La genèse d'un « monologue intérieur » dans trois nouvelles de Valéry Larbaud

André Joly

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ml/4872>

DOI : 10.4000/ml.4872

ISSN : 2274-0511

Éditeur

Association Modèles linguistiques

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2017

Référence électronique

André Joly, « La genèse d'un « monologue intérieur » dans trois nouvelles de Valéry Larbaud », *Modèles linguistiques* [En ligne], 76 | 2017, document 5, mis en ligne le 27 mai 2019, consulté le 01 juillet 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/ml/4872> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.4872>

La genèse d'un « monologue intérieur » dans trois nouvelles de Valéry Larbaud¹

André Joly

1. Entre Dujardin et Joyce : Larbaud et le « monologue intérieur »

Dans la décennie qui a suivi la première guerre mondiale, Valéry Larbaud (1881-1957), dandy, riche amateur et grand lettré, a joué un rôle de premier plan dans l'histoire de ce qu'on appelé le « monologue intérieur ».

En 1887, en plein essor du symbolisme, Edouard Dujardin (1861-1949), autre dandy, écrivain prolifique, publie *Les Lauriers sont coupés*, le premier récit généralement considéré comme écrit intégralement dans la forme de ce « monologue intérieur ». *Les Lauriers* sont reçus « dans l'indifférence quasi générale » selon les propres termes de l'auteur.

Plus de trente ans après, de mars 1918 à décembre 1920, paraissent des fragments de *Ulysses* de James Joyce dans *The Little Review*, une revue de New York. Et Larbaud ? Il n'a pas entendu parler de Dujardin, en tout cas, il n'a pas lu *Les Lauriers sont coupés*, ce qui est tout de même étrange pour le grand lecteur qu'il était. Il n'a pas lu non plus *Leutnant Gustl* du romancier autrichien Arthur Schnitzler, paru en 1901². En revanche, il a lu des extraits d'*Ulysse*, il en a admiré la forme et l'écriture, à ses yeux nouvelles.

-
1. Abréviations : O.C. : Œuvres complètes de V. Larbaud dans La Pléiade – DD : discours direct – DIL : discours indirect libre – LOC : locuteur ; ALL : allocutaire ; DEL : délocuté – spm = souligné par moi.
 2. *Leutnant Gustl* est écrit en allemand et devra attendre longtemps avant d'être traduit, mais Larbaud connaissait l'allemand, puisqu'en 1901 il s'était inscrit à la Sorbonne pour y préparer une licence de langues étrangères (anglais-allemand). Sur Dujardin et Schnitzler, voir dans le présent volume l'article d'Yvonne Heckmann. Ce roman de Schnitzler est le premier en allemand écrit en monologue intérieur, et l'auteur reconnaît l'influence de Dujardin.

C'est en novembre 1920 qu'il fait la connaissance de Joyce dans la librairie parisienne de Sylvia Beach, *Shakespeare & Co.*, alors encore située rue Dupuytren, du côté de Saint-Germain-des-Prés³. Toujours très enthousiaste, Larbaud fait part de son admiration. Un an plus tard, en novembre 1921, il publie *Amants, heureux amants* dans la Nouvelle Revue Française et il dédie ce court récit « To James Joyce my friend, and *the only begetter of the form I have adopted in this piece of writing* » (« A mon ami James Joyce, le seul créateur de la forme que j'ai adoptée dans cet écrit »). Pas du tout, lui expliquera Joyce, le « créateur » de cette technique narrative, ce n'est pas lui, c'est un certain Edouard Dujardin, l'auteur des *Lauriers sont coupés*, publiés il y a plus de trente ans. Il s'en est d'ailleurs inspiré pour *Ulysses*.

Toujours par monts et par vaux (l'Italie, l'Espagne, la France, Vichy, Paris...), très occupé par ses divers travaux (nouvelles, essais, articles, conférences), Larbaud n'a pas réagi immédiatement. Il mettra le temps avant de lire les *Lauriers sont coupés*. Ce sera dans le courant de l'été de 1923, alors qu'il vient d'achever *Mon plus secret conseil...* Révélation, remords. Pour faire amende honorable, il dédie cette nouvelle « A Edouard Dujardin, auteur de *Les Lauriers sont coupés* (1887), a quo... ». *A quo* : il avoue, de manière un peu sibylline pour les non latinistes qui n'ont pas le petit Larousse et ses pages roses, que c'est bien lui, Edouard Dujardin, le « géniteur », la source de la technique dite du monologue intérieur.

Le 11 août 1923, Larbaud envoie à Dujardin une lettre dithyrambique à propos des *Lauriers* :

- [1] C'est James Joyce qui me l'a signalé comme une des sources de son *Ulysse* et je l'ai lu tout récemment. Et j'ai bien vivement regretté de ne l'avoir pas connu plus tôt. C'est non seulement *le premier livre écrit en monologue intérieur*, – ce qui constitue une trouvaille littéraire d'une importance incalculable, – mais aussi un parfait chef-d'œuvre à mettre auprès des plus grands romans de la littérature française ! etc.

Entre Dujardin et Joyce, Larbaud joue un rôle de première importance dans l'instauration et la diffusion du « monologue intérieur » qui, dit-il dans la même lettre, « se prête si merveilleusement à

3. À partir de mai 1921, elle déménagera rue de l'Odéon et aura pour voisine la Maison des Amis du livre d'Adrienne Monnier.

l'analyse racinienne du cœur humain ». Cette référence n'est pas fortuite : Dujardin avait dédié *Les Lauriers sont coupés* à Racine, selon qui, comme on sait, toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien...

Larbaud intervient dans l'écriture « impressionniste » du monologue intérieur, à la fois comme *praticien*, avec le recueil des trois nouvelles que je me propose d'analyser et un travail expérimental très personnel ; comme *théoricien*, avec la publication de divers articles et la rédaction d'une préface pour une nouvelle édition des *Lauriers* en 1925 ; enfin, comme *diffuseur* et *propagandiste* (conférences, supervision de la traduction de *Ulysses*)⁴. Autant dire que le rôle de Larbaud est central dans l'histoire du mouvement, du moins en France.

2. Les trois nouvelles du recueil intitulé *Amants, heureux amants...*

2.1. « ... l'œuvre la plus rare de Larbaud... »

Le recueil des trois « nouvelles » en question – qui sont d'ailleurs plutôt des novellas, selon la classification des critiques anglophones – est publié en 1923 aux éditions de la *Nouvelle Revue Française*, la nrf, chez Gallimard. Il s'agit, dans l'ordre chronologique de leur parution séparée, de *Beauté mon beau souci...*, d'*Amants, heureux amants...* et de *Mon plus secret conseil...* Comme titre pour cet ensemble, Larbaud a repris celui de la seconde nouvelle. Il estime lui-même que les deux dernières sont en monologue intérieur, ce que confirme Dujardin dans son essai de 1931⁵. Quant à la première, si Larbaud l'a ajoutée aux deux autres, c'est qu'il y avait entre elles un dénominateur commun, qui n'est pas seulement thématique.

Voici ce qu'écrit de ces trois nouvelles Marcel Arland, le préfacier des *Œuvres complètes* dans la Pléiade :

- [2] Voilà l'œuvre de sa jeune maturité (il a de trente-neuf à quarante deux ans tandis qu'il la compose) : œuvre ondoyante, complexe, la plus finement voluptueuse qu'il ait écrite, la plus subtilement nourrie et menée – à mon sens, *l'œuvre la plus rare de Larbaud, celle aussi bien dont le secret reste le mieux préservé* (O.C. : xxiv, spm).

4. Interdit en Angleterre et aux États-Unis, *Ulysses* est publié en anglais à Paris en 1922 ; en français, en 1929, dans la traduction d'Auguste Morel et de Stuart Gilbert, revue par Valéry Larbaud et Joyce lui-même (dit-on).

5. *Le Monologue intérieur*, publié intégralement en Annexe dans le présent volume.

Je vais me risquer, non à percer un secret si bien préservé (where angels fear to tread...), mais à lever un coin du voile sous lequel serait dissimulée la technique narrative dont raffolaient les Années folles⁶.

2.2. Présentation des trois nouvelles

2.2.1. *Beauté, mon beau souci...* (1920)

Cette nouvelle, la première du recueil, est publiée séparément en juillet et août 1920 par la *nrf*. La même année, une édition illustrée de trente-sept gravures portait l'indication [roman]. Elle compte 77 pages dans le volume de la Pléiade (O.C. : 537-613).

L'idée de ce récit était venue à Larbaud au début de l'été 1914 en Angleterre, à Hastings, sur la côte méridionale. Le titre avait été choisi en 1915. Larbaud a écrit ce récit en Espagne, à Barcelone, puis à Alicante où il séjourne quatre ans. La rédaction s'est étalée de 1916 à 1920. Une deuxième partie, qui devait toujours se passer en Angleterre, avait été prévue (on en a un plan), mais elle n'a jamais été écrite.

Synopsis : un jeune Français, Marc Fournier, dandy et « riche amateur » – comme A.O. Barnabooth, un autre « héros » de Larbaud, dans un récit de 1913 – est dans son appartement de Londres, à Chelsea, autrefois le quartier des gens de lettres. Il a non seulement une « servante », pour ne pas dire une bonne à tout faire, mais aussi une « gouvernante », autre euphémisme pour donner à entendre que Mme Crosland, Edith dans l'intimité, est aussi sa maîtresse. Edith, qui est veuve, est largement son aînée – il a 25 ans, elle en a 38. Elle a une fille d'une quinzaine d'années, Queenie, avec laquelle Marc noue une étrange relation. Evidemment, Queenie est amoureuse de Fournier et celui-ci l'est aussi à sa manière. Mais ses affaires l'obligent à quitter Londres.

Trois ou quatre ans après, il y retourne et retrouve Queenie, revenue des Etats-Unis où est morte Mme Crosland. Elle est pauvre, elle a été abandonnée après avoir eu un enfant mort-né. Marc lui vient en aide, et il essaie de renouer avec elle, mais Queenie lui résiste et se résout à épouser un homme qu'elle déteste au début, mais qu'elle finit par aimer, dans le souvenir de son premier amour.

6. Dans *Juliette au pays des hommes* (1924), Jean Giraudoux note que « ce qui intriguait Paris [au lendemain de la guerre], ce n'était certes pas la mort, c'était le monologue intérieur » (cité par Dujardin 1931 : 12).

Le récit est de forme classique, avec cependant, ici et là, un certain nombre de traits stylistiques caractéristiques de l'écriture qui conduira au « monologue intérieur ».

2.2.2. *Amants, heureux amants...* (1921)

Le second récit, dont le titre a donc été choisi pour l'ensemble du recueil, est publié à la *nrf* en novembre 1921. Il est court (32 pages dans les O.C. de la Pléiade : 615-646). La rédaction avait été commencée en septembre 1920, trois mois à peine après l'achèvement de *Beauté, mon beau souci...* Autre édition française en 1932, en Angleterre, avec huit gravures.

Synopsis : Palavas-les-Flots au petit matin ; le Languedoc, puis surtout Montpellier comme toile de fond. C'est, selon Larbaud lui-même, son premier « monologue intérieur » – celui d'un narrateur-protagoniste de vingt-cinq ans – le même âge que Marc Tournier dans la nouvelle précédente – un narrateur dont on ignore le véritable nom. Inga Ingeborg, la Suédoise, et Romana Cerri, l'Italienne⁷, deux danseuses, sont, à divers titres, ses « petites amies ». Entre ces deux danseuses – contraste voulu entre le Nord et le Sud – il est à la fois l'ami et l'amant français. Elles l'appellent « Felice Francia ».

Il les regarde dormir. Elles vont bientôt partir ensemble et il restera seul, comme il est déjà seul en ce petit matin de novembre au début d'une nouvelle où l'on est invité à suivre les vagabondages d'une pensée infiniment labile, entre les souvenirs et les incursions dans un futur très hypothétique.

2.2.3. *Mon plus secret conseil...* (1923)

Le troisième et dernier récit est publié en septembre-octobre 1923, toujours à la *nrf*. La rédaction en avait été commencée en Italie en juin 1922, dans la foulée de la nouvelle précédente, puis elle avait été interrompue quelques mois. En juillet 1923, soit un an après le début de la rédaction, Larbaud en donne lecture chez Adrienne Monnier, écrivain, editrice de livres et organisatrice de soirées littéraires dans sa librairie de la rue de l'Odéon.

7. « Une Grecque ; Italienne aussi par sa mère ; élevée à Paris ; les trois grandes civilisations réunies en une même personne ».

Découpé en vingt-et-une sections (I à XXI), *Mon plus secret conseil...* compte 73 pages (O.C. : 647-719), auxquelles font suite 4 pages d'un Appendice intitulé « La dignité de l'amour » présenté comme un commentaire à *Amants, heureux amants...* Mais cet appendice est rédigé une douzaine d'années plus tard, entre 1931 et 1935.

Mon plus secret conseil... prolonge et développe la technique narrative inaugurée dans *Amants, heureux amants...* C'est donc un « monologue intérieur », mais assez différent du précédent, ne serait-ce que, comme on va le voir, dans le traitement de la personne.

Synopsis : Nous sommes en Italie, d'abord au petit matin à Naples, au Palazzo Ristori où le narrateur vient de se quereller avec Isabelle, sa maîtresse ; puis, successivement, sur le trajet de la gare, enfin dans le train de Brindisi, de gare en gare, vers l'Adriatique. Lucas Letheil, un jeune Français d'à peine vingt-deux ans, essaie de quitter Isabelle, une femme de l'Est de la France enlevée à son mari, pour la remplacer par Irène, la femme rêvée, d'origine grecque. Long voyage de méditation au cours duquel Lucas Letheil repasse les événements de sa vie et en imagine la suite. Mais, plus il s'éloigne de Naples, plus la situation devient irréelle. Un moment tenté de rejoindre Isabelle, il finit par renoncer au retour, donc par renoncer à ces deux femmes. Et il se retrouve seul, bien décidé à « renforcer l'égoïsme » et à passer le mois de mai en Sicile... à moins que ce ne soit à Corfou⁸.

3. *Beauté, mon beau souci...* et le monologue intérieur

À partir d'exemples commentés, je me propose de décrire et d'analyser comment Larbaud passe de *Beauté, mon beau souci...*, un récit de type encore classique, bien que comportant des traces de « monologue intérieur », à ce que lui-même estime être, après *Les Lauriers sont coupés*, le premier monologue intérieur de la littérature française : *Amants, heureux amants...*

8. Dans *La Modification* (1957), Michel Butor a dû s'inspirer du voyage en train de Lucas Letheil dans *Mon plus secret conseil...* Mais l'instance narrative, Léon Delmont (deux dissyllabiques, comme Lucas Letheil...), au lieu de fuir sa maîtresse, fait au contraire le voyage de Paris à Rome pour la retrouver. Amusante inversion pour une issue identique. Les deux voyageurs se retrouvent en effet seuls avec eux-mêmes et leur discours intérieur. C'était pour le « nouveau roman » des années 1950, dont *La Modification* est un bon exemple, une manière de renouer avec les recherches des années 1920 sur le « monologue intérieur ».

Je voudrais enfin montrer pourquoi et comment, avec la troisième et dernière nouvelle, *Mon plus secret conseil...*, Larbaud fait un pas de plus dans l'écriture du monologue. Trois étapes, donc, trois moments dans la genèse d'une écriture très personnelle du « monologue intérieur ».

3.1. Ponctuation

On sait l'importance que Larbaud attache à la *ponctuation* (voir en particulier *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, 1946)⁹. Dans cette première nouvelle du recueil, il utilise déjà, et sans grande modération

1. les *points de suspension* : Maintenant... Voilà [...] (574) ; quant aux relations qu'elle aurait avec lui... (593) ; un paragraphe commence même avec des points de suspension : ... Oui, ce serait amusant de voir si l'autre gamine voudrait mordre à l'hameçon [...] (560).
2. les *points d'exclamation* : Quoi, cette enfant paraissait moins émue que lui ! (545) ; Ah ! Quelle belle fille c'était ! » (566).
3. les *points d'interrogation* : Elle avait peut-être laissé tomber son mouchoir ? (546).
4. les incises entre *tirets encadrateurs* (dashes en angl.) : [...] soutenir la comparaison avec les quinze ans – *était-ce bien quinze ans ?* – de sa fille (543).
5. les incises entre *parenthèses* : [...] son masque (*elle dirait qu'elle l'avait perdu*) ou le ruban de ses cheveux (546). – Dans les deux autres nouvelles les parenthèses seront plus nombreuses et tendront à remplacer les tirets.

Dans tous ces exemples, le lecteur se demande *qui* « parle ». Le personnage, Marc Fournier, ou bien l'auteur-narrateur, qui se substitue à celui-ci pour exprimer son contenu de pensée ?

3.2. Marques énonciatives d'assentiment ou de dénégation

Propres à la langue parlée, ces marques signalent un regard du locuteur sur son propos. Mais allez donc savoir qui est le locuteur. Si c'est le personnage, nous sommes déjà dans une forme de monologue intérieur.

9. Dans *Beauté...*, le personnage, Marc Fournier, utilise même la ponctuation comme code de classement amoureux : « Après une liaison ennuyeuse, ou trop absorbante, ou scandaleuse, ou coûteuse, ou simplement désagréable : *un point*. Après une liaison qui n'a rien été de tout cela : *un point et virgule* » (568, spm).

Ces diverses marques (adverbes, « interjections ») sont associées ou non aux phrases interrogatives et aux phrases exclamatives :

... *Oui*, ce serait amusant de voir si l'autre gamine [...] (560).

Non, il exagérerait (565).

Comment ! C'était donc cela qui [...] (565).

Ah ! quelle belle fille c'était ! (566).

Pourtant, puisqu'elle n'avait plus rien à perdre [...] (580).

Tiens ! autre chose, à quoi il n'avait pas songé [...] (581).

3.3. Décadence temporelle

Dans la terminologie de Gustave Guillaume, il s'agit de l'utilisation d'une forme de passé (imparfait, plus-que-parfait), qu'il qualifie de « passé décadent », la décadence étant le glissement du présent de discours direct (Elle dit : « Il me semble que... / Il m'a semblé que... ») à l'imparfait ou au plus-que-parfait du « discours indirect libre » (Il lui semblait que... / Il lui avait semblé que...). Cette « décadence » est le signe par excellence de ce type de discours¹⁰.

Dans l'extrait ci-dessous, Marc Fournier vient d'embrasser Queenie :

[3] Toutes les pensées de Marc s'élevaient du sein d'une grande joie tranquille. *C'était donc vrai* : l'éblouissante apparition, la Fée, la jeune Folie blanche et bleue, – *il l'avait tenue* dans ses bras, et ce visage vers lequel *il osait* à peine élever ses regards, *il y avait* à peine une demi-heure... Ah, *ce n'était qu'*un petite mortelle, après tout ; mais une si douce petite mortelle (O.C. : 544-545).

Toutes les formes verbales au passé résultent de la transformation, en discours direct, des formes de présent et des pronoms personnels (double décadence). Marc Fournier se dirait en effet : « C'est donc vrai... je l'ai tenue dans mes bras, etc.. ».

On ne manquera pas de constater qu'hormis l'usage très personnel que fait Larbaud des tirets et des parenthèses, les procédés *stylistiques* et, in fine, *narratologiques*, dont il se sert (voir ci-dessus) sont largement utilisés par les romanciers réalistes et naturalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle, en France, dans les pays de langue anglaise et ailleurs.

10. Pour une description et une analyse de la « décadence » vs. « incidence » chez G. Guillaume, cf. A. Boone et A. Joly, *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, L'Harmattan, Paris, 2004². Voir aussi l'article « allocutivité ».

3.4. George Eliot et Valéry Larbaud

On pourra s'en persuader en comparant quelques extraits de *Middlemarch* (1871-1872), généralement considéré comme le chef d'œuvre de George Eliot, en tout cas un des grands romans du XIX^e siècle que tous les lettrés avaient lus, notamment en France, dans la traduction de M.-J. M. chez Calmann Lévy en 1890. G. Eliot a été choisie pour la finesse de ses analyses psychologiques. Celles de Larbaud sont également reconnues. J'utilise ici la traduction française du roman anglais, qui était à la disposition de tous en cette fin de XIX^e siècle.

Dans *Middlemarch*, le récit est fondé sur l'interaction de trois entités, *l'auteur-narrateur*, toujours présent, de manière plus ou moins explicite, les *personnages* et le *lecteur*. Les personnages « pensent » beaucoup. A titre indicatif, dans les deux premiers chapitres, soit 21 pages, on en relève 24 occurrences. Non seulement tous les personnages « pensent » de diverses façons, mais ils « se sentent » ceci ou cela. C'est le narrateur qui le dit au lecteur et, au besoin, qui le lui explique. Le récit est à la troisième personne. Petit échantillonnage :

Célia se sentit légèrement blessée (I, 1 : 9).

[...] et Celia pensa que sa sœur, en bonne logique, allait renoncer aux bijoux [...] (I, 1 : 10)

Elle se disait qu'elle les aurait auprès d'elle [...] (loc. cit.).

[...] tout en reprenant son travail, elle s'interrogeait sur la générosité de ses sentiments [...] (I, 1 : 11).

Dorothée [...] s'étonnait qu'un homme comme M. Casaubon pût supporter de telles banalités ; ses manières lui paraissaient pleines de dignité [...] (I, 2 : 12).

Beauté, mon beau souci... (1920) est aussi un récit de fiction à la troisième personne. Il y a donc un narrateur et des personnages qui « pensent », et le narrateur le dit (13 occurrences)¹¹, comme celui de *Middlemarch*, par exemple :

Ensuite il se reprocha d'être si ému [...]. Il se dit qu'il était resté bien collégien [...] (545).

Déjà, pour Marc, l'idée ou le sentiment qui était présent en lui lorsqu'il disait [...] (547).

Et vraiment, pensait Marc, elle était bien femme et digne d'être aimée [...] (555).

11. O.C.: 541, 543, 545, 547, 549, 555, 556, 562, 563, 568, 578, 581, 588.

[...] un peu plus tard, il se reprit à *songer* aux paroles de Mme Crosland et à la façon dont elle les avait dites [...] (568).

Et il commençait à *sentir* que sa jeune amie [...] (578).

Jusqu'ici, rien, apparemment, ne distingue vraiment *Beauté mon beau souci...* de *Middlemarch*, sous le rapport de l'écriture de type « monologue intérieur ». Le timbre personnel de la voix de chaque auteur-narrateur n'est évidemment pas pris en compte ici.

N'y aurait-il donc rien de nouveau, un demi-siècle plus tard, dans *Beauté mon beau souci...* ? Larbaud écrirait cette nouvelle à la façon des romanciers de la deuxième moitié du siècle précédent ? On serait tenté de le croire¹².

3.5. Les phrases nominales

C'est un des rares traits, sinon le seul, qui distingue vraiment cette nouvelle de Larbaud des récits de fiction de la fin du XIX^e. Ce procédé stylistique, caractéristique de l'écriture en monologue intérieur, est un héritage du symbolisme et de l'écriture impressionniste. Les phrases nominales foisonnent dans *Les Lauriers* de Dujardin. Elles sont censées rendre l'impression « à l'état pur ». Voici le début de *Beauté, mon beau souci...* (les points de suspension sont dans l'original) :

- [4] *Du lierre et du verre*, et partout le teint rose et délicat des briques sous le hâle noir lentement accumulé par l'air chargé de vapeurs, de fumées et de couchants rouges... *Des rues calmes*, et qui restent calmes malgré leurs passants : comme les quais du fleuve ; comme la rue de l'Église, qui fut au siècle dernier la grand'rue d'un village de banlieue, dont les arbres et les verts terrains vagues descendaient jusqu'à la rive (O.C.: 539).

Dans cet extrait, le contraste est marqué entre, d'une part les syntagmes nominaux avec les articles dits définis (« le teint rose des briques, le hâle noir, etc. ») qui constituent un « fond de tableau » créé par ce que G. Guillaume appelle l'« extensionpressive » ; et, d'autre part, les syntagmes portés par les articles dits partitifs (« du lierre et du verre, des rues calmes ») qui créent un effet de *mise en relief* sur ce

12. Un début d'analyse approfondie de *Middlemarch* tend à montrer que *Beauté, mon beau souci...* est très proche de l'écriture réaliste fin de siècle. Comme George Eliot, Larbaud est en effet constamment présent en tant narrateur mais, comme elle, il sait au besoin s'effacer. Il lui arrive de dialoguer avec le lecteur, plus discrètement sans doute. Pour ce qui est des procédés stylistiques, on trouve même, dans *Middlemarch*, des emplois du conditionnel (ou leur équivalent).

fond de tableau. Cette opposition entre les deux types d'articles a pour effet de rendre *dominante l'impression momentanée* (« lierre, verre, rues calmes »)¹³. La phrase nominale, caractéristique de l'écriture du « monologue intérieur », sera de plus en plus utilisée par Larbaud dans les deux nouvelles suivantes.

3.6. Bilan provisoire

L'extrait ci-dessous illustre ce qui caractérise essentiellement cette première nouvelle :

[5] Ils descendirent et traversèrent à pied une grande place triste bordée de maisons basses.

« C'est là. Oh, j'ai honte quand je pense que vous allez voir ma chambre ».

Il y avait encore un peu de jour triste et sale, dans la sombre maison. Queenie ouvrit une porte au fond de l'entrée. *Était-ce possible ? Cette chambre nue, mal éclairée par une espèce de vasistas très élevé qui donnait sur un mur de brique noircie, c'était sa chambre, la chambre d'une très belle fille de dix-huit ans ? Et les meubles, les pauvres meubles qu'elle avait achetés : un étroit lit de fer, une table, deux chaises et une armoire en bois blanc* (O.C. : 579).

On note l'utilisation en alternance, et dans le désordre :

1. de *récit à la troisième personne* (temps : prétérit et imparfait),
2. de *dialogue* (ou de fragments de dialogue),
3. de *discours indirect libre* (en italiques dans l'extrait ci-dessus), avec toutefois une ambiguïté quant à l'identité du « penseur-locuteur » (est-ce Marc découvrant la chambre, ou bien le narrateur omniscient ?).

Il devrait apparaître assez nettement que *Beauté, mon beau souci...* n'est pas vraiment écrit dans la technique dite du monologue intérieur.

Pourtant les traces d'une recherche dans la notation des pensées sont, on l'a vu, assez nombreuses, et c'est peut-être ce qui distingue cette nouvelle d'autres récits de l'époque. Dans leur diversité, ces notations sont de plus en plus nombreuses à la fin du récit. Est-ce dû au fait que la rédaction de cette assez longue nouvelle s'est étalée sur quatre ans (1916-1920), ce qui rendrait compte d'une certaine

13. Sur ces distinctions, voir G. Guillaume, *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*, Hachette, 1919, chap. X : 161-178 (pour l'« extension impressive ») ; chap. XIII : 189-209 (pour le « relief impressif »).

maturation ? Et peut-être aussi à l'influence de Joyce ? Et à celle de l'écriture symboliste, essentiellement sous la forme de phrases nominales ?

4. *Amants, heureux amants...*, le premier « monologue intérieur » de Larbaud ?

Je rappelle que cette nouvelle, la plus courte des trois (32 p. des OC : 617-646), a été publiée en novembre 1921, qu'elle a été commencée en septembre 1920, soit trois mois à peine après *Beauté, mon beau souci...*, donc que sa rédaction a demandé à peu près un an. Elle a donné son titre à l'ensemble du recueil. Au vu de la dédicace à Joyce (voir ci-dessus § 3.2.), Larbaud se propose donc d'adopter une forme d'écriture qu'il attribue, du reste erronément, à celui-ci.

4.1. Le premier « monologue intérieur » de Larbaud

Quels sont les traits qui, d'emblée, distinguent cette nouvelle de la précédente ? Il y a d'abord un narrateur qui dit « je », ensuite ce narrateur n'a pas de nom. On sait seulement qu'il a vingt-cinq ans. Enfin, que ledit narrateur est constamment présent.

Le passage de la troisième à la *première personne* est évidemment le trait capital. Il permet au narrateur-protagoniste de s'installer dans le présent (référence constante à *aujourd'hui*) d'où « je » va pouvoir explorer le passé et le futur. Le fait qu'il n'ait pas de nom interdit toute mise à distance, donc la tentation de dire « il » et de passer en transcendance avec le point de vue extérieur de « l'auteur-narrateur ».

C'est en toute liberté que se raconte le locuteur, pour l'instant anonyme. Comme exemple d'illustration type, voici ce que l'on peut estimer être *l'incipit* de la nouvelle. Les phrases nominales sont en italiques gras ; on remarquera leur distribution :

- [6] Des flots et de Palavas-les-Flots le soleil qui vient tout droit jaillit à travers les lames de la persienne ; c'est bon de pouvoir laisser la fenêtre ouverte toute la nuit, à ce commencement de novembre. *Les bouteilles et les coupes sur la table et sur le guéridon, la bouteille encore bouchée, dans le seau à glace ; ce désordre. Et la porte ouverte qui tous ces derniers jours était verrouillée.* Elles dorment encore. *Tant mieux.* J'aime me sentir seul à cette heure la plus fraîche et la plus solitaire ; *la plus, de toutes, lucide.* Elle réduit à leurs justes proportions toutes ces

histoires de... *Bon, de se retrouver soi-même, l'esprit net et tranquille, désabusé, après la confusion et le délire. Ne pas bouger. Mais non.* J'irai. *Les regarder dormir. Doucement* ; pourvu que le chien de Cerri ne se mette pas à aboyer. *Zitto, Zitto.* Il m'a vu et reste couché sur le fauteuil. *M'étendre sur le canapé ; retourner ce coussin* ; ce galon me gêne ; *ornements* ; il n'y en aura pas de l'autre côté. *Horrible, le toucher du velours.* Au réveil et jusqu'après le bain on ne devrait avoir de contact qu'avec de la toile. D'ici, je les vois assez bien. *Sommeil au champagne.* L'oreiller me cache leur figure. *Les boucles blondes près des lanières bleu-noir, et le bras brun et lourd de Cerri sous le bras tendre et nerveux et blanc d'Inga.* Elle se sont prises par la main en dormant. *Brave ragazza. Leurs formes confuses sous les couvertures ; mêlées. Et cette chambre qui était pour moi, hier encore, « la chambre à côté de la mienne ».* *Ne pas bouger.* Cela durera jusqu'à ce que ce long rayon étroit se soit assez allongé pour toucher leur oreiller. De ma chambre vient jusqu'ici le souffle du dehors, l'odeur du matin provençal. Celle à qui je pense m'a dit un jour : « Comme ça doit être triste, un pays où on ne dit pas la messe ». Oui, et après le pays sans messe il y a la ville qui ne connaît pas la mer. *Villes non marines, villes de terre ; après elles, la monotonie des cultures, partout* (O.C. : 617-618).

La coupure pratiquée ici aurait pu l'être ailleurs, moins loin ou plus loin, on ne sait trop où exactement. En effet douze pages se suivent sans le moindre paragraphe. Sur la trentaine de pages que comporte la nouvelle, on relève *une seule mise en paragraphe* (O.C. : 628).

Le contraste avec *Beauté, mon beau souci*... est net. Ici, le « monologue intérieur » – déclaré comme tel par Larbaud lui-même – exige que le flux (de la pensée ?) soit ininterrompu. Le ton est donc très différent, puisque tout est centré sur le *regard* et sur la *voix* du seul « je », protagoniste constamment présent.

4.2. Le regard et la voix. Larbaud et Dujardin

Commençons par le regard : les quatre premières lignes de l'extrait ci-dessus sont une description au présent de ce que voit le personnage, ou bien un narrateur se substituant à lui pour exprimer sa pensée. Il est en effet difficile, en ce point (l. 2), de savoir qui dit « c'est bon ». Nous sommes dans une indétermination qui est levée plus loin, l. 7 (« Bon, de se retrouver soi-même... », désignant sans ambiguïté le protagoniste comme étant le personnage penseur et locuteur). Suit une description de ce qui est vu. Trois phrases nominales se succèdent.

Dès la l. 5 (« Elles dorment encore. Tant mieux. J'aime me sentir seul... »), la *voix*, qui se fait envahissante, introduit quelque chose de nouveau. Mieux vaudrait dire la *pensée/voix*, car c'est, en ce début, ce qu'il y a de vraiment nouveau par rapport à *Beauté, mon beau souci...*

Or curieusement, plutôt qu'à Joyce, qui est le dédicataire de la nouvelle, c'est à Dujardin, l'auteur en 1887 des *Lauriers sont coupés*, alors inconnu de Larbaud, que fait penser cette voix entendue dès le début d'*Amants heureux amants...*

Voici en effet le troisième paragraphe du début des *Lauriers sont coupés*, les deux premiers paragraphes étant une description :

- [7] [...] Et c'est l'heure ; *l'heure ? six heures ; à cette horloge six heures, l'heure attendue. La maison où je dois entrer : où je trouverai quelqu'un ; la maison ; le vestibule ; entrons.* Le soir tombe ; l'air est bon ; il y a une gaîté en l'air. *L'escalier ; les premières marches.* Ce garçon sera encore chez soi ; si, par un hasard, il était sorti avant l'heure ? ce lui arrive quelques fois ; je veux pourtant lui conter ma journée d'aujourd'hui. *Le palier du premier étage ; l'escalier large et clair ; les fenêtres.* Je lui ai confié, à ce brave ami, mon histoire amoureuse. Quelle bonne soirée encore j'aurai ! Enfin il ne se moquera plus de moi. Quelle délicieuse soirée ce va être ! Pourquoi le tapis de l'escalier est-il tourné en ce coin ? ce fait sur le rouge montant une tache grise, sur le rouge qui de marche en marche monte. *Le second étage ; la porte à gauche ; « Étude ».* Pourvu qu'il ne soit pas sorti ; où courir le trouver ? tant pis, j'irais au boulevard. Vivement entrons (spm).

Et le début d'*Amants, heureux amants...* (voir [6] ci-dessus) d'où j'extrait le passage suivant :

- [8] Elles dorment encore. *Tant mieux.* J'aime me sentir seul à cette heure la plus fraîche et la plus solitaire [...]. *Ne pas bouger. Mais non.* J'irai. *Les regarder dormir. Doucement ;* pourvu que le chien de Cerri ne se mette pas à aboyer. Zitto, Zitto. Il m'a vu et reste couché sur le fauteuil. *M'éten-dre sur le canapé ; retourner ce coussin ;* ce galon me gêne ; *ornements ;* il n'y en aura pas de l'autre côté. *Horrible, le toucher du velours.* Au réveil et jusqu'après le bain on ne devrait avoir de contact qu'avec de la toile. D'ici, je les vois assez bien. *Sommeil au champagne.* L'oreiller me cache leur figure, etc. (spm).

Dans ces deux extraits, les phrases nominales ont été soulignées en italiques gras. Outre une *distribution semblable* dans l'ensemble du

texte (alternance phrases nominales/phrases verbales), elles répondent, dans les deux cas, aux objectifs suivants :

- 1° *décrire les lieux* au fur et à mesure que le protagoniste les découvre : « la maison... le vestibule... l'escalier... le palier... le second étage... les fenêtres... la porte à gauche... Etude... » (*Dujardin*) / « le canapé... ce coussin... ornements... ce toucher du velours » (*Larbaud*),
- 2° *exprimer le programme d'action immédiat* : « l'heure attendue... la maison où je dois entrer... où je trouverai quelqu'un » (*Dujardin*) / « ne pas bouger... les regarder dormir... m'étendre sur le canapé ... retourner ce coussin » (*Larbaud*).

Chez Dujardin, comme chez Larbaud, *la situation est identique* : nous sommes en présence d'un narrateur-protagoniste qui décrit un lieu. Situation identique, à ceci près que, chez Dujardin, le protagoniste *se déplace* (comme dans la troisième nouvelle, *Mon plus secret conseil...*), alors qu'ici, dans *Amants, heureux amants...*, le protagoniste est *immobile* et décrit ce qu'il voit. Dynamisme d'un côté, statisme de l'autre.

Les similitudes et différences ne s'arrêtent pas là. Dans les deux extraits ci-dessus, les phrases verbales qu'encadrent les phrases nominales ont des fonctions identiques :

- (a) évoquer les lieux et l'atmosphère (*le soir* chez Dujardin vs. *le matin* chez Larbaud) : « Le soir tombe ; l'air est bon ; il y a une gaîté en l'air » (*Dujardin*) / « J'aime me sentir seul à cette heure la plus fraîche et la plus solitaire » (*Larbaud*),
- (b) exprimer le contenu de pensée de chacun des protagonistes, mais des *pensées en étroite relation avec la situation présente* : « Et c'est l'heure... entrons... Ce garçon sera encore chez soi ; si, par un hasard, il était sorti avant l'heure ? », etc. (*Dujardin*) / « pourvu que le chien de Cerri ne se mette pas à aboyer... ce galon me gêne... il n'y en aura pas de l'autre côté ... », etc. (*Larbaud*).

4.3. Courant de conscience, association d'idées, ou... autre chose ?

Certains critiques ont cru voir dans ce genre de notations, chez Dujardin comme chez Larbaud, l'expression du « courant de

conscience ». C'était peut-être aller un peu vite en besogne. J'y verrais plutôt une forme – un *ersatz*, comme on disait autrefois – de ce qu'on appelle aujourd'hui de l'audio-description.

L'audio-description renvoie à un ensemble de techniques découvertes aux Etats-Unis dans les années 1970 et effectivement appliquées au cinéma à la fin des années 1980 (Francis Ford Coppola semble être un pionnier en la matière) pour permettre aux « mal-voyants » ou aux « mal-entendants » de suivre auditivement ce qui se passe sur l'écran.

L'hypothèse avancée ici est que les techniciens américains de l'« audio-description » au cinéma se sont inspirés d'un comportement humain beaucoup plus répandu qu'on ne pense en matière de communication. A mon sens, ce n'est pas la pratique désormais répandue au cinéma qui a influencé les pratiques comportementales dites d'audio-description, mais très exactement l'inverse. Les chercheurs américains des années 1970-80 ont exploité une pratique de communication humaine universellement répandue. Cette pratique consiste, pour certaines personnes, à parler tout haut et à commenter le déroulement de leurs activités, assez souvent en sifflotant ou en chantonnant. Par exemple :

[9] Bien, je vais prendre une petite douche, puis je vais faire mes petites courses... oh là, Mustapha a l'air d'avoir faim, un instant j'arrive. Miaou, oui, miaou, j'arrive. Je vais faire un p'tit café. Quelqu'un en voudrait ? Tiens, mon portable qui sonne. Il est où ? Sans doute dans mon bureau. Bon, j'y vais, etc.

Certains se contentent de siffloter ou de fredonner une chansonnette. Il s'agit, dans tous les cas, d'une verbalisation de ce que l'on est en train de faire.

Ces diverses manifestations n'expriment en rien un quelconque « courant de conscience ». Il n'est même pas question ici d'« association d'idées ». Il s'agit de l'extériorisation de la « petite voix intérieure » qui fixe le programme d'action du locuteur dans l'univers pragmatique. Il serait intéressant d'analyser pourquoi – par exemple du point de vue psychanalytique – certaines personnes éprouvent le besoin de dire tout haut et, quand d'autres personnes sont présentes, d'imposer à celles-ci la description de ce qu'ils sont en train de faire ou qu'ils

ont l'intention de faire dans l'immédiat. Il s'agit en fait d'une *auto-description*, et c'est bien ce qu'est l'« *audio-description* ». En définitive, pour le bénéfice de qui se fait cette verbalisation ?

4.4. Présence du « je », entre mémoire et imaginaire

Pour en revenir à Larbaud, si *Amants, heureux amants...* est parfois plus proche de l'écriture de Dujardin que de celle de Joyce, Larbaud ne s'en tient heureusement pas de manière systématique à l'écriture du prétendu « monologue » de type audio-descriptif des *Lauriers*.

Le récit d'*Amants...* se déroule selon un schéma différent qui, sans pour autant abandonner certains procédés classiques déjà employés dans *Beauté, mon beau souci...* – ponctuation, utilisation du conditionnel prospectif, emploi de l'infinitif programmatique – ce récit d'*Amants...* repose à la fois sur un usage intensif des *phrases nominales* (voir II, § 1.4.) et sur le *regard* et la *voix* du « je » qui occupe le devant de la scène.

Larbaud joue de la position constamment présente de ce « je », porteur de la conscience actuelle qui sert de *pivot entre la mémoire et l'imaginaire*, afin d'effectuer, tantôt un *retour sur le passé* (évocation de souvenirs), tantôt une *projection dans l'avenir* (évocation de projets).

Dans l'extrait ci-dessous (O.C. : 635), les trois sphères temporelles (signalées entre crochets et en petites capitales gras) sont rassemblées dans l'ordre *passé* → *présent* → *futur* → (puis retour au *présent*). Les références à la sphère temporelle en cause sont en italiques gras :

- [10] [PASSÉ] C'était bon aussi, *ces matins-là*. L'été. Les grandes avenues bien ombragées, larges, toutes pleines de l'été et d'une belle vie lente et heureuse. On en voyait trois de nos fenêtres. Encore une ville où nous ne connaissions personne, et qui était comme un grand jouet qu'on nous avait donné pour nous récompenser d'être si sages ; et pas de théâtre, pour elle : les vacances. [PRÉSENT] Trop tard *à présent* pour faire un tour au jardin botanique. Mais n'importe quoi plutôt que de rentrer à l'hôtel. Et ce n'est même pas la peine d'y passer : au courrier du soir il n'y a que les lettres de la région. Non, même pas pour dîner. [FUTUR] Après, forcément, je *retrouverai* cette porte fermée, comme elle l'était avant leur visite. *Remonter* jusqu'au Peyrou par la rue Maguelone, la Loge et la rue Nationale : au bout il y *aura* un beau ciel

sombre sur les collines blanches. [retour au PRÉSENT] *Voici* donc la solitude qui *recommence* (spm).

Il n'est guère possible de parler ici de « stream of consciousness ». Le « courant de conscience » n'est pas la pensée intérieure, comme l'a montré le psychologue russe Vygotski¹⁴. S'agit-il alors d'« associations d'idées »? Pas davantage à mon sens. C'est autre chose.

4.5. Apparition du leitmotiv

Dans *Amants, heureux amants...*, on relève aussi à l'état naissant un trait qui sera développé dans *Mon plus secret conseil...* C'est l'utilisation, en petit nombre, du leitmotiv, au sens musical du terme¹⁵.

On trouve par exemple, sans doute pour illustrer le thème de la conciliation du « libertinage » et du « sentiment » (636), la récurrence de « celle à qui je pense », une femme anonyme, comme l'est du reste le protagoniste-narrateur lui-même (625, 637). Ou encore, l'évocation conjointe du *soleil* à travers les lames de la persienne et du *chien de Cerri* (617, 619).

Le leitmotiv, élément structurant dans le « monologue intérieur », va jouer un plus grand rôle dans la nouvelle suivante qui, comme on le verra, est un authentique « monologue intérieur », du moins au sens de Larbaud.

À l'époque, le leitmotiv ne semble pas avoir retenu outre mesure l'attention de la critique à propos de ce type de narration, ce que signale du reste Dujardin dans son essai de 1931¹⁶. Mas il est très présent dans la prose de George Moore, symboliste déclaré dans *Memoirs of my Dead Life* (1906). Moore que, sauf erreur, Larbaud ne semble pas avoir connu – ce qui est surprenant, car l'un et l'autre étaient très proches de Dujardin – Moore est un authentique écrivain de « monologue intérieur »¹⁷.

14. Lev Vygotski (1896-1934), tardivement traduit, d'abord en anglais, puis en français (*La Dispute*, 1997).

15. Tel que le décrit dans le présent volume Yvonne Heckmann à propos de Dujardin et de Schnitzler.

16. Voir *Le monologue intérieur*, ici même en Annexe (chap. III : 54-56), en particulier à propos du leitmotiv chez Wagner. Voir aussi, dans le présent volume de *Modèles linguistiques*, l'article d'Yvonne Heckmann, déjà signalé.

4.6. Entrée discrète de « tu »

Enfin, la dernière nouveauté d'*Amants, heureux amants...* est l'introduction, face au « je », d'un « tu » (ci-dessous en italiques gras) et de l'impératif exhortatif (en italiques) :

[11] 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* humblement à *ta* vanité. Et *avoue* que dans le fond de *ton* cœur ce n'est pas Inga, l'amie déjà ancienne, que *tu* regrettes le plus, mais l'autre, celle qui est nouvelle pour *toi*, la mal connue (636).

Dans cette occurrence qui, sauf erreur, est unique dans la nouvelle, le protagoniste dit qu'il entend une voix¹⁸. Or, cette voix, c'est la sienne. Le locuteur s'adresse donc à lui-même, autrement dit il se dédouble en allocutaire – « tu », la deuxième personne. On a là l'ébauche d'un schéma qui va servir de fondement structural à la dernière nouvelle du recueil, *Mon plus secret conseil...*

5. *Mon plus secret conseil...* et l'influence de Joyce

5.1. Texte de l'incipit

Pour rappel, *Mon plus secret conseil...* est publié en septembre-octobre 1923, l'année même où Larbaud réunit les trois nouvelles sous forme de recueil. Cette troisième nouvelle est pratiquement aussi longue que la première, *Beauté, mon beau souci* ... Elle comprend 73 pages dans les O.C. de la Pléiade. Sa composition s'est étalée sur un an, de juin 1922 à juillet 1923.

Ci-dessous, l'intégralité de la première des XXI sections. Elle fonctionne comme l'*incipit* pour l'ensemble de la nouvelle :

17 Je renvoie ici à l'article de D. O'Kelly sur George Moore dans le volume 75 de *Modèles linguistiques*. A propos du leitmotiv, D. O'Kelly écrit : « L'ambition symboliste des *Mémoires* est affirmée par le recours à l'image du rameau qui structure l'œuvre à la manière du leitmotiv wagnérien [...] » (57). Dans ce même volume figurent en Annexe (145-150) des extraits de *Confessions of a Young Man* (1888), *Impressions and Opinions* (1894), *Reminiscences of the Impressionist Painters* (1906), *Memoirs of my Dead Life* (1906), et de *Ave, Salve, Vale* (1911-1914) de George Moore.

18. « [...] les seules peines et les seuls plaisirs qui n'aient point passé comme des rêves, parce qu'ils n'ont pas été seulement éprouvés, mais repris à la mémoire et transformés en objets qu'on voit et qu'on touche, et en voix qu'on entend... » (O.C. : 636). C'est bien de la « petite voix intérieure » qu'il est question ici.

[12]

Palazzo Ristori, Vomero, Napoli.

« Et si le la ramenais à son mari? »

3 Ça, c'est du monologue de théâtre, une de ces choses qu'il se surprenait à dire, ou même seulement à penser, pour des spectateurs imaginaires. Comment a-t-il pu retomber dans un pareil enfantillage ; un homme avec charge d'âme, et au milieu 6 d'une si grave crise sentimentale ? C'est pour que mon ange gardien l'aille répéter à l'ange gardien d'Irène, sans doute ! Comment pourrait-il ramener Isabelle à son mari ? Il faudrait qu'elle y consentît ; mais passons sur cette impossibilité. Le mari 9 dirait : Je ne vous connais pas ; je ne connais plus Madame ; le divorce a été prononcé. Dirait-il cela ? Rien n'est prévisible. On peut imaginer le voyage, monter, en gare de Naples, dans le Paris-Rome ; arriver à Paris, gare de Lyon. La grille du 12 jardin des Plantes. Vous passerez par le boulevard Saint Michel et vous arrêterez devant le bureau de tabac de la place Médicis. Enfin, chez nous, non, chez moi, rue Berthollet. Il faudrait y coucher. La dernière nuit passée ensemble ! Oui, mais 15 soutenu par cette pensée : je la ramène à son mari ; je ne l'abandonne pas, et je fais une chose surprenante, romanesque et morale. Le lendemain matin : une voiture chargée de ses bagages ; la gare de l'Est ; les rames de wagons brun-rouge, plutôt : 18 couleur de chocolat (ce sont les troisièmes ; pourquoi a-t-on choisi cette couleur ? Qui en a eu l'idée ? Voilà une de ces choses qu'on ne saura jamais). Nous arrivons ; dans une ville du réseau de l'Est. Et s'il a été nommé ailleurs ? Depuis quatorze ou 21 quinze mois qu'elle n'a plus entendu parler de lui... Enfin, nous voici à la porte de son appartement. Monsieur est sorti. Attendrons-nous ? Reviendrons-nous ? Ou bien il est chez lui. À la servante : « Dites à Monsieur que M. Lu-cas Le-theil désire 24 lui parler. » C'est peut-être la même servante, celle qui était là avant le départ de Madame. Elle la reconnaît : « Oh, Madame ! ». Ou bien ce n'est pas la même, et on entre sans incident, la reconnaissance remise à l'instant d'après, quand le mari 27 ouvrira la porte du salon et qu'il la verra. L'imaginer vieilli, attristé, - non, c'est absurde. Absurde aussi l'image de la grande scène où il pardonnerait, la tenant serrée entre ses bras, puis disant à Lucas : « Monsieur, vous êtes un galant 30 homme. » Ça ne se passe jamais comme ça. Plus vraisemblable serait une scène violente et vulgaire, une retraite honteuse vers le palier ; des portes s'entrebâillant aux autres étages. Non, il est fonctionnaire ; il a une situation à faire respecter, une 33 dignité à garder. Ce serait une mise à la porte énergique, rapide et polie ; un souvenir intolérable.

Oh, assez, de cette rêverie de collégien pendant l'étude du soir ! Elle est aussi 36 sottise, aussi humiliante que toute cette lamentable histoire de ses relations avec Isabelle. Enfin, dans huit jours... mettons quinze... tout cela sera oublié, le sillage même effacé. Libre ! libre de toute cette médiocrité, de tout ce péché ; et la Vie 39 princière recommencera, pour tout de bon cette fois-ci... « Et si je la ramenais à son

mari » : c'est aussi indigne de lui, Lucas Letheil, aussi bassement sot que s'il avait tendu le poing dans la direction de cette porte derrière laquelle il y a la chambre où
42 Isabelle dort. Car elle dort. Après l'abominable querelle, – la dernière ! – elle s'est endormie, croyant sans doute que cela se terminerait comme d'habitude. Elle pense même que cela s'est mieux terminé que la dernière fois, la nuit du Mensonge. Elle
45 verra bien que non. C'est même parce qu'il a pris cette résolution qu'il n'a pas voulu acheter une semaine de tranquillité au prix d'une action brutale. Cette situation insupportable va prendre fin ; et, sans doute, ramener Isabelle à son mari serait un
48 heureux dénouement à cette comédie sans intérêt. Plus tard il songerait : « J'avais à peine vingt-deux ans ; une femme, je ne sais plus comment, s'était fourvoyée dans ma vie ; elle eût été aimable sans les crises de fureur auxquelles elle était sujette. Elle
51 était divorcée. Eh bien, je l'ai ramenée à son mari et ils vécurent heureux. Il y a des hommes qui brisent les ménages ; moi, j'ai rompu un divorce... ». Oui, cette fin rendrait acceptable le souvenir de cette histoire ; mais telle qu'elle était, et avec la fin
54 qu'elle allait avoir, ce serait bien, de toutes les aventures de sa jeunesse, la dernière qu'il irait chercher pour se la raconter. Isabelle serait pour lui une de ces femmes qui ne comptent pas dans la vie d'un homme, et dont le nom ne représente qu'une
57 erreur, des ennuis, du temps perdu, une déception. Quelque chose comme ce vêtement du grand tailleur, – notre tout premier effort d'élégance, – essayé souvent, payé cher, et qui n'allait pas bien, que nous n'avons mis que deux ou trois fois, dont
60 nous avons longtemps encombré une armoire, par esprit de bonne volonté, par un sentiment voisin de ce qu'on appelle le sentiment du Devoir, et que nous avons fini par donner, mais avec une sorte de remords. Isabelle ne lui allait pas bien. Sa
63 fraîcheur, l'éclat de son visage, ses manières réservées, son esprit, l'avaient trompé. En réalité, elle était faite pour être la femme d'un bourgeois, d'un industriel par exemple, mais non pas la maîtresse d'un homme tel que Lucas Letheil, qui était...
66 quoi donc ? Oh, bien des choses ; mais avant tout et surtout, quelque chose de plus rare, de plus haut dans l'échelle sociale qu'un grand seigneur ou qu'un milliardaire : un poète. Et c'est pour cela qu'une fin poétique, ou au moins joliment
69 comique, aurait convenu à cette affaire manquée. Si elle avait eu un enfant de son mari, il aurait existé un élément de réconciliation, la chose n'aurait pas été aussi désespérément impossible. Mais non : cela allait finir maladroitement, sottement...
72 Je m'étais trompé de porte ; je n'ai pas osé m'en aller tout de suite ; à la fin, j'ai filé honteusement...

Non ; c'est une vue extrême des choses. Son départ, tout à l'heure, ne sera pas une
75 fuite. Je suis libre. Célibataire et libre. J'ai envie d'aller, seul, faire une excursion en Sicile. Qui peut m'en empêcher ? J'y vais. Et dans une heure, le jour étant levé, je prends un train pour Messine. J'aime les départs au matin. - Ah, mais voici que j'ai
78 encore manqué à la promesse que je m'étais faite de ne plus songer à Isabelle (659-642).

5.2. L'influence de Joyce

L'influence de Joyce est encore plus marquée dans *Mon plus secret conseil...* (1923) que dans *Amants, heureux amants...* (1921), dédiée à l'auteur d'*Ulysse*.

5.2.1. En marche...

Dans *Ulysses*, à Dublin, Stephen déambule, à pied ou en bus, il passe d'un lieu à l'autre : la tour Martello, point de départ ; Dalkey, l'école où il enseigne, puis la plage de Sandymount et, dans le centre de Dublin, les locaux du Freeman's Journal, la Bibliothèque nationale, l'hôpital, le bordel, etc.¹⁹

Lucas Letheil, le protagoniste-monologueur de *Mon plus secret conseil...*, se déplace lui aussi à la manière de Stephen Dedalus. Son point de départ est Naples, son point d'arrivée Tarente dans les Pouilles, à l'extrême sud-est de l'Italie, sur la mer Ionienne.

Les 21 sections dont se compose la nouvelle (de I à XXI) sont spatialement réparties en 3 groupes, de la manière suivante :

Premier groupe : I, II, III, IV : le Palazzo Ristori, sur les hauteurs du Vomero, quartier résidentiel à Naples.

Deuxième groupe : V, VI, VII : à pied et en fiacre, du Vomero à la Stazione Centrale.

Troisième groupe : VII à XXI : dans le train Naples-Tarente.

Lucas Letheil, le personnage central, est toujours en mouvement (y compris dans la suite qu'il a louée dans le palace), comme Stephen Dedalus dans *Ulysses* et comme Daniel Prince dans *Les Lauriers...*, qui semble être le modèle initial²⁰.

5.2.2. L'obsession des dates et des chiffres

À l'instar de Joyce, Larbaud est obsédé par les chiffres. A commencer par les dates : le 16 juin 1904 (« Bloom's Day ») est le jour où Stephen Dedalus et Leopold Bloom déambulent dans Dublin. Le 7 avril 1903 (un an avant Bloom's Day...), à une heure très matinale,

19. Pour le détail de ces déambulations voir, ici même, l'article de Dairine O'Kelly sur Joyce.

20. A moins que ce ne soit l'incroyable marcheur du *Pilgrim's Progress* de John Bunyan !

« heure vide et comme hors du temps », Lucas Letheil s'approche de la gare centrale de Naples. Naples, c'est la ville de Lucas, « la Parthénopée éternelle, celle de l'avenir plutôt que celle du passé, décor permanent pour les scènes de plusieurs siècles » (VI : 662). Naples est en quelques sorte la Dublin du sud, et Lucas est un lointain écho de Stephen.

Larbaud partage aussi l'obsession de Joyce pour la numération, le chiffre 3 commandant l'ensemble. En effet, les 7 premières sections de *Mon plus secret conseil...*, soit les deux premiers groupes des 21 sections mentionnées ci-dessus, ont pour cadre spatial Naples, l'hôtel et le chemin qui conduit à la gare. Elle représentent *le tiers* de l'ensemble. Les deux autres tiers de cet ensemble, soit 14 sections, ont pour cadre le train de Naples à Tarente. On a donc :

$$21 (3 \times 7) = 7 + 14 = 3 \text{ groupes : } (4 + 3) = 7 + 14 = 21$$

La *symétrie* est faite. On peut se demander si elle est le fruit du hasard ou bien le résultat d'une recherche consciente. J'opterais pour la seconde solution, dans la mesure où le périple de Lucas Letheil dans Naples et à travers l'Italie du sud-est, avec les différents arrêts du train scrupuleusement notés : Torre Annunciata, Nocera inferiore, Salerno, Battipaglia, Eboli, Persano, Contursi, Sicignano, Bella Muro, Baragiano, Picerno, Tito, Potenza, Vaglio di Basilicata – ce périple rappelle les étapes, elles aussi notées avec précision, de la déambulation de Stephen Dedalus dans Dublin.

L'obsession pour les chiffres se double donc chez Joyce, ainsi que chez Larbaud – « sous influence » – d'une obsession pour le balisage de l'espace parcouru, comme si le fait de noter les lieux par où l'on passe était une façon de *s'approprier l'Espace*. C'est ainsi que, dès le début de *Mon plus secret conseil...*, Lucas Letheil note les différentes étapes de son itinéraire depuis la Gare de Lyon : la grille du jardin des Plantes, le boulevard Saint-Michel, la place Médicis, enfin la rue Berthollet, son appartement.

Le parallélisme entre *Ulysses* et *Mon plus secret conseil...*, ne s'arrête sans doute pas là. A l'instar de Joyce, Larbaud cherche comment pénétrer dans ce monde intérieur de la pensée, comment, sinon l'exprimer, du moins le décrire. En sous-jacence, pour l'un comme pour

l'autre, le problème est celui du rapport entre l'Univers *contenant*, infiniment grand, et l'Homme *contenu*, infiniment petit. A sa manière, Pascal, entre autres, avait posé le problème. Au bout du compte, la question est de savoir comment faire entrer l'infiniment grand (l'univers) dans l'infiniment petit, mais infiniment extensible (ma pensée) ? Dans cette quête, Joyce ira jusqu'à *Finnegan's Wake*. Larbaud s'arrête en chemin, mais propose d'intéressantes solutions.

5.3. *Mon plus secret conseil...* dans l'histoire du monologue

Dans les *Lauriers sont coupés*, qui est censé être le premier récit en « monologue intérieur », le personnage monologueur « parle » à la première personne. Le Leutnant Gustl, en 1906, et Fraülein Else, en 1924, les deux personnages de Schnitzler, parlent eux aussi à la première personne (en allemand). Il en va de même pour Stephen Dedalus et pour Leopold Bloom dans *Ulysses* (en anglais). S'il arrive aux uns et aux autres de se tutoyer, ce qui n'a rien de surprenant (on sait que tout monologue est fondamentalement un dialogue²¹), aucun cependant ne s'auto-désigne régulièrement à la troisième personne.

Le seul personnage qui le fasse *systématiquement* est Lucas Letheil, le jeune monologueur de *Mon plus secret conseil...* Il dit *moi/je, toi/tu* en s'adressant à lui-même, mais il parle très souvent *de lui-même* en disant *lui/il*. Il va jusqu'à s'auto-désigner par son prénom, Lucas, et même par sa « raison sociale », le prénom et le nom, Lucas Letheil. Il dit aussi *nous*, et il dit *on*. Toutes les formes pronominales sont donc utilisées. Toutes, y compris *vous*, ce dont se souviendra Michel Butor en 1957 dans *La Modification*, mais pour en faire un usage différent.

Dans le seul incipit (section I, O.C. : 649-651), la distribution est la suivante :

première personne (je, moi, mon) : 13 occurrences.

deuxième personne, par implication (notamment par les interrogatives, les explicatives, etc.) : en permanence.

troisième personne (il, lui, ses, son, prénom, prénom et nom, un homme) : 16 occurrences.

21. On le savait depuis toujours. Emile Benveniste précise : « Le « monologue » est un *dialogue intériorisé*, formulé en « langage intérieur », entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur est seul à parler ; le moi écouteur est néanmoins présent » (*Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966 : 85, *spm*).

on : 2 occurrences.

nous : 6 occurrences.

vous : 1 occurrence.

Avec l'introduction de la troisième personne (la plus présente dans l'incipit), cette nouvelle est donc, en 1923, « une grande première » dans l'histoire du monologue intérieur.

5.4. De qui est-il parlé ?

Si tout monologue est forcément un dialogue – un dialogue « interiorisé » sur fond de petite voix, entre un locuteur « je » (LOC) et un allocutaire « tu » (ALL) – rappelons que *je* et *tu* sont les deux pôles réversibles de l'interlocution, en vertu de ce que Benveniste a nommé la « corrélation de subjectivité »²². Dans le monologue, l'échange est donc permanent entre *je* et *tu*.

Quand je parle de Marie, de Pierre, de Paul, ou de Louise, il y a clairement un locuteur, moi-même (LOC), et une série de délocutés (DEL). Quand *je* te parle, *tu* es mon allocutaire (ALL), mais tu es aussi mon délocuté (DEL), car je te parle *de toi*. Et si je dis « je pense donc je suis », de qui est-il parlé sinon *de moi* (DEL) par moi (LOC) ? Je suis mon propre *objet de discours*. Il convient donc de réajuster la conception traditionnelle de la personne, encore très répandue, selon laquelle la première personne est celle *qui parle*, la deuxième celle à *qui l'on parle* et la troisième celle *dont on parle*. Selon une autre tradition, non moins ancienne, reprise et développée à l'époque moderne²³ :

[13] La première personne est celle qui parle et dont il est parlé par elle.

La deuxième personne est celle à qui on parle, et *dont il est également parlé*.

La troisième personne est ni celle qui parle, ni celle à qui on parle, c'est celle *dont il est parlé, sans plus (spm)*.

5.5. Le monologue larbaldien : un discours polyphonique

D'où la distinction, qui s'impose, entre le plan du locuteur, qui est le plan de l'énonciation et le plan de tout ce dont il est parlé, de tout ce qui est « objet de discours », c'est-à-dire le plan de l'énoncé :

22. *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966 : 232.

23. Cf. A. Joly, « Pour une théorie générale de la personne », *Faits de langue*, n° 3, 1994.

Fig 1

Le « monologue intérieur » (tel que le conçoit Larbaud) s'explique à partir de cette analyse fondée :

- (a) sur les *deux plans d'énonciation* : l'*énonciation* à proprement parler, et l'*énoncé*,
- (b) sur la distinction entre *locuteur* (LOC), *allocutaire* (ALL) et *délocuté* (DEL),
- (c) sur la reconnaissance du fait que les trois personnes sont toutes des *personnes dont on parle*, c'est-à-dire, à divers titres, des *délocutées*. En fait, la *troisième personne* est partout. Elle est le *fondement du système*.

La Fig. 1 fait apparaître que JE, celui qui « monologue », est bien « un » (« unique »), mais sous trois formes différentes. Le *discours monologique* est un *discours polyphonique* dont les voix sont tenues par la même personne. JE, sous divers avatars, est successivement :

- un locuteur (LOC) délocuté (DEL : *moi/je*),
- un allocutaire (ALL) délocuté (DEL : *toi/tu*),
- un délocuté (DEL) sans plus (en l'occurrence DEL : *lui/il*).

Paul Valéry l'a fort bien vu intuitivement : « Le moi se dit *moi* ou *toi* ou *il*. Il y a les 3 personnes en moi. La Trinité. Celle qui tutoie le moi ; celle qui le traite de Lui »²⁴.

24. Cité par Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Seuil, Paris, 1980 : 32.

5.6. Personne, espace, temps : « *Et moi, et moi, et moi* »

Fig 2

La figure ci-dessus est l'illustration de la « triade énonciative » – *Moi*/personne, *Ici*/espace, *Maintenant*/temps – à savoir l'ancrage référentiel auquel renvoie tout discours²⁵. *Moi* et *Je* sont les deux signifiants, les deux versions de EGO, représentation de la première personne : la version spatiale (*moi*) et la version temporelle (*je*). *Moi* se comporte comme un nom, entité spatiale par excellence (« à moi/à Pierre ; pour moi/pour Pierre ; Moi, Pierre Rivière », etc.). En revanche, *je* est exclusivement une entité temporelle et, à ce titre, seul utilisable comme sujet d'un verbe (« je dis que.../*moi dis que »).

Moi est effectivement le « nom » de *je* (« Qui est au téléphone ? » « C'est moi, Pierrelle facteur »). *Moi* se comporte comme un nom, est prédicatif et a toutes les propriétés syntagmatiques du nom²⁶. *Moi* est le nom qu'en français chacun de nous se donne. Il apparaît comme un nom propre à usage intime, il a *valeur sui-référentielle*²⁷. Dans une perspective psychanalytique, on peut dire que *moi* est comme la *désignation* « autistique » de la personne qui parle d'elle-même en tant qu'être d'espace. Désignation strictement individuelle qui n'a de sens que pour moi. Personne ne peut dire de *moi* : « C'est moi ». Je suis le seul à pouvoir le dire.

25. A. Joly et D. O'Kelly, *Grammaire systématique de l'anglais*, Nathan, 1990 : 17 sq.

26. Cf. Benveniste, « Le pronom et l'antonyme en français moderne », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, tome LX, fasc. 1, 1965 : 71-87.

27. L'autobiographie de Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux* (1974), commence ainsi : « L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903... ».

5.7. Mise à distance

Dans l'incipit de *Mon plus secret conseil...* le jeu sur les pronoms et la personne est associé au jeu sur l'espace et le temps. Il repose sur une constante mise à distance qui ne va cesser de croître. On a vu (§ 5.3.) que toutes les personnes étaient présentes dans cet incipit. La première mise à distance résulte du *dialogue* du monologueur avec lui-même. Le monologue relève du système de l'*allocutivité* (on se parle à soi-même) et, en monologant, on institue une première distance entre *soi*, *locuteur* (LOC : *moi/je*), et *soi-même*, *allocutaire* (ALL : *toi/tu*), les deux versions d'une même entité. Il existe aussi, d'entrée de jeu, une autre distance, sous-jacente et moins directement évidente. C'est celle qui, dès la première personne, sépare *moi* et *je*. Cette situation est celle qu'illustre la triade énonciative (cf. la Fig. 2 ci-dessus). La distinction se poursuit pour toutes les personnes dites « *homogènes* » (Guillaume) : *toi*, *lui/elle*, *eux/elles* vs. *tu*, *il/elle*, *ils/elles*. Les deux personnes « *hétérogènes* » sont les deux personnes dites du pluriel, *nous* et *vous*, dont le contenu est multipersonnel.

La distance de *moi* à *je* (*toi/tu*, etc.) est importante, dans la mesure où, dans les langues indo-européennes, elle est à l'origine de la bifurcation générale entre le *plan du Nom* (entités du langage dont l'entendement s'achève à l'*Espace*) et le *plan du Verbe* (entités dont l'entendement s'achève au *Temps*). *Moi* fait partie du plan du Nom (entités spatiales relevant de l'« *être* »), alors que *je* ressortit au plan du verbe (entités temporelles relevant de l'« *agir* »).

Pour ce qui est de la mise à distance, on n'oubliera pas les passages en *discours direct* (ll. 2, 27, 36, 59-64 de l'incipit). L'intégration de la troisième personne dans le monologue s'accompagne, chez Larbaud, d'une mise à distance, mettant toutes les personnes évoquées en perspective, et à *plus ou moins de distance du locuteur* qui, dans l'étroitesse de l'instant de parole, dit JE. On peut figurer l'ordre d'éloignement de JE sur un continuum :

Fig. 3

Cette mise à distance est maximale lorsque, dans un passage en discours direct, le personnage s'adresse à la servante en parlant de lui-même sous la forme du nom qu'on lui a donné :

[14] « Dites à Monsieur que M. Lucas Le-theil désire lui parler (ll. 23-24).

Le comble de la mise à distance serait qu'il épèle son nom.

Les réflexions mises entre parenthèses par le personnage (en italiques ci-dessous) situent *en marge du flux de la pensée*, le personnage en question portant un regard à la fois critique et interrogatif sur ce qu'il se dit en pensée :

[15] ... les rames de wagons brun-rouge, plutôt : couleur de chocolat (*ce sont les troisièmes ; pourquoi a-t-on choisi cette couleur ? Qui en a eu l'idée ? Voilà une de ces choses qu'on ne saura jamais*) (Incipit, ll. 17-19).

Dans le reste de la nouvelle, Lucas Letheil fait un assez grand usage de ces remarques parenthétiques. Ce sont la plupart du temps des ajouts en aparté reflétant le regard qu'il porte sur son discours ; ils ont une *valeur quasiment métalinguistique* :

[16] En somme, avec Isabelle, j'ai épousé (*provisoirement, par bonheur*) la Colère, le péché capital commé la Colère (section XIII, O.C. : 687).

Il arrive même que l'ajout entre parenthèses fasse sortir du discours intérieur, constituant une explication donnée au lecteur :

[17] Et en octobre, installation du jeune ménage à Paris (*Le Kyrios Andréadès, enchanté de marier sa fille unique à un garçon si sympathique et d'une catégorie sociale si élevée, met cinquante mille drachmes dans la corbeille.*) (section VIII, O.C. : 666).

On aura noté la mise à distance maximale que constitue la vision que Lucas Letheil donne de lui-même dans le regard du père : « *un garçon si sympathique et d'une catégorie sociale si élevée* ». Où la mise à distance maximale tourne à l'auto-dérision.

5.8. Dérision et auto-dérision

Car la mise à distance est utilisée par Larbaud comme outil de dérision et d'auto-dérision. Après tout, la « si grave crise sentimentale » (incipit, l. 6) que traverse notre « homme avec charge d'âme » (l. 5) est en fait une comédie de boulevard, traitée comme telle par l'auteur, qui aurait pu intituler la nouvelle « Isabelle, ou comment s'en débarrasser ».

« Et si je la ramenais à son mari ? ». Cet énoncé offre la *matière* même de la nouvelle, soit en substance réduite :

(moi) *je / la / son mari* < ramener >

où l'on reconnaît le *trio classique* – le mari, la femme, l'amant – qui n'est autre que la matière de romans et de pièces de théâtre, en particulier à l'époque des années dites « Folles »²⁸.

La dimension comique est évidente. La « crise sentimentale » du jeune amant est en effet réduite à la recherche du meilleur moyen de mettre un terme à une liaison dont il n'a plus envie. L'auto-dérision présuppose la *mise à distance* de ce qui est dit. Le monologueur prend de la distance par rapport à lui-même. Il monologue, se voit monologuer, tour à tour s'attrister, se réjouir, hésiter et, ce faisant, il se trouve comique.

5.9. Personne et Temps dans l'incipit

L'incipit est écrit sur le double mode de l'hypothétique (et si) et de l'interrogation (?). Tout est donc imaginé. La seule réalité temporelle est le présent – l'étroitesse de l'instant de conscience vive correspondant à l'instant de parole – dans lequel se situe le personnage monologueur qui dit je.

Le passé n'existe que dans la *mémoire*, qui est présente. Quant au futur, dont le contenu est imaginaire, il n'existe que par l'*imagination*, dont le lieu d'existence est, lui aussi, le présent. La conception du temps qui sous-tend cette nouvelle est en fait celle de Saint Augustin : le passé n'existe plus, le futur n'existe pas encore. Seul existe le présent, d'instant en instant. Mais, d'instant en instant, (perspective « *horizontale* » du temps qui s'écoule) coexistent dans l'étroitesse de l'instant renouvelé, non seulement les perceptions présentes, mais la *mémoire* et l'*imagination*. D'où l'existence d'un temps contenant « *vertical* »²⁹.

La distribution des signifiants de personnes (pronoms ou noms) et leur rapport au Temps est à première vue très déroutante, en tout cas dans l'incipit. Je n'en propose ici qu'une esquisse :

28. Le prototype, à l'époque, en est la pièce de Sacha Guitry, *Le mari, la femme et l'amant*, créée en 1919, quatre ans avant la publication du recueil de Larbaud.

29. Pour une représentation de l'*horizontalité* et de la *verticalité*, je renvoie au schéma qu'utilise D. O'Kelly dans son article sur George Moore (cf. *Modèles linguistiques*, n° 75).

- JE : la première personne est toujours associée au *présent de pensée et de parole*. Il resterait à voir dans quelles conditions.
- TU : la deuxième personne, la plupart du temps implicite, est étroitement liée à la première, donc au *présent de pensée et de parole*.
- IL : la troisième personne, sous ses différentes formes (voir § 5.3.), peut être associée, soit à l'*étroitesse du présent*, soit au *passé* (lieu de la mémoire), soit encore au *futur* (lieu de l'imaginaire), selon la distance que le monologueur met entre son présent et la représentation qu'il a de lui-même. Le contexte doit chaque fois être examiné de près (voir exemples ci-dessous).
- ON : les deux occurrences de l'incipit sont associées à l'*époque future* (c'est de l'imaginaire), bien qu'exprimées à l'aide de *formes temporelles* (angl. *tense*) de présent.
- NOUS et VOUS : les quatre premières occurrences situent dans le *futur* imaginaire (époque), mais le temps (forme verbale) utilisé *est tantôt le présent, tantôt le futur*. Quant aux trois dernières occurrences, elle situent l'événement dans du temps (époque) imaginaire, mais au *passé* (forme verbale).

L'impression générale est celle d'une grande anarchie. Les choix semblent aléatoires. En réalité, il n'en est rien. Particulièrement intéressants sont les passages d'une personne à l'autre. Par exemple, dès le début de la nouvelle :

[18] Comment *a-t-il pu* retomber dans un pareil enfantillage ; un homme avec charge d'âme, et au milieu d'une si grave crise sentimentale ? C'est pour que *mon ange gardien* l'aille répéter [...] (I : 649, ll. 4-6).

On passe de la troisième personne à la première. La question, intérieurement posée par le locuteur à lui-même, porte sur l'image la plus distancée qui soit de lui-même, un pur objet de discours : « *un homme* avec charge d'âme... » (comment *a-t-il pu* ?). Et le locuteur se répond à lui-même à la première personne : « ... pour que *mon ange gardien*... ». Il assume. Autre exemple, où l'on ne sort pas du dialogue entre *moi* et *toi* :

[19] Avoue qu'elle *te* fait des avances. Du moins que *ta* réserve le lui permet. *Ma* sottise timidité. Appelle-la comme *tu* voudras : réserve, timidité, peu importe [...] (XIX : 707).

L'échange entre locuteur et allocutaire est intéressant. Je m'adresse à moi-même et je me réponds ; la discussion porte sur

« réserve » et « timidité », jugées différemment selon l'angle de vue : la « réserve » est comme une sorte de reproche que "toi" adresse à "moi" ; la « timidité », une manière d'aveu d'impuissance que "je" reconnaît .

Un examen approfondi de tous les emplois de changements de personne est exclu dans le cadre du présent article. Il semblerait qu'à l'arrière-plan le passage d'une personne à l'autre puisse, au moins en partie, s'expliquer par référence à la distinction freudienne du *sur-moi*, du *moi* et du *ça*. On constate par exemple que tous les passages à la deuxième personne ("tu" s'adressant à "moi") renvoient au regard que le *surmoi*, généralement désapprouvateur (en tout cas critique), porte sur le *moi*.

5.10. Rythme et scansion : la fonction des leitmotive

Au chapitre V de son essai de 1931 (voir Annexe), Dujardin écrit :

[20] J'indiquais tout à l'heure l'analogie, généralement méconnue, qu'il y a entre les motifs musicaux et les petites phrases directes du monologue intérieur. Je vais livrer un secret : *Les Lauriers sont coupés* ont été entrepris avec la folle ambition de transposer dans le domaine littéraire les procédés wagnériens que je me définissais ainsi : – la vie de l'âme exprimée par l'incessante poussée des motifs musicaux venant dire, les uns après les autres, indéfiniment et successivement, les « états » de la pensée, sentiment ou sensation, et qui se réalisait ou essayait de se réaliser dans la succession indéfinie de courtes phrases donnant chacune un de ces états de la pensée, sans ordre logique, à l'état de bouffées montant des profondeurs de l'être, on dirait aujourd'hui de l'inconscient ou du subconscient... (97 ; spm).

Que Larbaud ait lu (tardivement) *Les Lauriers sont coupés*, ou pas, on a l'impression qu'il utilise lui aussi des principes musicaux.

Dans *Mon plus secret conseil...*, la première manifestation en est la série de cinq variations autour de la première phrase de la nouvelle (l. 2) :

- l. 2 : « Et si je la ramenais à son mari ? »
- ll. 7-8 : Comment pourrait-il ramener Isabelle à son mari ?
- ll. 14-15 : (oui, mais soutenu par cette pensée) je la ramène à son mari
- ll. 39-40 : « Et si je la ramenais à son mari »
- ll. 47-48 : et sans doute ramener Isabelle à son mari serait...
- l. 51 : (Plus tard il songerait) je l'ai ramenée à son mari

(Les passages en italique simple correspondent à ce que Bally appelle le *modus* – la visée modale de l'« idée regardante », selon G. Guillaume – par opposition au *dictum* – le contenu visé, l'« idée regardée » de Guillaume – qui apparaissent en italique gras).

Nous avons là un *leitmotiv* qui structure l'intégralité de l'incipit et donne le ton pour l'ensemble de la nouvelle, dont le *thème central*, est, je le rappelle, < la ramener à son mari >. L'incipit comprend trois paragraphes, dont le dernier est très court. Dans la répartition des variations du thème, sont seuls en cause les deux premiers paragraphes. La distribution est la suivante :

Fig. 4

La symétrie est parfaite. Est-elle le fruit du hasard ? Dans ce type d'écriture « impressionniste », où le récit ne repose plus sur une intrigue linéaire – laquelle impose une structure séquentielle fondée sur le suspense du « et après ? » (cf. E. M. Forster dans *Aspects of the Novel*) – il est nécessaire de trouver *une autre structure*. Le fondement en est ici le *leitmotiv*.

Soient les six variations qui structurent cet incipit. Le thème – *et si ?* < moi la ramener à son mari > – est exprimé sous la forme de *trois*

variations dans le premier paragraphe et de *trois variations* correspondantes dans le second.

Les trois variations du premier paragraphe expriment une interrogation du monologueur sur la manière dont il lui serait possible de < la ramener à son mari >, ce qui peut être résumé sous la forme : *comment faire* ? Les trois variations du second paragraphe constituent une sorte de réflexion ou de commentaire du même protagoniste : *regard sur le comment faire*. À une exception près, les 3 variations du deuxième paragraphe répondent et correspondent aux variations du premier paragraphe. Ce sont, pour les deux premières variations, les formes *ramenais* et *ramener*.

Au *ramenais*, forme d'imparfait d'irréalité du premier paragraphe (ll. 7-8), correspond le *ramenais* du deuxième paragraphe (ll. 39-40), à cette différence près que le premier est interrogatif, pas le second, qui est une *réflexion* sur le premier. Le personnage commente, à la troisième personne, ce qui introduit une *mise à distance* (cf. « c'est aussi indigne de lui [...] aussi bassement sot... »).

L'infinitif *ramener* du premier paragraphe (ll. 7-8), forme virtuelle en contexte interrogatif (« comment pourrait-il ramener ... ? »), est repris en écho par le *ramener* du deuxième paragraphe (ll. 39-40), dont la fonction est d'exprimer le *jugement* que porte le protagoniste sur ce qu'il avait envisagé aux l. 2.

Enfin au présent prospectif à valeur de futur du premier paragraphe – ll. 14-15, ... je la *ramène*, c'est *l'intention* qui futurise (« soutenu par cette pensée... ») – correspond, au deuxième paragraphe, non pas la même forme, mais celle de « passé composé », (je l') *ai ramenée* (l. 51)³⁰.

Tout est imaginé. En termes de mécanique psychique, aux ll. 14-15 du premier paragraphe, « *ramène* » exprime *le futur dans le présent* ; la visée est *prospective*. À la l. 51 du deuxième paragraphe, « (l') *ai ramenée* » exprime *le passé dans le futur* ; la visée est *rétrospective*.

30. En psychomécanique (G. Guillaume), le « passé composé » est analysé comme étant le présent de l'aspect extensif, ou transcendant : *j'ai ramené* est le présent d'*avoir ramené*. En d'autres termes, *j'ai ramené*, qui est l'au-delà de *ramener*, donc son « futur », exprime en fait, dans l'univers pragmatique, le « passé » de l'action de *ramener*. La visée est bien *rétrospective*.

C'est la même mécanique, mais inversée. En termes pragmatiques, aux ll. 14-15, la visée de l'action de « ramener » (*je la ramène*) est présentée comme *opérative* dans le futur. En revanche, à la l. 51, la visée de cette même action est présentée comme *résultative*.

Ces entrelacs de *variations sur un même thème*, mêlant passé/présent/futur, visée prospective/visée rétrospective, opérativité/résultativité, structurent très fortement ce texte et fournissent un *modèle de construction pour le reste de la nouvelle*.

Une analyse détaillée déborderait le cadre du présent article. Je me contente donc de mentionner quelques-uns des principaux leit-motive dans l'ensemble de la nouvelle. Mentions récurrentes :

- de bribes du *discours intérieur* : « ramener Isabelle à son mari » ; liberté (« je suis libre », « il est libre ») ; solitude (« être seul », « je suis seul », « comme on est bien seul ») ; rêver (« cette rêverie », « ces rêveries »).
- de *lieux* : la *rue Berthollet*, l'appartement parisien du protagoniste ; le *Vomero*, quartier résidentiel de Naples ; le *palais Ristori*, l'hôtel ; le *salottino* de la suite louée dans cet hôtel.
- de *personnes* : le *personnage* lui-même, et sous diverses formes (Lucas au vocatif ; Lucas Letheil ; Lucas Le-theil ; Lucas Letheil vingt-et-un ans et huit mois ; un Lucas Letheil... ; ce Lucas Letheil...) ; *Isabelle*, la maîtresse qu'il cherche à quitter ; *Irène Andréadès*, la femme rêvée, qu'il aimerait épouser ; *donna Clementina*, la tante d'Irène ; *Graziella*, la bonne (« Napolitaine jusqu'au bout des ongles » (XIV, 691) ; *l'Indésirable* (un grincheux, alias le penseur de Vaugirard) ; le *tuteur*, un ami de la famille.
- d'*événements* : les quelque cinq « querelles » entre Isabelle et lui, ces « crises » auxquelles il donne des noms (la crise de l'« Horaire », celle de l'« excursion », la « grande scène », la nuit du Mensonge...).
- d'*objets* : la *lampe*, qu'il ne faut pas oublier d'éteindre ; la *fenêtre*, à surveiller ; le *livre* qu'il est en train de lire et qui l'accompagne dans son voyage (Thomas de Quincey, *Les Césars*).

Ces divers éléments sont autant de jalons qui balisent le parcours de la pensée de Lucas Letheil. De leitmotiv en leitmotiv, de repère en repère, le lecteur entre ainsi progressivement dans l'intériorité de la pensée du monologueur et finit par s'installer familièrement dans ses obsessions et ses blocages.

Mais quels sont les « principes musicaux » dont s'inspirerait Larbaud ? Ils semblent être les mêmes que ceux de Dujardin qui, on l'a vu, fait explicitement référence aux leitmotive wagnériens. Yvonne Heckmann (citée ici même à plusieurs reprises) confirme cette impression et apporte des arguments que je n'aurais pas été en mesure de produire :

[21] [...] les 6 répétitions et variations sur « ramener à son mari » me semblent parfaitement exprimer une transposition des leitmotive wagnériens. Si beaucoup de petits leitmotive, notamment ceux qui se rattachent à des objets, sont presque toujours inchangés chez Wagner, des leitmotive se rapportant aux personnages en expriment les états d'esprit changeants – cf. surtout la variante douce et résignée dans le mode mineur du motif de Wotan dans la *Walkyrie* lors de son entretien avec Brünnhild où il doit prendre la décision de punir sa fille. Le « ramener à son mari », aussi bien que les variations sur le livre de Thomas de Quincey, me semblent une transposition très réussie de cette technique de composition. Qui plus est, ces deux exemples reflètent justement l'aspect psychologique des leitmotive wagnériens, leur côté obsédant que Proust avait justement condensé dans la métaphore du leitmotiv comme « névralgie » (*Recherche du temps perdu*, III, p. 665). Ainsi, le « ramener à son mari » se rapproche beaucoup de l'incipit de la *Fugitive/Albertine disparue*, qui consiste justement en une répétition avec variations minimales autour de la même phrase, « Mademoiselle Albertine est partie » – également avec les aspects du *comment faire* et le *regard sur le comment faire*... [...] Quant aux répétitions des bribes de discours intérieurs, des lieux, des personnes, événements et objets, ces répétitions correspondent aux petits leitmotive, qui structurent également le flux ininterrompu de la mélodie par leurs apparitions inchangées [Communication personnelle]³¹.

6. Dire l'indicible

Avec *Amants, heureux, amants...* et *Mon plus secret conseil...* Valéry Larbaud a-t-il écrit des « monologues intérieurs » ? A quoi faudrait-il se référer pour en juger ? Aux *Lauriers sont coupés* ? A *Ulysses* ? Bien

31. Et tous mes remerciements à Yvonne Heckmann pour cette analyse. La musique ne semble pas avoir joué de rôle dans la vie de Larbaud. Son éducation musicale est pratiquement nulle. On sait qu'en 1894 – il a alors 13 ans – il abandonne l'étude du piano « pour lequel il n'éprouve qu'un penchant des plus tièdes » (O.C. Pléiade : xxxiv). On ne trouve guère d'allusion à la musique dans ses divers écrits. Au cours de ses nombreux voyages il ne semble pas être passé par Bayreuth, où il aurait pu entendre in vivo les leitmotive wagnériens. Ce serait donc de manière entièrement intuitive qu'il aurait utilisé cette structure musicale. Si tel était le cas, cela en dirait long sur son sens inné du rythme.

qu'il renvoie à ces deux textes qu'il dit fondateurs et, pour ce qui est de Joyce, dont il prétend avoir subi l'influence, ce n'est ni à l'un ni à l'autre qu'il me paraît utile de faire appel.

Car le fond du problème est de savoir si Dujardin et Joyce ont eux-mêmes écrit des « monologues intérieurs ». Qu'est-ce au bout du compte qu'un « monologue intérieur » dans l'absolu ?

Dujardin rapporte que, dans une lettre adressée le 20 février 1924 à René Lalou (Sur Lalou, voir *Index* dans l'Annexe : *Le monologue intérieur* de Dujardin, 1931), Larbaud écrivait que le monologue intérieur est le « monologue *sans voix* de la conscience » (spm). Dans sa préface à l'édition de 1925 des *Lauriers...*, il écrivait aussi que c'est l'expression « des pensées les plus intimes, les plus spontanées, celles qui paraissent se former à *l'insu de la conscience* et qui semblent *antérieures au discours organisé* » (spm). Est-ce une aporie ?

Larbaud suggère lui-même la réponse : rapporter par écrit un langage intérieur « *sans voix* » et des pensées « *antérieures au discours organisé* », cela reviendrait à dire la pensée à l'état pur, sans les mots pour la dire, ce qui, semble-t-il en bonne logique, exclut toute possibilité d'« organisation » discursive. Mission impossible, pire que la quadrature du cercle. C'était bien une aporie.

Avant Larbaud, en 1862, Dostoïevski avait lui aussi dit l'impossibilité de traduire le jaillissement de la pensée avec les mots de nos langues :

[22] On sait que des raisonnements entiers traversent parfois nos cerveaux avec une vitesse vertigineuse. Se présentant à nous sous la forme de *sensations*, non seulement ils ne peuvent être formulés sous une forme littéraire, mais encore nul idiome humain ne saurait rendre leur signification exacte » (*Une fâcheuse histoire*, spm)³².

Le « monologue intérieur » aurait en quelque sorte la même existence qu'une marche funèbre sans paroles et sans musique ? Ce serait *une illusion*, il n'y aurait donc pas de monologue intérieur ?...

... Mais si justement, et c'est dans l'analogie avec la marche funèbre que se trouve peut-être la réponse. Car, sans parole et sans musique, une marche funèbre n'en existe pas moins *puissancielle-*

32. Cité par Dujardin 1931, IV : 71.

ment, sous la forme de l'idée que chacun, s'il le souhaite et s'il en a le loisir, peut se faire de ce que devrait, de ce que pourrait être une marche funèbre.

Il en va de même pour le monologue intérieur. Chacun a – on peut le supposer – une pensée, un « langage intérieur » bien à soi, quelque chose qui pourrait se dire... si les mots pour le dire existaient. Ce langage intérieur serait donc comme une « *proposée* », une entité puissancielle, en l'occurrence un monologue à mettre littéralement « en paroles (des mots) et en musique (une mélodie, un rythme) ». Mais si on voulait vraiment lui donner vie, passer *de la puissance à l'effet*, il faudrait le faire avec des mots qui ne seraient pas les mots de tous les jours (pour une communauté linguistique donnée), parce que les mots de tous les jours viennent de très loin et ils chargés de connotations qui, par la force des choses, trahissent la pensée en l'« encartant ».

De cette proposée, au cours de l'histoire, certains ont fait une « *transformée* » : à commencer par Larbaud en personne qui, malgré ses propos cités plus haut, prétendait avoir écrit deux monologues intérieurs. Mais avant Larbaud, il y avait eu Dujardin, Moore, Schnitzler, et puis Joyce. Après Larbaud, il y en aurait bien d'autres.

Et il faut bien admettre que, dans ces conditions et avec toutes les réserves qui s'imposent, ils ont tous effectivement écrit ce qu'il est convenu d'appeler des « monologues *intérieurs* », mais des monologues qu'ils ont *extériorisés* avec les mots dont ils disposaient, des mots pris dans leurs langues respectives, et avec plus ou moins de bonheur. Il ne reste donc plus que ce bonheur, et « c'est toujours ça ». Il ne pouvait en être autrement. Forcément..., puisqu'il s'agissait de dire l'indicible.