A, 640) Mais la question que Larbaud nous pose n'est pas de savoir ce qui de son grec lui reste mais ce que signifie la présence, dans les trois récits d'*Amants, heureux amants...*, de la Grèce et du grec, explicite ou voilée, affichée ou discrète. La langue grecque semble, pour Felice Francia, entretenir avec le féminin une relation singulière : « ces formes féminines et charnelles, l'aoriste et le moyen » (A, 638). La formule peut dérouter le non-helléniste ; qu'il se rassure, l'helléniste ne l'est pas moins. L'aoriste et le moyen n'ont rien de féminin, mais, en usant d'un prétexte linguistique grec, Larbaud nous en dit beaucoup sur le féminin. « Ah, peuple différent, nation des femmes » (A, 629). Ce peuple, les héros de Larbaud n'ont peut-être quelque chance de l'aborder que grâce à la médiation grecque. Même si la part grecque s'impose d'abord aux lecteurs d'*Amants, heureux amants...*, elle est aussi déterminante dans *Mon plus secret conseil...* Son héros parcourt « la Grande Grèce » (M, 689), hanté par l'image, en grec idole, d'« une Grecque » (M, 695) : « il faut toujours que tu aies une idole qui représente pour toi la Femme » (M, 696). Des trois nouvelles, seule *Beauté, mon beau souci...*, exclusivement londonienne, semble devoir être étrangère aux souvenirs grecs. Or, de façon quasi incongrue, à deux reprises, la référence grecque surgit.

Télémaque et « le chef-d'œuvre des dieux »

Aux devantures des boutiques luxueuses, dans les journaux illustrés, partout, le regard tombait sur les 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'imaginait les côtes de la Grande-Bretagne telles

que durent apparaître aux yeux de Télémaque les rivages de l'île de Calypso : un million de nymphes debout ou 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. (B, 608)

Ne nous y trompons pas. Télémaque n'est pas ici le personnage d'Homère — qui dans l'*Odyssee* n'aborde pas les rivages de l'île de Calypso — mais celui de Fénelon. « Télémaque suivait la déesse environnée d'une foule de jeunes nymphes, [...] ¹ » : le souvenir littéraire est certes le point de départ d'une rêverie érotique, mais pourquoi « aux yeux de Télémaque » ? Sinon parce que Télémaque, celui d'Homère d'abord puis celui de Fénelon, est pour Larbaud et ses héros masculins une parfaite représentation mythique de soi. Et avant Marc Fournier, Felice Francia et Lucas Letheil, il y a eu A.O. Barnabooth qui dans son journal intime dit de Cartuyvels : « Sous prétexte d'administrer ma fortune, il cherchait à être mon mentor » (Ba, 90). « Cartuyvels, vous êtes Mentor ² et je suis Télémaque — un Télémaque très indocile. Vous n'allez pas vous changer en Minerve tout d'un coup ? » (Ba, 132)

Larbaud, Barnabooth, Télémaque. Larbaud a huit ans quand meurt son père et il n'y a pas pour lui de retour possible, si tardif soit-il, d'Ulysse. Reste Mentor dont il trouve chez Fénelon — dont les aventures de Télémaque sont un monument de paternalisme — une représentation ô combien irritante. Cette figure de « Télémaque — un Télémaque très indocile » est originelle. Et si Mentor est Cartuy-

1. FÉNELON, *Les Aventures de Télémaque*, Gallimard, « Folio classique », Paris, 1995, p. 33.

2. Dans l'*Odyssee* (chant I), Athéna a pris les traits de Mentès, roi de Taphos. Dans les chants II, III et IV, elle prend ceux de Mentor (II, vers 268), le compagnon qu'Ulysse a chargé du soin de sa maison (II, vers 225-227). Les deux suffixes d'agent grec en -tès et en -tor déterminent la racine men, qui exprime les mouvements de l'esprit (voir le latin *mens*).

vels, on ne peut oublier que Mentor est Minerve¹. Dans les dernières pages de Fénelon², Télémaque assiste stupéfait au changement : « Ses yeux creux et austères se changent en des yeux bleus d'une douceur céleste, [...] ³ », et au terme de la métamorphose, « Télémaque reconnaît Minerve ⁴ ». Larbaud et ses doubles, Télémaques très indociles, ne reconnaissent pas Minerve ; la divinité qu'ils honorent est « l'ancienne Aphrodite d'or⁵ » (A, 620). Aphrodite que tout oppose à Athéna-Minerve, gouverne, aussi séduisante que redoutable, le monde des nouvelles de Larbaud. Et la plupart des figures féminines sont soumises à la déesse de l'Amour, à commencer par Queenie qui suscite la seconde image grecque de *Beauté, mon beau souci...*

Après le départ de sa tante, Queenie demeura quelque temps passive 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, des 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 ». (B, 600-601)

Larbaud traduit ici très exactement le texte de Théocrite⁶. Ce poète

1. Minerve : même si pour les linguistes modernes, le mot semble d'origine étrusque, les Latins le rattachent à la racine *men* (Menerva/Minerva). Mentor/Minerve ou l'esprit agissant et avertissant.

2. FÉNELON, *op. cit.*, p. 408-411.

3. *Ibid.*, p. 408.

4. *Ibid.*, p. 409.

5. L'épithète est homérique ; voir *Iliade*, chant III, vers 64 où Pâris, héros favori de la déesse dit à son frère Hector qui lui reproche son manque de bravoure : « Ne blâme pas les dons charmants de l'Aphrodite d'or ».

6. Ce sont les vers 32-37 de la Première *Idylle*. Larbaud se trompe cependant sur l'identité du personnage ; ce n'est pas Thyrsis qui parle mais le chevrier qui lui promet

dont l'itinéraire va de Syracuse à Alexandrie est l'un de ces « Alexandrins » que Felice Francia « aimerai[t] connaître mieux¹ » (A, 638).

La citation est, à travers la comparaison, le moyen de faire apparaître une icône symbolique. En elle on oublie la situation « réelle » de Queenie pour voir dans la jeune femme poétiquement métamorphosée, l'incarnation éclatante du « chef-d'œuvre des dieux² », un absolu de la féminité. De chaque côté des hommes, qui se querellent avec des paroles : on peut supposer que le « chef-d'œuvre des dieux », est l'objet et l'enjeu de cette querelle³. Et Larbaud, par le choix typographique, souligne une essentielle indifférence, une insensibilité ironique du féminin à l'égard du masculin.

Il n'y a que deux images grecques dans *Beauté, mon beau souci...* mais très retentissantes ; elles mettent face à face un héros masculin, ce Télémaque indocile aux leçons de Mentor-Minerve mais très sensible aux innombrables « nudités féminines », et une héroïne féminine, à la fois Pandore et Hélène dont le sourire et le rire sont l'apanage d'Aphrodite⁴.

Dans *Amants, heureux amants...* la multiplication, comme miraculeuse, des signes va révéler la profondeur de la source grecque.

le vase ici décrit, si Thyrsis consent à chanter.

1. Felice Francia aimerait aussi connaître mieux Aristophane. Voir *Ceuvres* de LARBAUD, Biographie, p. XXXV : « 1900, Larbaud fait imprimer une plaquette où il donne comme traduite du grec une comédie intitulée *Les Archontes ou la liberté religieuse*, et qui n'étant ni plus ni moins qu'une œuvre de son cru, écrite à la manière d'Aristophane, préconise la suppression des processions ».

2. « Le chef-d'œuvre des Dieux » peut évoquer la figure de Pandore, la première femme, don fatal de Zeus aux mortels punis à cause de l'action de Prométhée. De nombreux dieux participent à la fabrication de Pandore, d'où son nom, « le don de tous les dieux ». Voir HÉSTODE, *Les Travaux et les jours*, vers 60-82.

3. Cette femme qui suscite la querelle des hommes fait songer à une autre figure mythique, celle d'Hélène. Voir EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, vers 51-54 où les prétendants d'Hélène se menacent de mort.

4. Dans l'*Odyssée*, VIII, vers 362 : « Aphrodite aux yeux rieurs ».

La ville « qui ressemble à Athènes »

Amants, heureux amants... s'ouvre sur une célébration de Montpellier, ville élue par Felice Francia. Inga et Romana — « Il faut que ces deux enfants de la grâce connaissent mieux cette gracieuse cité » (A, 619) — qui vont rejoindre Nice « le jour où commence leur engagement » (A, 621) se trompent sur les raisons du choix de Felice Francia :

que si je reste à Montpellier au lieu d'aller sur la Riviera, c'est parce qu'il est « plus original » d'être ici. Comment ne voit-elle pas la différence qu'il y a entre cette ville noble, occupée de ses propres affaires, vivant par elle-même, et la grande foire de la Riviera ? (A, 637).

« Les meilleures des villes marines sont celles qui ont été très indolentes pour rejoindre le rivage proche » (A, 618) ; en elles l'appel du « vent du large » (A, 618) est irrésistiblement ressenti. « L'allégresse de la mer » (A, 618) s'y associe au « tableau champêtre bien composé, de Poussin surtout, dans ces paysages de petits fleuves au voisinage de la Méditerranée. Et que je leur montre de plus près ces jardins de la banlieue blanche. Οἱ κήποι. Tout à fait ça : derrière les murs blancs, que longe une rue profondément tapissée de poussière, il y a le joli κήπος frais, plein de verdure, de fleurs et d'eaux vives » (A, 618-619). A l'instant où surgit, graphiquement, le grec, le lecteur peut s'interroger : pourquoi sous cette forme ? pourquoi ce mot-là ? La présence grecque des noms propres, Athènes, « la petite Cythère¹ : tous les détails du paysage en amphithéâtre ; les troupeaux, les oliviers, une fontaine » (A, 618), « La campagne autour de Mégare » (A, 619) hellénisent le paysage : « Entre les panaches des pins maritimes, la ville toute raide et archaïque regarde la garrigue tachetée de touffes de buis et de romarin, et plus bas les oliviers et les cyprès, [...] » (A, 619). Mais si l'espace est à ce point ressenti comme grec dans l'ouverture du récit, deux

1. « Et la Petite-Cythère, creuse comme une coupe/ Où, le long des ruisseaux les plus calmes du monde, / Se jouent toutes les pastorales du vieux temps ; / Et ces îles grecques qui flottent sur la mer [...] / » (Ba, 56)

figures féminines sont là pour signifier que la Grèce ne sera pas que le décor du récit.

« L'ancienne Aphrodite d'or » et « les joueuses de flûte »

Le couple Inga-Romana renvoie « à la rencontre d'une fille d'Italie ou de la Narbonnaise (Romana) avec une de ces grandes païennes toutes claires et dorées (Inga) comme l'ancienne Aphrodite d'or » (A, 620). Inga est la réincarnation éclatante, elle est qui est « Fille et femme des Rois de la Mer » (A, 619) de l'Aphrodite d'or, celle que l'étymologie populaire dit « née de l'écume »¹. Opposée et complémentaire, l'autre figure, triviale :

Des aventures, oui, mais c'est leur profession qui l'exige. Les jeunes patriciens, accablés par le vin et le sommeil, tombant confusément sur les coussins avec les joueuses de flûte, à la fin des festins ; et même dans cette ivresse et ce trouble, les yeux et les mains des petites se cherchent encore. (A, 620)

Grâce à la référence grecque les amours peuvent être franchement dites. Inga est à la fois déesse de l'amour et joueuse de flûte, sacrée et « professionnelle ». Mais une ultime figure s'impose, la troisième incarnation, Inga-Sapho. « les yeux et les mains des petites se cherchent »,

1. HÉSIODE raconte dans la *Théogonie* (vers 188-206) l'émasculatation d'Ouranos par Cronos ; « une blanche écume sortait du membre divin. De cette écume une fille se forma, [...] que les hommes appellent Aphrodite, pour s'être formée d'une écume, [...] son privilège à elle, [...] aussi bien parmi les hommes que parmi les immortels, ce sont les babillements de fillette, les sourires, les piperies ; c'est le plaisir suave, la tendresse et la douceur » (Les Belles lettres, Paris, 1960, p. 39, Traduction Paul Mazon). Dans Platon (*Cratyle*, 406, c), Socrate se réfère à Hésiode : « En ce qui concerne Aphrodite, pas de raison de contredire Hésiode, mais plutôt de lui accorder que étant née de l'« écume », aphros, elle a pour cette raison été nommée Aphrodite (Platon, *Œuvres complètes I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1950, p. 643 ; traduction Léon Robin).

« Je n'ai eu que des brunes pour amies, de ces femmes qui ont toujours l'air d'être à l'ombre comme les sources » (A, 620).

Paysage grec, personnages grecs, divins et humains, amours grecques, telle est l'ouverture grecque d'*Amants, heureux amants...* Mais Felice Francia est un « artiste » comme le dit Inga à Romana et cet artiste, rendu à la solitude dans la troisième partie du récit, a des « projets : cette ville et la paix qu'elle me donne ; les jardins, les livres, le travail : peut-être quelque essai de traduction, ou céder à la manie écrivante » (A, 645). Le récit que nous lisons est le produit de cette manie écrivante et si l'écrivain est aussi traducteur, n'entend-il pas dans ce lieu, à cet instant, à cause de ces deux femmes, l'appel du grec ?

Lucien et Homère

A la fin de la seconde partie d'*Amants, heureux amants...* s'impose la soudaine réminiscence d'une phrase grecque. « D'où cela me revient-il ? Ah ! Lucien ¹ : le seul dialogue ² que j'ai aimé suffisamment pour le retenir » (A, 633-634).

Le souvenir revient de loin : du passé scolaire et de l'Antiquité. La distance qui en sépare Felice Francia aujourd'hui est dans le même instant reconnue et abolie. Et ce ne sera pas sans lendemain. Après l'adieu aux deux amies, « sur le quai de la gare de Montpellier » (A, 634), Felice Francia repense à Lucien : « demain matin quand j'ouvrirai le volume de Lucien » (A, 638). « Ce sera bon ces heures passées chaque jour en la compagnie des personnages de Lucien » (A, 638). Les personnages de la fiction française — Inga et Romana, Pauline et Madame Mère — vont dialoguer avec ceux de la fiction grecque — Mousarion et sa mère.

1. Lucien a vécu au II^e siècle après J.-C. Né en Syrie, sous le règne d'Hadrien, il a parcouru le monde : Athènes, l'Italie, la Gaule et finalement l'Égypte où il meurt sous le règne de Commode.

2. Il s'agit du 7^e *Dialogue des courtisanes*. Voir *Lucian VII*, Harvard University press, « The Loeb classical Library », Cambridge Massachussets, 1969.

Le grec appelle le grec : « Je ne comprends pas trois mots sur dix » (A, 640) dit Felice Francia « plus capable de lire même cet auteur facile à livre ouvert » (A, 638). « Quand je pense que j'ai su les chants six et treize de l'*Odyssee* presque entièrement par cœur. Que m'en reste-t-il ? » (A, 640) A la fois très peu et beaucoup. Le presque rien est le point de départ d'un considérable développement. De l'immense *Odyssee*, deuxième poème des Grecs et premier roman occidental (deuxième moitié du VIII^e siècle avant J.-C.), Larbaud va isoler des mots, quelques vers, une situation, dans le chant XIII¹. Felice Francia réunit donc deux textes grecs que tout sépare, à commencer par neuf siècles : une poésie première et une prose dernière. De ces deux Grecs et du grec, quel usage fait-il ?

« Le dialogue entre Mousarion et sa mère »

Au commencement est le texte : quatre-vingts lignes de prose, vif dialogue entre une mère qui parle beaucoup (80%) et une fille qui parle peu (20%). Felice Francia a gardé du texte un souvenir très exact : « Comme elle défend bien son amour contre sa mère qui voudrait la vendre à deux ou trois riches prétendants ! » (A, 634) La pertinence du jugement littéraire est, dans son laconisme, frappante : « Pas sentimental, le dialogue : juste la situation » (A, 634). Le dialogue de Lucien est para-dramatique et sa présence, libre de toute préparation narrative, permet au lecteur moderne un contact direct avec les personnages qui parlent, avec un grec parlé. Texte « comique » : situation

1. Dans le chant XIII de l'*Odyssee*, Ulysse est amené à Ithaque par un navire phéacien. Il ne reconnaît pas sa terre natale, recouverte de brouillard par Athéna. Celle-ci va lui apparaître sous la forme d'un adolescent. Un jeu étrange se joue alors entre la déesse déguisée et le héros qu'elle protège. Ulysse n'a-t-il pas reconnu la déesse avant qu'elle redevienne « une belle et grande femme » (vers 289) ? Athéna peut-elle lui reprocher de ne pas l'avoir reconnue ? (vers 299-301) A cet instant la déesse et le héros ne jouent plus au plus fin : Athéna va avec Ulysse « ourdir la trame rusée » (vers 363) destinée à faire périr les prétendants.

et caractères relèvent de ce que fut la comédie nouvelle¹ ; une mère entremetteuse cynique, tente de convaincre sa fille, courtisane amoureuse d'un « fils de famille » sans le sou, de faire son métier ! « Pas sentimental, le dialogue ». Grande qualité pour Larbaud : rappelons-nous la « rougeole sentimentale », « maladie des très jeunes gens aux débuts de leur vie sentimentale » (A, 625). Felice Francia fera à propos de Pauline une hypothèse valorisante : « En supposant qu'elle soit intelligente et pas sentimentale (elle n'en a pas l'air)² » (A, 632). Le paradoxe de Mousarion n'est-il pas l'expression du sentiment sans recourir au discours sentimental, petit miracle grec rendu possible parce que Lucien s'en tient à la situation. « Juste la situation » est une constatation et un impératif. On peut l'entendre comme une restriction, formulant un idéal « attique³ ». Rien de trop, rien de surajouté, la situation est suffisante. Mais la situation n'est suffisante que si elle est juste : Felice Francia n'est-il pas frappé par la justesse de la situation ? La qualité première serait d'être « juste » et le plaisir que cette justesse procure est d'avance savouré : « Ce sera bon, ces heures passées chaque jour en la compagnie des personnages de Lucien ; les tirer hors du texte, les voir vivre » (A, 638). Vif plaisir que le plaisir du vif, plaisir de la langue vive — et non de la langue morte — qu'est le grec de Lucien, réanimé par la lecture. Mais Felice Francia ne se contente pas de ce plaisir premier.

1. La « comédie nouvelle », s'épanouit à Athènes à la fin du iv^e siècle et au début du iii^e, soit un siècle après la « comédie ancienne » d'Aristophane. Son principal représentant est Ménandre et elle nous est indirectement connue à travers le théâtre latin de Plaute et de Térence.

2. Tout au long de son journal intime, Barnabooth est hanté par la crainte de la sentimentalité comme faiblesse : « je le sentais si ferme et si plein de certitudes que j'avais honte, devant lui, de mes faiblesses sentimentales » (Ba, 223).

3. A l'époque hellénistique, puis à l'époque romaine, un certain nombre d'écrivains, grecs et latins, se réfèrent au modèle de la prose attique de la fin du v^e siècle et du début du iv^e, archétype d'élégante simplicité. Lucien est le plus fameux de ces « atticistes ».

« Voir ce que Lucien savait et pensait des femmes »

Peu importe le temps qui les sépare : Lucien et lui ont en commun le désir de « la pensée des femmes ». Tel est le grand objet d'interrogation des héros de Larbaud. Felice Francia espère beaucoup de ses retrouvailles avec le texte grec : « Sûrement je comprendrais beaucoup mieux à présent. Je vais peut-être avoir de grandes surprises : trouver Inga et Romana dans quelque coin du livre » (A, 634). Inga et Romana qui ne sont plus là, qui sont parties et perdues, pourraient être chez Lucien, en vérité, retrouvées. Le texte serait le détenteur d'une vérité que la vie nous a dérobée. Lucien ne pourrait-il être un témoin de « la condition des femmes » chez les Grecs, de « ce qui a rendu possible les poétesses de l'époque lyrique¹. Lire Lucien à ce point de vue aussi. La distance n'y fait rien » (A, 639). Lire, ce n'est pas mesurer la distance, c'est l'abolir. Lucien apparaît comme un partenaire idéal :

Oh ! il va y avoir de bonnes matinées paisibles, et aussi les premières heures de l'après-midi, [...] tout seul [...] sous les lauriers du tombeau de Narcisse, et lisant lentement, tout entier à la pensée d'un autre, ou bien épiant les démarches de son esprit. (A, 639)

Lire, traduire, pour se libérer du narcissisme : le plaisir de la lecture de l'autre s'oppose au déplaisir de la contemplation de soi.

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. (A, 639)

Ce savoir des choses aimables passe par la repossession de la langue de Lucien, condition nécessaire pour ressentir le double plaisir du texte : plaisir de l'extraction « hors du texte » (A, 638) des personnages, plaisir de l'immersion du lecteur dans le texte, texte délicieux, texte féminin.

1. SAPHO et les jeunes filles de l'école de poésie de Lesbos (fin du VII^e siècle-début du VI^e). Avec elles naît la poésie lyrique occidentale.

« **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 » (A, 638). Délicieux, joli, charnel, autant de qualificatifs du texte féminin. Rappelons-nous « les deux enfants de la grâce¹ » que sont Inga et Romana et la « gracieuse cité » qu'est Montpellier (A, 619). La grâce, en dépit de son étymologie latine est bien près de se confondre avec la Grèce. La grâce est orientalisée : « Nous n'avons rien, en Occident, comme l'aoriste et le moyen » (A, 638). En Occident, c'est-à-dire d'abord dans les deux langues occidentales que sont le latin et le français. Mais que signifient « ces formes féminines et charnelles » ? Linguistiquement rien : ce temps et cette voix de la conjugaison grecque n'ont aucun indice de féminité dans les formes personnelles du verbe ; quant aux participes, qui portent la marque du genre, à côté d'une forme de participe aoriste moyen féminin on trouvera naturellement les formes masculines et neutres du même participe. Si Larbaud dit ces formes féminines, c'est parce qu'elles n'existent pas en Occident et qu'en elles deux catégories verbales, celle du temps et celle de la voix, sont pour un lecteur français, exotiques. L'aoriste, le temps sans horizon est un temps du passé qui sera utilisé aussi pour dire l'intemporel gnomique ; et quand on le traduit par un passé français, il peut aussi bien être un passé simple ou un passé composé qu'un plus-que-parfait. Le moyen, vraie voix à part entière n'est comparable ni au déponent latin qui associe sens actif et désinences passives, ni au pronominal français, même si l'une des traductions du

1. Sur la place de la Comédie, à Montpellier, la statue des Trois Grâces est saluée par Felice Francia : « Salut, les Trois Sœurs, les trois plus belles filles de Montpellier ». Il envie le privilège du sculpteur dont les filles de l'esprit prennent corps : « 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 [...] » (A, 636).

moyen grec peut-être le pronominal français¹. Lucien amène alors Larbaud à poser une question « impossible », qui n'est pas que linguistique, même si elle est d'abord formulée comme telle : « La part des femmes dans la formation d'un langage donné : impossible d'arriver jamais à déterminer une chose comme celle-là » (A, 638). Dans cette impossibilité résidera la « preuve qu'il n'y a pas de différence essentielle entre elles et nous » (A, 638). Et Felice Francia formule une loi : « La différence morale apparente entre les deux sexes, l'exagération et l'opposition des deux attitudes, virile et féminine, plus grande chez les peuples sauvages ou à demi civilisés que chez nous² » (A, 639). Or la Grèce littéraire, dès l'origine homérique, est parfaitement « civilisée » et « les poétesses de l'époque lyrique » en sont la meilleure preuve, même si on peut objecter à Larbaud qu'à cette époque, la virilité d'Alcée³ s'oppose à la féminité de Sapho. Mais la coexistence du viril et du féminin dans l'être même, et dans le même être, intéresse au plus haut point Felice Francia : « Et puis, il y a tous les degrés de l'un à l'autre » (A, 638-639) ; dès lors le déguisement, le travestissement par lesquels les deux sexes sont conjugués, pourrait dire une vérité, la vérité du « moyen » selon Larbaud, voix sexuelle, ni virile, ni féminine, comme la voix de la conjugaison grecque n'est ni active ni passive. Pour cela le recours à Homère sera nécessaire. Mais nous ne pouvons prendre congé de Lucien sans voir comment Larbaud fait de son œuvre un

1. Voir LUCIEN, *op. cit.*, p. 398. Mousarion répond à sa mère qui lui propose un riche paysan Acharnien qui, d'après Mousarion, pue le bouc : « Faudrait-il que le reçoive après avoir abandonné Chéréas ? » καταλειψασαν (= kataleipsasan) est un participe aoriste actif féminin puisqu'il se rapporte à Mousarion ; παραδέξασθαι (= paradexasthai) est un infinitif aoriste moyen ; le moyen implique l'intérêt personnel pris par le sujet à l'action : que je me le reçoive. Ce verbe n'existe qu'au moyen en grec ; il n'a ni actif, ni passif.

2. Voir *La Dignité de l'amour* où Larbaud cite un biographe de Saint-François d'Assise : « Une noble virilité chez la femme et une féminité élevée chez l'homme sont les contrepoids des défauts inhérents à chaque sexe » (M, 719).

3. ALCÉE, poète lyrique contemporain et ami de Sapho, a chanté aussi bien ses amours que ses haines politiques.

dernier usage.

« **Mousarion et sa mère** », « **Pauline et Madame Mère** »

La deuxième partie d'*Amants, heureux amants...* voit apparaître le couple de Pauline et de sa mère. Si le souvenir de Lucien est suscité par le couple Inga-Romana, une fois le texte remémoré il va fonctionner comme un paradigme perdu, pour le traitement par Felice Francia du couple Pauline-Madame Mère :

Romana, sage, pleine d'expérience, fermée. Plus sage qu'Inga : la vieille sagesse d'un peuple civilisé depuis plus longtemps que le peuple d'Inga. Nourrie par l'olivier, le plus sage des arbres. (A, 633)

Certes l'olivier n'est pas exclusivement grec mais il y a, dans la conjonction de l'arbre et de sa qualité superlative, une référence manifeste à Athéna. Malgré l'évidence de son prénom, Romana est ici placée sous le patronage de la déesse d'Athènes. Et le couple divin que les deux femmes incarnent serait celui d'Inga-Aphrodite unie à Romana-Minerve. Peu importe que dans le monde d'Homère un tel couple fût inimaginable. Alors que tout atteste que Romana aime une femme et les femmes, « Quand, pour une raison ou pour une autre, la rupture se fera, elle se donnera de la même façon à un homme. Ton peuple sera mon peuple. « Tu es confiante et amie de l'homme » : « Σὺ εἶ πιστὴ καὶ φιλανδρος¹ » (A, 633). La phrase de Lucien, arrachée à son contexte, est ici appliquée prophétiquement à Romana ; elle permet d'imaginer un avenir aussi différent que possible du présent. Si la traduction de Larbaud est, en soi, tout à fait acceptable, elle n'est pas compatible avec le sens de la phrase dans le texte de Lucien. Elle

1. Dans le texte de Larbaud de « La Pléiade », il y a trois fautes d'accents ; pour faire bonne mesure, dans « L'Imaginaire », l'accent de Σὺ est remplacé par un esprit doux. Il faudrait lire : Σὺ εἶ πιστὴ καὶ φιλανδρος (= su ei pistè kai philandros). Larbaud a remplacé l'article féminin du texte de Lucien ἡ par la deuxième personne du verbe être.

est prononcée par la mère-entremetteuse, pour ne pas dire proxénète, en réponse à Mousarion qui lui demandait si les autres courtisanes avaient plus de chance ou de beauté qu'elle. Non, répond sa mère, mais elles sont plus intelligentes, savent leur métier (de courtisane) et ne se fient pas aux serments des jeunes gens tandis que « toi, la fidèle, toi qui aimes l'homme que tu aimes comme ton mari, tu ne veux laisser approcher de toi aucun autre homme que Chéréas¹ ».

Traduire « philandros » par « amie de l'homme » est plus qu'ambigu. Mousarion n'aime pas « l'homme » par opposition à « la femme », ni le mâle indifférencié et multiple, ce qui fait d'elle une très mauvaise courtisane. Elle aime d'amour Chéréas, et lui seul. Dès lors, le couple grec, Mousarion et sa mère qu'elle appelle mère avant de l'appeler « Mammарion », « petite maman » (A, 634)² ne renvoie plus à Inga et Romana mais à Pauline et sa mère, dans une confrontation ironique. La situation et les personnages antiques de Lucien sont d'une vive franchise, la situation et les personnages modernes de Larbaud, sont cruellement équivoques. Si les deux couples sont identiques — une mère et sa fille — l'opposition est totale entre la délicieuse « petite muse³ » grecque, sentimentale comme il n'est pas permis, et la moderne jeune fille à marier. Un instant elle est touchée par « la grâce humaine » (A, 629), incarnée par le couple Inga-Romana. Mais elle se reprend vite : Pauline résiste aussi bien à la grâce qu'au sentiment. La vraie courtisane, c'est elle et non Mousarion. Et Madame Mère, avec sa fille à marier est une entremetteuse moins pittoresque, mais plus redoutable que Mammарion. Larbaud va-t-il, avec une situation et

1. LUCIEN, *op. cit.*, p. 398. Le verbe est utilisé au moyen. A l'actif, il veut dire envoyer vers, faire approcher de. Au moyen laisser approcher de soi, admettre, se soumettre à.

2. LUCIEN, *op. cit.*, p. 400 : ὁ μαννάριον (ὁ mannarion). Le choix de Larbaud d'écrire Μάμμαριον (mammарion), « petite maman », diminutif phonétiquement non dissimilé de Μάμμη (mamma) rapproche le grec du français.

3. Ce que veut dire le neutre affectif Μουσαρίον (mousarion), diminutif plein de tendresse de Μούσα (moussa), « la muse ». Larbaud se plaît à l'imaginer originaire de Chypre (A, 639), l'île d'Aphrodite, alors que rien de tel n'est dit par Lucien.

des personnages identiques à ceux de Lucien, sacrifier à un art simple, trop simple ? Chez Lucien la simplicité du style convient parfaitement à l'innocence du cynisme. Or, le temps de Larbaud n'est plus celui de l'innocence, et la simplicité ne suffit pas à Felice Francia.

Les notions simples qu'ont les gens : ils disent : un militaire, un industriel, un homme du monde, un journaliste ..., et cela leur suffit. Le monde est pour eux une espèce de jeu de massacre : le Maire, le Gendarme, la Belle-Mère dont eux-mêmes font partie. (A, 642)

Mais il est impossible à Larbaud de représenter Pauline aussi simplement, avec la même économie de moyens que celle avec laquelle Lucien représente Mousarion. Même si la tentation de la cruelle représentation comique est forte : « Adieu Pauline Consolat ; adieu jeune fille à marier. Car c'est visiblement ce qu'elle est » (A, 630). « C'est ainsi que je vois Pauline faisant, dans quelque temps, un joli mariage [...] » (A, 631). Mais précisément cette veine-là, Larbaud ne va pas vraiment l'exploiter : « Quelques mois de libertinage, et puis les années et les années de ménage. Je n'arrive pas à imaginer ça » (A, 631). Larbaud n'a pas les moyens ni le goût de transformer la « scène » de Lucien. Il n'est ni dramaturge — songeons un instant à Jules Renard — ni romancier. Il s'avoue d'avance vaincu par le temps et la platitude. La vie de ménage de Pauline Consolat, ou le temps de la platitude. Comme fait envie le petit dialogue, instantané et si vif de Lucien dans lequel rien, à commencer par le sexe, n'est déguisé. Alors que dans *Amants, heureux amants...*, le sexe est déguisement.

« Le sexe, une chose ajoutée, un déguisement »

A propos d'Inga et de Romana, Felice Francia associe l'antique — « les poétesses de l'époque lyrique » (A, 639) et le moderne, les « Femmes damnées » de Baudelaire, ironiquement rappelées (A, 634-635). Et si à maintes reprises le texte de Larbaud nous renvoie à

Proust¹, Inga et Romana ne sont nullement comparables à Mademoiselle Vinteuil et à son amie. Elles abandonnent rarement une « tenue presque sévère » (A, 629). Quand Pauline « fait attention à l'épais et quelconque jeune homme » — fugitif auto-portrait — c'est parce qu'elle a vu Felice Francia « sortir de la salle à manger avec Inga et Cerri » qui « impatientes des lenteurs de l'ascenseur, se sont prises par la taille et ont commencé à monter l'escalier » (A, 629). « Ah, peuple différent, nation des femmes ! » (A, 629). Face à la « nation des femmes », Larbaud oscille entre le constat fasciné d'une différence irréductible et la perception subtile de « tous les degrés » (A, 638-639) d'un sexe à l'autre qui mettent en question « la différence morale apparente entre les deux sexes » (A, 639).

« Comme c'est secret pour nous, les pensées d'une femme à la vue d'une autre femme. La première rencontre d'Inga et de Cerri » (A, 620). On atteint ici les limites de la fiction, de l'imaginable : les pensées de l'autre sexe sont un secret que rien ne peut révéler. Mais à côté du couple féminin, discret ou provocant, on voit passer dans le texte un couple masculin de pur artifice, celui d'un homme et d'une femme travestie. Quand une femme de « la nation des femmes » comme Inga a recours à un déguisement masculin, le jeu des sexes est aussi troublant que troublé. Le travesti, dans le déguisement-effacement de la différence ne fait que l'exalter. Si « le sexe » est « une chose ajoutée, un déguisement » (A, 638), le travesti n'est que le déguisement d'un déguisement et nullement la révélation d'une identité. Inga qui appartient au monde du théâtre, peut être tentée de perpétuer dans la vie « hors du théâtre » (A, 629) le jeu théâtral : « Encore deux du trois ans et « mon jeune prince » ne pourra plus faire illusion, en travesti » (A, 628).

1. « Car il sera jaloux et inquiet, s'il l'aime, et sans qu'il puisse rien deviner, il sentira que sa vie est ailleurs. Il aura même la jalousie du passé, maladie des très jeunes gens aux débuts de leur vie sentimentale » (A, 625). « Ah, c'est pénible de renoncer à elle, d'arracher cette chose si forte et si dure. Mais il y aura un jour, sûrement, où je la verrai comme les indifférents la voient, et où je penserai : "Ce n'était que ça" » (A, 644).

La jeunesse d'Inga — à Finja elle avait dix-neuf ans (A, 619) — autorise pour quelque temps encore le plaisir du sexe déguisé. Inga peut jouer « les fils des princes » homériques qui font rêver Felice Francia avec leur « corps délicat et tendre » (A, 641). Instant de la plus grande équivoque : féminité du corps de l'adolescent masculin, dissimulation du corps féminin dans le travesti, qui fait de la compagne un compagnon : « La bonne camarade qui ne disait jamais non ; la compagne, et parfois le compagnon (« Ces deux types ») des promenades aventureuses » (A, 646). A la dualité d'Inga fait écho celle du « bon petit jeune homme » qu'elle a rendu amoureux ; « elle aime en lui sa jeunesse, la fraîcheur de son sentiment, peut-être même quelque chose d'un peu féminin qu'il a gardé de son enfance » (A, 625). Jeune homme en fleurs, comme les jeunes filles ; moment fugitif d'incertitude qui ignore encore l'affirmation univoque d'un sexe ou de l'autre. A la fin d'*Amants, heureux amants...*, on voit Inga travestie accompagner Felice Francia dans les « fêtes populaires », les « visites aux quartiers dangereux » (A, 646). Dans *Mon plus secret conseil...*, Isabelle refuse « les visites aux quartiers populaires. Elle ne consent pas à se déguiser, à quitter son uniforme pour m'accompagner », dit Lucas Letheil (A, 689-690). Isabelle est la femme qui affirme une féminité uniforme et une sexualité univoque. Elle n'a plus l'âge — mais n'a sûrement jamais eu le goût — du déguisement qui plaît tant à Inga et par lequel Inga plaît tant à Felice Francia. Larbaud est comme épouvanté par « l'uniforme » dans tous les domaines ; ses voyages à travers le monde et les langues le disent assez. Il est l'exact contraire du jeune homme, qui, tout à son aveuglement jaloux, « voit constamment la personne qui est « son rival », lui parle, l'invite à dîner ou à faire une promenade avec Inga » (A, 626). La subtilité du jeu des genres grammaticaux (la personne, son rival) n'est pas ludique mais rigoureuse. Inga ne cherche pas à se jouer d'un amant trop facile à tromper ; la jalousie de celui-ci n'a pas les moyens d'imaginer le sexe de « son rival », une femme à l'inimaginable sexualité. La nation des femmes demeure insaisissable, avec ou sans déguisement. Mais le déguisement n'est pas seulement

le trop facile travesti moderne, il est aussi, Felice Francia ne l'a pas oublié, celui des divinités homériques ; et l'un des plus singuliers est sûrement celui de Minerve déguisée en berger.

« Minerve déguisée en berger »

Que reste-t-il à Felice Francia de l'*Odyssee* ?

Les discours d'adieu du treize¹, et quelques passages encore. Étonnants, l'arrivée à l'aurore et ensuite le réveil sur le rivage, dans le brouillard [...] Tout le début de la conversation avec Minerve déguisée en berger. (A, 640)

Minerve et non Athéna² ; le grec est ici déguisé en latin (voir note 1, p. 218) alors qu'Aphrodite reste grecque et ne devient pas Vénus. Dans les poèmes homériques le déguisement des dieux, prenant forme humaine, n'a rien de surprenant. On a vu Athéna prendre l'apparence d'un homme âgé — Mentès / Mentor — aux côtés de Télémaque ; ici, aux côtés d'Ulysse, elle prend celle d'un jeune berger : double jeu dans les deux cas, avec le sexe et l'âge. « Minerve déguisée en berger »,

1. Discours d'adieu d'Ulysse au roi et à la reine des Phéaciens, Alkinoos et Arété.

2. Voir la dernière strophe de « Carpe diem... » : « 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 » (Ba, 63). En un jour « pareil au jour/ Où Horace composa l'ode à Leuconoé / » (Ba, 62), Barnabooth, marqué par Baudelaire — « Mon enfant, ma sœur / Songe à la douceur » - se féminise et, réciproquement masculinise sa « sœur » « mi Socorro ». L'association du masculin et du féminin dans cette dernière renvoie à Athéna, d'abord déguisée : « mon jeune héros », puis nommée : « Pallas protectrice ». Voir HOMÈRE : « Tu n'as su reconnaître en moi / La fille de Zeus, Pallas Athéna, qui constamment / T'assiste et te protège à travers toutes tes épreuves » (*Odyssee*, chant XIII, vers 299-301, Edition de la Différence, Paris, 1991, p. 371, traduction de Frédéric Mugler). Barnabooth-Télémaque pose à Cartuyvels-Mentor la question : « Et dites, il y a longtemps que vous me faites "protéger" ? » (Ba, 132)

la formule est répétée deux fois (A, 640-641) ; entre les deux, Larbaud esquisse une aventure d'Inga avec l'aîné d'un couple de jeunes gens « quinze et dix-sept ans peut-être » saisi d'« admiration » ; « l'extase de voir que tant de bonheur était possible, là, devant lui » (A, 640). Et l'aventure rêvée est ainsi ponctuée :

Il avait peut-être gardé les troupeaux, ce gentil gamin. « Le Pâtre et la Danseuse, conte ». Tout de même, ça aurait été joli, et ça l'aurait changée, elle, des amis et des admirateurs. (A, 641)

Et Felice Francia passe du « gentil gamin » qui « avait peut-être gardé les troupeaux » à « Minerve déguisée en berger » (A, 641). La distribution des rôles et des sexes n'est pas la même mais c'est précisément cette possibilité de jeu qui intéresse Larbaud. « La description est sommaire ; mais il y a le détail : πανάπαλος (panapalos) : le corps délicat et tendre comme l'ont les fils des Princes¹ ». De ce tendre adolescent Ulysse va s'approcher avec joie (« Ulysse eut plaisir à le voir² »). Et à partir des mots, de la situation et des personnages d'Homère, Felice Francia s'abandonne :

Et les fils de Princes étaient là, assis aux tables, tandis que l'aède chantait. Homère, homme de lettres, poète autodidacte, vénéré des peuples et à qui un dieu a mis tous les chants dans l'esprit ! transporté par l'inspiration, oui, mais pas au point de manquer l'occasion de faire un compliment au tendre objet... (A, 641-642)

Homère est double : n'est-il pas par Larbaud « déguisé » ? Le poète « vénéré des peuples » et inspiré des dieux devient l'homme amoureux d'un « tendre objet ». Même si on ne peut en français parler

1. « Athéna s'approcha de lui, sous les traits d'un adolescent, d'un jeune pastoureaux, délicat comme peuvent l'être des enfants de roi », *Odyssée*, chant XIII, vers 221-223, *op. cit.*, p. 367. L'adjectif grec isolé par Larbaud veut dire « tout à fait tendre » ; forme renforcée de ἀπαλός (apalos), tendre, délicat, qui se dit d'abord du corps humain, de la chair.

2. *Odyssée*, chant XIII, vers 226, *op. cit.*, p. 367.

de neutre, alors que le grec comme le latin l'utilisent tendrement dans la langue amoureuse, Larbaud très subtilement *neutralise* le sexe. Rappelons-nous ce que veut dire neutre : ni l'un ni l'autre ; le « tendre objet » n'est ici ni l'un ni l'autre sexe et est les deux à la fois. Si Felice Francia a retenu ce déguisement d'Athéna, il a oublié le chant six de l'*Odyssée*, su autrefois « presque entièrement par cœur » (A, 640) et la fameuse rencontre d'Ulysse et de Nausicaa, qui est la féminité même, non déguisée. Felice Francia est irrésistiblement attiré par le déguisé, l'équivoque sexuelle ; peu importe le sexe du « tendre objet », à moins que n'importe beaucoup l'incertitude du sexe — qui, d'ailleurs, est un « déguisement ».

Mais la lecture d'Homère de Larbaud ne s'en tient pas à ce détail isolé et essentiel. Larbaud à travers Felice Francia ne rumine-t-il pas les vers d'Homère « au bord du Lez » (A, 640) comme Alfieri le faisait au bord de l'Arno ? Décidé à relire Lucien, Felice Francia doit trouver le texte : « Il sera sans doute à la bibliothèque de Fabre : l'amant de l'Albany devait avoir un Lucien » (A, 634). La deuxième partie d'*Amants, heureux amants...* s'achève sur cette évocation du « poète amant d'une reine » (Alfieri - l'Albany) et du « jeune homme dans cet illustre vieux ménage » (Fabre) :

mais Alfieri savait-il ? Indifférent peut-être. [...] Et toute cette histoire qui finit à Montpellier. Oh, oui, indifférent. Ses promenades seul, le soir, au bord de l'Arno, ruminant les vers d'Homère. (A, 634)

« Homère ... vénéré des peuples et à qui un dieu a mis tous les chants dans l'esprit »

Si le dialogue comique de Lucien est l'une des postulations de Larbaud, l'autre pourrait être dans *Amants, heureux amants...*, la vision poétique du monde du poète de l'*Odyssée*. Dans les œuvres complètes de A.O Barnabooth les poésies précèdent le journal intime.

Etonnants, 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 vigoureux¹ ». (A, 640)

« Bien vu », Homère *voyant*. « Hugo, *trop cabochard*, a bien du VU dans les derniers volumes : *Les Misérables* sont un vrai *poème*² ». *L'Odysée* est un vrai *poème* aussi, comme elle est un vrai *roman*, premier.

En même temps que Felice Francia suit le récit homérique, « Et soudain la déesse disperse la nuée » (A, 640), il dialogue, fort de sa propre vision du monde méditerranéen, d'égal à égal avec le poète.

C'est alors qu'on voit, tout près, un olivier³ immobile qui semble s'être approché de nous sans bruit, et qui se tient là, tout pâle, dans sa robe trouée. Tout le début de la conversation avec Minerve déguisée en berger a lieu dans ce brouillard, sous cette menace d'un cataclysme silencieux, d'un commencement de période glaciaire. (A, 640)

Ici Larbaud ne cite plus, il devient l'interprète poétique du texte homérique, rhapsode moderne inspiré. Il y a du Ion⁴ dans Felice Francia — « et la terre apparaît, telle qu'on l'a toujours connue, frappée de soleil, et tout sur elle agité de vent. Le vent dans le jardin, cet après-midi, au bord du Lez » (A, 640). Le plus subjectif, le plus circonstanciel rejoint un éternel impersonnel : telle est la rencontre poétique, ici celle de Felice Francia et du texte d'Homère.

1. « Les longs sentiers battus, les ports bien abrités du large, / Les épaisses forêts et les rochers inaccessibles », *Odysée*, chant XIII, vers 195-196, *op. cit.*, p. 365.

2. Lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871. Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1972, p. 253.

3. « A la tête du port s'élève un olivier feuillu », *Odysée*, chant XIII, vers 102, *op. cit.*, p. 361.

4. Rhapsode, fameux interprète d'Homère, mis en scène par Platon, dans le dialogue dont il est le personnage éponyme.

Mais, homme de son temps, Felice Francia n'échappe pas à la tentation d'une lecture symboliste : « La description de l'ancre des Nàïades¹, obscure et belle, comme l'ancre elle-même » (A, 642).

Peu importe ici la pertinence de la tentative d'interprétation ; ce qui compte, c'est que les vers d'Homère, si simples paraissent-ils, suscitent l'interprétation, disposent de ce pouvoir poétique. D'abord l'arrêt : « Naturellement, dès qu'on s'y arrête un peu on pense à la femme ». Surgit aussitôt une autre hypothèse symbolique : « Mais ce pourrait être aussi le cerveau » (A, 642). Interprétation qui ne résiste pas à ce que le texte semble comporter de moins intelligible pour le lecteur moderne, « la porte des hommes et la porte des immortels n'ont pas leur équivalent dans la tête » (A, 642). Le lieu résiste à l'interprétation symbolique, et cette résistance même est poétique. D'ailleurs Felice Francia ne s'avoue pas battu : « Les abeilles, oui : les pensées, justement : les ouvrières, l'action, et les reines, la science. Le vers² où on entend le bruit sourd épais et sec de la ruche » (A, 642). Le verbe grec est technique mais Felice Francia l'entend, proche de l'onomatopée. Homère est alors lu par un lecteur de Valéry, sensible au jeu du sens et du son. Au commencement il y a le son de la chair du mot, condition première de la production du sens.

Malgré tout ce qui les sépare, Homère et Lucien n'ont pas en commun le seul usage de la langue grecque. Larbaud est chez eux sensible à la justesse poétique : chacun, dans son genre, est juste dans la combinaison du sémantique et du musical. Les mots de Lucien font que Felice Francia entend causer Mousarion et sa mère (A, 638) ; ceux d'Homère font voir « le corps délicat et tendre » d'un jeune berger,

1. « Et à proximité s'ouvre une grotte aimable et sombre, / Dédiée à ces Nymphes que l'on nomme les Nàïades. / [...] Et c'est de même ici que les abeilles font leur miel ; / [...] La grotte a deux entrées : / Par l'une, ouverte au nord, peuvent descendre les humains ; / L'autre, du côté du midi, est réservée aux dieux : / Nul homme ne s'y aventure, hormis les Immortels », *Odyssée*, chant XIII, vers 103-112, *op. cit.*, p. 361-363.

2. τῖθαιβώσουσι μέλισσαι (tithaibossoussi melissai), « les abeilles emmagasinent du miel », *Odyssée*, chant XIII, vers 106, *op. cit.*, p. 361.

font entendre le bourdonnement laborieux des abeilles, fait apparaître la terre d'Ithaque. « Pallas alors chassa la nue et la terre apparut¹ ». Le monde est là « bien vu » et « bien entendu ».

Tels sont les souvenirs homériques qui ont ressurgi de la mémoire réanimée de Felice Francia. Lucas Letheil n'est pas, lui, un « artiste » ; il n'est pas hanté par le passé poétique mais par la présence, infiniment troublante, d'une Grecque moderne.

« Comme elle est belle ! »

Deux figures de femmes se partagent *Mon plus secret conseil...*, celle que Lucas Letheil tente de fuir et celle qu'il rêve d'atteindre. Or cette dernière est grecque. L'annonce dans le journal, l'an prochain, de l'arrivée à Naples de Lucas Letheil et de son épouse préciserait : « Mme Lucas Letheil est la fille et la nièce de MM. Andréadès, les banquiers d'Athènes et de Paris, bien connus dans la société napolitaine » (M, 663). Mais le nom patronymique compte moins que le prénom. Il y eut d'abord la foudroyante vision de la beauté : après avoir entendu le nom (Andréadès) : « Comme elle est belle ! » (M, 695) « (Il a bien fait de le dire à ce moment-là : à la seconde visite il n'aurait plus osé ; à la seconde visite, c'était déjà "le secret") » (M, 695) « Je reviendrai [...]. Je voudrais savoir son prénom. Une Grecque ; Italienne aussi par sa mère ; et élevée à Paris. Les trois grandes civilisations réunies en une même personne. Aussi, quel aboutissement, quelle floraison ... » (M, 695) Et le prénom ne déçoit pas : « La Paix². C'est ce que veut dire votre prénom, Signorina, et vous le savez, Irène ... Dans Winifred aussi il y a ce mot : la Paix. Curieuse coïncidence » (M, 656). Si Irène veut dire la paix, que veut dire Isabelle ? La guerre ne serait-elle pas à l'œuvre dans le prénom si français d'Isabelle³ ? La femme divorcée

1. *Odyssée*, chant XIII, vers 352, *op. cit.*, p. 375.

2. On peut se rappeler que *La Paix* est le titre d'une comédie d'Aristophane.

3. Prénom aussi très XVII^e siècle ; voir en exergue la citation de Tristan L'Hermitte et par exemple, le personnage d'Isabelle, dans *L'illusion comique* de Corneille.

qui porte ici ce prénom n'est-elle pas devenue, dans une expérience malheureuse de conjugalité, celle qui est « égale à la guerre¹ » (bellum), alors qu'Irène n'est pas égale à la paix mais est l'incarnation grecque mythique de la paix ? Lucas Letheil pourrait avec elle faire la paix, en finir avec la lamentable guerre des sexes où le couple va de défaite en défaite.

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. (M, 704) [...] la présence d'Irène le sauve ! [...] ce sera l'été, et la lune de miel se passera...où ? [...] ou bien dans son pays à elle... Mais oui ! sur les pentes de l'Olympe, — rien de moins. (M, 666)

Irène est une déesse grecque, et même plus que cela : n'est-elle pas la synthèse divine d'Aphrodite — « Irène d'or dans ce décor de grande fresque, dans la lumière des dieux et de ton pays... » (M, 680) — et d'Athéna, des grâces de l'amour et des vertus de la sagesse ? Lucas Letheil, depuis qu'il est chez « les subtils enfants de l'antique Parthénope » (M, 690) est attiré par les mathématiques : « C'est la route du ciel dans les cieux. On comprend que ce soit ici que les premiers mathématiciens soient apparus : on est perdu dans la lumière, entre des plans d'azur superposés, en pleine abstraction » (M, 667). Mais l'extrême exaltation-divinisation de la Femme, le conflit trop conscient de l'idéal et du réel, ne renvoient-ils pas le héros de Larbaud à sa fatalité sentimentale ?

1. Lucas Letheil use d'un diminutif : « Bientôt elle devient Isée tout court » (M, 677). Isée est la francisation du grec « isaïos, isaïa » dans laquelle on ne saurait distinguer le féminin du masculin. Un orateur attique porte ce nom, Isée. Or Isée (et non Isa) est l'incarnation de l'inégalité et porte on ne peut plus mal son diminutif grec. C'est tout le contraire chez Claudel. Dans les *Mémoires improvisés*, il dit de l'héroïne de *Partage de midi* : « Ysé en grec c'est égalité, isos, isé, c'est égal » (Paul CLAUDEL, *Mémoires improvisés*, Gallimard, Paris, 1954, p. 184). Chez Claudel, l'égalité et la féminité sont sans équivoque.

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 protectrice¹ ! Même après ce qui vient de t'arriver avec la Femme sous l'apparence — trop réelle — de la fausse madame Letheil ... (M, 696)

Isabelle est, dans la réalité de la trivialité bourgeoise, une « fausse madame Letheil » ; mais Irène, qui ne sera jamais la « vraie madame Letheil », est tout aussi fausse, rendue fausse par l'idéalisation forcenée dont elle est l'objet, céleste figure abstraite. La dernière page de *Mon plus secret conseil...* voit Lucas Letheil flotter entre l'affirmation d'une volonté de liberté et l'abandon irrésistible au sommeil. La volonté de liberté ne peut qu'être mise en sommeil.

sortir d'un gros ennui et redevenir libre ... Et vers Irène je vais ... / M'endormir dans la pensée d'Irène. / Irène, ti voglio / Tanto / Tanto bene / Moglie mia ! (M, 714-715)

Le sommeil « cette espèce de petit renoncement au monde » (M, 715) n'est-il pas autrement tentant que la femme, fût-elle idéale ? « Irène ? / L'effort pour l'oublier ? pour renoncer aussi à / ça, à ces liens ? / A Paris, je verrai ... » (M, 715) La dissolution de la volonté est totale : la décision est remise à plus tard et l'indécision triomphe. Et le futur se fait conditionnel : « Pouvoir renoncer à Irène serait bien ... » (M, 715). Lucas Letheil qui n'est jamais avare de « programme pour l'année prochaine » (M, 668)² va « renforcer l'égoïsme » (M, 715) mais

1. « ma Pallas protectrice » (Ba, 63) ; voir note 1, p. 233. Athéna, protectrice d'Ulysse et de Télémaque, est la déesse vierge. Aphrodite est celle qui, loin de protéger, expose, y compris ses protégés. Voir le sort du couple aphroditéen par excellence, Hélène et Paris.

2. Dans le programme de Lucas Letheil, le grec a naturellement sa place : « Autant que possible, ne rien abandonner : latin, grec, science, etc. » (M, 669). Voir les traces d'hellénisme scolaire : le mot repoussoir d'« ilotes » (M, 661, 668, 670), « une belle et précieuse affranchie grecque qui pourrait ressembler à Irène ... » (M, 666), enfin,

en attendant et d'abord : « O Dio ! dormir, dormir... » Et avant d'être la proie qui consent voluptueusement à l'anesthésie flottent, à la surface de la conscience sur le point de disparaître, d'ultimes interrogations. « Passer le mois de mai en Sicile ? ... / Ou à Corfou ? ... » (M, 715) Le dernier mot nous renvoie certes à une île grecque, mais en Sicile ou à Corfou le héros de Larbaud tentera de « redevenir libre » (M, 714) en échappant, après avoir fui la trop réelle Isabelle, à la trop idéale Irène, plus Athéna qu'Aphrodite, et en tant que telle provoquant l'indocilité de Télémaque.

« Ah, peuple différent, nation des femmes ! »

Si dans les trois récits les trois figures masculines semblent une évidente variation autour de « l'épais et quelconque jeune homme » (A, 629) les variations féminines sont infiniment plus riches et ne se réduisent pas à : « Inga apportant l'élément connu et familier, le thème principal, et Romana l'élément nouveau, les variations » (A, 637). Sans prétendre épuiser l'ensemble des figures dansées par les héroïnes de Larbaud, on peut, en vue de conclure, en dessiner certaines.

Irène, telle que Lucas Letheil éperdument l'idéalise — pour mieux y renoncer ? — est un surprenant écho de Queenie. Toutes deux sont des figures de la souveraineté. Elles l'exercent de façon absolue sur Marc Fournier et sur Lucas Letheil. Queenie est la « petite reine » et l'héroïne grecque de *Mon plus secret conseil...* pourrait être l'anagramme traduit de Queenie : ie-reine devenant Irène, dont le prénom ne signifierait pas seulement la Paix.

Parmi les figures souveraines de femmes royales, « celle à qui je pense » (A, 617), l'absente omniprésente de la première à la dernière page, d'*Amants, heureux amants...* Aussi obsédante, dans le mystère de son anonymat, qu'Irène Andéadès, et dont, en demeurant à Montpellier, Felice Francia veut se délivrer. Le « redevenir libre » (M, 714),

« et ces Panathénées en son honneur : le défilé des mannequins. (Avec Irène cela recommencerait sur une plus grande échelle) » (M, 678).

l'impératif de Lucas Letheil est aussi le sien : « Mais il y a quelque chose de plus important que le travail ; ceci que je défends contre moi-même : ma liberté » (A, 645). L'amour, fût-il celui d'une femme extraordinaire, est dévalorisé : « banale histoire », « épuisée », « Tout ce qu'il y a d'aimable en elle n'est-il pas entré une fois pour toutes dans mon souvenir ? Ai-je encore quelque chose à apprendre d'elle ? Est-il possible que j'aie la faiblesse de l'aimer encore, sachant si bien ce qu'elle est et le peu que vaut son amour ? » (A, 644) Et les Reines finissent par être les Dames des jeux de cartes : « Dans cette espèce de partie de cartes que je joue tous les jours avec moi-même et dont l'enjeu est ma satisfaction personnelle, [...] » (A, 645). Dans ce jeu qu'on appelle « une réussite », dont l'enjeu serait : « apprendre à être seul devant la vie comme je serais seul devant la mort » (A, 645), les Reines, les Dames « ne sont pas atout : tout au plus des figures, qui comptent pour quelques points, mais qui ne me feront pas gagner. Je peux les jouer. Et en restant seul ici, je les joue » (A, 645). Mais, dans ce jeu, le héros de Larbaud joue-t-il, dans tous les sens du terme, les femmes, ou est-il, lui le joueur, la première victime de son jeu ? Favori d'Aphrodite, Pâris en est aussi, dans les jeux de l'amour, la victime. Queenie est une toute jeune fille au début du récit, bien proche de Lolita ; Irène est une jeune femme régnante. Si cette dernière n'est pas accompagnée de sa mère — le rôle de mère est rempli de façon souriante par l'aimable donna Clementina, qui porte bien son nom (M, 695) — les jeunes filles, par définition à marier, ont à leurs côtés de redoutables mères ; celles-ci peuvent être traitées sur un mode comique comme Mammarrion par Lucien ou Madame Mère par Felice Francia, mais le couple mère-fille peut aussi recevoir un traitement aussi complexe que pervers. Le jeu des « petites femmes » grecques est d'une désarmante innocence comparé à celui joué par Pauline et Madame Mère. Si on a souvent comparé, un peu vite, le style de Lucien à celui de Voltaire, pas question avec Mousarion, et pour Mousarion, de « concilier le libertinage et le sentiment » (A, 636) — conciliation que Felice Francia réussit fugitivement durant le bref passage d'Inga

et de Romana à Montpellier. Pauline, fille de son temps, est une ingénue libertine : « quelques mois de libertinage [...] » (A, 631). Mais le comble du libertinage — même si les héros de Larbaud ne s'affichent pas libertins, ne revendiquent pas une liberté donjuanesque — est incarné dans la figure maternelle de Madame Crosland ; avec elle l'expérience de conjugalité de Marc Fournier est autrement profonde que celle vécue par Lucas Letheil avec Isabelle. Mais cette « fausse madame Fournier » est aussi la mère de Queenie, la mère d'une fille à marier. Et le trio, musique de chambre que Larbaud compose avec Mme Crosland, Queenie et Marc Fournier, est autrement plus grave que celui joué par Felice Francia avec deux « Femmes damnées ».

Cependant, quelles que soient les femmes, femmes-enfants ou femmes-femmes, ce sont des figures souveraines, gracieuses et divines, belles comme Aphrodite ou/et sages comme Athéna. Mais les héros de Larbaud ne peuvent aller jusqu'à l'engagement sentimental. La tentation du sentiment doit être — et elle est — repoussée ; Queenie, « celle à qui je pense », Irène, sont à fuir et à oublier. Mais si Irène était la Paix, pourquoi faudrait-il y renoncer ? Irène, malgré tout ce qu'elle tient d'Athéna, n'est-elle pas aussi, comme Inga, une Aphrodite d'or ? Et n'est-il pas vain, pour les héros de Larbaud, de vouloir se soustraire au pouvoir d'Aphrodite ?

Dans les jardins d'Aphrodite

Souvenons-nous du début d'*Amants, heureux amants...* Οἱ κῆποι. Que viennent-ils faire là, ces jardins grecs ? De quels jardins s'agit-il ? N'aurait-on pas ici un signe prophétique de la présence de Lucien, du 7^e des *Dialogues des courtisanes* ?

Dans la première réplique de ce dialogue¹, la mère dit ironiquement à Mousarion qu'il faudra, si elles trouvent un autre amant

1. LUCIEN, *op. cit.*, p. 394.

comme Chéréas, sacrifier une chèvre blanche à Aphrodite Pandémos¹ et une génisse à « l'Aphrodite céleste des jardins » τῆ οὐρανία δὲ τῆ ἐν κήποις, honorée à Athènes et dont la statue, œuvre d'Alcamène², était fameuse dans le monde grec.

Les héros de Larbaud, s'ils ne cessent de fuir la femme et de redouter plus que tout la jeune fille à marier, accompagnée de sa mère³, ne peuvent pas ne pas sacrifier aux grâces de l'amour dans les jardins grecs d'une Aphrodite céleste, ceux-là même que Felice Francia a retrouvés à Montpellier.

1. Dans *Le Banquet* de Platon (180 d, e), Pausanias commence son discours en parlant de deux Aphrodite, présidant à deux amours : « Or, comment nier l'existence de deux déesses ? L'une, sans doute la plus ancienne, qui n'a point de mère et est fille de Ciel, est celle que nous nommons Céleste. Mais il y en a une autre, moins ancienne, qui est fille de Zeus et de Diônè, celle-là même que nous appelons Populaire » (PLATON, *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 704). Lucien oppose bien Πάνδημος (pandemos) populaire et Οὐρανία (ourania) Céleste. L'adjectif substantivé désigne la divinité née de l'écume-sperme d'Ouranos, le Ciel, son père. Et si la mer était sa mère ?

2. Sculpteur, sans doute attique, contemporain et émule de Phidias, qui travailla pendant les trente dernières années du v^e siècle.

3. Rien n'est dit, dans nos trois récits, d'un autre couple : celui du fils à marier, accompagné de sa mère. Et si Télémaque se montre indocile avec Mentor, ne serait-il pas aussi indocile avec Pénélope, si celle-ci, Ulysse étant mort, entreprenait de le marier ?

De l'amour (Larbaud et Stendhal)

Le nom de Stendhal apparaît explicitement dans *Mon plus secret conseil...*¹, comme un sésame permettant, dans la tourbe commune, de reconnaître des amis inconnus, et cet affleurement aussi discret que fugace (il n'est cité qu'une fois) fait entendre un signal, une invitation à y aller voir de plus près : et, pour qui lit d'un œil stendhalien la trilogie d'*Amants, heureux amants...*, la récolte, nous semble-t-il, n'est pas négligeable.

Les trois textes ont en commun un puissant sentiment géographique : nous voulons dire par là qu'ils sont fortement structurés par une tension entre des espaces ressentis comme inconciliables, ou du moins problématiques, tension qui se ramène au fond au contraste traditionnellement théorisé par Montesquieu, Mme de Staël, Stendhal et beaucoup d'autres entre le Nord et le Sud. Dans *Beauté, mon beau souci...*, qui pourrait être sous-titré comme le film de Truffaut *Les Deux Anglaises et le Continent*, le héros, tel Stendhal entre Paris et Milan, se trouve ballotté par sa nostalgie de l'Italie lorsqu'il vit en Angleterre, et sa nostalgie de l'Angleterre quand il vit en Italie (p. 563) ;

1. Valéry LARBAUD, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 670. Toutes nos références renvoient à cette édition.

dans *Amants, heureux amants...*, le narrateur se voit pris en écharpe entre un ancien amour suédois et un possible amour romain ; dans *Mon plus secret conseil...*, un Parisien devenu provisoirement Napolitain cherche difficilement son site intérieur lors d'un déplacement ferroviaire, comme le futur Delmont de *La Modification* de Butor, entre la Française qu'il s'apprête à quitter au pied du Vésuve et la vie qu'il retrouvera sans elle sur les rives de la Seine, peut-être avec une Grecque de Paris, séjournant pour le moment elle aussi à Naples. Echos complexes, reflets mouvants entre des génies du lieu, comme qui sait, incompatibles.

Dans ce dispositif, l'Italie et ses prolongements imaginaires jouent un rôle tout à fait privilégié qui ne peut évidemment que retenir l'attention du stendhalien. C'est dans *Beauté, mon beau souci...*, qu'il est le plus élaboré. Cette nouvelle pourrait d'abord passer à bon droit pour une quintessence de style *british*, une déclaration d'amour à Londres, à la vie suprêmement civilisée qu'y mène Marc Fournier, dans sa douillette maison voilée de lierre, à Chelsea. Le charme presque villageois du quartier, ses jardins ensauvagés, le confort moelleux d'une existence aménagée avec une quiète régularité et une entente parfaite de ses aises, scandée par des rites aussi rassurants que délicieusement intimes (le thé ! encore le thé ! toujours le thé !), au cœur de la plus grande ville du monde, font de ce séjour quelque chose d'infiniment attachant, d'autant plus qu'il est paisiblement éclairé de l'intérieur par la lumière tamisée qui émane de la gouvernante-maîtresse, en qui semblent s'incarner les qualités les plus précieuses de la britannitude. Nul doute que Larbaud n'ait voulu ici payer sa dette à un univers qu'il aime, onctueux, où il se sent bien. Univers pourtant sourdement miné par des germes venus d'ailleurs, qui le déstabilisent comme s'il n'était pas autarcique et souffrait d'on ne sait quelles insatisfactions ou limites. Si décente que, comme tous ses compatriotes, elle a profondément intériorisé le code des bienséances, ce fameux *cant* que Stendhal n'a eu de cesse de dénoncer comme malédiction anglaise (les dames de la bonne société sortant

en bloc d'un salon quand le « scandaleux » Lord Byron y entre), et jusqu'à trouver *improper*, dans un roman, la description des jambes d'une écolière (p. 571), Edith n'en est pas moins fortement tracassée par « une nébuleuse de songes et de brillantes images » suscitée par son tempérament bovaryque (de Londres à la Normandie, il n'y a, après tout, que la largeur du *Channel*) : elle a été attirée en Marc par sa provenance exotique ; sa différence raciale — car, aux yeux de cette superlative fille d'Albion, c'est bien être « d'une autre race » qu'être Français — la captive en lui faisant entrevoir des horizons fabuleux :

...elle s'exaltait en songeant à ces pays qu'elle n'avait jamais vus : la France, l'Italie, l'Espagne, ces nations ardentes, romanesques et pleines d'une corruption raffinée ! Et Marc, qui s'était aperçu de ce penchant d'Edith, s'amusait à lui parler des nuits italiennes, à lui raconter des scandales parisiens, et à lui décrire des courses de taureaux (p. 549-550).

Marc fascine d'autant plus que, comme Fabrice del Dongo, il est un métis : fils d'un Lyonnais et d'une Milanaise, c'est, comprenons-nous sans que cela soit véritablement précisé, et en rejoignant un fantasme stendhalien fondamental, à Milan qu'il est né (« sa ville natale, avec la blanche cathédrale veillant comme une légion d'anges assemblée au carrefour de longues rues sonores... », p. 563), héritier d'une grosse maison de soieries, ce qui nous amène aussitôt sur les bords du lac de Côme, centre séculaire de cette activité, et donc en pleine *Chartreuse de Parme*. Le bon calfeutrage dans le *home, sweet home* londonien, avec toutes ses aménités, ne peut étouffer l'appel, toujours vivant en lui, de « [son] Italie », comme le dit, avec envie, l'Anglaise trop Anglaise (p. 567), qui mesure secrètement tout ce qui lui manque, c'est-à-dire l'haleine amoureuse du grand Sud. On comprend mieux pourquoi la nouvelle, avant de verser un élixir *typically* britannique, est précédée d'un toast hispanique (l'épigraphe) apparemment tout à fait déplacé, en réalité en consonance avec des visitations clandestines du désir (qui se prolongent jusqu'en Amérique latine, puisque Marc a séjourné à

Buenos Aires, p. 560). Il y a bien, à Londres, une *Sicilian Arcade*, qui ressemble à une rue de Séville ou de Palerme (p. 589)... Au fond, c'est bien ce qui comblerait Edith, mais se révélera impraticable : vivre dans le Nord, tout en ayant le Midi chez soi.

L'apparition de Queenie au milieu d'un groupe costumé en personnages de la Comédie italienne (p. 541) s'avère être finalement trompeuse. Ce n'est pas dans cette direction méridionale que Marc sera entraîné par la féerique nymphe (Larbaud suggère littéralement, p. 578, l'appellation dont Nabokov assurera la fortune), mais bien au contraire vers des cieux plus septentrionaux : sa descente aux Enfers, très dickensienne, s'accompagne de références plus ou moins cryptées à des contes et légendes d'Allemagne (Queenie peignant « la fine soie d'or pâle qui s'éparpillait le long de son bras nu et sur sa gorge », p. 597, c'est bien entendu la Lorelei), ou de Scandinavie (Andersen et la petite fille aux allumettes, p. 570, pour ne rien dire, dans son âge de splendeur, de « cette douce Norvège, ce beau pays de neige ensoleillée » qu'évoque sa fraîcheur blonde et bleue, p. 586). *Le happy end* pour *happy few* qui attend cette réédition de Cendrillon, tirée de son obscurité par le coup de baguette magique d'un prince (au début peu) charmant, consacre le triomphe lyrique de la *merry old England* poétique et herbue, telle que Stendhal, admirateur inconditionnel de la campagne anglaise, de ses grasses prairies et de ses arbres immenses, l'a célébrée, « la grande bergerie de luxe, le Petit-Trianon des nations », le tendre pays saxon et ses beaux salons de verdure (p. 611), avec l'entrée finale, nuptiale, dans une « vallée bienheureuse » (p. 613) qui ressemble fort au Paradis. Plus de place, apparemment, pour le rêve d'un ailleurs : tout est ici, merveilleusement offert et goûté. Marc et ses séductions équivoques (à force d'avoir, comme Loti, des « petits mariages de marin » à chaque escale, p. 568, est-il encore quelque part, est-il encore *quelqu'un*?) s'estompe dans un lointain moins spatial qu'existential. Son amour n'était pas andalou (p. 609). Ni même italien. Il était français, hélas ! Queenie et lui auront passé dans la vie l'un de l'autre, comme une buée sur une vitre, que la vie telle qu'elle

va se charge d'évaporer.

Amants, heureux amants... n'a pas cette richesse d'orchestration thématique, mais en plaçant le narrateur français en tiers des plus ambigus dans la relation saphique qui unit Inga la Suédoise et Cerri l'italienne, le cygne des fjords et la noiraude méditerranéenne, specimen accompli « de ces femmes qui ont toujours l'air d'être à l'ombre » (p. 620), le texte rêve encore sur ces dialogues et ces confins. Ce qu'il y a de plus stendhalien ici, c'est l'usage de l'italien comme idiome privatif de l'amour. Stendhal a toujours affirmé que la langue française n'a pas de mots pour le dire, puisque, dans leur société dix-neuviémiste éteinte, les Français n'y pensent jamais : comment pourraient-ils l'exprimer ? Le narrateur s'appelle (ou est surnommé ?) *Francia*, comme Anatole : autant dire que, par son patronyme, il est emblématique d'une situation en quelque sorte médiane dans un trio amoureux vectorisé selon un axe nord-sud. Basculera-t-il d'un côté plutôt que de l'autre ? L'usage de l'italien avec la Suédoise, « pour être plus à nous-mêmes, plus isolés » (p. 622) brouille les enjeux, de même que le sabir typiquement stendhalien (ce que Stendhal appelait le « langage-self ») qui mêle babéliquement les langues afin de mieux dérouter les indiscrets : « Ach ! non ho dimenticato nulla ! » (p. 624). Les restes linguistiques des années d'études au Conservatoire de Vienne se fondent avec la langue de la complicité des anciens amants, mais qui est aussi celle de la nouvelle amante... Qui est qui, qui est où ? Là encore, les femmes damnées baudelairiennes n'auront fait que passer, le temps d'une brève rencontre à Montpellier, laissant la grande loi de l'effacement refermer son sillage doux-amer peu à peu sur leur pas.

A observer ces jeux frontaliers, on constate que, pour les protagonistes de Larbaud, comme pour Larbaud lui-même, le cosmopolitisme va de soi. C'est une seconde nature. *Vengo adesso da Cosmopoli*, aimait à répéter Stendhal, ennemi féroce de tout campanilisme et de ce qu'après Turgot il appelait avec mépris le « patriotisme d'anti-chambre », synonyme pour lui d'étroitesse d'esprit et de chauvinisme borné. Curieux de tout, et partout chez soi où il y a de beaux paysages,

des gens d'esprit, des femmes aimables, des libraires, des salons, des musées, des théâtres et un Opéra, il aurait, n'en doutons pas, paraphé avec une parfaite connivence la superbe évocation que propose *Mon plus secret conseil...* du cosmopolite :

Heureux homme, libre vagabond couchant partout, buvant à toutes les fontaines, citadin de toutes les plus belles cités, qui forment dans son habitude une seule grande ville, la Capitale du Monde, dont il est le bourgeois paisible et le flâneur anonyme. Pour lui, au bout de l'avenue de la Grande-Armée, il y a Oxford Street et Holborn, d'où se détache le Corso de Rome avec un embranchement qui est la Chiaja, coupée à angles droits par la rue Saint-Lazare qui aboutit à la place du Dôme de Milan et après Auteuil la pente s'accroît et Gênes et Naples et Brighton dégringolent vers la mer ; et ces quartiers que nous n'avons pas encore vus : Madrid, Vienne... (p. 690).

L'univers entier comme une construction impossible et pourtant indubitable, à la Escher, une machine paradoxale dépassant les contradictions pour ne servir, grâce à une synthèse idéalement plastique, quasi onirique, qu'à multiplier les chances d'être heureux pour un passe-murailles souriant, qui choisit selon l'humeur sa nationalité et en change aussi facilement qu'il change de fournisseurs (p. 660).

Le cosmopolitisme est l'un des ingrédients constitutifs du beylisme, cette culture systématique du moi, pour plus de connaissance et de jouissance. Par définition, le beylisme signifie une élégance, une *distinction* dans la mesure où il pose en valeur supérieure tout ce qui est susceptible d'augmenter la capacité de savoir et de plaisir de cet être unique nommé HB. Ce qui n'implique pas, bien entendu, vulgaire hédonisme, mais exigence, voire ascèse (il s'agit de ne rien se passer qui ne soit pas en consonance avec la liberté profonde du moi), en tous cas sécession sans faiblesse d'avec le conformisme du pluriel, toujours dédaigné, par dissidence *a priori*, au service des réquisitions inentamables du singulier. *Beauté, mon beau souci...* peut être envisagé comme la lutte entre deux visages du beylisme, l'un dégradé

et vaincu, l'autre authentique et vainqueur. En dépit de son « origine commerciale » (p. 559), Marc Fournier nourrit des prétentions au chic et arbore « 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 » (*ibid.*). Cette apparence de « classe » sert de façade à l'inconsistance d'un séducteur nonchalant, toujours à l'affût d'aventures « amusantes », et qui, pris au piège d'un sentiment inattendu, se révèle incapable de l'assumer et continuera ses conquêtes médiocres, « pour la satisfaction de son amour propre et pour la bonne opinion qu'il désirait que ses amis eussent de lui » (p. 566). La dernière image que la nouvelle nous en donne est celle d'un homme n'en finissant pas d'inaugurer de petites intrigues « banales et sans danger » :

Il y a plusieurs écoles, et lui, il appartenait à celle qu'il avait baptisée : « The Godersela School ». Godersela, en italien, signifie quelque chose comme : « se la couler douce ». Et peut-être, après tout, que Reginald Harding appartenait aussi à cette école ; mais qui pourrait dire lequel des deux était l'esprit original et créateur, et lequel l'imitateur routinier ? (p. 610).

Condamnation sans appel dans le catéchisme beyliste, pour lequel il n'est pas de plus grand péché (en vérité, c'est le seul, qui résume tous les autres) que de se montrer incapable d'inventer des comportements hors des sentiers battus par la foule. Lorsque Reginald constate : « il n'est pas très brave, ce monsieur » et « ce n'est pas le désir qui lui manque, c'est le cœur » (p. 606), il marque des distances infranchissables entre ce médiocre narcissique et lui-même, qui a su, sans même y songer et avec un parfait naturel, renverser des obstacles sociaux apparemment terrassants pour parvenir jusqu'à Queenie et l'emmener sur son cheval blanc, c'est-à-dire dans le train de Kenston. Dans une démarche réellement poétique, l'amour véritable rayonne d'une chaleur et d'une inspiration tellement contagieuses qu'il vient à bout

de toutes les glaciations (conventions, préventions, clichés) jusqu'à ce « beau mariage romanesque et irrégulier, un de ces mariages que désapprouvent tant les petits bourgeois qui ne sont ni assez riches ni assez éclairés pour contribuer au progrès de la Morale » (p. 607). Le très barnaboothien Reginald, fils unique, richissime et oisif, s'est fixé pour idéal ce que Stendhal appelle un *arte di godere* apparemment très simple, très absorbant en réalité : savourer pleinement, jusque dans leurs moelles, Londres et Paris, renoncer à toute ambition, ne rien faire et n'être rien, pour *être*, intransitivement, et vivre amoureux de sa femme, aux quatre coins d'un monde qui ne serait plus que la vaste maison du bonheur (p. 608). Irresponsabilité foncière, démobilisation face aux pseudo-urgences civiques que se fabriquent les hommes parce qu'ils n'ont pas le courage de regarder le vide vertigineux de leurs vies, ni surtout de le remplir en s'engageant dans la seule cause qui vaille, celle de l'épanouissement égotiste. Il n'est pas d'autre morale que celle-là — « immorale », si l'on veut, ni philanthropique ni humanitaire assurément, et pour cela même condamnée par les belles âmes comme un déplorable égoïsme.

Mais c'est dans *Mon plus secret conseil...* que Larbaud administre la plus exacte leçon de beylisme, en reproduisant tout au long l'extraordinaire « programme pour l'année prochaine » qu'a cru bon de rédiger, à son propre usage, L. L. (Lucas Letheil, mêmes initiales que Lucien Leuwen), document qu'il pourrait réciter par cœur, tant il est *intimior intimo suo*, et dont il a eu tellement honte qu'il l'a brûlé aussitôt qu'il écrit, ni plus ni moins qu'Octave de Malivert dans *Armance* ou Julien Sorel dans *Le Rouge et le noir*, qui en agissent exactement de même en couchant sur le papier confessions, examens de conscience, résolutions, immédiatement livrés aux flammes pour les soustraire au regard profanateur du Non-Moi. On peut dire que Larbaud s'amuse à un véritable pastiche de cette manie beyliste du secret, dont il moque tendrement les tics (ratures soigneuses et soulignements significatifs) et l'éthique, à la fois extrêmement naïve et tout à fait admirable. De quoi s'agit-il en effet ? Pour un jeune homme qui se trouve désormais

en mesure de conduire son existence à sa guise, de « commencer à vivre princièrement (p. 668) », sans que bien entendu il s'ensuive qu'il faille donner à cet adverbe une acception pécuniaire (ou seulement ou d'abord pécuniaire). « Princièrement » signifie avant tout *da grande* (p. 670) : expression empruntée à Stendhal et qui implique un style de vie certes favorisé par un copieux compte en banque, mais à la limite pouvant s'en passer (la question est toujours d'être et non d'avoir).

Qu'on en juge : le projet est de

progresser chaque jour dans la maîtrise de moi-même. C'est-à-dire : tout en essayant de toutes choses (en vue du choix définitif) rester en dehors de tout : me garder libre de toute habitude, camaraderie, liaison ; de tout esprit de corps ou de coterie, même de toute mode. Ne jamais tenir compte de l'opinion des ilotes ; ne rien faire pour me justifier à leurs yeux (pas d'études intéressées, pas de carrière) ; *garder l'incognito*. (Porter le cordon bleu sous la chemise). (p. 668)

C'est bien là le noyau dur du beylisme que cet exercice endurant de la souveraineté intérieure, le sourcilleux maintien de la distance entre soi-même et les autres, soi-même et soi-même qui est le gage et la condition d'une véritable indépendance et de la plénière appropriation personnelle. Au prix de l'incompréhension, voire de la persécution par ceux que Lucas appelle « les ilotes », ou qu'il incarne dans la figure symbolique de l'Indésirable (p. 659-660), parangon de l'esprit bourgeois (bel oxymore, puisque l'esprit bourgeois est l'assassin de l'esprit), étriqué, avaricieux, maussadement retranché sur son pré carré (« un Français doit vivre en France ! »), où il campe derrière le rempart de ses préjugés. Autant dire ce qu'on nomme si bien l'*écrasante* majorité. Comme Stendhal, Lucas semble avoir toujours su que « différence engendre haine ». Lucas assortit son plan de vie d'une multitude d'engagements pratiques et détaillés (encore un trait typique du beylisme) destinés à enrichir sa connaissance (ainsi, à l'étranger, « lire de cinquante à cent pages de français (XVII^e et XVIII^e seulement) par semaine », p. 669) ou son expérience :

Ne jamais refuser une occasion de connaître quelqu'un mais sans intention de me faire des relations utiles (je serais perdu !). Eviter les raseurs et les médisants, — temps gaspillé — mais rechercher les contradicteurs, pourvu qu'ils soient sans passion. L'idéal : connaître des gens de tous milieux et professions, Paris, province, étranger (p. 670).

Quant à l'amour, il va de soi qu'il ne saurait que viser au plus haut : « la femme exceptionnelle dans les circonstances exceptionnelles. La rencontrer et se faire aussi beau que possible pour la mériter. Et s'y tenir » (p. 671).

Cet homme qui passe pour être bon à rien et professe ne vouloir que se plaire à lui-même (p. 659) a, on le voit, le cerveau et le cœur bien placés et, au milieu de son désordre sentimental, tâche avant tout, comme Stendhal marchant « droit à l'objet », d'y voir net et clair. Pour cela, un précieux adjuvant, dont le beylisme a sans cesse proclamé les vertus opératoires : les mathématiques, qui exorcisent le flou et l'hypocrisie. Comme Pétain le dira de la terre, l'équation ne ment pas. Lucas est un algébriste (p. 667), convaincu qu'« il n'y a rien de tel que les mathématiques pour débrouiller la vérité » (p. 683), et qui, pour tirer le bilan de sa liaison avec Isabelle, dresse des colonnes (positif et négatif), fait des additions, cherche la preuve par A+B. Le recul, le regard froid de l'attitude scientifique permettent de considérer les enjeux passionnels, toute la gluante dramaturgie du pathos, avec le détachement du botaniste ou de l'entomologiste (*ibid.*), et c'est bien ce que Stendhal a essayé de faire, même s'il en a reconnu toute la difficulté, dans ses épisodes amoureux les plus tumultueux et les plus douloureux. L'ambition, on le voit, n'est pas mince : « pousser la culture de soi-même et le raffinement jusqu'à la simplicité essentielle » (p. 683), se désencombrer et se déposséder de toutes superfluités spirituelles dont la discipline prête évidemment à rire à la grossièreté béate (« capable de te laisser mourir de faim parce que la nappe a une tache », p. 684 : on pense à l'horreur compulsive de Stendhal

pour le sale), mais qui seule peut donner sens à notre être-au-monde : « C'est cette idée-là : qu'il n'y a pas de limite à la noblesse, qui fait tout l'intérêt de la vie, et qui finira par lancer la semence de l'homme jusqu'aux mondes inhabités » (p. 685). Baudelaire l'avait mieux que quiconque relevé : l'aspiration à la pureté et à la perfection du dandy l'apparente au héros et au saint. Lucas prie tous les soirs (« Ne jamais oublier que je ne relève que de Dieu », p. 669). Stendhal priait-il ? Ce mécréant avait aussi secrètement ses autels.

Tout cela, très cornélien au fond (Corneille, avec « l'espagnolisme », une des grandes convocations du beylisme, le sentiment aigu de ce qu'on doit à l'idée qu'on se fait de soi). Naturellement, les notes de subtile déflation ironique ne manquent pas, et « notre héros », comme pourrait dire Larbaud en désignant Lucas comme Stendhal désigne Fabrice, est bien jeune, bien ingénu, bien présomptueux ; dans son rôle de poète encore inédit, il est persuadé qu'« à lui seul il anoblit tous ses ascendants... » (p. 698). Fierté plutôt prématurée de celui qui, comme le disait de Stendhal son ami Domenico Fiore, « tend ses filets trop haut », et trouve « lamentable » (p. 672) la charte en forme de discours de la méthode qu'il s'est donnée, mais dont au fond il n'abjure strictement rien. A sa nouvelle, Larbaud adjoint un codicille sur « la dignité de l'amour » (p. 716-719) qui situe bien les enjeux. Dans *Beauté, mon beau souci...*, Marc, avec Edith, stagnait conjugalement dans la bourgade Possession-Paisible (p. 551) ; Lucas nous convoque à la beauté, à l'ardue nécessité du Tendre-sur-Estime. Certes, il s'en veut de se vouer ainsi à ne vivre que le rare, à disqualifier toute facilité, et se morigène en termes parfaitement beylistes : « ... ô sentimental incorrigible, maniaque de passion et de chevalerie ; il faut toujours que tu aies une idole qui représente pour toi la Femme... » (p. 696). Mais l'incorrigible sait qu'en se corrigeant, il perdrait son trésor. L'amour, dit Stendhal au début de la *Vie de Henry Brulard*, aura été la plus grande affaire de ma vie, ou plutôt la seule. Entre les affres et délices de la passion toujours recommencée et la désillusion de la dé cristallisation (le fameux « n'est-ce que ça ? » beyliste, déjà profilé sur aujourd'hui

comme l'inévitable de demain par le lucide narrateur d'*Amants, heureux amants...* : « Mais il y aura un jour, sûrement, où je la verrai comme les indifférents la voient, et où je penserai : “ce n'était que ça” », p. 644), les personnages de Larbaud, comme ceux de Stendhal et Stendhal lui-même, n'envisagent pas pour eux d'autre vocation que d'aller à la rencontre et à l'exploration de l'autre moitié du Ciel. « Ah, peuple différent, nation des femmes ! » (p. 629). Définitivement inconnaissable peut-être, et pourtant patrie hors de laquelle tout homme s'éprouve exilé.

Les larmes de Phénix.
Imagination de l'intime, héroïque et politique

L'INTIMÉ, *présentant de petits chiens.*

Venez, famille désolée ;

Venez pauvres enfants qu'on veut rendre orphelins :

Venez faire parler vos esprits enfantins.

Notre père qui nous...

DANDIN

Tirez donc. Quels vacarmes !

Ils ont pissé partout.

L'INTIMÉ

Monsieur, voyez nos larmes.

Jean Racine, *Les Plaideurs*, III, 3.

On a raison d'user du terme de littérature intime, ou de l'intime, puisque, à partir du XIX^e siècle, écrivains et lecteurs y reconnurent un caractère de leurs intentions et de leurs attentes. Mais, littérairement, que peut signifier « intime » ? Toute lecture solitaire est par définition intime et, comme c'est aujourd'hui un usage général, il est clair que je peux nouer une accointance personnelle avec les sermons de Bossuet ou le *Journal officiel*, comme un enfant peut être « amoureux de cartes

et d'estampes ». On entend bien cependant que Vidal de la Blache ou le Ministère des Transports n'avaient pas l'intention d'éveiller à des émotions aussi singulières les destinataires de leurs atlas ni de leurs arrêtés. Le caractère intime d'une lecture quelconque est donc déterminé par sa réception.

En revanche, tout ce qui est littéraire est par destination public, tandis qu'une lettre intime est adressée à une personne privée. Une littérature intime tâchera donc à mettre son lecteur dans la situation du *destinataire* d'une correspondance, situation extra-littéraire. Allégorie de la bouteille à la mer, dont le message s'adresse à un inconnu, mais dont la découverte engage d'autant plus son lecteur que l'auteur se met sous sa dépendance : sauvez-moi ! C'est plus ou moins sur ce modèle personnel que Rousseau tend ses *Confessions* ou son *Rousseau juge de Jean-Jacques* avec prières et tremblements : lisez-le, lisez-le en entier « et même avant que d'en parler à personne¹ ». Le premier caractère de l'expression intime est en effet de requérir du lecteur une indispensable bonne volonté, dont se passent le prédicateur en chaire et le député à la tribune. Ces formes d'éloquence officielle, comme l'épopée, la tragédie et le lyrisme de Pindare, supposent la représentation d'un auditoire captif et connu, celui de l'aède devant les convives, celui du théâtre ou du stade, devenus ingénument, aujourd'hui, celui de nos amphithéâtres. L'écrit intime au contraire renonce à cette fiction fondatrice d'un « public » formant corps, identifié, en somme, par le genre et la circonstance. Mais, subtilement retors, il s'adresse à un lecteur qu'il voudrait pris à partie aussi personnellement que celui d'une lettre, sauf que ce n'est pas l'adresse de la lettre qui l'identifie comme destinataire, mais la lecture de l'œuvre. Aussi lui donne-t-il fictivement le maximum de présence et de pouvoir. Inversement le degré « d'intimité » d'un écrit ou d'une parole peut se mesurer à la faiblesse ostensible de l'autorité de l'énonciateur. Attitudes de Montaigne ou

1. *Rousseau juge de Jean-Jacques*, *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 659.

de Rousseau : « Je sais bien que le lecteur n'a pas grand besoin de savoir tout cela¹ »... « Ce n'est pas raison (lecteur) que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain² ». On pourrait donc penser que « l'écriture intime » se reconnaît à ce qu'elle adopte des formes non canoniques et s'écarte des genres reconnus, qui détiennent par eux-mêmes une autorité de tradition. Pour reprendre une formule juridique, l'épopée, le discours oratoire, etc. sont littéraires par nature, l'écriture intime est une littérature par destination. Ou se présente comme telle.

Autre chose : « intime » peut qualifier deux modalités différentes de l'expression littéraire. D'abord, un ordre de production et d'énonciation, comme on vient de le voir, ce qui nous ferait dire que la lettre, le journal, le dialogue entre amis, la rêverie et le songe pourraient figurer parmi les « genres » ou les variétés de l'écriture intime ; d'autre part, un ordre de sujets, d'évocations de scènes ou d'objets qui ressortissent à la vie domestique et privée, comme disait Montaigne, et qui forment autant de représentations littéraires *de* l'intime. Or ces sujets intimes peuvent se retrouver dans tous les genres, grands ou mineurs. L'éloquence grecque et latine a fréquemment recours à des scènes familiales, à des détails privés. Et même, on croit apercevoir comment tel genre intime sort d'un genre canonique, quand on ouvre le *Discours pour l'invalidé*, de Lysias. Le logographe athénien a prêté à son bonhomme un style familial, et un plaisir manifeste à inventer l'autobiographie :

Pour un peu je remercierais mon accusateur, conseillers, de m'avoir intenté ce procès. Jusqu'ici je n'avais guère de raison pour publier le compte de ma vie, et, grâce à lui, j'en tiens le prétexte³ !

1. *Ibid.*, *Confessions*, Livre I, p. 21. Et l'avis au lecteur des *Essais* : « C'est ici un livre de bonne foy, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin que domestique et privée. Je n'y ai eu nulle considération de ton service ni de ma gloire ». Etc.

2. MONTAIGNE, *Essais*, « Au lecteur », tome I, Paris, Garnier, 1962, p. I.

3. LYSIAS, *Pour l'Invalidé* (XXIV), § I. Cité d'après *Extraits des orateurs attiques*,

Comme en 1554 le narrateur de *Lazarillo de Tormes* prend occasion de se défendre contre de mauvais bruits pour écrire à son bienfaiteur le récit de ses pauvres aventures, ce boutiquier du 5^e siècle avant notre ère, désespérant qu'un Hérodote parlât jamais de lui, raconte, avec ses chagrins, des scènes de la vie privée des petites gens d'Athènes.

Cela suggère que la catégorie de l'intime n'est étrangère à aucune littérature, ni peut-être à aucun genre. Et même qu'elle concourt peut-être, structurellement, à composer tous les genres. Tout discours peut comporter, à quelque moment, des considérations *pro*, ou *de* ou *a domo sua*. Dans l'épopée, le plus ancien de tous les genres, le moins intime apparemment par nature et par destination, cette catégorie de l'intime structure le récit et le texte.

Archétype de l'intimation

Le chant IX de l'*Iliade* se compose de délibérations et de discours. Privés du secours d'Achille, les Achéens aux abois ont été reconduits par les Troyens jusque dans leur camp. Agamemnon convoque le conseil des rois grecs, les accueille cérémonieusement par un festin, et accepte sur leur demande de prier Achille de reprendre le combat : le roi des rois reconnaît publiquement son « erreur¹ », offre complète réparation, énorme indemnité, part de butin exceptionnelle, apanages, et une de ses filles en mariage. Le conseil députe une ambassade pour porter à Achille ces propositions officielles. Elle est composée d'Ajax et d'Ulysse, guidés par Phénix, l'ami et le familier du guerrier offensé, escortés, comme il se doit, par deux hérauts, et son départ est entouré d'un cérémonial rituel.

Paris, Hachette, 1910, p. 61. J'exagère un peu en y voyant l'origine de l'autobiographie. Voir Anne BIELMAN et Éric LE BERRE, « Autobiographie et récit historique : le cas de Flavius Josèphe », dans Robert KOPP éd., *La Biographie, modes et méthodes*, Paris, Champion, 2001, p. 41-42.

1. *Iliade*, chant IX, vers 116, 119.

La suite du chant tient principalement en trois discours de longueur croissante, l'ambassade d'Ulysse (vers 225 à 306), le refus d'Achille (vers 308 à 429) et la supplication de Phénix (vers 434 à 605). Ulysse s'adresse ès qualités au roi et au héros : il expose la situation militaire, exhorte le fils de Pélée à dominer sa colère en lui rappelant les recommandations royales de son père, et rapporte fidèlement les offres d'Agamemnon. « L'artificieux Ulysse » conclut en promettant au héros la gloire d'un dieu, et insinue pour finir qu'Hector se vante déjà de surpasser tous les Grecs. Mais à ce discours d'ambassadeur, bien construit et attendu, Achille répond tout uniment non.

Il fut, ce jour-là, particulièrement brillant. Dès que le cortège des députés s'est présenté à sa porte, il a marqué une forte surprise, présumé aussitôt qu'ils venaient « en amis », et s'est empressé d'offrir à boire et à manger à ses « amis les plus intimes en visite sous son toit¹ ». Deuxième festin de la soirée, comme le remarque Ulysse avec son humour habituel², succulent aussi, mais sans façons³. À son discours, Achille répond sans diplomatie : plus de protestations d'amitié ; il refuse les présents ; il refuse surtout la gloire, et c'est la question centrale de ce chant, c'est une question centrale de l'épopée. Il peut, on le sait, choisir entre une vie glorieuse et brève et une longue et heureuse vie obscure ; entre l'héroïsme du *Kshatriya*, du guerrier, et la prospérité tranquille du propriétaire terrien, époux comblé dans la maison paternelle ; entre la deuxième et la troisième fonction. Car il n'est pas interdit d'envisager la question de l'intime sous l'angle de Georges

1. *Ibid.*, vers 197, 204.

2. *Ibid.*, vers 225-227. Détail curieux : le repas terminé, au moment de prendre la parole, « Ajax fait un signe à Phénix ; mais le divin Ulysse s'en aperçoit » et le devance (vers 222-224). Il est possible qu'Homère explique par là l'échec de l'ambassade. Dans ce climat familial à dessein créé par Achille, c'était au vieil ami à parler, et l'astucieux Ulysse a été cette fois malavisé de maintenir sa prérogative.

3. À plusieurs malicieux détails, où l'on devine le sourire des Grecs, on voit qu'Achille évite de se comporter en roi recevant une ambassade : il coupe lui-même les viandes et les apprête ; il demande à Patrocle de faire l'offrande rituelle au début du repas (vers 205-220).

Dumézil, surtout dans l'épopée¹. Quoi qu'il en soit, cette oscillation entre l'héroïsme et les activités des *Travaux et des Jours* est sans cesse repérable dans l'épopée homérique, particulièrement dans les combats domestiques des derniers livres de l'*Odyssee*. Elle l'est encore mieux dans l'œuvre de Virgile. La raison littéraire en apparaît plus clairement encore dans le troisième discours, celui de Phénix.

Phénix ne tient pas un langage d'ambassadeur. Il prend la parole pour répondre à Achille qui lui a demandé s'il reviendrait chez eux avec lui. Il parle avec des sanglots, son long discours est une supplication, une prière accompagnée de larmes. Le « glorieux Achille² », il l'appelle « mon enfant » au bout de quelques mots : ne lui a-t-il pas été confié tout petit par Pélée ? Ce qui donne autorité à son discours, c'est la commission donnée par le père héroïque et royal, pour qu'il instruisse le jeune Achille et l'assiste au combat et au conseil. Par sa vie, qu'il remémore ici, Phénix appartient tout entier à la sphère domestique et, si l'on ose dire, romanesque. Jeune homme, il fut chassé de la maison par la colère de son père, dont il avait séduit la jeune maîtresse pour obéir aux prières de sa mère jalouse. L'affaire de famille a manqué tourner au parricide ; son père l'a maudit et il n'aura jamais d'enfants. Domptant sa colère, il préfère s'enfuir, malgré ses cousins et toute sa famille alarmée, qui monte la garde pour l'empêcher de quitter la maison ; il s'évade en brisant la porte de sa chambre, et

1. Dumézil reconnaît que les traditions épiques grecques correspondent moins bien à son schéma trifonctionnel que les latines, les indiennes ou les scandinaves. Il a pourtant donné du jugement de Pâris une explication lumineuse, en classant l'épisode parmi « les drames du choix » (*Mythe et Épopée I. II. III.*, Gallimard, « Quarto », 1995, p. 608). Le choix entre les trois déesses est interprété comme le choix entre les trois fonctions, souveraine, guerrière et productrice, la dernière assurant la richesse et la fécondité, donc la volupté et l'amour. Achille offre tout le temps l'exemple d'un drame du choix entre la deuxième et la troisième fonction. En témoigne l'épisode des filles de Lycomède, et encore sa fameuse confidence à Ulysse au royaume des morts (*Odyssee*, XI, vers 488-491).

2. *Iliade*, IX, vers 437.

le voilà courant « l'Hellade aux vastes espaces¹ ». « Dans la Phthie fertile », Pélée le recueille et « l'aime comme un père aime son fils unique, héritier de grands biens² ». À la naissance d'Achille, Phénix « l'aime du plus profond du cœur³ ». Plus que jamais, il appartient à la sphère intime, et à la troisième fonction selon Dumézil :

Tu me voulais toujours à table auprès de toi, chez nous à la maison et même chez les autres ; c'était moi qui devais t'asseoir sur mes genoux pour te couper ta viande et te faire manger ; pour te donner ton vin à boire, et que de fois tu l'as vomi sur moi ! J'avais ma tunique devant toute trempée ! Tu étais un petit garçon difficile, et tu m'en as fait voir de dures⁴...

L'argumentation de Phénix repose donc entièrement sur une intimité dont s'était prévalu Achille pour ne pas entendre ses visiteurs comme des ambassadeurs. L'amour qui le fait parler lui donne l'intuition de ce qui convient à celui qu'il aime (en effet, Achille est bien un guerrier, et non un *gentleman farmer*), et lui donne une autorité bien différente de la sagesse d'Ulysse. L'autorité « du fond du cœur », une autorité d'intimité, qui voit clair. Car, littérairement parlant, que peut-il advenir des pensées profondément cachées, « *intima consilia*⁵ », le « plus secret conseil » comme traduit Valéry Larbaud, sinon d'être produites en pleine lumière, en vertu d'une puissante intercession de celui qui vous devine ? Qui sait qui vous êtes, au fond de vous. Sur *intimus*, ce superlatif correspondant au comparatif *interior* qui n'a pas de positif, le latin a fait un verbe *intimare* qui signifie conduire au

1. *Ibid.*, vers 478. Phénix raconte assez longuement (vers 448-480) sa fuite hors de la maison natale, avec un luxe de détails assez inutiles, à première vue, mais qui insistent tous sur la vie domestique et la topographie de la maison (un cousin gardait le porche, un autre le vestibule, un troisième faisait sentinelle devant la porte « aux panneaux bien assemblés »). Scènes par excellence de la vie privée).

2. *Ibid.*, vers 481.

3. *Ibid.*, vers 486.

4. *Ibid.*, vers 486-492.

5. CICÉRON, *Verres, Actio prima*, 17.

cœur de quelque chose de caché, donc exposer, déclarer ouvertement. Le français intimer veut dire déclarer, signifier quelque chose officiellement et avec autorité (en justice), et en général ordonner. L'appel de l'intime à l'intime, ou d'un intime au nom de l'intimité, est en effet pressant, et difficilement résistant. Achille y résiste, mais il s'en repentira quand son obstination dans l'erreur aura causé la mort de Patrocle, son ami intime. La puissance de « l'intimation », si l'on peut détourner ce mot rare pour traduire l'autorité de commandement de l'intime, Phénix la lui explique dans une des plus belles allégories d'Homère, l'allégorie des Prières :

Les Prières, vois-tu, sont filles du grand Zeus : bigles, bancales et ridées, elles clopinent tant qu'elles peuvent après l'Erreur. Mais L'Erreur gaillarde a le pas élastique ; elle prend tellement d'avance qu'elle arrive partout la première pour attraper les gens. Alors les Prières passent derrière pour réparer le mal. Celui qui respecte les filles de Zeus quand elles le rejoignent, elles lui portent bon secours et elles écoutent sa demande. Mais si on ne veut pas d'elles et qu'on les renvoie brutalement, elles s'en vont, oui, mais prier Zeus, le fils de Cronos, que l'Erreur ne quitte plus l'obstiné et le tourmente jusqu'à ce qu'il paie¹.

Ces Prières ressembleraient bien à Phénix lui-même, vieux, fidèle, empressé, et qui représente ici la pensée d'Achille, telle qu'elle devrait faire retour sur elle-même. En effet, c'est à partir du vers 523 du chant IX qu'Achille commence à avoir tort². Sa colère contre l'injustice d'Agamemnon correspondait à la fierté légitime d'un héros guerrier. Maintenant son intransigeance risque de le conduire à n'être plus un guerrier, ni un héros, mais à retourner à la vie domestique et privée. Par la voix de Phénix, c'est cette vie domestique elle-même, c'est toute

1. *Illiade*, IX, vers 502-512.

2. « L'Atreide [...] a choisi tes meilleurs amis [...] pour te porter une prière : ils sont venus à toi, ils t'ont parlé, ne les ignore pas : *jusqu'ici*, on ne pouvait pas te reprocher ta colère » (vers 520-523). On remarque avec quelle intelligence Phénix fait rentrer l'ambassade et le discours d'Ulysse dans le système de la prière.

l'enfance et l'éducation d'Achille qui vient lui dire : ne te trompe pas, tu ne peux être que le héros que je t'ai fait devenir¹. Homère a donc ici représenté d'abord l'enjeu dramatique de l'épopée, le choix héroïque, toujours à refaire, et la douce tentation de la sphère intime. Mais il a aussi montré qu'en même temps toute la sphère intime pousse à l'héroïsme le guerrier prédestiné. Par tous les subtils détails de l'histoire de Méléagre², le long récit qui suit sa prière, Phénix insiste sur la merveilleuse ambiguïté de la troisième fonction et son lien avec la fonction guerrière — aussi bien d'ailleurs avec la fonction royale, comme il se verrait dans les rôles que tient Priam.

C'est là le privilège de l'intimité. Pour bien comprendre son rôle, en effet, il ne faudrait pas l'identifier avec la seule troisième fonction dont les attributs, cependant, lui conviennent : satisfactions des besoins du corps, bonheur de l'enfance dans des bras protecteurs, amour, richesse. La sphère de l'intimité englobe des trois fonctions tout ce qui, en elles trois, déborde la sphère publique et l'organisation sociale. Elle assure leur secrète cohésion, source à la fois de leur légitimité et de leurs

1. *Ibid.*, vers 485 : « C'est moi qui t'ai fait ce que tu es, Achille semblable à un dieu, en t'aimant de tout mon cœur ».

2. *Ibid.*, vers 527-599. L'histoire se passe à Calydon, où Étoliens et Courètes s'exterminent en voisins. Méléagre, fils du roi des Étoliens, tuait beaucoup de Courètes, et ses compatriotes l'adoraient. Mais voilà qu'il massacre cinq oncles, frères de sa mère Althée, Courète de naissance, et qu'elle le maudit du matin au soir. Ulcéré, furieux, Méléagre se claquemure dans la chambre conjugale et ne quitte plus le lit de la belle Cléopâtre. (Encore une histoire de famille, comme celle de Phénix lui-même.) Les dieux infernaux entendent Althée et les Courètes escaladent les murs de Calydon. Les Anciens et les prêtres le supplient en lui promettant de grandes richesses : Méléagre ne veut rien entendre ; son père vient cogner à sa porte, il n'ouvre pas. L'ennemi enfin envahit la maison. Alors sa femme prie qu'il la défende, elle et sa chambre. Le héros s'habille et disperse les Courètes, mais les Étoliens ne lui donnèrent rien, car il ne les avait sauvés qu'en obéissant à son cœur. Dans les deux récits qui flanquent sa prière, celui de sa vie qui établit son droit à l'intimité, et celui de la grève guerrière qui sert de fâcheux précédent à l'obstination d'Achille, Phénix a donc accumulé les scènes intimes de la vie privée. Histoires de malédictions familiales en intérieurs clos ; rôle déterminant des femmes ; importance récurrente de la chambre et de la porte fermée : l'histoire de Méléagre, à l'image de Phénix, a quelque chose de romanesque.

paradoxaux modifications. Le porcher s'y métamorphose en guerrier, comme dans *L'Odyssée*, la mère protectrice s'y laisse convaincre d'aller chercher les armes divines qui hâteront le trépas de son fils, le roi s'y fait suppliant comme Priam. L'intime, dans l'épopée grecque, est la réserve romanesque des actes héroïques¹.

Mais laissons-là Homère, qui, grâce au discours de Phénix, nous a permis d'apercevoir les principaux traits de la représentation de l'intime dans un genre qui, presque par définition, l'exclut. Pour les récapituler :

1. — La situation d'intimité donne une autorité d'expression qui sort du cadre de la hiérarchie épique elle-même. C'est ce que nous avons appelé la puissance d'intimation.

2. — Cette intimation engage si profondément la personnalité de celui qui parle et de celui qui écoute, qu'elle semble provenir d'une voix intérieure, et en effet celle de Phénix ne s'adresse au roi présent que par le souvenir de l'enfant qu'il a été ; et de plus, voix de prière, elle est déjà la prière que fera Achille à sa mère, puis à Zeus, une fois convaincu de son « erreur », au chant XIX². Bien qu'il la repousse, Achille en reconnaît la force bouleversante³. Il y a donc, en Grèce au moins, une voix de l'intime, audible dans tous les aspects de la civilisation, peut-être jusque dans le système morphologique de la conjugaison, avec « la voix moyenne ».

3. — L'intimation emporte un style et des thèmes, notamment une thématique domestique et corporelle. On mange et on pleure beau-

1. Il faudrait ici bien des pages pour développer cette idée. On la retrouverait au chant II du *Mahabharata*, dans l'épisode où Draupadi, l'épouse des cinq frères qui représentent les trois fonctions, obtient leur salut. L'épopée indienne a voulu, contre toute espèce de coutume, qu'une épouse unique attestât la solidarité de ces trois fonctions, et que cette intime solidarité sauvât l'ensemble. La femme et le mariage forment des figures intimes, sur le plan humain, d'une unité sur le plan divin. Voir G. DUMÉZIL, *Mythe et Épopée*, op. cit., p. 131-152.

2. Pour Thétis et Achille, voir *Illiade*, XVIII, vers 73 et suivants. Voir aussi XIX, vers 271 et suivants.

3. *Ibid.*, IX, vers 612 : « Ne me bouleverse pas le cœur »...

coup, chez Homère, sans pour autant sortir du cadre de l'épopée, mais il y a repas et repas, on l'a vu, larmes et larmes. Celles d'Andromaque (« Chère épouse, dit-il en essuyant mes larmes¹ »...) n'ont rien des larmes de colère des héros dépités, ni celles d'Achille pleurant Patrocle consolé par sa mère. Pour Phénix, c'est le détail de l'enfant qui vomit sur sa tunique qui marque le comble de l'intimité.

4. — Il est enfin des lieux de l'intime, notamment la maison, la chambre et la porte. Ils ne changent guère jusqu'à Pelléas et Mélisande. Mais ils sont immédiatement et particuliers, et symboliques.

Le culte de l'intime à la fin du XIX^e siècle

L'intime et le moi de l'auteur au XIX^e siècle

On ne s'attendait guère
De voir Ulysse en cette affaire².

L'avantage, pour Phénix et nous, de tomber de la lune en pleine époque symboliste, c'est de considérer le phénomène littéraire de l'intime du point de vue de Sirius. Il n'y a pas à se faire une règle de cette tactique, qui va contre notre démarche à l'ordinaire historique. Essayons-la, simplement, dans cet article.

Juste quelques banalités utiles. Tout d'abord, la position de Phénix, c'est-à-dire l'argumentation ôtée à la rhétorique et transportée dans la sphère de l'intimité, est passée dès l'époque romantique du personnage à l'auteur. Homère, lui, invoquait la Muse héroïque, qui lui donnait, entre autres, Phénix avec Ulysse, Andromaque avec Cassandre. Et le discours de Phénix, dans la logique de l'épopée, représentait une sorte de paradoxe à justifier longuement. La règle rhétorique reposait en effet normalement sur l'expression du point de vue de l'héroïsme, de la volonté des dieux, plus tard de la cité dans la tragédie.

1. Ainsi Racine (*Andromaque*, acte III, scène 8) traduit-il le vers 485 du chant VI.

2. LA FONTAINE, *Fables*, X, 2.

Au contraire, la muse de Walter Scott et de Balzac, c'est la muse de l'intime. Ils s'informent des réalités, historiens ou observateurs, mais ils prétendent les pénétrer par une intuition souveraine :

Chez moi, l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps ; ou plutôt, elle saisissait si bien les détails extérieurs, qu'elle allait sur le champ au delà : elle me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait, en me permettant de me substituer à lui comme le derviche des Mille et une Nuits prenait le corps et l'âme des personnes sur lesquelles il prononçait certaines paroles¹.

Ainsi parle le narrateur de *Facino Cane*. Balzac, il est vrai, peut passer pour un visionnaire unique en son genre. Regardons un peu à côté, pour constater que la pénétration intime est une attitude littéraire favorite, mais supposée originale, comme dans la réplique de l'excentrique Fantasio :

Hélas ! tout ce que les hommes se disent entre eux se ressemble ; les idées qu'ils échangent sont presque toujours les mêmes dans toutes leurs conversations ; mais dans l'intérieur de toutes ces machines isolées, quels replis, quels compartiments secrets ! C'est tout un monde que chacun porte en lui ! un monde ignoré qui naît et qui meurt en silence ! Quelles solitudes que tous ces corps humains !²

C'est donc la Muse de l'intime qui fait l'unité de l'observation et de l'imagination, du réalisme et de l'idéalisme, de l'Histoire et de l'expression des « Voix intérieures ». En considérant le recueil d'Hugo, ne nous étonnons pas qu'il nous parle du siècle du Progrès, de l'Arc de Triomphe, de la mort de Charles X, de Dante et de Virgile, de tant de sujets si peu « intimes », car en 1837 il est en possession d'expliquer ce mystère :

1. BALZAC, *Facino Cane* (1836), *La Comédie humaine*, Lausanne, Éditions Rencontre, Roland Chollet éd., 1959, tome 10, p. 241 (première page de la nouvelle).

2. MUSSET, *Fantasio* (1834), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1963, p. 288-289.

La Porcia de Shakespeare parle quelque part de cette *musique que tout homme a en soi*. — Malheur, dit-elle, à qui ne l'entend pas ! — cette musique, la nature aussi l'a en elle. Si le livre qu'on va lire est quelque chose, il est l'écho, bien confus et bien affaibli sans doute, mais fidèle, l'auteur le croit, de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous.

« Écho intime et secret », poursuit Hugo, qui est « la poésie même », « comme Dieu : une et inépuisable¹ ». Nous connaissons bien cette métaphore de la « musique intérieure », nous l'avons trouvée chez Proust², et chez Charles Péguy³. Elle note l'intuition que percevoir, selon un art, le monde, l'histoire, la vie même, c'est les faire entrer en résonance avec une voix intérieure ou avec un « sens intime », à la fois conscience et immédiate pénétration des choses. Le couple intime — public, vivant dans l'épopée homérique, continue d'agir, mais à rôles inversés : c'est l'expression intérieure qui apparaît littérairement première, fondamentale, juste et légitime ; et c'est l'expression légale, politique, officielle qui semble étrangère à l'art littéraire.

1. HUGO, *Les Voix intérieures* (1837), « Préface », *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1968, p. 209. Dans *Le Marchand de Venise*, le vers qui se rapproche de la citation d'Hugo n'est pas dit par Porcia, mais par Lorenzo, glorifiant la puissance d'Orphée et de la musique (acte 5, sc. 1).

2. *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Idées », 1954, dernières lignes : « Les belles choses que nous écrivons si nous avons du talent sont en nous, indistinctes comme le souvenir d'un air, qui nous charme sans que nous puissions en retrouver le contour, (...). Mais si le talent, cette sorte de mémoire, n'est pas cultivé, « personne ne saura jamais, pas même soi-même, l'air qui vous poursuivait de son rythme insaisissable et délicieux ».

3. PÉGUY, dernières lignes de *Notre patrie*, dans *Œuvres en prose complètes*, Paris, « Pléiade », 1988, tome 2, p. 61 : en 1905, l'imminence de la guerre provoque en lui un « saisissement » : « c'était (...) une commune reconnaissance intérieure, une connaissance sourde, profonde, un retentissement commun d'un même son ; au premier déclenchement, à la première intonation, tout homme entendait en lui, retrouvait, écoutait, comme familière et connue, cette résonance profonde, cette voix qui n'était pas une voix du dehors, cette voix de mémoire engloutie là et comme amoncelée on ne savait depuis quand ni pour quoi. »

Pour comprendre historiquement cette exigence d'intimité que la littérature semble réclamer de l'auteur, depuis Rousseau, il faudrait parallèlement écrire l'histoire de l'idée et des représentations du moi au XIX^e siècle. Contentons-nous de quelques remarques, en nous tournant vers Taine, qui s'efforce dans toute son œuvre, directement ou non, de comprendre et de formuler le problème du moi, déterminé et créateur. D'une part, il critique Maine de Biran, Cousin, Jouffroy et « les philosophes classiques du XIX^e siècle en France », pour réfuter le spiritualisme qui leur fait croire, contre la méthode de Condillac, « un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain¹ », que les causes de nos sentiments résident hors de nous, dans un monde mystérieux et enchanté. Deuxièmement, il analyse comme une faculté maîtresse du XIX^e siècle, chez Michelet par exemple, la sympathie visionnaire qui permet de restituer les civilisations disparues, non seulement par « l'imagination inspirée » des formes et des couleurs, mais « l'imagination du cœur » qui pénètre « la pensée intime » des hommes et des monuments de l'histoire, et les traduit par de si heureuses descriptions qu'on reconnaît à ces réussites « le besoin le plus intime et la faculté maîtresse de l'auteur² » ; cet instinct de l'histoire, qui est toute sa méthode, le conduit à l'éloge de toutes les forces instinctives, du peuple et de l'animal, de l'Amour et de la Vie, et, surtout, il éveille au cœur du lecteur l'émotion qui convainc³. Un sentiment intime de l'histoire et du monde permet l'intuition de leur signification intime, et le lecteur en est intimement remué.

Troisièmement, il explique tout au long de *L'Intelligence* le paradoxe du moi : il n'y a de réel dans le moi que la file de ses événements ; mais

1. Hippolyte TAINÉ, *Les Philosophes français du 19^e siècle*, (1857) ; *Les Philosophes classiques du 19^e siècle en France* (1868), Paris, Hachette, 1888, p. 17.

2. Hippolyte TAINÉ, *Essais de critique et d'histoire* (1858), Paris, Hachette, 1896, p. 113-116.

3. *Ibid.*, p. 136, 145. Bien entendu, cette « méthode de l'instinct » n'est pas la plus sûre en histoire, Taine l'avoue ; mais il explique par elle la réussite « poétique » de Michelet.

ce sont des événements qui apparaissent comme « *intérieurs* »¹, jusqu'à ce que se constitue « l'idée d'un dedans stable », l'idée du moi. Ce qui constitue le moi, c'est cette force internalisante. Le moi est donc une illusion métaphysique, si on veut le considérer comme une substance, mais une réalité structurelle :

Telle est donc la notion du moi. Illusoire au sens métaphysique, elle ne l'est pas au sens ordinaire ; on peut la déclarer vide (...). Nous pouvons dire que le moi, comme les corps, est une force, une force qui, par rapport à eux, est un dedans, comme par rapport à elle, ils sont un dehors. Ces trois mots, force, dedans, dehors, n'expriment que des rapports, rien de plus ; à tous les moments de ma vie, je suis un dedans qui est capable de certains événements sous certaines conditions, et dont les événements sous certaines conditions sont capables d'en provoquer d'autres en lui-même ou en autrui. Voilà ce qui dure en moi et ce qui, à tous les instants de ma durée, sera toujours le même. — Il est manifeste que ce n'est pas là une notion primitive. Elle a des précédents, des éléments, une histoire, et l'on peut compter tous les pas de l'opération involontaire qui aboutit à la former².

Le régime romantique de l'intime le cède ici au régime moderne. La pensée de Taine considère le moi non comme une nature, mais comme une force produite par le couple intériorité — extériorité, et cela, faut-il ajouter, dans la durée. Inspirée de Condillac, sa théorie du moi essaie de le ramener à des éléments simples, qui cependant ne sont plus des choses, mais des processus et des situations. Ainsi le rapport sympathique que l'historien ou le romancier romantique, Balzac et Michelet, entretiennent avec le réel, devient-il maintenant l'objet de la réflexion objective de Taine. Leur esthétique de l'intime n'est pas du tout niée ou diminuée, elle est « expliquée » au contraire à partir du phénomène de l'intime, couple³ de forces structurant la personnalité,

1. Hippolyte TAINÉ, *De l'intelligence* (1870), Paris, Hachette, 1920, tome 2, p. 208.

2. *Ibid.*, p. 217-218.

3. *Ibid.*, p. 241 : « Ainsi, dans notre esprit tout composé est un couple », etc.

la perception, le savoir et l'art humains. Pensée binaire, structurelle, dynamique.

L'histoire de la littérature discerne que le lieu du conflit tragique et du débat philosophique et moral, qui était la cité pour le Sophocle d'*Antigone*, au XIX^e siècle est devenu le moi. On ne voit pas dans la philosophie européenne, après les Lumières, de nouvelle *République*, ni de *Lois*, ni d'*Esprit des lois*, ni de *Contrat social*. Bien entendu, on continue d'écrire des traités d'économie politique, mais ils sortent de l'espace littéraire. Le Capital est une œuvre majeure, mais Marx lui-même tient à ce qu'on ne le considère pas comme de la littérature, mais comme une œuvre scientifique.

Taine au contraire tint à ne pas quitter l'espace littéraire. *De l'intelligence* n'est pas un grand événement dans l'histoire de la philosophie, qui au XX^e siècle l'a méprisé. Le livre de Taine fut cependant très lu en son temps, et notamment par les écrivains, par Renard comme par Barrès, par Gourmont comme par Gide¹. On en retint surtout la place donnée à la physiologie dans l'étude psychologique, vers le temps où apparaissait le naturalisme. Mais il y avait là une source de malentendus : Taine insistait, comme toujours, sur le couple formé par la physiologie et la psychologie et l'importance de l'histoire du corps dans la formation de la personnalité. La conséquence de cette attitude, dont *De l'intelligence* n'offre qu'un exemple entre beaucoup, c'est que la physiologie et la biologie en général deviennent les sciences où l'imagination du temps va chercher les explications et les modèles des comportements humains, sociaux et individuels. Ainsi l'analogie avec la marche d'une maladie dans la composition des romans de Zola, ou l'agriculture conçue comme le parasitisme de la Terre dans le roman du même nom. Or ces images puissantes renvoient certes à une science objective et expérimentale, hors de la perspective intime, mais la physiologie à son tour renvoie obstinément au

1. André GIDE, *Si le grain ne meurt*, Paris NRF Gallimard, 1928, p. 246.

corps, à ses souffrances, à ses désirs, à ses jouissances, c'est-à-dire à des expériences intimes.

Ce qui, étrangement, devient plus difficile à déterminer, c'est la limite de la sphère de l'intime, et par conséquent celle de la sphère publique, rongée par la première. Il y avait encore, chez Balzac, un sentiment net de la logique propre des affaires commerciales, industrielles, ecclésiastiques ou politiques. Birotteau parfumeur est un véritable innovateur, dont la stratégie publicitaire peut être imitée, indépendamment de ce qu'est, chez lui, Birotteau mari, père, etc. Eugène Rougon ou Aristide Saccard, même Octave Mouret, ne sont pas envisagés en dehors des interactions du milieu et de leur personnalité. Bien sûr, il est possible d'extraire d'*Au Bonheur des Dames* des règles commerciales, mais Zola ne les présente qu'à travers la relation intuitive qu'Octave, séducteur instinctif et génial, entretient avec sa clientèle : sur une compréhension intime, nerveuse et quasi-physiologique de la femme, il assure sa domination et sa réussite. Juste retour des choses, il sera à son tour dominé par la petite Denise, qui cumule en elle toutes les images possibles de l'intime. Les images que le réalisme et le naturalisme appliquent au roman lui-même, « clinique », « cuisine » etc., renvoient au corps et à la maison. L'image de l'auteur, Zola l'enferme ostensiblement dans la sphère de l'intime. De là la force d'intimation explosive de *J'accuse* et de *La Vérité en marche*.

Le moi et la cité

Ainsi nous retrouvons l'autorité et la force de conviction de Phénix dans le débat public de la fin du XIX^e siècle, où les écrivains conduisent la lutte de l'intelligence contre la raison d'État dévoyée. Mais ne refaisons pas cette histoire, et demandons-nous plutôt où était la place littéraire de la sphère publique dans les années qui ont précédé cette grande explication française de l'Affaire Dreyfus. Prenons comme exemple Barrès, défenseur apparemment de la raison d'État en 1897, un peu inattendu à examiner sa position dans la litté-

rature au temps où il vient de s'en faire une, à l'époque du *Culte du Moi* et de *L'Ennemi des Lois*.

En effet, *Le Culte du Moi* appartient par définition à la sphère de l'intime par son objet, le moi, et par la connotation religieuse du mot culte, qui implique certes un rituel, mais non moins une adhésion entière et fidèle de l'être intérieur. Le premier volume de la trilogie se termine par une « Oraison », le second comporte des « exercices spirituels » calqués sur ceux de saint Ignace, et le troisième révèle l'évangile de Petite-Secousse. Qu'il s'agisse là d'une religion peu orthodoxe ne change rien au pacte de ferveur que ces « livrets métaphysiques ¹ » cherchent à entretenir « avec quelques collégiens de Paris et de la Province ² ». *Sous l'œil des Barbares*, dont le titre rappelle la situation où se trouve Rousseau vers 1772 ³, marquait avec une énergique imprécision la séparation entre la sphère du Moi et celle du non-moi, désignée sous le nom antique de « Barbares » ⁴. Cependant barbare ne désigne pas exclusivement la sphère publique, de même que le Moi déborde la sphère privée pour s'incorporer tout ce qui lui est « assimilable ⁵ », triomphe de la force internalisante. Le dernier volume du *Culte du Moi* pose en particulier la question de « l'antinomie de la pensée et de l'action ⁶ » avec une clarté si aveuglante qu'on ne la prend guère en

1. Maurice BARRÈS, *Le Culte du Moi*, Paris, Plon, Le Livre de poche, 1966, p. 19.

2. *Ibid.*, p. 139, « Dédicace d'Un homme libre ».

3. L'épigraphe du premier *Dialogue de Rousseau juge de Jean-Jacques* est empruntée à OVIDE, *Tristes*, élégie 10, vers 37 : « *Barbarus hic ego sum, quia non intelligor illis* », « Ici le barbare c'est moi, puisque les barbares ne m'entendent pas ». ROUSSEAU, *Confessions et autres textes autobiographiques*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 657 et note p. 1/615. Rousseau l'imposa aussi en tête de son premier écrit, le *Discours sur les sciences et les arts*, dans l'édition de 1769. Sur Barrès et Rousseau, voir *Le Jardin de Bérénice*, chapitre 9 (*Le Culte du Moi*, p. 415) : « Ô mon cher Rousseau, [...] vous l'homme du monde que j'ai le plus aimé et célébré sous vingt pseudonymes »...

4. Maurice BARRÈS, *Le Culte du Moi*, *op. cit.*, p. 472 : « Les Barbares, voilà le non-moi ».

5. *Ibid.*, p. 471 : le culte du Moi consiste à « épurer notre Moi » de tout ce qui lui est étranger, « puis à lui ajouter » tout ce qui lui est « assimilable ».

6. Maurice BARRÈS, *Toute licence sauf contre l'amour*, « Lettre à un lecteur familier »

considération, malgré l'insistance de l'auteur.

On trouve cependant dès le premier volume le personnage de Barrès au service d'un député ; on le retrouve dans la suite député lui-même et concessionnaire d'un « hippodrome suburbain¹ ». Or Philippe est un candidat politiquement vraisemblable, dans *Le Jardin de Bérénice*, précisément parce que Barrès a passé les scènes électorales en quelques lignes, alors que toutes les circonstances de l'intrigue en dépendent. Ainsi apparaît une structure de la narration à l'âge symboliste que, pour ma part, je n'avais pas remarquée jusqu'ici.

Elle consiste à mettre en présence des signes ostentatoires de l'existence publique des personnages avec le point de vue intérieur qui en déplace les significations convenues. Ce n'est certes pas général, mais à côté d'*Intérieur* et de *L'Intruse*, Maeterlinck écrit des histoires de rois et de reines comme *La Princesse Maleine*, *Pelléas et Mélisande*, etc. Élémir Bourges place l'intrigue de ses romans dans des familles princières, comme dans *Le Crépuscule des dieux* ; en prologue des *Oiseaux s'envolent* nous lisons un « mémoire trouvé dans les papiers de M. Thiers² ». *L'Immoraliste* est une lettre personnelle adressée au Président du Conseil, par un scripteur qui rapporte la confession de Michel. *Tête d'Or* passe du champ au palais. Jarry a si bien compris cette tendance qu'il l'a portée au paradoxe avec *Ubu*, blason bur-

parue dans *La Revue Blanche* de février 1892. Dans *Du sang, de la volupté et de la mort* [1894], Union générale d'éditions, « 10/18 », 1986, p. 285. Que *Le Jardin de Bérénice* traite un problème politique, ou plutôt le problème de la politique selon Barrès, est un fait qui, à tort ou à raison, m'apparaît essentiel pour la compréhension du roman comme pour l'histoire de la représentation de l'auteur et de la littérature en Europe à cette période. Il est singulier que la critique barrésienne y songe si peu. Même une étude aussi intelligente et précise, à bien des égards magistrale, que celle de Rémy Ponton, (« Pour une sociologie de l'égotisme » publiée dans *Barrès, une tradition dans la modernité*, éd. A. GUYAUX, J. JURT, R. KOPP, Champion, 1991, p. 91 et suivantes) ne dit mot de la double carrière de Barrès, littéraire et politique. On exceptera les biographies.

1. *Ibid.*, p. 457. Pour comprendre l'hippodrome final, voir la conversation initiale et le rêve de M. Renan, p. 332.

2. Élémir BOURGES, *Les oiseaux s'envolent et les fleurs tombent*, Paris, Plon, 1893, p. 1.

lesque du pouvoir, mais stupéfiant et hilarant d'être vidé de toute forme de sympathie intime. Cette dimension shakespearienne, wagnérienne, biblique ou simplement historique et politique, souvent parodiée, certes, incongrue parfois, est si répandue qu'elle oblige à corriger l'impression exclusive d'égotisme artiste et de quête intérieure que laisse, en général, la littérature de la fin du XIX^e siècle.

Les larmes de Bérénice : la sensibilité et l'action

Donc, dans *Le Jardin de Bérénice*, est indiquée la manière personnelle de traiter la question des « antinomies de la pensée et de l'action ». C'est-à-dire la question politique et publique, évidemment capitale si on veut comprendre comment la personne de Maurice Barrès constitua un événement littéraire vers 1890. Pour cela il invente un personnage de parabole, Charles Martin, qu'il désigne comme « l'Adversaire », celui qui est situé en face, *adversus*. Position par excellence de l'extériorité. C'est le compétiteur électoral, il va épouser Bérénice, c'est un ingénieur et un homme d'action vaniteux de son énergie. Au demeurant, ce barbare est un homme honnête, peut-être bon. Il va représenter l'homme public selon l'acception publique et reconnue, à entendre l'auteur. Il occupe pour nous la position d'Ulysse, bien qu'il n'en ait, signe des temps, ni l'intelligence ni la finesse ; il a choisi son camp, morigène et exprime des certitudes. Plus convaincu que convaincant, car comme Ulysse devant Achille, quoi qu'il fasse et dise, ses actes et ses paroles inefficaces deviennent aussitôt grossiers et irritants pour Philippe :

Ah ! celui-là n'est pas un égotiste, il méprise la contemplation intérieure, mais il vit sa propre vie avec une si grossière énergie qu'il la met perpétuellement en opposition avec chaque parcelle de l'univers. Il ignore la culture du moi : les hommes et les choses ne lui apparaissent pas comme des émotions à s'assimiler pour s'en augmenter [...]. À chaque minute et de tous ses aspects, il est « l'Adversaire »¹.

1. Maurice BARRÈS, *Le Culte du Moi*, op. cit., p. 377-378.

Tandis que Philippe s'est armé pour la vie compréhensive, c'est-à-dire qu'il a développé la force internalisante de son moi, Charles Martin, son symétrique inverse, semble le champion de l'externalisation. C'est en effet un sectaire, un homme à compartiments, entièrement prévisible, complètement dépourvu de tact intime. Si cet important manifeste de l'énergie, elle va à rebours de la force vitale et créatrice représentée par Bérénice, d'abord parce qu'il ignore l'inconscient appl du monde à accroître la somme de beauté et de liberté de tous les êtres, et surtout parce qu'il traduit en formules convenues et en attitudes stéréotypées l'expérience intime de la vie collective.

Par opposition, l'action collective cohérente avec le culte du moi s'appuie sur une série de révélations originales formant une conversion continuée à la religion de la vie dans le monde tendant à sa perfection. La politique du moi consiste donc à ne jamais se laisser enfermer nulle part, pas même dans son passé, pas même dans sa « famille »¹ : dans sa logique propre, le moi doit toujours plus comprendre, c'est-à-dire s'agrandir, et s'incorporer toujours de plus larges cercles, et au premier chef celui « des masses » pour le candidat Philippe :

Seules les masses m'ont fait toucher les assises de l'humanité [...] ; le peuple m'a révélé la substance humaine, l'énergie créatrice, la sève du monde, l'inconscient².

Mais ce fut l'intercession de Bérénice en son jardin, entourée de ses canards et de son âne, qui lui a révélé « les assises profondes de l'univers, le désir qui nous anime tous ! » :

Ces canards, mystères dédaignés, [...] et cet âne, mystère douloureux [...], et cet autre mystère mélancolique, Bérénice, [...] expriment une angoisse, une tristesse sans borne vers un état de bonheur [...] qui est en réalité le degré supérieur au leur dans l'échelle des êtres. [...] Oui,

1. *Ibid.*, p. 406 ; voir toute la discussion de Philippe avec Simon, son compagnon d'*Un homme libre*, p. 404-410.

2. *Ibid.*

cette force qui s'agite en nos veines, ce moi absolu qui tend à sourdre dans le moi déplorable que je suis, cette inquiétude perpétuelle qui est la condition de notre perpétuel devenir, ils la connaissent comme nous [...]. En chacun est un être supérieur qui veut se réaliser¹.

Voilà donc « le grand ressort du monde, son secret² ». *Le Mystère en plein lumière*, œuvre posthume de Barrès, et dernier « inventaire de [son] trésor intérieur³ », poursuit une trajectoire de plus en plus religieuse, où l'imagination de l'origine et l'inquiétude du dépassement de soi cherchent encore à se rencontrer et à se reconnaître.

La politique du moi, suggérée dans un roman, n'est pas la même chose que celle du candidat. L'auteur n'a pas recopié ses affiches électorales dans *Le Jardin de Bérénice*. Mais il est inévitable que ses lecteurs s'enquière de la cohérence entre les trois aspects qu'ils connaissent de la politique de Maurice Barrès : celle du député boulangiste, celle du journaliste, celle de l'écrivain. Lui-même ne les maintient séparées que par bon sens, ces trois voix ayant chacune un âge différent. Mais il en affirme l'unité sous la forme symbolique de Bérénice, et, précisément, cette unité est entièrement sous le signe de l'intimité. Une compréhension supérieure et goethéenne de nos désirs et de nos devoirs harmonise ces étages différents de la passion d'exister. Barrès refuse le choix héroïque, du moins dans la mesure où les termes lui en sont imposés. En revanche, il écouterait la voix de Phénix, qui représente l'harmonie entre l'intime et l'héroïque, ou plutôt il comprend les larmes de Bérénice.

Ma Bérénice [...] possédait les secrets de la nature, et pour apparaître en elle, la vérité, une fois encore emprunta les balbutiements d'un être faible.

1. *Ibid.*, p. 408.

2. *Ibid.*, p. 409.

3. *Le Mystère en pleine lumière*, publié en 1926. Maurice BARRÈS, *Romans et Voyages*, R. Laffont, « Bouquins » p. 805 et 831.

« Bérénice, lui disais-je, chacune de tes larmes a été pour moi plus précieuse qu'un raisonnement impeccable. Mais ce bénéfice ne survivra pas à ta mort. »

[...] « Mes larmes en coulant sur toi ont laissé comme un signe particulier, auquel les hommes reconnaîtront que tu as une part de l'âme d'une créature simple et bonne.

— Tu étais, ma Bérénice le petit enfant sauveur. La sagesse de ton instinct dépassait toutes nos sagesse et ces petites idées où notre logique voudrait réduire la raison.

Cette politique de l'intimation intuitive est instruite par une voix intérieure, qui justement n'a rien de politique, mais assure la cohésion en profondeur des choix de partis avec la personnalité totale et intime. Si le Moi est la seule réalité, comme l'affirme Barrès, toute la réalité, naturelle et sociale, et tout le champ d'action de l'homme vraiment responsable doit se déterminer en harmonie avec lui. Cette direction n'est nullement propre à Barrès, on en retrouverait par exemple l'accent chez le jeune Péguy de *La Cité harmonieuse*.

L'Ennemi des lois : triomphe de l'intime sur ceux qui ne le cultivaient pas

Dans *Toute licence sauf contre l'amour*, Barrès reprend l'exposé, inspiré d'un fouriérisme atticiste et racinien, qu'on trouvait dans *Le Jardin*, et il annonce que l'auteur se prépare à une prochaine station, l'*Ennemi des lois*, qui surmontera « encore quelques difficultés¹ ». Titre étrange sous la plume du député de Nancy, législateur depuis 1889. Seulement ce livre suit une méthode opposée au chemin du *Culte du Moi*, car cette fois la fable conduit de l'actualité journalistique la plus brutale vers une utopie de l'intimité triomphante. « Une bombe² »,

1. Maurice BARRÈS, *Toute licence sauf contre l'amour*, op. cit., p. 287.

2. Maurice BARRÈS, *L'Ennemi des lois* [1892], Paris, Émile-Paul, 1910, p. 9 et p. 9-12 pour les citations suivantes. *L'Ennemi des lois* paraît en feuilleton dans *L'Écho de Paris* du 24 septembre au 20 octobre 1892, prenant la suite du roman de Bourges, *Les oiseaux s'envolent et les fleurs tombent* ; le 6 octobre, ce journal commençait la publi-

tel est le premier mot du livre, éclate et ce fait de propagande anarchiste suscite l'action de la justice contre l'article d'un journal qui « prévoyait une sévère révision du contrat social ». Le procès, scène publique, introduit l'auteur de l'article, connu d'abord par sa qualité d'« agrégé de l'Université, maître de conférences à l'École des Hautes Études ». On apprend son nom et son âge du Président du tribunal : « Vous vous appelez André Maltère ». Les lecteurs de *L'Écho de Paris* ne connaissent pas tous les deux livres « posthumes » du jeune André Gide¹, mais Barrès avait remarqué les *Cahiers d'André Walter*, qu'il cite par exemple dans *l'Enquête* de Jules Huret², écrits intimes, par excellence, sur l'intimité de la création littéraire elle-même. Son *W* retourné la tête en bas, *André Walter* pourrait passer pour un pendant symétrique inverse de ce que veut faire Barrès. Il n'a certainement pas lu Gide la plume à la main, mais les premières pages des *Cahiers* peuvent suffire à indiquer d'où s'élève la confiance posthume : « La vie toujours intime »³. Et cette voix d'outre-tombe, (« *Qualis artifex*

cation de *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* ; le premier octobre, *L'Écornifleur* était annoncé pour paraître dans le supplément illustré. Voilà donc un contexte romanesque intéressant pour ce roman de l'intimité héroïque.

1. *Les Cahiers d'André Walter* paraissent chez Perrin, éditeur de Barrès, fin décembre 1890, ou début janvier 1891. C'est là que Barrès feuillette l'ouvrage et rencontre Gide, qu'il présente peu après à Mallarmé. Les *Poésies d'André Walter* paraissent en avril 1892.

2. Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire* [*L'Écho de Paris*, 1891], Paris, José Corti, 1999 (éd. Daniel Grojnowski), p. 70.

3. Par exemple (*Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, Paris, NRF, « Poésie », Gallimard, 1986) : « Pas un événement : la vie toujours intime — et pourtant la vie si violente. Tout s'est joué dans l'âme ; il n'en a rien paru. » (p. 41) ; à propos du roman projeté : « le drame est intime » (p. 92). Voir aussi l'exigence littéraire et vitale de la « sympathie », qu'André note en grec (p. 43, 60), celle de « se confondre » (p. 45, 49, 73, 74, etc.) ; et toutes ces notations qui pourraient être des moments du *Culte du Moi* : « Multiplier les émotions. Ne pas s'enfermer en sa seule vie. Faire son âme hôtesse de plusieurs » (p. 50) ; « LA VIE SPONTANÉE / LA CONNAISSANCE INTUITIVE / LA FOI » (p. 107) ; « Les choses DEVIENNENT vraies [...]. C'est en nous qu'est la réalité » (p. 59) ; « La connaissance intuitive est la seule nécessaire » (p. 105). Il n'est pas nécessaire de supposer des influences précises, car on trouve ces idées

perit!») pourrait faire écho, superficiellement, au *Culte du Moi* dont Barrès semble vouloir inverser la démarche.

André Maltère est révoqué et bientôt emprisonné. De sa notoriété passagère ont surgi deux femmes, une lectrice et une spectatrice de sa plaidoirie. La première lui écrit une lettre sérieuse pour lui poser la question politique essentielle afin de « conformer » sa « vie » à ses « sentiments » : « Est-il vrai que vous ne sachiez point ce qu'on pourrait substituer à la société actuelle [...] ? ». Mlle Claire Pichon-Picard, fille d'un professeur de psychophysiologie (ô Taine, ô Jules Soury), nièce et pupille du professeur Adrien Sixte, philosophe célèbre dans *Le Disciple* de Bourget, licenciée en philosophie et en droit, libre d'une jolie fortune bourgeoise, devient son élève et le visite en prison munie d'un bloc-notes. À étudier ensemble « les pages sublimes » de « la dernière phase de Comte, ses extases où la sensibilité et la tendresse atteignent à la qualité religieuse », et puis « les imaginations de Fourier sur les affinités électives »¹, ils concluent à se marier : leur association a pour but de fondre « la société telle qu'elle est et l'utopie qu'ils commençaient à entrevoir ». Voilà donc la passion intellectuelle de la sphère publique, qui se compose pour Barrès, de la Politique, de l'Enseignement et de la Littérature², entrer dans la psychologie contemporaine au point de métamorphoser l'amour moderne.

philosophiques et ces représentations littéraires du moi chez bien d'autres écrivains, de Laforgue au Bergson des *Données immédiates de la conscience* (1889), qu'il faut lire avec Barrès et Gide.

1. Maurice BARRÈS, *L'Ennemi des lois*, *op. cit.*, p. 114-115. Visiblement, Barrès s'amuse beaucoup à faire de Fourier et de Comte les excitateurs de l'amour intellectuel moderne, comme le fut l'histoire de Guenièvre et de Lancelot pour Paolo et Francesca : « Comme le véritable esprit ne se trouve pas au théâtre du Palais-Royal, mais seulement chez les grands métaphysiciens qui nous ont bâti des hypothèses spirituelles pour expliquer Dieu, l'Univers et le Moi, il n'est non plus de passion un peu sérieuse que chez les hommes abstraits. Ah ! qu'il est veule, Rolla, à rapprocher de Lamennais ! » (*Ibid.*, p. 114).

2. Maurice BARRÈS, *Toute licence sauf contre l'amour*, *op. cit.*, p. 288 : croient à cette triade les jeunes gens rebelles à la culture du moi, que Barrès, nouveau Phénix, s'apprête à aller visiter chez eux, pour les instruire à domicile.

Cependant, dans l'intervalle prénuptial de ses leçons à domicile, André reçoit aussi Marina, la petite princesse russe, dont il fait sa maîtresse. Elle a voulu le connaître parce que, au procès, il avait « l'air bien content de parler¹ ». Elle n'a pas écouté ses arguments, mais remarqué le maintien de son corps et l'accent de sa voix. Chacun de ses propos fait allusion à une réalité corporelle, souvent humiliante pour notre intellectuel : pendaison d'anarchistes en Russie ou, à Petersbourg, suicide « dans les cabinets² » d'un petit employé ; les baisers et les morsures, la bave et la caresse des chevaux et des chiens³ ; avec cela, cette sœur impérieuse et princière de Bérénice et de Marie Bashkirtseff a « le don de sentir les choses » et d'en faire partager la sensation⁴, car, si elle ne converse jamais de systèmes philosophiques, elle raconte et décrit vivement. C'est à propos d'elle que surviennent pour la première fois, au quart du volume, l'adjectif « intime » et le sentiment d'intimité chez André Maltère⁵. Elle s'était proposée pour garder Velu, le chien de son ami, et le conduit visiter son maître en prison. Or Velu s'oublie : le détenu qu'André a pris à son service en prison, un violeur qui amuse beaucoup Marina, a essuyé en grognant. La princesse console le chien (« Eh bien quoi ! mon pauvre Velu. Les petites filles qu'il aimait trop en font autant⁶. »), et raconte un souvenir de pension : une jeune fille, elle aussi, à force de pouffer en se moquant du pope, s'était oubliée dans l'église. Scandale, enquête, le tracé serpentin dénonce la coupable :

A-t-on eu raison de couvrir de honte une bonne petite fille ?
C'est singulier, dit André, comme votre histoire me plaît.

1. Maurice Barrès, *L'Ennemi des lois*, op. cit., p. 39.

2. *Ibid.*, p. 40-42.

3. *Ibid.*, p. 46-48.

4. *Ibid.*, p. 49 : « Quand j'avais douze ans, disait-elle, j'aimais, sitôt seule dans la campagne, à ôter mes chaussures et à enfoncer mes pieds nus dans la boue chaude. J'y passais des heures, et cela me donnait dans tout le corps un frisson de plaisir. »

5. *Ibid.*, p. 84.

6. *Ibid.*, p. 87.

C'était la première fois qu'ils se trouvaient d'accord sur une chose sérieuse, et ils en furent enchantés¹.

Achille bébé toussant son vin sur la tunique de Phénix donnait aussi un plaisir extrême. Nous y revivions, avec une vivacité excitée par le contraste des temps et des conventions du style héroïque, des instants que nous avons connus, sachant que presque tous les hommes et les femmes les ont connus. Ici, nous communions avec l'humiliation d'être un corps capable de nous trahir, expérience qui tient à la première et à la plus générale éducation des êtres humains, la plus intime aussi. Et la honte publique de la défaillance provoque le frisson convulsif de l'intimité violée (on comprend que Barrès a préféré choisir, pour serviteur d'André, un violeur à un pickpocket). Ainsi l'auteur s'apprête à retrouver, par le boulevard extérieur des journaux et des tribunaux, par les chemins des plus sociales et des plus cérébrales expériences parisiennes, l'intuition philosophique de la bonté souveraine de l'intimité. Le contraste entre les deux femmes d'André est ménagé pour cela :

Si j'avais dans la compréhension des misères, ce n'est pas toi, Claire, petite légiste, qui me pris par la main, c'est Marina, toute muette pour mon intelligence, mais si abondante à émouvoir ces parties qui me sont communes avec toute l'humanité : la pitié et l'amour².

Voici maintenant à quelles « vraies conclusions » cette parabole a voulu nous conduire. La première sera qu'il ne faut pas choisir entre

1. *Ibid.*, p. 88. Barrès ajoute que, s'il s'est gardé de communiquer l'anecdote à Claire, André « estimait qu'on en illustrerait avec profit les textes de Fourier ».

2. *Ibid.*, p. 237-238. On voit encore mieux par cette phrase combien Barrès s'est beaucoup amusé, dans ce livre. Croyons que cette jubilation tient au sentiment d'avoir acquis et formulé sa philosophie de l'histoire : une civilisation se juge au respect du corps, et à l'harmonie respectueuse que les corps déshumanisés respectent envers eux-mêmes, après que des millénaires de barbarie les ont si cruellement dressés.

Claire et Marina, mais les garder, toutes les deux. Dans sa logique et dans sa sagesse livresque, Claire souffre des lois imparfaites, mais son idéal qui rassemble les âmes nobles est bien la Loi. Marina, par son « sens de la vie ¹ », enseigne la valeur de la pitié, de la douleur et de l'amour, et c'est une pédagogie plus difficile encore, surtout à l'endroit de Claire. Or Claire sera convertie à l'intimité supérieure grâce à l'intercession du chien Velu, « confesseur et martyr ». Au retour de leur pèlerinage de noces en Allemagne, sur les traces de Lassalle et de Marx, où cependant le souvenir de Marina, rappelé par un tableau de sainte Ursule et des onze mille vierges à la pinacothèque de Munich, avait conduit André sur les traces de Louis II et de ses cinq châteaux, l'ex-maître de conférences marque quelque lassitude envers l'idéologie :

mais quoi ? toujours des choses d'intelligence, je n'en suis pas bouleversé... Je voudrais être bouleversé ².

— Que faire ? demande Claire, qu'on ne devrait pas faire parler comme Tchernychevski tandis qu'elle a bien autre chose en tête, ayant deviné ce que le « goût de pleurer » doit à la princesse de Tiflis. (André avait quitté Marina en larmes, après qu'elle eut raconté, comme Phénix, l'histoire de son enfance et les déchirements de sa famille.) Au milieu de cette scène conjugale particulièrement belle et cruelle, où l'on ne cesse pas de sourire, le domestique annonce : « Madame, la bête s'est sauvée ». Velu, « celui qui ne parle pas », fatigué de ses maîtres idéologues et « n'agissant que selon son instinct », est retourné chez Marina « aux lieux où il avait été aimé », Claire et André le comprennent d'une même intuition :

— Courez, dit-elle, chez votre amie. Cri sublime ! vision d'un monde nouveau ! Elle avait vaincu la loi ³.

1. *Ibid.*, p. 238.

2. *Ibid.*, p. 249.

3. *Ibid.*, p. 257.

La signification de cette fin goethéenne, qui rappelle le premier dénouement de *Stella*, c'est le triomphe de la sympathie et de la pitié. Claire, « enfant triomphante », ose la besogne capitale, s'attaquer à cette vertu imaginative du code, à la dure vertu des légistes, pour installer à leur place celle du cœur et de la nature¹. Mais que signifie la vertu de la nature qui sanctifie un ménage à trois ? Son principe va éclater dans la suite de l'histoire. Velu enlevé par un concierge et vendu au Muséum, ses trois maîtres accourent au Jardin des Plantes et le sauvent *in extremis* de la vivisection. Velu quasi-martyr, la queue entamée d'un coup de bistouri, est en outre un confesseur², car à travers ses souffrances et celles de ses frères torturés dans ce laboratoire construit par feu le professeur Pichon-Picard, il instruit par une émotion nouvelle, « pour l'amour de l'animalité », d'une vérité de demain. « Le système féodal, le légiste et l'industriel », justement condamnés par Saint-Simon, Fourier, Marx, etc., auront pour successeur un ordre qui reposera sur la science et le fanatisme de la moralité scientifique : il sera pire³. Tous ces systèmes successifs du passé reposèrent sur des codes imposés de l'extérieur, qui se sont toujours appelés des « lois ». Successivement avec Rousseau, avec le romantisme et la sagesse de Goethe, avec Fourier enfin, ils furent disqualifiés par une critique portée de l'intérieur, au nom d'une intime et naïve ou géniale conviction. Demain, l'oppression intellectuelle des professeurs et l'omnipotence de la science, où nous reconnaissons « l'enseignement », l'un des trois domaines que la culture du moi doit ébranler, trouveront devant elles comme champion l'éducation de la sensibilité.

Celle-ci rendra sans objet la classique opposition entre la nature et les lois : elles ont fait leur temps :

Ne sentez-vous pas que notre instinct a profité du long apprentissage de notre race parmi les codes et les religions ? [André s'adresse

1. *Ibid.*, p. 258.

2. *Ibid.*, c'est le titre du chapitre 5 qui canonise Velu « confesseur et martyr ».

3. *Ibid.*, p. 281.

à Claire, tandis que Marina réchauffe un onguent pour Velu] C'était apprendre à décomposer les mouvements : nageons maintenant en pleine nature. Voilà le joint précieux. Les lois ont été nécessaires [...]. Rejetons maintenant cet appareil désormais superflu et gênant. Les dogmes et les codes nous ont mis dans le sang la pitié et la justice. Aujourd'hui [...] suivons, avec la spontanéité de l'indigent Velu, les mouvements de notre sang enrichi¹.

Et ainsi naquit l'utopie anarchiste d'André et de Claire, aidés par Marina, pour « réaliser une sensibilité qui corresponde à notre compréhension² », et pour « organiser une génération vraiment libre où nul moi particulier ne soit asservi, pas même au moi général. Spontanément, elle ne produira que des actes excellents³ ». Tous trois partiront à la campagne où ils grouperont « beaucoup de bêtes, et puis des tas de petits enfants » autour de Velu, le meilleur des professeurs, puisqu'il ne parle pas.

Sous la forme d'un conte philosophique et d'une utopie humoristique, Barrès a donné une représentation de l'avenir de la vie intérieure qui correspond à la toute puissance nouvelle de la vertu de l'intuition. Pour en voir l'importance, on la mettra en rapport avec la réflexion philosophique des années 1890, et principalement avec *L'Essai sur les données immédiates de la conscience et Matière et mémoire*. *Les Données* ont été écrites avant *Le Culte du Moi*⁴, et il y a peu de chances

1. *Ibid.*, p. 285-287.

2. *Ibid.*, p. 287. Et « non pas pour édifier un système nouveau ». Claire dit cela, en son langage.

3. *Ibid.*, p. 290.

4. Il y a pourtant tel passage des *Données* qui prête à conjectures intrigantes (il s'agit de l'analyse introspective, donc pour Bergson rétrospective, des sentiments, qui nous met seulement « en présence de l'ombre de nous-mêmes ») : « Que si maintenant quelque romancier hardi, déchirant la toile habilement tissée de notre moi conventionnel, nous montre sous cette logique apparente une absurdité fondamentale, sous cette juxtaposition d'états simples une pénétration infinie de mille impressions diverses qui ont déjà cessé d'être au moment où on les nomme, nous le louons de nous avoir mieux connu que nous ne nous connaissons nous-mêmes. [Certes ce

que Barrès se soit inspiré vers 1890 de la thèse universitaire d'un philosophe encore peu connu. Mais il faudrait remonter aux racines partagées qui sont nombreuses, de Rousseau à ce fonds commun de lectures philosophiques composé de Spencer, de James Sully, de Taine, de Bain, de Boutroux, et bien sûr de Schopenhauer, qu'on trouve cités d'abondance dans *La Revue Bleue* comme chez Paul Bourget. Souvent pour s'y opposer, la génération née vers 1860 y a trouvé un ensemble de notions déjà articulées entre elles par la discussion publique, et qui forme un langage compris de tous. Mais surtout, cette génération a partagé les génératrices de la représentation du sentiment intime du temps et du moi. Que l'on pourrait suivre chez Laforgue, Maeterlinck ou Barrès, puis dans la génération de Gide, Proust, Péguy, Segalen.

Ces représentations philosophiques et psychophysiologiques sont liées de très près à des réflexions esthétiques symbolistes, dont je ne donnerai qu'un exemple, un peu tardif il est vrai, puisé chez Victor Segalen :

Nous essaierons simplement de fixer à grands traits les déductions logiquement acceptables qui font des synesthésies de puissants moyens d'art — mais d'art intime —, de prodigieux outils — mais d'usage rigoureusement personnel —, d'efficaces et bénins excitants aux cerveaux de poètes toujours sommés d'exprimer du nouveau¹.

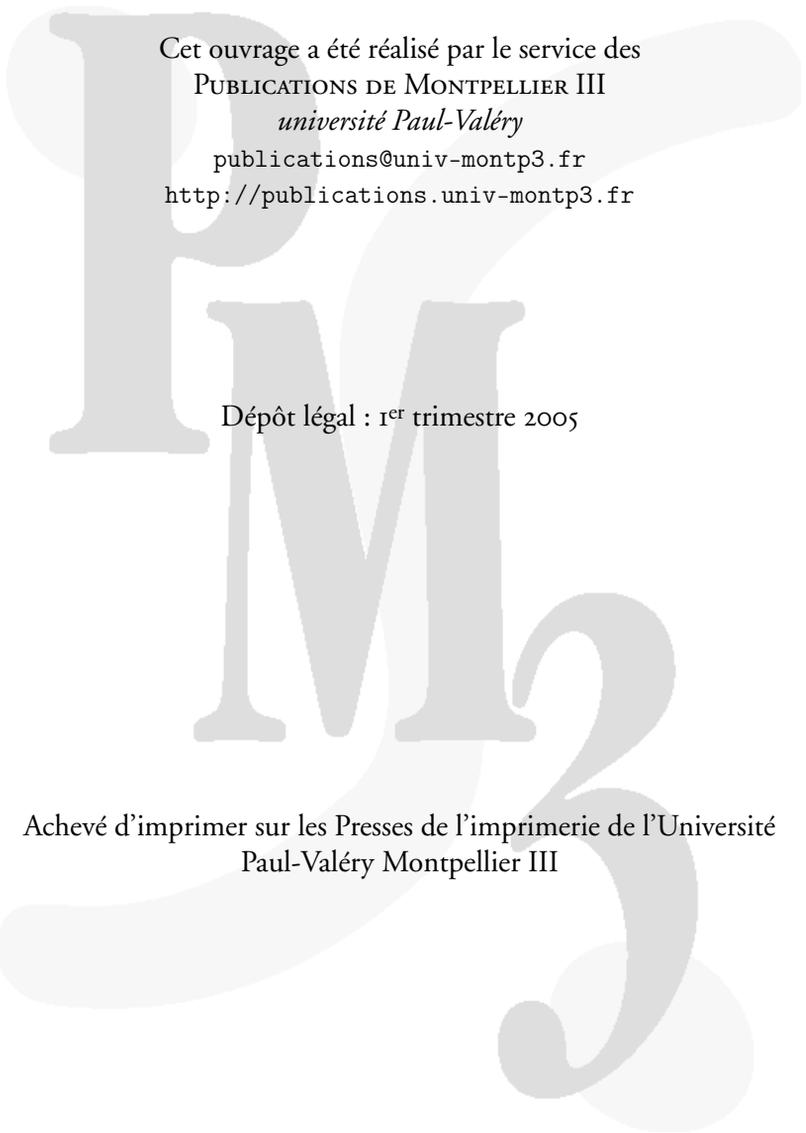
Mais il faudrait bien plus d'un article pour décrire l'esthétique de l'intime à l'époque symboliste, l'imagination du rythme qui accompagne le vers libre et, en général, un tout autre rapport à la métrique

n'est encore qu'une ombre, mais « il nous a invité à la réflexion ».] Encouragés par lui, nous avons écarté pour un instant le voile que nous interposions entre notre conscience et nous. Il nous a remis en présence de nous-mêmes. » H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], PUF, « Quadrige », 1983, p. 99-100. Difficile de savoir si l'auteur pense à un romancier particulier, et lequel. Ce pourrait être aussi bien Stendhal que le Huysmans d'*En rade*.

1. VICTOR SEGALEN, « Les synesthésies et l'École symboliste », *Mercur de France*, avril 1902, p. 60. Cité d'après Louis BOULLIER, *Victor Segalen*, Paris, Mercur de France, 1961, p. 40.

et au sentiment de la poésie ; les procédés qui conduisent au monologue intérieur, au dialogue de théâtre maeterlinckien, etc. Pour nous borner à notre sujet, on voit que le sentiment de vivre en société, tel du moins que le représente la littérature, est modifié en profondeur par les exigences de l'individualisme supérieur. Pour la littérature, il semblerait qu'aux yeux de Barrès la victoire de l'intime soit déjà complète.

Des trois forteresses qu'il désignait comme les bastions de résistance à la littérature de l'intime, la littérature supposée gagnée, restent debout la politique, et le discours scientifique et culturel, investies à la fois par l'esthétique et par l'action. On a rêvé, dans les années 1880, la fusion des arts, en l'appuyant sur la scène par excellence de l'intime, la littérature du moi et l'attention à l'inconscient. C'est à la fusion de l'art et de la vie, de la littérature et de l'action qu'on va progressivement s'intéresser dans les années 1890, toujours selon la même direction. D'une politique de « l'intime », c'est-à-dire de l'accord de ce que l'on est, ou croit être, avec ses actes publics, sortiront les partis les plus opposés, celui de Barrès et celui de Bernard-Lazare. Dix ans après la grande querelle, Péguy en retrouvera la racine commune, dans *Notre jeunesse*, grâce à sa distinction entre « mystique » et « politique ». Quelle méditation sur la vertu de l'intime que *Victor-Marie, Comte Hugo* ! Mais c'est alors qu'une scène nouvelle ouvre sur la lutte de la littérature contre « le parti intellectuel moderne », selon Charles Péguy.



Cet ouvrage a été réalisé par le service des
PUBLICATIONS DE MONTPELLIER III
université Paul-Valéry
publications@univ-montp3.fr
<http://publications.univ-montp3.fr>

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2005

Achévé d'imprimer sur les Presses de l'imprimerie de l'Université
Paul-Valéry Montpellier III