

La Fontaine au cœur du débat entre tradition et modernité dans *Amants, heureux amants...* de Valery Larbaud

María Isabel Corbí Sáez

Universidad de Alicante

maribel.corbi@ua.es

Resumen

Nuestro artículo se propone demostrar el lugar preponderante y el alcance que tiene La Fontaine en el debate sobre modernidad y clasicismo en la trilogía *Amants, heureux amants...* Pues no es casual, tal como lo demostramos, que nuestro autor recurra al hemistiquio del primer verso de «Les deux pigeons» (título además de la segunda novela *AMANT, HEUREUX AMANTS*) para presidir la obra que le valió la consagración como autor de la vanguardia auspiciada en la Rive Gauche en los años 20. Si bien el discurso metaliterario es una constante en su obra desde sus inicios, en el texto que nos ocupa alcanza unos rasgos que merecen detenimiento puesto que permite definir la visión de modernidad larbaldiana, una visión de modernidad que no renuncia a la tradición.

Palabras clave: La Fontaine; débat; classicisme; modernité; XX^e siècle, Larbaud.

Abstract

Our paper aims at showing the place of prime importance and La Fontaine's reach in the debate on classicism and modernity in the trilogy *Amants, heureux amants...* Since it's not by chance, as we go through, that our writer takes a hemistich of the first verse from «Les deux pigeons» (title also given to the second novel *AMANTS, HEUREUX AMANTS*) to crown the work which lead him to deserve the consecration as an author of the literary vanguard grouped in the Rive Gauche in the twenties. If the metaliterary discourse is a steady feature in larbaldian works, in this case it gets features which need further consideration since it allows to define a mature concept of larbaldian modernity, a tempered and balanced modernity, a notion of modernity which doesn't exclude the tradition.

Key words: La Fontaine; discussion; classicism; modernity; XXth century; Larbaud.

La trilogie *Amants, heureux amants...*¹ a souvent été saluée et applaudie par la critique comme l'œuvre qui marque le point d'aboutissement d'une trajectoire en quête de renouvellement et de modernité chez Valéry Larbaud. Effectivement, pour ce qui en est des deux dernières nouvelles, *AMANTS, HEUREUX AMANTS* et *MON PLUS SECRET CONSEIL...*, l'usage systématique de la technique narrative du monologue intérieur situe définitivement notre auteur parmi cette élite de la Rive Gauche qui contribua à sortir la littérature française de l'«essoufflement» et l'«épuisement»² qui la fouettaient depuis les lendemains du naturalisme et du symbolisme. Or, la modernité du triptyque larbaudien, à notre avis, dépasse amplement l'aspect purement narratif. Tenant compte du fait que le premier récit *BEAUTÉ, MON BEAU SOUCI...* est encore bien classique sur certains points –par exemple, quant au recours au narrateur omniscient–, nous nous demandons au seuil même du recueil pourquoi ces récits ont été publiés conjointement. Il s'en faut peu pour constater que «cette communauté d'inspiration et de ton» dont parlent Robert Mallet et George Jean-Aubry (1958: 1235) ou le «ton élégiaque»³ avancé par Valéry Larbaud s'avèrent *a priori* des explications peu suffisantes.

Les trois récits offrent, certes, à un premier degré des héros à la recherche de la beauté de la femme et de l'amour, ou encore dans le cas des deux derniers le processus d'introspection dévoile progressivement une vocation d'artiste et de poète qui mènera ces personnages masculins au renoncement définitif de *L'Ève coupable*, un parcours intellectuel et spirituel qui débouchera sur ce culte et dévouement à l'«écriture-femme». Or, nous considérons que le caractère d'avant-garde de ce recueil se situe davantage sur le jeu intertextuel qui scande les trois nouvelles et qui s'avère, d'ailleurs, comme un principe structurant de l'ensemble. Des héros en mouvement dans l'espace, un voyage au plus profond de leur moi scandé par un voyage à travers le texte et les textes. La pratique intertextuelle –certes, fondement essentiel de la litté-

¹ La trilogie fut publiée en 1923 aux éditions La Nouvelle Revue Française. Or, la parution de *BEAUTÉ, MON BEAU SOUCI...* –première nouvelle– remonte à 1920 en deux remises (août, septembre), la deuxième *AMANTS, HEUREUX AMANTS* sortit le premier novembre 1921 et la troisième *MON PLUS SECRET CONSEIL...* en deux remises également (numéros de septembre octobre 1923), toutes trois à *La Nouvelle Revue Française*. Remarquons que le titre de la trilogie est emprunté au deuxième récit et qu'il s'écrit en minuscule suivie de point de suspension. Aspects qui tels que nous le verrons ultérieurement ont une importance dans le jeu de complicité recherchée chez le lecteur.

² Ces expressions reviennent aux auteurs des deux ouvrages fondamentaux qui abordent l'étude de la littérature française du premier quart du XX^e siècle. Nous faisons référence à Michel Raimond et Michel Décaudin, évidemment référencés dans notre bibliographie à la fin de notre article.

³ «Les trois titres de mes nouvelles «élégiaques»... ont été choisis après mûre réflexion: je voulais dès le seuil, indiquer le ton «élégie amoureuse» dans lequel je les ai composées, les habiller pour ainsi dire, dans une haute et noble tradition, et j'ai même pensé que c'était un avantage de leur DONNER DES TITRES QUI N'EN SONT PAS, et qui sont un peu comme trois citations musicales» (Larbaud, 1932: 180).

rarité— mais qui relève, également, et à plus fortes raisons, de ce «jeu d'agencement» (Larbaud, 1922: 408) conscient et volontaire que constitue en grande mesure l'écriture littéraire. Une pratique intertextuelle qui ne revêt ce côté transgresseur que quant au versant «ludique, critique et explorateur» et quant au jeu de complicité qu'elle requiert chez le lecteur (Jenny, 1976: 281). *Amants, heureux amants...* s'avère bien une œuvre qui se situe à l'un des plus hauts points de cette modernité et s'avère même un texte annonciateur de toute une littérature à venir, de cette «aventure de l'écriture» qui sous-tend cette aventure de la lecture si chère aux futurs écrivains de la postmodernité.

Effectivement, la trilogie *Amants, heureux amants...* présente un tissage textuel d'une richesse, dirions-nous, inépuisable et illimitée, enchevêtrant de nombreux intertextes, de citations, d'allusions, de références à des auteurs appartenant à toute la tradition gréco-latine mais également à la littérature européenne qui a parcouru les siècles depuis le Moyen Âge jusqu'à la modernité contemporaine de Valéry Larbaud, articulant de nombreux discours tout au long des pages à savoir celui de la femme, de l'amour, de l'art dans ses différentes disciplines, entre autres... De ces derniers nous retiendrons le discours critique dans le cadre de notre article. Les lecteurs de l'œuvre larbaldienne sont sans aucun doute connaisseurs du discours métalittéraire qui scande les pages de notre auteur. Souvenons-nous à ce titre, des *Œuvres complètes de A. O. Barnabooth*—un des hauts points de l'œuvre larbaldienne— où, dans cette soif d'absolu et cette quête initiatique poursuivies, par le biais du poète hétéronyme, Valéry Larbaud établit les repères et la définition d'une écriture novatrice rompant avec les paramètres de cette littérature bourgeoise et transitive. Or, en ce qui concerne la trilogie qui nous occupe ce discours nous semble d'autant plus intéressant puisqu'il va refléter le point d'aboutissement, chez notre auteur, d'une quête de modernité qui, cette fois-ci, dans cette maturité atteinte va dévoiler une conception du moderne tempérée, beaucoup plus en accord à son style, à sa personnalité et au contexte culturel français. Une modernité qui ne renonce en aucun cas à la tradition.

C'est dans ce cadre que nous nous disposons à analyser dans notre article la portée de la présence de l'hémistiche du premier vers de la fable des «Deux pigeons»⁴ de La Fontaine. Présence d'autant plus incontournable du fait que *Amants, heureux amants* constitue le titre de la deuxième nouvelle et sert, également, à couronner la trilogie. Et pourtant, comme nous nous apprêtons à démontrer, les enjeux de ce couronnement ne peuvent être appréciés dans une juste mesure sans tenir compte des titres des deux autres récits, eux aussi empruntés à François Malherbe⁵ et à Tristan

⁴ Valéry Larbaud indique que *Amants, heureux amants* provient des fables (*Fables*, IX, 2) mais n'indique le titre qu'à la fin de la nouvelle (Larbaud, 1958: 646). Comme nous verrons dans notre article notre auteur recherche une complicité incontournable chez son lecteur.

⁵ «BEAUTÉ, MON BEAU SOUCI...» hémistiche emprunté à au poème «Beauté mon beau souci, de qui l'âme incertaine» de François Malherbe. Ici notre auteur ne dévoile pas l'origine de ce fragment-

l’Hermite⁶. Des titres qui *n’en sont pas* à en croire Valery Larbaud (1932: 180), mais qui exigent du lecteur, outre ce bagage culturel et ce terrain d’entente, une attention particulière car leur choix ne relève absolument pas de l’arbitraire (Larbaud, 1932: 180) et s’appuie sur une complicité triplement visée du fait des points de suspension⁷. Ces emprunts à des classiques de la tradition poétique française qui ne peuvent en aucun cas être considérés indépendamment de ce qui suit. Des «citations» selon l’auteur «musicales» (aspect sur lequel nous reviendrons plus bas) présidant ces textes (Larbaud, 1932: 180) et qui à un premier degré sembleraient se détacher et s’élever au-dessus de ces derniers, mais qui à un deuxième degré s’avèrent d’une importance incontournable car tel que l’affirme l’auteur (Larbaud, 1973: 216-217):

[...] le fait même que cela, ce vers, cette phrase entre guillemets vient d’ailleurs, élargit l’horizon intellectuel que je trace autour du lecteur. C’est un appel ou un rappel, une communication établie: toute la Poésie, tout le trésor de la littérature évoqué brièvement, mis en relation avec mon ouvrage dans la pensée de celui qui le lit. Même pays, *no strange land*.

Ces épitextes⁸ font certes appel à cet «horizon intellectuel» et à cette complicité du lecteur, et il va sans dire qu’ils visent d’emblée l’appréhension d’un débat et la définition d’un positionnement par rapport à la modernité. Ces citations provenant d’auteurs de la deuxième moitié du XVI^e et XVII^e siècles; des auteurs qui, même si subversifs à leur époque, appartiennent aux temps du classicisme. Donc, déjà dès les

citation. Considère-t-il que son lecteur doit de force connaître les hauts points de la tradition poétique française? Sans aucun doute.

⁶ «Mon plus secret conseil» hémistiche emprunté *Aux amours* de Tristan l’Hermite. Dans ce cas Valery Larbaud l’indique à ses lecteurs dans l’exergue qui vient en dessous du titre.

⁷ Remarquons que, exception faite du titre de la deuxième nouvelle, les points de suspension sont présents après les hémistiches, de même que pour le titre de la trilogie.

⁸ Effectivement ces hémistiches qui sont des titres dans le cas des nouvelles considérées séparément, deviennent dans le triptyque des épitextes puisqu’ils président chacune des trois parties que compose le parcours initiatique dans son ensemble. Chacune des nouvelles présentent des héros différents. Marc Fournier dans la première nouvelle, Félice Francia dans la suivante et Lucas Letheil dans la dernière. Or, nous considérons qu’à eux trois ils illustrent une quête initiatique et spirituelle qui mènent les héros au renoncement à la femme en chair et en os et au dévouement à l’art, dans le cas du dernier à l’écriture poétique. Le premier héros –certes libertin– étant encore attaché à l’*Ève coupable* et n’ayant qu’une très faible conscience de sa vocation, le deuxième ayant amorcé son processus d’introspection prend déjà conscience de sa vocation d’artiste et entame le chemin du renoncement à la femme, avisant que tout son amour il le dédiera à son art, finalement le troisième héros, dans son parcours en train et le monologue intérieur qui le longe, atteint dans ce «doux besoin de rompre» avec Isabelle –la décevante héroïne appartenant à l’ordre du terrestre, prometteuse au départ de ce bonheur conjugal vainement rêvé– le plus «secret conseil» qui n’est autre que la culmination du parcours initiatique et la prise de conscience définitive et irrévocable de son dévouement à cette «femme-écriture» qui lui donnera «cette paix et cet amour spirituel».

premières lignes de la trilogie la réflexion n'en devient que plus impérieuse puisque l'écriture qui se déploie sous nos yeux s'inscrit en principe dans cette modernité revendiquée par les écrivains de l'avant-garde. Le «trésor de la Poésie» française mis en dialogue avec le texte qui se déploie sous nos yeux.

De plus, notons que par la simple présence de ces trois auteurs aux seuils même des récits il est difficile de ne point retenir à notre esprit la polémique qui parcourut le grand siècle. À notre avis, ces fragments nous acheminent vers le débat qui, ayant déjà été amorcé au XVI^e par la pensée et la plume de Michel de Montaigne⁹, a couronné pratiquement tout le XVII^e siècle. S'agissant bien entendu de la question de la Querelle des Anciens et des Modernes qui s'appuyait précisément sur la défense ou non du retour à ces sources de l'Antiquité gréco-latine et de l'imitation des maîtres de l'Antiquité, établissant par extension un débat, entre autres, sur la pratique intertextuelle. Querelle des Anciens et des Modernes, qui sous des signes divers et dans les différentes disciplines des sciences humaines, débouchera plus tard sur ce débat entre tradition et modernité bien présent également à l'époque de Valéry Larbaud. Querelle, d'autre part, qui ne peut que renvoyer les lecteurs larbaldiens à l'enfantine *Devoirs de vacances* où là, également, elle se situe constamment à l'arrière-plan de «cette dissertation» que le jeune narrateur se doit d'élaborer au sujet de Lamartine versus La Fontaine comme le soutient Anne Chevalier (1990: 105). Puis Querelle, d'ailleurs, qui est directement et intentionnellement visée, à notre avis, par la mention explicite de Boileau et de la *Satire sur les femmes*¹⁰ dans la troisième nouvelle, à l'occasion du caractère querelleux d'Isabelle (Larbaud, 1958: 687).

⁹ Comme il est fort connu, la Renaissance française et l'esprit humaniste qui la caractérise, visant à égaler la splendeur artistique et culturelle de l'Italie, désirant cet enrichissement de la littérature et de la langue française, s'inspire de la littérature italienne et se plonge dans toute cette tradition gréco-latine à travers les textes originaux. La question des Anciens et de leurs enseignements se posait donc déjà. Marc Fumaroli situant les débuts de cette querelle dans l'Italie de Pétrarque (modernes pour ce dernier étant les détenteurs du savoir des facultés théologiques de son époque et le style gothique qui leur correspondait dans les arts et les lettres) nous dit au sujet de Montaigne : «Pourtant, le dédain de Montaigne pour le “pédantisme” et le psittacisme de ses contemporains (modernes), qui ne savent rien affirmer sans citer Cicéron, Platon ou Aristote, qui anéantissent leurs forces en se laissant aller si fort au bras d'autrui, et surtout la vigueur prodigieuse de son propre “je” qui veut bien “rencontrer” les âmes fortes de l'Antiquité mais non pas les suivre docilement [...]. Cette victoire du “je” des *Essais* sur la décadence contemporaine n'est nullement pour Montaigne le point de quelconque progrès général. Elle est réappropriation singulière et contagieuse avec l'aide des grands Anciens» (Fumaroli, 2001: 10-11).

¹⁰ Si Boileau a été considéré un classique par excellence, il participa pourtant durant sa longue vie à cette querelle, devenant le chef des Anciens et prenant la défense de l'Antiquité. Dans la *Satire sur les femmes*, il s'en prend précisément à ces dames cultivées et à leurs amis qui, avec elles, défendaient le parti des Modernes et donc s'élevaient contre les sources d'inspiration gréco-latine, revendiquant le retour à la tradition médiévale française.

Il nous semble donc que la référence aux trois poètes par le biais des titres, les mentions et allusions à leurs contemporains, et le travail intertextuel par delà les siècles et les disciplines artistiques¹¹ déclenchent dès le seuil même de l'œuvre, un débat entre classicisme et modernité; un débat qui soulignons-le est déjà bien présent à l'esprit de l'auteur y compris dans ses premières oeuvres de fiction. Discours sur la notion de modernité qui ne renonce en aucun cas à la tradition et qui contribua certainement à cette vive admiration, à la reconnaissance et à l'amitié que lui vouèrent certains membres de la Nouvelle Revue Française¹².

Cependant, ce qui retient d'autant plus notre attention c'est le fait que ce soit le vers de La Fontaine qui couronne la trilogie et nous considérons que ce choix en dit *bien plus long*. Gardant toujours à l'esprit cette Querelle des Anciens et des Modernes et inscrivant notre auteur dans ce contexte avide de renouvellement et de modernité, il nous semble que le l'hémistiche «Amants, heureux amants...», nous renvoie non seulement à la fable «Les deux pigeons» en tant que telle et à ses multiples lectures que nous verrons plus loin, mais aussi, indirectement au cas particulier de La Fontaine dans cette querelle que vécut le fabuliste de plein pied. Et c'est ainsi que l'«Épître à Huet» ne peut échapper à l'esprit des lecteurs, surtout si nous retenons que Valery Larbaud *par l'utilisation de ces titres* veut *établir un dialogue entre tout le trésor de la poésie française* et les textes qu'il nous offre. Épître que le fabuliste écrivit pour se défendre des accusations de ses contemporains qui se réclamaient du parti des Modernes et tout au long de laquelle il expliquait le parcours suivi depuis ses débuts en poésie. Ce texte met en relief plusieurs aspects qui, nous semble-t-il, expliquent le choix du titre *Amants, heureux amants...* pour le couronnement de la trilogie.

Initié de la main de Voiture à cette poésie pompeuse et artificielle de cours, La Fontaine s'en éloigne bien vite «se voyant gâté par cette influence qui perdit qui-conque la suivit» (La Fontaine, 2009), «Grâce aux Cieux, Horace, par bonheur, lui dessillant les yeux» (La Fontaine, 2009). Ce retour aux sources de l'Antiquité,

¹¹ Retenons la présence de nombreuses œuvres d'art par le biais de l'ecphrasis dans la trilogie qui nous occupe. Outre la fort saluée fontaine des Trois *Grâces* qui président le récit pivot et par extension l'ensemble, nous pourrions citer à titre d'exemples *Le printemps* de Sandro Botticelli mais également les toiles *La naissance de Vénus* et l'allusion à la dernière toile *Pallas et le centaure* du triptyque botticellien, sans oublier *Les dormeuses* de Gustave Courbet ou encore les tableaux de Nicholas Poussin tel que *Les bergers d'Arcadie* ou *Paysage avec un homme fuyant le serpent* parmi tant d'autres... Nous informons les lecteurs que notre article qui aborde plus spécifiquement les enjeux de la présence de ce dernier peintre dans la trilogie larbaldienne est actuellement sous presse.

¹² Nous ne pouvons ne pas considérer l'acheminement de Valery Larbaud vers la modernité sans tenir compte du contexte culturel et littéraire du début du siècle. Précisément, son rapprochement d'abord et son étroite collaboration ensuite avec *La Nouvelle Revue Française*, nous montrent qu'il partage une conception de la littérature très proche de la plupart de ses membres. De même qu'il ne renonce en aucun cas, suivant l'exemple de ces derniers, à ce XVII^e siècle français et surtout aux «poètes du XVI^e finissant» comme le souligne Auguste Anglès (1978: 316).

l'assimilation et l'imitation des Anciens, ne se fait pas cependant aveuglément, bien au contraire, il revendique une certaine liberté par rapport aux maîtres:

[...]

Quelques imitateurs, sot bétail, je l'avoue,
 Suivent en vrais moutons le pasteur de Mantoue
 J'en use d'autre sorte; me laissant guider,
 Souvent à marcher seul j'ose me hasarder.
 On me verra toujours pratiquer cet usage
 Mon imitation n'est point un esclavage.

[...] (La Fontaine, 2009).

La Fontaine, comme il l'avoue lui-même, s'inspire des idées, des tours et des lois *tâchant de rendre sien cet air d'antiquité*. Les lectures des *guides des Champs Élysées* affleurant *sous sa plume et sur la page*; l'aventure lectrice du fabuliste ne pouvant ne point émerger dans son écriture. Une écriture qui se fonde donc sur un tissage de multiples tissus textuels et qui sert à illustrer avec presque trois siècles d'avance cette pratique intertextuelle, et cette polyphonie revendiquée par la modernité et que la trilogie larbaldienne illustre parfaitement comme nous avons annoncé à nos lecteurs quelques lignes plus haut. Soulignons, également, qu'elle sert à illustrer le fait que les fondements d'une langue littéraire riche ne peuvent renoncer à toute une tradition qui dépasse amplement les limites nationales comme l'a souvent pointé Valéry Larbaud et que nous avons indiqué préalablement. Marc Fumaroli (2009) affirme:

S'il est un lieu où tout le «siècle d'Auguste» vient se résumer, avec toute la lyre et ses couleurs contrastées, c'est bien dans les *Fables*, où Virgile, Horace, les élégiaques retrouvent leur voix sous celle de Phèdre et d'Ésope, et où Ovide, qui a chanté tant de métamorphoses d'hommes et d'animaux, revient avec une tout autre séduction alexandrine que chez Benserade ou chez Du Ryer. Lieu d'affleurement de tant de richesses contradictoires de la tradition poétique française, les fables s'offrent en outre le luxe de réverbérer dans toute leur diversité les saveurs de la poésie romaine à son point de suprême maturité. Il y a bien quelque chose de pantagruélique dans l'art de La Fontaine le plus érudit de notre langue, mais ce qui se voyait chez Rabelais, ce qui étant voyant chez Ronsard, s'évapore chez lui en une essence volatile et lumineuse, où des visions dignes d'Homère apparaissent et ne se dissipent pas. Le génie d'une langue et celui d'une culture millénaire concentrent ici en un point où la justesse de la voix et celle du regard suffisent à tout dire en un mot.

La Fontaine sait puiser aux enseignements des anciens ce *miel* qu'il fera sien et qui nous rappelle ce que Valéry Larbaud définit comme le «fait du Prince»¹³. Or ce qui, de plus, doit retenir notre attention c'est que le fabuliste le plus célèbre de la littérature française ne renie pas de ses contemporains. Bien au contraire dans l'«épître à Huet», il avoue que «ne pas louer son siècle c'est parler à des sourds», il reconnaît qu'il «le loue car il sait qu'il n'est pas sans mérite», se réclamant finalement de «Malherbe et de Racan, parmi les chœurs des anges», espérant «un jour écouter leur concert et leur lyre». Imiter les Anciens pour apporter de *son miel*, *un miel* à l'air du temps car comme le souligne Henri Géhon parlant de La Fontaine et de Molière:

Imitation des «Anciens»! Nos auteurs y croyaient-ils? Je pense qu'ils mettaient une certaine coquetterie à y faire croire. Les anciens couvraient leurs audaces et leur offraient en outre un excellent terrain pour défendre contre la cabale médiocre des «modernes» la mesure, l'ordre, la solidité, l'harmonie, la discipline enfin, alors neuve et féconde, qui convenait à leur rationalisme et que leur rationalisme s'était choisi. Alexandrin classique, coupe en cinq actes, règle des trois unités, autant de nouveautés alors, autant de créations personnelles, résultats d'un siècle de tâtonnements et d'efforts à la recherche d'un équilibre original (Géhon, 1911: 128-129).

Principes d'harmonie, d'équilibre et d'ordre au cœur de l'esprit classique qui exige un travail sur la langue et dont Malherbe en est bien le parangon. De là la vive admiration de La Fontaine envers cette lyre malherbienne que nous nous disposons à analyser plus bas. Mais avant d'aborder ceci soulignons que l'auteur qui couronne la trilogie dans nombre d'aspects est déjà bien moderne et illustre parfaitement la devise larbaldienne bien connue qu'«en tout temps et en tout époque donnée il y a eu des auteurs qui se sont avancés à leurs temps». Précisément dans ce siècle de contraintes par l'application des règles bien définies de l'Académie Française, La Fontaine a pu subtilement s'en émanciper rompant nombre d'elles dont nous pourrions citer, par exemple, le caractère hétérométrique des *Fables* à un moment où l'alexandrin est le

¹³ «Pour ma part je persiste à nous l'attribuer, et je la goûte assez pour me la réciter de temps en temps. C'est en effet si j'aime voir clair dans les sources, –tant hydrologiquement que littéralement parlant–, et si je me demande souvent: où a-t-il pris ça? Cette question, une fois résolue, me rapproche de l'essence même de la poésie étudiée, goûtée, aimée; je me trouve alors en présence du *fait nouveau*, de l'apport personnel: le *motus proprius* du Poète, le Fait du Prince! Où est-il ici, au delà de tant de formes communes, imitations, réminiscences, citations volontaires ou non, pastiches, plagiat, le Fait du Prince, –du Prince des Palaces, Charles-Marie Bonsignor–, notre sympathique «hôtelier»? Ni lui, ni moi ne pourrions dire car c'est là que s'arrête la «science», la critique littéraire à prétentions scientifiques. «Tu n'iras pas plus loin»[...]. Il faudra bien pourtant qu'un jour elle aille plus loin, au delà des sources; et franchisse ou déplace les bornes fixées par nos pères. Il faudra que, dépassant la crénologie, elle envisage le Fait du Prince» (Larbaud, 1973: 189).

vers par excellence et où l'isométrie est un principe d'ordre, ou bien plus novateur l'utilisation de ce vers de la grandeur épique pour faire parler des animaux (plus bas encore que le bas peuple...!), ou encore cette rupture des barrières des genres du fait même que ses poèmes narratifs recourent constamment à la forme dramatique et au dialogue¹⁴, ou davantage, cette multiplicité des tons qui vont du tragique au comique passant par le burlesque, l'épique, le lyrique avec une souplesse inégalable, sans oublier par ailleurs le mélange des différents registres et niveaux de langue¹⁵... La Fontaine, un classique moderne du grand siècle? Oui, sans aucun doute. Et c'est bien ce qui, à notre avis, retient l'attention de Valery Larbaud et le décide à choisir *Amants, heureux amants*... pour couronner son œuvre. Car, si effectivement la trilogie s'inscrit dans son ensemble dans une écriture de modernité, elle fait preuve par ailleurs d'un équilibre certain et d'une harmonie qui la différencie de cette *rageuse* modernité illustrée par l'*Ulysse* de James Joyce¹⁶. Une œuvre qui, même si ayant suscité une immense et bien sincère admiration chez notre auteur¹⁷, elle ne relève point de cet équilibre et tempérance entre modernité et classicisme que Valery Larbaud recherche.

¹⁴ Notons l'importance qu'acquiert le discours direct ou l'indirect dans les *Fables*; or ce qui est d'une modernité sans conteste c'est l'utilisation de séquences de discours indirect libre. Comme le souligne Anne Sancier: «Le récit ne retentit pas seulement de la voix du fabuliste; celui-ci s'efface souvent derrière les protagonistes eux aussi révélés par leur parole. Discours direct, discours indirect participent d'une facture ancienne et traditionnelle. On sait comment La Fontaine a su innover en usant largement du style indirect libre, si largement exploité ensuite par le roman au XIX^e siècle» (Sancier, 1996: 123).

¹⁵ Rappelons que précisément le XVII^e siècle fait un effort pour purifier la langue littéraire et lui accorder cette «pureté de l'universel» constitutive de la tradition dite classique définie par Vaugelas. Le langage littéraire de La Fontaine, en toute évidence, prend certaines licences ayant recours à des mots, des néologismes, des tournures colorées bien juteuses, sans oublier l'usage des archaïsmes qui contribue à cet humour et comique si cocasse et savoureux. Retenons que la littérature de la modernité revendique ce langage propre à l'oralité dans ce besoin de «suivre la nature».

¹⁶ Comme le souligne Frida Weissman, Valery Larbaud adapte la technique que lui inspire James Joyce à sa vision de la littérature. Il est fort connu que le chef-d'œuvre joycien exige de la part du lecteur un effort bien souvent extrême du fait de la complexité et de l'inintelligibilité recherchée par l'auteur irlandais. Le déroutement du lecteur porté au maximum étant une constante du début jusqu'à la fin. Si dans *AMANTS, HEUREUX AMANTS* la pratique est encore tâtonnante, dans *MON PLUS SECRET CONSEIL*..., elle atteint un degré de perfection et de maturité et cependant: «Par rapport à l'emploi de Dujardin, le monologue (de Larbaud) suit mieux la vie intérieure dans son jaillissement. Comparé à celui de Joyce qui demande au lecteur un vrai travail critique pour être compris, le monologue larbaudien est le comble de l'intelligibilité» (Weissman, 1975: 297).

¹⁷ Et à ce propos nous pourrions rappeler l'immense enthousiasme que suscita la lecture des fragments de l'*Ulysse* publiés dans *The Little Review*, enthousiasme qui fut à l'origine de la l'inconditionnelle campagne publicitaire entreprise par Valery Larbaud, Sylvia Beach et Adrienne Monnier pour la publication du chef-d'œuvre joycien en anglais à Paris. Un événement sans aucun doute unique (à l'époque) dans l'histoire de la Littérature Universelle et qui est à l'origine de la gloire de James Joyce.

Et, pourtant nous considérons que le choix du fragment du vers de La Fontaine comme titre de la trilogie permet d'annoncer d'autres aspects d'un incontestable intérêt en rapport à la notion de modernité larbaldienne. Comme nous avons mentionné préalablement, le célèbre fabuliste se réclame de cette «lyre malherbienne» annonçant par là que les fables, ces poèmes narratifs, jouent aussi de «l'allègre petit solo de la flûte». En fait, comme Malherbe le proclamait, les vers des fables sous-tendent de même un travail minutieux sur la forme, car c'est bien sur cette musicalité première et sur cette fluidité que repose le plaisir de la lecture. *Amants, heureux amants...* annonce à notre avis cet emportement dû au *chant des sirènes* que constitue l'écriture littéraire qui va suivre. Si, effectivement, Valéry Larbaud, en encadrant ses récits dans le «haut et noble genre de l'élégie» tel que nous l'indiquons précédemment, vise d'emblée ce discours sur l'amour et sur la femme, nous n'avons aucun doute quant à son intention au sujet du chant de la langue et de l'écriture. L'élégie est, incontestablement, le genre par lequel les poètes ont pu évoquer leurs amours, leurs sentiments sincères d'admiration, de regret, de peine¹⁸... Cependant, c'est aussi le genre qui a permis d'exploiter au plus haut degré cette musicalité et sensualité de la matière linguistique. Pour les poètes, y compris dans les débuts de l'élégie, cet érotisme émanant de la pensée de la femme rejoignait l'érotisme de la langue littéraire et de la création poétique; un érotisme que Valéry Larbaud situe déjà, disons-le, dans Ovide (Larbaud, 1968: 126). Sans aucun doute, notre auteur s'inspire des élégiaques, pour ses cadres érotiques, et ce chant de la langue, tel que le relève Gil Charbonnier (2003: 54), or il nous semble de même que notre auteur retient de l'élégie ce travail sur la forme visant cette musicalité et cette sensualité sur lesquelles reposent l'enchantement et l'emportement de l'écriture littéraire.

C'est ainsi que nous considérons que les coupes des vers d'abord de La Fontaine puis de Malherbe annoncent ce jeu de *d'orchestration* et de *sculpture* de la langue poétique. L'écriture poétique, pour devenir telle et atteindre «cette Beauté» qui captivera et emportera le lecteur, réclame tout un travail de composition. Travail sur la forme et agencement y compris dans le cadre d'une écriture lyrique puisque comme l'annonce l'hémistiche de Tristan l'Hermitte, il s'agit d'une écriture de plongée dans le

¹⁸ Bien qu'au Moyen Âge l'élégie fut pratiquée par les troubadours qui chantaient leurs peines d'amours et par le lyrisme élégiaque de François Villon et de Charles d'Orléans, ce n'est qu'au début du XVI^e siècle avec Clément Marot où elle ressemble souvent à une épître et avec les poètes de la Pléiade qu'elle renaît sous la forme et notion qui a été perpétuée jusqu'à nos jours. Ce qui retient à nouveau notre attention c'est le fait que ce soit un genre qui ait parcouru la littérature occidentale depuis presque ses débuts et qu'il se soit adapté aux temps nouveaux incorporant à chaque fois en son sein les éléments novateurs d'une époque, d'une culture et d'une langue littéraire. L'élégie rompant également les limites entre la poésie et la prose comme notre auteur sut le voir (Larbaud, 1924: 101-102). Aspects, évidemment, qui retiennent l'intérêt de Valéry Larbaud dans sa définition du fait littéraire et dans sa conception du moderne.

moi dans cette recherche de la vérité, et donc la quête de ce «plus secret conseil». Et le lecteur se doit de capter à partir de ces titres que le chant du moi ne relève en aucun cas d'un lyrisme ostentatoire. Il nous est annoncé que l'aventure poétique, ce «grand jeu malherbien» (Larbaud, 1973: 142), par l'inscription des trois titres dans cette époque classique, rejette l'éloquence et la magnificence du lyrisme traditionnel et particulièrement du romantique. Si dans l'enfantine *Devoirs de vacances*, la parodie de la composition française, dans cette controverse entre Lamartine –le romantique élégiaque, par excellence– et le fabuliste par antonomase de toute la littérature française, fait «remonter à la surface du texte la poétique verlainienne» comme le soutient Anne Chevalier (1990: 107), ici nous nous devons de rappeler qu'il nous semble qu'il en est de même et que ce chant en douceur et pureté de la langue, maintes fois insinué dans l'association femme/écriture¹⁹ nous renvoie à la douce mélodie et à l'enchantement de la poétique inaugurée par Verlaine et revendiquée par la modernité. Il sera donc facile aux lecteurs de la trilogie de comprendre pourquoi les héroïnes Queenie, «Celle à qui je pense» et surtout Irène apparaissent sous les signes de la «douceur de la conversation», «pureté», et «limpidité»²⁰. «Mais c'est un beau souvenir à ramener au Voméro: ses yeux, le son de sa voix, ce teint pur, un peu doré» (Larbaud, 1958: 696) songe Lucas Letheil pensant à Irène –«cette Irène d'or et de lumière»–. Une écriture poétique qui, se devant d'«être polie» telle les héroïnes, nous renvoie également à la poésie de Paul Valéry et à ce travail de *cisèlement*, de *polissage de la matière minérale* (Larbaud, 1968: 277)²¹.

Un chant de l'écriture qui ne doit aucunement se laisser aller à ces épanchements, à l'éloquence et la magnificence du romantisme élégiaque. Rejet, donc, du lyrisme de l'exaltation et de la grandiloquence qui ne peut ne pas renvoyer les lecteurs de l'œuvre larbaldienne aux vœux du poète Barnabooth dans «Nevermore» des *Borborrygmes*; et revendication de ce chant en douceur et en sensualité qui rappelle également Verlaine et ce chant de l'âme *tout en musique*. Un chant de l'âme, qui disons-le

¹⁹ Les lecteurs de l'œuvre de Valery Larbaud se souviennent sans aucun doute du poème «Trafalgar square la nuit» où déjà le poète A. O. Barnabooth établit la métaphore «femme» évoquant l'écriture poétique avec cette «Femme dédiée à la ville!».

²⁰ Des traits et des qualités qui reviennent souvent dans les références à ces héroïnes tout le long des textes qui constituent la trilogie.

²¹ Notons l'incontournable présence de la *Jeune Parque* dans la première nouvelle. Queenie sur de nombreux aspects rappelle l'héroïne de Paul Valéry. Cette jeune femme –de nature enivrante et resplendissante, faite pour recevoir et donner du bonheur–, qui exerce sur Marc Fournier un attrait irrésistible, malgré le désarroi qui la fouette ne tombera pas le piège du héros libertin et restera pure moralement (Weissman, 1973: 88). Nous tenons à signaler que l'étude de Frida Weissman «La *Jeune Parque* et *BEAUTÉ MON BEAU SOUCI...*» à laquelle nous faisons référence s'avère d'un profond intérêt non seulement du fait de l'analyse de cette présence incontournable mais parce qu'elle renvoie, indirectement, de même, au jeu qui s'établit avec la métaphore femme – écriture et à l'«envol» de l'écriture qui scandent l'œuvre de Valery Larbaud.

de passage, est orchestré par un art qui nous rappelle celui de la fugue, de par sa structure, de par ses «thèmes essentiels et les variations»²². Mais c'est aussi l'illustration du fait que cette écriture relevant *en principe*²³ de la prose puisque le monologue intérieur s'inscrit dans cette forme exige autant de travail et de dévouement que l'écriture poétique.

Ce n'est ni la loi du moindre effort ni l'exploitation du public qui m'amène à préférer la composition en prose à la composition en vers. Mon argument le plus solide est que la prose que je tâche d'écrire veut être aussi strictement construite que des vers ou des versets: pas un mot, pas une virgule qui soient disposés sans délibération, et donc aussi interchangeables que les mots et les signes à l'intérieur des vers (Larbaud, 1950: 296-297).

La mention des vers des trois auteurs au seuil même du triptyque annonce donc cette contrainte revendiquée par l'esprit classique dans ce désir d'harmonie et d'équilibre. Soulignons, de plus, que si Valery Larbaud et ses collègues de la *Nouvelle Revue Française* ont éprouvé une si vive admiration pour les poètes dits mineurs²⁴ de cette époque c'est bien parce que ces derniers ont su habilement concilier le lyrisme (élégiaque ou religieux) avec un esprit classique naissant²⁵.

²² Rappelons, par ailleurs, les multiples références au langage musical tout au long de la trilogie, des références qui nous permettent d'associer l'ensemble des textes au genre de la fugue. Cet art mis au point et théorisé par Jean Sébastien Bach se fonde précisément sur une structure ternaire dans la plupart des cas, sur les thèmes essentiels et les répétitions à l'infini. Le monologue intérieur partant de la réflexion sur la femme et l'amour dans la vie des héros enchaîne à perpétuité de multiples autres thèmes visant ce détachement textuel par rapport à la réalité et l'emportement du lecteur par la sensualité et la musicalité de l'écriture. Là se situe, à notre avis, l'explication du fait que Valery Larbaud associe les titres des nouvelles à des «citations musicales» comme nous l'annoncions antérieurement. Étant donné les dimensions de notre article nous ne pouvons développer ces rapprochements; des rapprochements qui méritent une étude spécifique et que nous aborderons plus en détail dans un prochain article.

²³ Les italiques que nous utilisons servent pour rappeler que la technique narrative du monologue intérieur qui s'inscrit dans le cadre de la prose a été fort saluée par les écrivains de l'avant-garde du fait qu'elle permettait de rompre plus aisément les barrières entre les genres, facilitant donc une meilleure exploitation des ruptures des limites entre vers et prose que les symbolistes avaient revendiquées quelque temps auparavant dans cette intention de «reprenre à la musique son bien» entre autres.

²⁴ Comme preuve de cet intérêt nous renvoyons nos lecteurs aux articles de Valery Larbaud publiés dans la revue argentine *La Nación* et à ceux qui ont été regroupés dans *Ce vice impuni la lecture: domaine français*. Des articles ayant pour but de découvrir au public argentin et aux lecteurs français des auteurs qui pendant très longtemps furent maintenus dans l'ombre.

²⁵ «[...] C'est, en fait, en somme, toutes les attitudes, tous les tons que peut prendre le lyrisme. Appliqués dans un sens large et en dehors de toute considération dogmatique, aux poètes du XIX^e siècle, ces définitions donneraient quelque chose comme ceci: Lamartine et Wordsworth: ton eucharistique; le Musset des *Nuits*: élégiaque; Victor Hugo: élégiaque; Baudelaire: eucharistique et élégiaque; R. Brow-

L'auteur des *Fables*, d'une part, défendit déjà à son époque que la poésie pouvait se trouver y compris dans un genre qui en principe paraissait en être très éloigné. Et, d'autre part, face à cette écriture poétique ostentatoire, osons-nous dire, des précieux tel que Voiture, *l'allègre petit solo de la flûte* du fabuliste réclame sa place d'honneur, car la poésie ne revient pas simplement à compter les rimes, à organiser les mètres, à respecter en fin de compte les règles de la prosodie et celle de la déclamation... «Ces récits en vers et leurs grâces légères» (La Fontaine, 2000: 1193) ont bien plus de charme que cette poésie noble en apparence –car de Cour–. En fait ce débat auquel le titre d'*Amants, heureux amants*... nous renvoie nous mène à nous poser la question au sujet de la notion moderne de poésie déjà bien en germe chez La Fontaine et que Valery Larbaud sut pertinemment dénicher sous les corsets d'un classicisme en principe trop apparent.

Il est fort connu que le XVII^e siècle a été guidé par l'atteinte de ces valeurs universelles, de là le rejet de ce moi «haïssable». Atteinte de valeurs universelles dans cette mission de retransmission d'enseignements et de vérités. Cette transposition du monde de l'humain à l'échelle animale, en fin de compte, nous dévoile une étude approfondie de l'homme, de là le caractère apologétique des fables. Mais cette œuvre longtemps restée dans l'oubli voire même dédaignée au cours de l'histoire de la littérature comporte bien des aspects annonciateurs de modernité. Comme le souligne Henri Géhon (1911: 208):

De fait, La Fontaine resta longtemps un poète de second ordre, pour vieux libertins ou pour vieux écoliers; durant trois siècles, son influence demeura nulle; ce fut comme s'il n'avait pas existé. Il faut le proclamer enfin: son rôle représentatif fut unique et considérable. À une époque de raison et de passion policée, il maintint les droits du lyrisme et le principe du mouvement né de l'émotion, et tout cela contant des histoires. La tige sur laquelle vient de s'épanouir la floraison de cent hardis poèmes, c'est lui qui l'a fait jaillir de la graine, qui l'a cultivée, élevée... Si différent qu'il fût de nous et que soit de son art le nôtre... Oh! moins différent qu'on ne croit...

Et pour ce, La Fontaine, déjà bien moderne pour son époque, a su concilier, dans ce souci d'expression de la vie et dans cet intérêt de retenir l'attention du lecteur, la forme et l'idée. Rompant, ainsi, les règles de symétries métriques défendues dans son siècle –le siècle de la grandeur de l'alexandrin–. La Fontaine devancier en germe du vers libre? Nous oserions l'affirmer, car c'est l'union de la forme et du fond qui l'exige. L'art et la vie se devant d'être totalement imbriqués, les contraintes formelles

ning: didactique; W. Whitman: didactique et messianique. Ainsi la matière, le "sujet" des *Psaumes*, ce "cœur de la *Bible*", c'est la poésie même, c'est la grande lyre. Racan savait très bien ce qu'il faisait, et n'ignorait ni la grandeur ni la difficulté de son entreprise» (Larbaud, 1968: 141).

ne peuvent qu'empêcher ou fausser l'expression de la vie dans ses multiples facettes contradictoires, dans sa pluralité et dans sa mouvance. Nous nous joignons ainsi à Henri Géhon lorsqu'il affirme:

Vous parlez des «ornements» du vers libre comme quelqu'un qui ne le connaît pas, puisque sa seule ambition c'est de s'adapter logiquement, harmonieusement, *exactement* à la pensée nue. Quoi, en êtes-vous encore à séparer la forme du fond? Leur union irrésistible et absolue nous semble un trait fondamental du classicisme, de notre classicisme, de tous les classicismes passés et à venir (Géhon, 1911: 132).

Cet équilibre du fond et de la forme déjà recherché par La Fontaine est à la base de cette rupture des limites entre prose et poésie. Équilibre qui est suggéré, à notre avis par le triptyque que constituent les titres: *BEAUTÉ, MON BEAU SOUCI...*: souci de la forme, *MON PLUS SECRET CONSEIL...*: souci du fond dans cette quête de vérité, couronnés par *Amants, heureux amants...* qui, d'une part, évoque la relation équilibrée par la symétrie et qui, d'autre part, renvoie les lecteurs à la suite de la fable: «soyez toujours l'un à l'autre». Équilibre, de plus, revendiqué par Valery Larbaud en parlant du monologue intérieur d'Édouard Dujardin (Larbaud, 1968: 251).

Si, effectivement, dans la littérature médiévale il y eût déjà des tentatives de rupture des barrières entre prose et poésie, au XVII^e –ce siècle des contraintes classiques²⁶– elles ne deviennent que plus audacieuses devant de presque trois siècles une révision de ces notions de la part de l'avant-garde littéraire. Car la vraie Poésie est tout autre chose, elle dépasse les limites entre les genres, elle ne se borne plus aux règles de la prosodie ni de la métrique, et se passe de tout euphuisme (Larbaud, 1991: 16). Elle s'inscrit, par contre, là où l'âme du poète authentique –ce poète doté encore de cette âme d'enfant– le souhaite et l'exprime. La poésie consiste, nous dira Valery Larbaud en parlant de son ami Léon-Paul Fargue, en:

²⁶ La formulation des règles strictes divisant et séparant les genres, régissant les contraintes selon les normes du bon goût, de la bienséance et de la vraisemblance nous indique qu'à cette époque c'est la vie qui s'adapte plutôt aux contraintes. Retenons que c'est, précisément, à l'époque classique grâce à l'instauration de l'Académie française que les genres sont nettement définis et leurs limites clairement marquées. Il nous semble que le choix du vers de La Fontaine pour couronner la trilogie est bien loin d'être accidentel. En fait, il annonce cette notion de modernité existante en toute époque donnée. Ajoutons que, par ailleurs, la notion de Nature est différente d'une époque à une autre. Si au XVII^e siècle la Nature est la référence à partir de laquelle définir l'ordre, l'équilibre et l'harmonie; l'homme au sein de cette Nature se devant de suivre ces principes. Ce XVII^e siècle, comme nous savons, se caractérise par la tentative de compréhension de la nature humaine et de la postulation de formules universelles. Chose tout à fait différente dans cette fin du XIX^e siècle et début du XX^e où la nature humaine est conçue du point de vue individuel dans ce qu'elle a de contradictoire, de fugitif, de mouvant, sous le signe de la pluralité et du désordre, sous celui de la conscience comme de l'inconscience et du rêve; rejetant comme nous l'avons abordé antérieurement les formules quelles qu'elles soient.

Travaillant dans l'absolu, creusant toujours plus avant dans sa vie intérieure, uniquement attaché à sa vérité intime, le poète a senti l'inutilité et même la gêne de tout ornement; dire exactement et avec la plus grande précision possible ce qu'il découvrirait, voilà toute sa recherche et tout son effort (Larbaud, 1991: 28-29).

C'est précisément grâce à cette vision du monde avec cette âme d'enfant que le poète peut en toute authenticité et en toute poéticité «[...] nommer à nouveau toutes les choses avec des mots à lui: les quatre Éléments, les animaux, les plantes, les pierres, la chasse, la pêche, la guerre et les passions de l'homme» (Larbaud, 1991: 20). Il ne s'agit plus de définir la poésie selon la rhétorique traditionnelle, mais bien au contraire par l'attitude et la prédisposition de l'artiste face à la vie et à l'expression de celle-ci à travers son art. Souvenons-nous de cette littérature de la modernité qui, du fait même qu'elle réclamait cette expression de la vie dans son authenticité et donc dans toute sa splendeur, complexité, contradiction et dans l'évanescence de ses aspects les plus fugitifs²⁷, revendiquait cette rupture des contraintes dues aux cloisonnements des genres. Si, effectivement, la citation de ce vers de La Fontaine et le dialogue qu'elle établit nous oriente bien sur ce principe de ruptures génériques, dans cette intention d'adaptation de l'art à la vie, bien qu'à priori pour l'époque classique cela ait tout d'un contre-sens, il nous semble également que la vision du poète pour Valéry Larbaud –et nombre de ses contemporains– est en quelque sorte déjà en germe pour le «plus célèbre des fabulistes de la littérature française» (Géhon, 1911: 208). Ayant eu l'audace d'introduire sous diverses formes ce «je»²⁸ à une époque où le moi est «haïssable», La Fontaine réclame cette âme d'enfant capable de percevoir le monde environnant d'un regard «aigu et magique», et l'écrivain qui couronne la trilogie disait «Le monde est vieux, dit-on; je le crois, cependant il le faut amuser encor comme un enfant» (La Fontaine, 2000: 1195).

Cette rupture des genres que pratique déjà le fabuliste par ce mélange en germe des notions de vers et de prose qui, plus tard sera définitivement réclamée et

²⁷ Comme le souligne Michel Raimond: «Cette métamorphose du roman tenait à une crise de l'intelligence, qui conduisait à reconnaître qu'il était vain et naïf de vouloir posséder sur le réel un point de vue absolu. En même temps, une obsession de la vie, non pas contée, mais directement saisie, une passion de l'instant, un culte du hic et nunc conduisaient au désir de susciter par des mots l'épaisseur d'une situation vécue» (Raimond, 1966: p. 14).

²⁸ «La voix singulière du poète n'est donc pas seulement dans telle prise de parole du fabuliste, personnage parmi les autres, mais dans le dialogue qu'il entretient de ces voix entre elles et avec lui-même; il n'y a pas de pensée de La Fontaine immanente à chaque moment, elle s'élabore progressivement dans un ensemble d'énoncés dont la cohérence ou la discordance peuvent nuancer ou changer une manière de voir le monde; l'entrecroisement de voix peut aboutir à une désapprobation du discours convenu, une mise en doute des lieux communs, conduisant à un dépassement des préjugés; le dialogisme de La Fontaine pourrait avoir des effets semblables à celui de Montaigne» (Lasalle, 1996: 12).

proclamée par le symbolisme, est parfaitement illustrée par la pratique du monologue intérieur: déjà présente dans le récit qui donne le titre au recueil: *AMANTS, HEUREUX AMANTS* qui s'amorce avec le processus d'introspection du narrateur. Félice Francia, mais également Lucas Letheil de *MON PLUS SECRET CONSEIL...* dans ce voyage dans l'espace, à travers les textes et le texte, s'aventurent à la quête de leur moi, rompant la frontière entre les genres, estompant et annulant les limites traditionnelles des notions de prose et de poésie²⁹.

Et pourtant il nous semble que le choix de l'hémistiche qui couronne la trilogie permet aux lecteurs avisés d'anticiper un aspect d'une incontestable modernité. À l'heure actuelle il est fort connu que le moi du plus célèbre fabuliste de la littérature française se faufile subtilement et en filigrane à l'insu d'une société et d'un pouvoir qui considérerait le moi «haïssable». En fait La Fontaine eut très tôt l'intuition que par le biais des personnages de sa création et de l'utilisation du pronom «je», son «moi poétique» et sa pensée ne pouvait que percer par bribes et se construire au fil des récits et des dialogues. N'est-ce pas là un caractère visionnaire de La Fontaine qui annonce ce «je» du roman moderne dont parle Jean Rousset citant Benvéniste (1972: 7), car *disant «je» l'auteur ne peut ne pas parler de lui*. Une personne grammaticale qui deviendra presque trois siècles plus tard le pronom par excellence de l'introspection. Ce pronom «je» –caractéristique de la modernité narrative– comme le rappellent les auteurs de *Autobiografía y modernidad literaria* (del Prado, Bravo y Picazo, 1994: 57), autrefois cantonné à l'essai, à la poésie, à l'autobiographie..., passe dans le domaine de la fiction et dote cette dernière d'une richesse inouïe déclenchant ce caractère ludique de l'aventure de l'écriture. Si, le je(u) de l'écriture avec les espaces du moi est une pratique qui remonte bien aux premières oeuvres de notre auteur, il faut bien dire que dans la trilogie qui nous occupe il devient d'autant plus riche et plus attachant. Certes, sur quelques aspects biographiques les trois héros rappellent Valéry Larbaud. Or, l'intérêt ne réside pas tant dans les biographèmes qui parsèment l'écriture mais plutôt sur leur chemin parcouru dans cette affirmation de la vocation d'artiste et de poète et la progression de leur formation intellectuelle et littéraire. C'est bien dans l'aventure des lectures des personnages de sa création que nous retrouvons l'auteur en dialogue avec tous ces autres. Et nous considérons que l'hémistiche «Amants, heureux amants» ne peut que réfléchir ce caractère dialogique et polyphonique de l'œuvre littéraire de la modernité déjà présent chez le fabuliste, car tel que le souligne Thérèse Lasalle (1996: 12):

La voix singulière du poète n'est donc pas seulement dans telle prise de parole du fabuliste, personnage parmi les autres, mais dans le dialogue qu'il entretient de ces voix entre elles et avec

²⁹ Cf. à ce sujet l'intéressante et pertinente étude de Gabrielle Moix (1989) quant aux rapports entre poésie et monologue intérieur.

lui-même; il n'y a pas de pensée de La Fontaine immanente à chaque moment, elle s'élabore progressivement dans un ensemble d'énoncés dont la cohérence ou la discordance peuvent nuancer ou changer une manière de voir le monde; l'entrecroisement de voix peut aboutir à une désapprobation du discours convenu, une mise en doute des lieux communs, conduisant à un dépassement des préjugés; le dialogisme de La Fontaine pourrait avoir des effets semblables à celui de Montaigne.

Mais le dialogue que déclenche le titre *Amants, heureux amants...*, à notre avis, va encore plus loin. Si, effectivement, avec les deux autres il suggère d'abord l'aventure de l'amour, le parcours initiatique, puis ce voyage amorcé par l'enchantement de la musique inhérente à l'écriture poétique et à la sensualité qui la caractérise tel le chant des sirènes d'Homère..., il devient de même l'annonciateur d'autres périple. Pour le lecteur avisé, il est difficile de ne point songer au caractère pluriel des *Fables*. L'hémistiche *Amants, heureux amants...*, par la référence à son contenu et au côté allégorique et transpositionnel du genre duquel elle relève, permet de nous mettre en garde et de nous situer par rapport à cette écriture plurielle que nous nous apprêtons à aborder. Si d'un point de vue littéral la trilogie nous offre l'expérience du périple de l'amour, une aventure de découverte de soi, de découverte et d'affirmation de la vocation de poète cachée au plus profond des héros, les lectures secondes se multiplient à l'instar des toiles du Quattrocento. Élan vers la femme et quête de la Beauté féminine comme point de départ d'une aventure spirituelle; une aventure spirituelle qui en fin de parcours passe par le renoncement définitif à l'amour charnel...

Si la mission de La Fontaine, suivant les codes fort connus de l'époque, a été celle d'amuser ses lecteurs³⁰ comme des enfants (outre le caractère apologétique, entre autres), cet amusement au premier abord recherché a voilé pendant trop longtemps cette écriture plurielle en son temps fort audacieuse. Des histoires d'animaux à faire rire? Oui, évidemment. Des histoires à éduquer les esprits suivant les normes établies? Oui, il ne pourrait en être autrement. Mais aussi, critique de la nature humaine, d'une société oisive et de mœurs bien peu édifiantes, critique du pouvoir arbitraire et des abus... Une écriture plurielle qui, faisant appel à la complicité du lecteur (un lecteur déjà bien présent à en juger par les interpellations qui scandent les textes, (Sancier, 1996: 122)) était, certes, devancière à une époque où la littérature au service de l'État ne pouvait être que bien transitive à la fois que *divertissante...* C'est ainsi que nous considérons qu'*Amants, heureux amants...* en dit *bien plus long*. Il nous semble

³⁰ Souvenons-nous de la fonction de la littérature au grand siècle. Divertissement de cour et service au Roi et à l'État absolutiste.

que le choix de notre auteur répond également au désir d'annoncer cette lecture non linéaire réclamée par la modernité du début du XX^e siècle. Le caractère transpositionnel des fables est bien connu; le caractère volontairement intertextuel l'est de même comme l'avons indiqué plus haut. Lire *Les Fables* de La Fontaine c'est se lancer dans l'aventure d'une lecture qui convoque de multiples autres lectures au sein même de leurs tissages textuels. Marlène Lebrun (2000: 34) affirme:

Certes, La Fontaine ne donne pas la clef d'organisation des *Fables*, mais cela permet au lecteur de la chercher dans une quête active où lier, délier, relier, lire, délire, relire se conjuguent sur le même paradigme inter et intratextuel.

N'est-ce donc pas là une façon d'annoncer ce voyage à travers le texte et les textes que constitue la trilogie? Paraphrasant Valéry Larbaud lorsqu'il parlait de son travail de critique, *c'est l'aventure d'une lecture que je vous apporte*, nous pourrions ajouter que *c'est de l'aventure d'innombrables et de richissimes lectures qu'il nous apporte son miel*. Des lectures qui n'entendent pas de frontières sous quelques formes elles se présentent.

Nous pourrions citer d'innombrables auteurs de l'Antiquité gréco-latine, de la renaissance italienne et française, de l'époque élizabéthaine, du siècle d'or espagnol, des écrivains du XVII^e siècle aussi bien français qu'anglais, les libertins et les romantiques français ou européens... et les auteurs qui ont été considérés comme les initiateurs de l'esprit moderne indépendamment de leur époque et bien d'autres qui comme Thomas Carlyle, Leigh Hunt, Walter Savage Landor, Samuel Butler, et Thomas de Quincey³¹ reviennent constamment à l'instar de refrains ou d'échos... ou encore la présence en arrière-fond de James Joyce³²... Sans oublier, par ailleurs, les innombrables références aux écrivains et artistes qui sont aux sources de la modernité et dont nous pourrions citer, parmi tant d'autres, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Moréas, Vielé-Griffin, André Gide et son œuvre *Les nourritures terrestres*³³, Paul Valéry, puis les écrivains de la Rive Gauche qui apparaissent à

³¹ Notons la présence répétitive de cet auteur, il revient tel un refrain.

³² En dehors des échos à l'odyssée dublinoise de James Joyce que nous avons soulignés précédemment, la présence de l'auteur au seuil même de l'œuvre *Amants, heureux amants...* de par la dédicace de Valéry Larbaud le remerciant de lui avoir inspiré la technique provoque que le lecteur ait à l'esprit l'auteur irlandais et juge la contribution larbaldienne à cette notion de modernité instaurée définitivement à partir du chef-d'œuvre Joycien. Ezra Pound considérait que l'*Ulysse* de James Joyce était un livre que tout écrivain sérieux devait lire afin d'avoir une idée nette du point d'arrivée de l'art dans cette quête de modernité (Pound, 1922: 317). Le lecteur avisé en lisant l'œuvre de Valéry Larbaud et connaissant le contexte de création de sa trilogie peut évaluer *le miel* que ce dernier a apporté à cette technique novatrice, et juger la notion de modernité revendiquée par notre auteur, une modernité qui ne renonce en aucun cas à la tradition et à l'esprit français.

³³ Ce n'est pas par hasard ou simple jeu que cette œuvre est explicitement référée. Il nous semble que la mention de ce titre concret gidien vise la mise en relief d'un exemple d'œuvre qui actualise cette nou-

plusieurs reprises ainsi que les références à Valery Larbaud lui-même avec ses récits d'enfance³⁴ entre autres ... Des textes qui se font appel les uns aux autres et qui contribuent à définir une écriture de recherche... En fait cette écriture incarnée par Irène («d'origine grecque, italienne par sa mère et française d'adoption intellectuelle et culturelle» (Larbaud, 1958: 695) est bien celle qui réunit en son sein toute cette tradition gréco-latine, l'italienne et la française, sans pour autant rester fermée à d'autres influences étrangères comme l'anglaise parmi d'autres domaines européens car Lucas Letheil dans son programme de lecture s'affirme dans son intention de relire, par exemple, l'un des grands prosateurs anglais (Larbaud, 1958: 669) (Samuel Butler, en toute évidence, même s'il n'est pas directement nommé) ou de se remémorer dans sa rêverie finale des vers de Mathieu Prior (Larbaud, 1958 : 715). Et si la fin de *MON PLUS SECRET CONSEIL...* s'achève sur une citation de ce dernier, c'est à notre avis parce que Valery Larbaud veut mettre en évidence ce caractère intertextuel de la littérature dans le sens que nous avons inscrit le mot au début de notre article.

C'est ainsi que ce périple, à travers les textes, les livres et les œuvres d'art hors des limites temporelles, géographiques, linguistiques et culturelles, à travers cette intertextualité dans son sens le plus large, à travers cette transtextualité qui articule et scande ces pages, illustre au premier degré cette progression vers la lucidité et la découverte. Si l'acceptation de la vocation de poète passe par cette plongée dans ce moi authentique, la découverte et définition de cette écriture nouvelle passe par l'assimilation de cette littérature avide de modernité et de toute une tradition littéraire³⁵. Et c'est ainsi que nous pouvons conclure que précisément ce caractère d'appel, d'orchestration et d'enchevêtrement des multiples textes, références et allusions qui défilent au rythme des pensées et des souvenirs des narrateurs concède cette ouverture à l'infini de cette écriture larbaldienne. Des miroirs à perpétuité où se réfléchit le texte que nous avons sous les yeux, mais aussi et surtout des miroirs à partir desquels cette

velle conception de poésie dont nous parlions précédemment. En fait *Les nourritures terrestres* constituent bien l'une des œuvres qui marque la rupture définitive avec les temps du symbolisme.

³⁴ «Et tes amours éternelles. Les petites filles des bals d'enfants des casinos, à Luchon, à Brides, à Vichy, à La Bourboule... Et la jeune pêcheuse de Noirmoutier, et la petite marchande de fleurs de San Rémo qui entrainait pieds nus dans la chambre de ta mère... Et plus tard Margot Maury, en qui tu voyais l'allégorie de l'Innocence heureuse, et qui faisait... un peu de tout avec un peu tout le monde... Et les... Mais je ne veux pas te faire rougir; disons: et Isabelle» (Larbaud, 1958: 707).

³⁵ Citons Valery Larbaud (1950: 102), parlant de «La Jeune Parque» de Paul Valéry et insistant sur cette modernité qui ne renie pas de la tradition: «Oui, dans ce merveilleux poème, chaque vers ou presque, pris séparément, est un poème en soi. Et si traditionnel aussi! Malherbe, Racine, Hugo, Mallarmé (cela n'a rien à voir avec la prosodie de Baudelaire). C'est cela la France! La fleur et le fruit de la France. Dans le domaine de la poésie, la France est souveraine. La France ou ... Paul Valéry! Non, la France: seuls trois siècles de poésie française ont pu rendre possible *La Jeune Parque* –et les trois cents Français capables de comprendre *La Jeune Parque* de los cuales puedo decir, con orgullo, que soy uno».

écriture prend corps. Ouverture à l'infini qui invite le lecteur au jeu de la création de l'oeuvre, une création qui tel que La Fontaine en eut déjà l'intuition:

Amants heureux amants, voulez-vous voyager?
 Que ce soit aux rives prochaines;
 Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,
 Toujours divers, toujours nouveau;
 Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste
 (La Fontaine, 2000: 1196)

Ce couronnement de la trilogie par l'hémistiche de La Fontaine nous renvoie donc à cette conception de l'aventure de l'écriture mais sans perdre pour autant cet équilibre et harmonie propre à l'esprit, à la culture et à l'art français en fin de compte à cette tradition française. Un couronnement, certes en toute excellence, car La Fontaine, pour Valery Larbaud, fut l'exemple type de l'écrivain qui sut, s'inspirant des Anciens, ne renonçant nullement à la tradition française ni à son époque, apporter un *miel* tout à fait sien et ouvrir de nouveaux horizons tournant subtilement le dos à cette littérature contraignante régie par ce service à l'État. Au sein de ces valeurs classiques *Les Fables* permirent des failles par où s'infiltreraient petit à petit certains chemins de la modernité. La Fontaine, visionnaire de la modernité à venir? Certes, et nous nous devons de saluer le choix de Valery Larbaud, dans la mesure où le titre *Amants, heureux amants...* et le dialogue entre le «Trésor de la Poésie française» avec la trilogie de notre intérêt devient l'annonciateur d'une conception de la modernité. Relevant d'une certaine tempérance, d'un esprit et des principes français, c'est d'une aventure de l'écriture, ce «voyage» dont parle Michel Butor (1972: 4). Mais aussi et surtout annonciateur, également, de cette aventure de la lecture qui n'est autre qu'un voyage, une «traversée» à travers le texte et les textes et qui sans aucun doute requiert ce lecteur d'élite, non pressé et complice dont parlait Valery Larbaud³⁶.

Par le choix de ce couronnement de la trilogie notre auteur annonçait de nombreux traits novateurs qui caractérisaient son écriture et situaient sa notion de modernité, outre le fait qu'il rendait hommage à un écrivain qui fut sur bien des points l'annonciateur de toute une littérature à venir. Pour conclure notre article, rappelons la pensée de Léon-Paul Fargue qui exprime vraiment ce caractère visionnaire du fabuliste et le droit de cité qui lui revient dans cette modernité trois siècles plus tard.

³⁶ Les remarques sur ce lecteur d'élite et sur la lecture sont fréquentes dans son oeuvre. Valery Larbaud ne veut pas d'un lecteur, sans ce bagage culturel dans le sens le plus ample, sans ce terrain d'entente qui permette cette complicité qu'exige le jeu intertextuel propre à la littérature de la modernité. Dans sa correspondance avec Marcel Ray nombreux sont les passages qui abordent ceci. Citons un cas qui illustre ce rejet du lecteur passif et du public lecteur de masse. Valery Larbaud (1979: 194) s'exclame: «[...] A mort les bourgeois/ Hervé! Crèvent tous les plébéiens plutôt qu'une toile du Louvre! Dix mille citoilliens [sic] ne valent pas une esquisse de Paul Potter!/ A mort!».

Je songe souvent à ce qui manquerait à la poésie si La Fontaine n'eût pas existé. On n'a saisi de ce promeneur qu'une ombre, sans rien révéler de ses démarches, de son temps perdu, de ses intuitions. On a simplement regardé vivre ce provincial anarchiste qui fut le premier poète lyrique de France, celui qui inventa le vers libre, qui a permis tant d'écoles et tant d'artistes jusqu'à Guillaume Apollinaire. Il eut plein de promesses que la modernité a tenues. Il appartient, d'origine, à cette famille où l'on ne trouve que des géants de toute taille auxquels les siècles ne font pas peur. La Fontaine est notre «Homère» (Fargue in Lebrun, 2000: 35).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANGLÈS, Auguste (1978): *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue Française*. Paris, Gallimard, t. 2.
- BUTOR, Michel (1972): «Le voyage et l'écriture». *Romantisme* 4, 4-19.
- CHARBONNIER, Gil (2003): «L'intertextualité dans *Amants, heureux amants...*», http://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=INLI_552_0053, consulté le 10 décembre 2009³⁷.
- CHEVALIER, Anne (1990): «Une leçon de littérature», in R. Grenier (Pr), *Colloque Valéry Larbaud et la France*. Paris, Institut d'études du Massif Central, 101-110.
- FUMAROLI, Marc (2001): *La querelle des Anciens et des Modernes*. Paris, Gallimard (Folio).
- FUMAROLI, Marc (2009): «Les écrivains parlent de La Fontaine», <http://www.lafontaine.net/lafontaine/lafontaine.php?id=20>; consulté le 15 décembre 2009.
- GÉHON, Henri (1911): *Nos directions*. Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française.
- JEAN-AUBRY, George et Robert MALLET (1958): «Notes», in V. Larbaud, *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1126-1284.
- JENNY, Laurent (1976): «Stratégie de la forme». *Poétique* 27, 257-281.
- LA FONTAINE, Jean (2009): «Épître à Huet», <http://www.lafontaine.net/lesPoemes/affiche-Poeme.php?id=104>; consulté le 15 décembre 2009.
- LA FONTAINE, Jean (2000): «Fables», in J.-P. Chauveau, G. Gros et D. Ménager, *Anthologie de la poésie française, Moyen Âge, XVI^e siècle, XVII^e siècle*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1183-1203.
- LARBAUD, Valéry (1922): «James Joyce». *La Nouvelle Revue Française*, XVIII, 385-409.

³⁷ Nous tenons à signaler que, lors de précédentes recherches, nous avons consulté un article préliminaire en 2004 dans une url qui n'existe plus (<http://www.sigu7.jussieu.fr/clam/fiches/charbonnier.-htm>). Nous citons l'article qui a été mis en ligne en 2008 et qui est une version remaniée du premier texte.

- LARBAUD, Valery (1932): «Lettre à Justin O'Brien», in B. R. York, *Valery Larbaud's works of imagination*, Columbia Doctoral Thesis, 1964, 180.
- LARBAUD, Valery (1958): *BEAUTÉ, MON BEAU SOUCI...*, in *Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 537-613.
- LARBAUD, Valery (1958): *AMANTS, HEUREUX AMANTS*, in *Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 615-646.
- LARBAUD, Valery (1958): *MON PLUS SECRET CONSEIL...*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 647-715.
- LARBAUD, Valery (1968): *Ce vice impuni la lecture, domaine français*. Paris, Gallimard, 1941.
- LARBAUD, Valery (1973): *Sous l'invocation de Saint Jérôme*. Paris, Gallimard, 1946.
- LARBAUD, Valery (1950): *Journal 1912-1935*. Paris, Gallimard, t.1.
- LARBAUD, Valery (1979): *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*, in F. Lioure (éd.), Paris, Gallimard, t.1.
- LARBAUD, Valery (1991): *De la littérature que c'est la peine*. Paris, Fata Morgana.
- LASALLE, Thérèse (1996): «Discours pluriel, voix singulière», in J. P. Landry (éd.), *Présence de La Fontaine*. Lyon, CEDIC, 12.
- LEBRUN, Marlène (2000): *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- MOIX, Gabrielle (1989): *Poésie et monologue intérieur*. Fribourg, Presses Universitaires de Fribourg.
- POUND, Ezra (1922): «Bouvard et Pécuchet et James Joyce». *Le Mercure de France*, 1-06-1922.
- PRADO BIEZMA, Javier del, Juan BRAVO CASTILLO y María Dolores PICAZO (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- RAIMOND, Michel (1966): *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris, José Corti.
- ROUSSET, Jean (1972): *Narcisse romancier. Essai sur la première personne du roman*. Paris, José Corti.
- SANYCIER CHATEAYU, Anne (1996): «Modernité de La Fontaine», in J. P. Landry (éd.), *Présence de La Fontaine*. Lyon, CEDIC, 117-126.
- WEISSMAN, Frida (1973): «La Jeune Parque et BEAUTÉ, MON BEAU SOUCI...». *Studi francesi*, XVII-I, 85-89.
- WEISSMAN, Frida (1975): «Valery Larbaud et le monologue intérieur», in *Valery L'amateur. Discours, textes consacrés à Valery Larbaud. Actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972*. Paris, Nizet, 281-298.