

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



De l'amour violent à sa violente déstructuration dans *Amants, heureux amants...* (1923) de Valery Larbaud

Clara Montibeller 

Volume 20, numéro 2, 2023

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1108459ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v20i2.4517>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Montibeller, C. (2023). De l'amour violent à sa violente déstructuration dans *Amants, heureux amants...* (1923) de Valery Larbaud. *Voix plurielles*, 20(2), 58–71. <https://doi.org/10.26522/vp.v20i2.4517>

Résumé de l'article

Le recueil de nouvelles de Valery Larbaud *Amants, heureux amants...* relate les monologues intérieurs de ses protagonistes, Marc Fournier, Felice Francia et Lucas Lethel, d'habiles manipulateurs se glorifiant de leurs amours multiples et surtout malsaines. Avides de pouvoir et de destruction, ces trois dandys déplacent leur colère sur les femmes qu'ils côtoient et prennent un malin plaisir à les voir souffrir. C'est au déploiement de cette violence ainsi qu'à ses modalités stylistiques que cet article s'intéresse. Après avoir étudié la typologie des violences dans les rapports de force homme-femme, nous glisserons de la violence thématique à une violence tonale plus astucieuse : l'ironie. Aussi s'agira-t-il d'approfondir le parallélisme entre les véhémences fictionnelles des personnages et l'éclatement du texte de l'auteur, qui met ainsi en abyme la violence humaine.

© Clara Montibeller, 2023



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

**De l'amour violent à sa violente déstructuration dans *Amants, heureux amants...* (1923)
de Valery Larbaud**

Clara Montibeller, Université de Lille

Résumé

Le recueil de nouvelles de Valery Larbaud *Amants, heureux amants...* relate les monologues intérieurs de ses protagonistes, Marc Fournier, Felice Francia et Lucas Letheil, d'habiles manipulateurs se glorifiant de leurs amours multiples et surtout malsaines. Avides de pouvoir et de destruction, ces trois dandys déplacent leur colère sur les femmes qu'ils côtoient et prennent un malin plaisir à les voir souffrir. C'est au déploiement de cette violence ainsi qu'à ses modalités stylistiques que cet article s'intéresse. Après avoir étudié la typologie des violences dans les rapports de force homme-femme, nous glisserons de la violence thématique à une violence tonale plus astucieuse : l'ironie. Aussi s'agira-t-il d'approfondir le parallélisme entre les véhémences fictionnelles des personnages et l'éclatement du texte de l'auteur, qui met ainsi en abyme la violence humaine.

Mots-clés

Larbaud, Valery ; amour et violence ; ironie ; déstructuration

Publiées aux Éditions de la Nouvelle Revue Française sous le titre collectif *Amants, heureux amants...*, les nouvelles de Valery Larbaud « Beauté, mon beau souci... », « Amants, heureux amants... » et « Mon plus secret conseil... » relatent, dans un style joycien – inspiré de celui d'Édouard Dujardin dans *Les lauriers sont coupés* (1887) –, les monologues intérieurs de leur protagoniste, chacun de ces rentiers se glorifiant, par analepse, de ses amours malsaines.

Marc Fournier, le narrateur de « Beauté, mon beau souci... », trouve en Édith Crosland la parfaite intendante londonienne qu'il cherchait. Veuve, elle devient aussi sa compagne, secrète, puisqu'il la méprise¹. Sa condescendance envers Édith s'accroît lorsqu'il rencontre sa fille, Queenie, dont il s'éprend sur-le-champ² et qu'il cherchera éternellement à conquérir. Le héros d'« Amants, heureux amants... », surnommé Felice Francia³ par son amie Inga qu'il s'apprête à recevoir avec sa compagne Romana Cerri, chez lui, à Montpellier, tire vanité de ce triangle amoureux au sein duquel il développe d'insidieuses manipulations afin d'ébranler le couple que forment les deux jeunes filles, de les séduire et de mieux les asservir⁴. Lucas Letheil, le protagoniste de « Mon plus secret conseil... », qui souhaite goûter à la vie conjugale, choisit comme compagne une récente divorcée, Isabelle, avec laquelle il voyage en Italie. Ce cadre idyllique se métamorphose pourtant en cauchemar pour le narrateur, qui, déjà las de sa

concubine⁵, ressassant leurs disputes et se persuadant que seule la vie de célibataire lui sied, l'abandonne en fuyant Naples⁶.

Parce qu'ils souffrent et sont aigris (malgré leur vingtaine d'années), ces trois dandys égotiques déplacent leur colère sur autrui et se complaisent dans l'exercice de cette frénésie ; c'est pourquoi le déploiement de la violence dans *Amants, heureux amants...* et ses modalités stylistiques seront analysés. Si la typologie des violences dans les rapports de force homme-femme sera d'abord étudiée, c'est pour ensuite noter que de cette violence thématique découle une violence tonale : l'ironie, qui remet en question la perception de ces agressions. Il sera enfin question d'approfondir le parallélisme entre les véhémences fictionnelles des personnages et l'éclatement du texte de l'auteur, d'où émerge une sorte de violence métalittéraire.

Yves Michaud définit la violence comme « d'un côté, *des faits et des actions*, ce que nous appelons couramment des 'violences', et d'un autre une *manière d'être* de la force, du sentiment » : « Dans le premier cas, la violence s'oppose à la paix ou à l'ordre. Dans l'autre, elle s'oppose à la mesure » (3). C'est effectivement de circonspection que manquent les héros larbaldiens face à la gent féminine, ce qui favorise l'hégémonie masculine.

Typologie des violences misogynes

Marc Fournier, Felice Francia et Lucas Letheil sont, tous les trois, violents envers les femmes qu'ils fréquentent, qu'elles soient leurs amies, leurs amantes, les amies de leurs amantes, voire les filles de leurs amantes. Ils le sont à leur manière, chacun usant de violences distinctes, à des degrés divers et à des fréquences variées, certains de ces personnages n'exerçant d'ailleurs pas toutes les formes de violences.

La première à relever est, d'après sa définition, la plus courante, celle qui « renvoie à des comportements et des actions physiques » : « Elle consiste dans l'emploi de la force contre quelqu'un avec les dommages physiques que cela entraîne » (4). Un seul de ces narrateurs s'y livre : Lucas Letheil. On remarque une gradation dans son utilisation de la violence physique. Dans un premier temps, le personnage fait allusion à son envie irrépressible de frapper Isabelle, en réponse à la violence féminine : « [...] ce matin encore elle était en pleine crise, cassant la vaisselle comme une cuisinière réprimandée, et si odieuse et si injuste qu'il a été sur le point de la gifler » (MPSC, 697) ; s'il se contient d'abord, dans un second temps Lucas passe à l'acte :

« Pour la voleuse » et « pour la menteuse » ! – de toutes mes forces, et ça m'est bien égal si la servante [...] a entendu les joues de Madame retentir sous la main de Monsieur. [...] / [...] Oui, cela nous vaut dix jours de paix complète. [...]

Mais la façon dont elle s'est défendue, ce mensonge, et cette peur qu'elle n'a pas hésité à me faire, – cela reste. Ma chaîne s'est alourdie encore. (703)

L'affront d'Isabelle ayant été aggravé d'un larcin (d'argenterie) et d'un mensonge (d'être enceinte), la correction physique s'impose ici en tant que punition censée redresser les conduites. Si l'intensité des coups est explicite – « de toutes mes forces », la construction de la phrase, par l'antécédence des exclamations – « 'Pour la voleuse' et 'pour la menteuse' ! » –, crée une ellipse mimétique de l'imprévisibilité du geste, dont la rudesse s'accroît de l'indifférence aux tiers (« ça m'est bien égal ») et de la véhémence verbale – martellement du parallélisme isométrique, dureté des occlusives [p] et [t], persiflage de l'homophonie en -euse, connotation humiliante de l'article défini à valeur générique (« la voleuse », « la menteuse »), abaissement du niveau de langue au registre pulsionnel du « ça », substitué à « cela » (qui revient à la fin de la page, une fois la colère passée). Les réflexions du bourreau postérieures aux coups, dénuées d'empathie et de honte malgré un emportement visible, le confortent dans son action (qui n'a d'autre fin, selon lui, que d'atteindre une union paisible), jusqu'à le placer en victime d'Isabelle, car c'est elle qui l'a poussé à la brutalité. Cependant, comme l'illustre la métaphore de la chaîne toujours plus pesante, cette violence physique ne résout rien. Il faut alors en trouver une autre, plus efficace, plus pernicieuse.

Car « [l]a violence [...] peut être insidieuse comme le suggère la notion de 'harcèlement moral' ou celle de 'violence psychologique' » (7), poursuit Michaud quant aux violences exercées dans la sphère privée. De fait, le trio Iarbaldien exerce sur chacune de ses compagnes une violence morale qui passe notamment par une violence verbale fondée sur les champs lexicaux de l'appropriation, de l'animalisation et de la domination.

Désignant Édith comme étant « sa femme, dans sa maison », Marc définit sa place par « le don absolu, la possession complète » (BMBS, 548) et, bien qu'elle l'agace, il réitère : « [...] elle était sa femme, et elle était là, sous sa main » (562), la répétition de cette conviction l'apaisant comme un remède ; et même s'il finit par se lasser d'elle – sans la quitter –, il considère qu'elle aura « été du moins une acquisition utile » (565). Il exhibe ensuite Queenie, la fille d'Édith, telle une bête de foire dont « [t]out le monde p[eut] voir que cette rayonnante créature [est] sa 'jeune fille' à lui, loyale et fidèle » (557). En outre, Felice Francia se targue d'avoir obtenu d'Inga des rapports charnels exclusifs lors de l'été précédent – « [l]à, je l'ai eue bien à moi, tout entière [...]. Oui, à moi sûrement, cette fois du moins » (AHA, 619) –, la locution adverbiale finale faisant allusion aux préférences échangistes d'Inga qui, parfois, se montre généreuse, même si dans ces conditions elle ne lui est plus uniquement sienne : « [l]a bonne camarade qui ne disait jamais non ; la compagne [...] des promenades aventureuses [...].

Et quelquefois le partage et l'échange de notre butin » (646). Lucas Letheil insiste, de surcroît, sur le fait qu'Isabelle soit « sa femme, chez lui, la femme du maître de la maison » (MPSC, 677), la syllepse étayant sa position : c'est l'homme qui reste le seul propriétaire des entités, ici égales, que représentent « la femme » et « la maison ». Force est de constater chez ces narrateurs l'usage appuyé des déterminants et des pronoms possessifs pour exprimer leur mainmise sur le deuxième sexe, objet domestiqué en bonne et due forme.

Usant tous d'un lexique machiste, les personnages encensent leur pouvoir séducteur, substituant ainsi aisément les figures féminines les unes aux autres. Marc Fournier, après avoir séduit Édith et Queenie, espère charmer Ruby, la camarade de Queenie, qu'il considère comme un appât et une distraction : « Oui, la chose serait amusante, et possible, après tout. [...] Oui, ce serait amusant de voir si l'autre gamine voudrait mordre à l'hameçon, et si Queenie était capable de se montrer jalouse. Un passe-temps comme un autre » (BMBS, 559-560). Felice Francia, en croisant une jeune femme nommée Pauline, s' imagine facilement la manipuler, notamment grâce à son amie (ce qui entache sa toute-puissance masculine mais le personnage, trop aveuglé par sa prétention, ne le remarque pas – l'ironie du scripteur émergeant doucement) : « Oh, Inga s'attaquant à une fille comme celle-là ; à une demoiselle à marier ; et complétant son éducation » (AHA, 632), le verbe « s'attaquant », propre au lexique offensif, insistant sur le fait que Pauline soit une proie. Lucas évoque Isabelle comme une conquête insipide, se fondant dans la multitude de ses rencontres amoureuses :

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 erreur, des ennuis, du temps perdu, une déception. Quelque chose comme ce vêtement du grand tailleur [...] essayé souvent, payé cher, et qui n'allait pas bien [...]. Isabelle ne lui allait pas bien. (MPSC, 651)

Le registre gnomique teinté d'emphase, la tournure indéfinie restrictive suivie de l'énumération faite de désenchantements et de la comparaison avec un costume mal taillé sont humiliants pour Isabelle, réduite à n'être qu'une femme quelconque. Les diatribes misogynes des trois narrateurs jalonnent ainsi les nouvelles, mais ce sont leurs manipulations psychologiques et les abus sexuels qu'ils commettent qui permettent à la violence d'atteindre son acmé.

Marc Fournier incarne, tôt dans le récit, un excellent tartufe leurrant mère et fille. Il séduit l'adolescente de quatorze ans qui ignore la liaison qu'il entretient parallèlement avec sa mère. Ce double jeu fonctionne jusqu'à ce que Queenie découvre la supercherie, alors qu'elle allait s'offrir à lui après des semaines de marivaudage et d'insistance :

« Voyons, calmez-vous... Vraiment, vous n'aviez pas deviné ? » / Elle le regarda bien en face, les yeux brillants de colère au milieu de ses larmes. « Comment le pouvais-je ? Ma propre mère !
– N'est-elle pas libre, comme vous l'êtes ? et songez que celle de vous deux qui aurait le plus de raisons de se plaindre, c'est elle : nous la trompons, vous et moi. [...] Je suppose que vous savez qui je préfère, et à qui je renoncerais, si je le pouvais. » / [...] Elle se leva, mais [...] Marc la retint et, à voix basse, sans oser la regarder, il murmura : « Depuis que je vous connais, dans ses bras je pense à vous ». (BMBS, 560-561)

Qu'il s'agisse des questions rhétoriques, des injonctions ou des formulations hypothétiques pleines de faux regrets de Marc, ses remontrances visent toutes à culpabiliser Queenie, alors que, adolescente, elle ne saurait posséder le discernement d'une adulte et qu'une telle duplicité devait lui paraître inimaginable. Aggravant sa manipulation, Marc n'hésite pas à présenter la mère comme une victime de sa fille (« nous la trompons »). La gêne probablement feinte qui ne lui permet plus de regarder Queenie en face en lui déclarant son amour porte la perversion du personnage à son paroxysme ; et la poétique de cet aveu – à laquelle le double heptasyllabe donne le poids équivoque d'un mot de théâtre – concentre son verbiage en une clause significative.

La manipulation de Felice Francia consiste à utiliser la boisson et son ancienne amante pour abuser de Romana, qu'il désire et jalouse à la fois (puisqu'elle accapare Inga) :

Et même dans l'ivresse, quand enfin elle a cédé, [...] ses regards, son air, sa pose, exprimaient ce mépris ; quelque chose comme : « Je ne me donne pas ; vous me prenez comme un voleur, tristement, honteusement [...] et grâce à la complicité d'Inga, qui ne sait plus ce qu'elle fait ; mais réduite à vos seuls mérites vous ne m'auriez jamais obtenue. » A ce moment-là, c'était un défi, et je l'ai accepté. [...] Comme elle s'est jetée, en pleurant de colère, dans les bras d'Inga, qui riait. (AHA, 627-628)

Non seulement le narrateur a besoin d'enivrer Romana pour triompher de la répugnance dont il fait l'objet, mais il faut qu'il y ait Inga pour l'aider à parvenir à ses fins lascives. Le cynisme du personnage se mesure à sa clairvoyance : alors qu'il a conscience de commettre un viol, il assume son ignominie, l'antithèse (« pleurs/rire »), renforcée par l'hyperbate (« qui riait »), révélant, d'après le sens freudien, son sadisme⁷. Loin de considérer les femmes comme des sujets à part entière, nos trois protagonistes illustrent le premier moment de la dialectique hégélienne⁸ de la reconnaissance : autrui est perçu comme une menace qu'il faut absolument chosifier pour continuer d'exister, et la violence est alors inéluctable. Les héros de Larbaud choisissent ainsi la déshumanisation et la destruction d'autrui, lorsqu'il est *une* autre. Cette misogynie se distingue notamment dans l'ironie larbaldienne, tonalité à double portée puisqu'elle tend aussi à la condamner.

Le dédoublement de l'ironie : la violence de plusieurs instances ?

L'ironie sera étudiée à deux niveaux : d'abord, l'ironie des narrateurs envers leurs amantes ; puis celle de l'auteur sur ses trois narrateurs. Dans « Beauté, mon beau souci... », Marc Fournier se complaît à dépeindre péjorativement le physique, le caractère et l'intellect d'Édith, avec une minutie cruelle et une ironie qui vise à la railler de façon toujours plus acerbe au fil du récit :

Elle était encore très aimable, mais elle savait bien qu'à certains jours elle ne pouvait pas [...] « consulter son miroir avec des yeux contents ». [...] à côté de cela, elle avait un goût fâcheux pour ce qu'elle appelait « la vie intellectuelle ». Elle avait lu [...] des romans, dont quelques-uns lui avaient révélé [...] ce qu'on peut appeler le monde de la pensée. [...] Mais elle avait échoué [...]. Et puis elle confondait tout [...]. Un jour même elle était allée jusqu'à lui dire [...] : « Ce sont là des idées générales, et vous et les idées générales vous êtes brouillés. Vous êtes bien trop subjectif... » Et Marc, agacé, n'avait pu s'empêcher de lui dire : « Édith, laissez donc vos philosophes et ne lisez que les livres qui vous amusent.

– Oh ! mais c'est de l'hédonisme tout pur ! » Elle avait raison : c'était de l'hédonisme ; mais Marc se demanda si elle savait exactement le sens de cet affreux mot, et si elle ne croyait pas à l'existence d'un philosophe qui se serait appelé Hédon. (549-550)

Difficile de trouver un dénigrement plus sarcastique, cette description présentant Édith comme une femme dont la splendeur est passée et qui ne brille pas par son intelligence, la pointe du narrateur l'abêtissant sévèrement par l'invention caustique d'un philosophe fictif et l'extravagance de l'hypothèse étymologique. Il convient alors de s'interroger sur l'origine de cette attaque : c'est justement lorsque Édith ose lui répondre (et qu'elle a raison !) que Marc passe d'un *argumentum ad rem* à un *argumentum ad personam*, l'inaltérable mesquinerie du matois narrateur étincelant encore. Felice Francia, lui aussi, fait preuve d'ironie et de mauvaise foi quand il cherche à comprendre ce qui plaît à Inga chez son amante :

Pourquoi, lorsqu'elle m'a parlé de son amie Romana Cerri, ne m'a-t-elle pas dit : « Je l'aime parce qu'elle est douce et belle et qu'elle n'a aucune espèce d'esprit ? » [...] Savini et Ferrero étaient comme cela [...] sans caractère, flexibles, faciles à persuader et à commander [...]. Ah, justement, c'est leur faiblesse qui lui plaît : les dominer, les sentir à sa merci. Tout donner, mais exiger tout. (AHA, 623)

L'interro-négative acerbe du narrateur trahit sa double jalousie (tournée à la fois à son encontre et envers celles et ceux qui l'approchent). Felice Francia ne se sent pas aussi libre et indépendant que l'indomptable danseuse, qui tombe souvent amoureuse de femmes, parfois d'hommes, jamais de lui. Davantage envieux de sa versatilité, de sa désinvolture et des liens qu'Inga parvient quand même à nouer, il la présente comme une manipulatrice pétrie de

superficialité et de despotisme. L'épanalepse (« [t]out donner, mais exiger tout ») reflète d'ailleurs avec humour la personnalité dominatrice du narrateur, miroir narcissique qu'il semble ne pas supporter. C'est l'auteur qui se moque de l'aveuglement du personnage sur son caractère et de l'indécence de son comportement à venir envers Romana (qu'il ne peut violer seul), elle qui, précédemment, lui semblait si indifférente et malléable. Quant au personnage de Lucas Letheil, son sarcasme aussi est surplombé par celui de l'auteur. Tandis que le narrateur passe l'intégralité de son évasion vers Tarente à ruminer son chaos relationnel, ses cogitations font vaciller ses convictions : plus ses amplifications au ton sardonique décrivent son ancienne prison dorée (en qualifiant sa « liaison » de « malheureuse », de « captivité », d'« ennui intolérable », de « chose ennuyeuse » (MPSC, 681) –, alors qu'elle semblait plutôt tumultueuse), plus le personnage hésite à quitter Isabelle, ses turpitudes lui créant un dilemme caustique : ne serait-il finalement pas plus sage d'opérer un demi-tour, de rentrer en sauveur et de se contenter d'une femme qui lui est pleinement soumise ? Après une énième tergiversation, Lucas Letheil répète et énumère, comme pour s'en convaincre, les défauts d'Isabelle, presque – et c'est là l'ironie – au point de s'y attendre :

Pitié. Maintenant tout ce qui touche à Isabelle a quelque chose à voir avec la pitié. Il la plaint d'être moralement délaissée pour Irène ; il la plaint parce que chaque jour la rapproche du jour où elle sera abandonnée ; pour un peu il la plaindrait d'être insupportable. Et quand [...] il surprend les regards d'un homme arrêtés sur la gorge, la nuque ou les bras d'Isabelle, il le plaint : « Mon pauvre ami, si tu savais... La veux-tu ? » (697)

L'antépiphore (« pitié ») et l'anaphore (« il la plaint ») accentuent l'amère compassion du narrateur envers celle qu'il délaisse. Bien qu'il emploie une parataxe altière et détachée, aux antipodes du dégoût qu'il décrit, le polyptote sur le pronom (« il la plaint » ; « il le plaint ») déplace son ironie et sa pitié sur les inconnus lorgnant l'ancien objet convoité. De fait, ces pirouettes thématiques et tonales montrent l'habileté de Larbaud à manier l'humour. Le lecteur, poussé à honnir ces phalocrates, finit par en rire, la satire larbaldienne se surpassant lorsqu'il s'agit de moquer ses héros.

En effet, pendant que les narrateurs dénigrent inlassablement les femmes, l'auteur tourne en ridicule ces bas personnages en les caricaturant. Immatures, Marc Fournier, Felice Francia et Lucas Letheil se révèlent incapables de prendre du recul, autant sur les événements que sur eux-mêmes, et donc inaptes à l'intégration sociale. La mention de leur puérité se répète entre « Beauté, mon beau souci... » et « Mon plus secret conseil... », ce qui participe au dénigrement des narrateurs par l'auteur. Tandis que Marc Fournier « se reproch[e] d'être si ému, et d'attacher tant d'importance à ce qu'il v[ient] de faire », il « se dit qu'il [est] resté bien

collégien malgré ses vingt-cinq ans, et qu'un homme de son âge qui embrass[e] une jeune fille d[oit] le faire délibérément, et même presque distraitemment. [...] Quoi, cette enfant para[ît] bien moins émue que lui ! » (BMBS, 545) ; Lucas Letheil justifie la lâcheté de son comportement par un raisonnement mathématique caduc :

Ah, sans doute, un homme qui aurait été majeur depuis plus de huit mois et qui aurait eu plus d'expérience qu'un Lucas Letheil de vingt et un ans et huit mois, enfin, *un homme*, aurait dormi tranquillement sur le sofa [...]. Tranquillement ; à son tranquille réveil, il aurait déjeuné [...]. / Et [...] il irait chez donna Clementina, et sans doute Irène serait là... Et [...] il oserait... / Voilà comment l'homme plein d'expérience, l'homme, par exemple, de vingt-cinq ans, se tirerait d'affaire. Mais pour Lucas Letheil, vingt et un ans et huit mois, c'était tout aussi impossible que de ramener Isabelle à son mari. (MPSC, 653)

Après sa première étreinte avec Queenie, Marc se compare à un enfant encore plus sentimental que l'adolescente qu'il vient d'embrasser, malgré ses vingt-cinq ans ; après sa première rêverie de rupture avec Isabelle, Lucas est comparé à un jeune garçon sans expérience, tout sauf un « homme », un vrai, l'énonciation de sa piètre jeunesse, « vingt et un ans et huit mois », l'acquittant avec ironie. Il est par ailleurs cocasse de relever que le personnage qui a justement vingt-cinq ans ne s'en sort guère mieux que celui qui rêve de les avoir. Larbaud intensifie le ridicule de ses personnages en mettant en valeur la dichotomie entre leurs aspirations (être un Dom Juan insensible) et ce qu'ils sont réellement (manquer d'audace et de sang-froid). L'auteur amplifie leurs enfantillages⁹ et sème des indices qui mettent en abyme les effets escomptés, c'est-à-dire faire rire : « O document bon à brûler ! [...] – monument d'orgueil insensé, d'enfance et de sottise, – à mourir de honte ou à éclater de rire » (671), s'exclame Lucas après avoir retrouvé son journal intime (attitude elle-même enfantine) de l'année précédente (alors qu'il avait déjà vingt ans et huit mois).

Finalement, l'ironie témoigne d'une violence tonale de la part de Larbaud, moins misogyne que misandre, puisqu'elle s'adresse surtout aux narrateurs. D'ailleurs, l'ironie de Larbaud se retrouve, après lecture, dans le titre de ses nouvelles¹⁰ et dans le surnom du narrateur de « Amants, heureux amants... » – « Monsieur Francia » –, pourtant loin de représenter « la France Heureuse ».

Toujours dans le but de moquer ses narrateurs, Larbaud fait le choix d'inclure, dans le discours de ses personnages, un ton pathétique. Le début de la citation célinienne dans *Voyage au bout de la nuit*, « [s]i les gens sont si méchants, c'est peut-être simplement parce qu'ils souffrent », semble avoir été écrit pour les protagonistes larbaldiens, lesquels éprouvent tant de douleurs qu'on les plaindrait presque. Marc Fournier est un pessimiste manquant terriblement de confiance en lui et qui se rassure en séduisant les femmes qu'il côtoie : « [l]e fait qu'il pût

plaire à une femme [...] était toujours pour Marc un sujet d'étonnement, et chaque fois [...], il inclinait à croire que c'était l'effet d'un hasard, un miracle » (BMBS, 548), le champ lexical thaumaturgique mettant en valeur son émerveillement face à la possibilité de la rencontre amoureuse. Felice Francia est un cœur d'artichaut qui craint constamment l'abandon :

Voici donc la solitude qui recommence. [...] Elles sont parties. Elles sont parties. Et je me retrouve, et je n'ai pas le plaisir que j'en attendais. Je n'ai pas le plaisir de me reconnaître. (Oh, que c'est mauvais.) Il faudra donc toujours qu'après les adieux j'éprouve ce sentiment d'un manque, ce serrement de cœur ? (AHA, 635)

Le présentatif et la tournure impersonnelle fatalistes (« voici donc », « il faudra donc »), les épizeuxes (« elles sont parties » ; « je n'ai pas le plaisir ») et la question rhétorique exagèrent ici l'épanchement et la tristesse du personnage. Lucas Letheil, qui redoute aussi la solitude durant son périple (c'est pourquoi il repense tant à Isabelle tout en s'imaginant déjà avec Irène), est victime de sa couardise, dont il a conscience et qu'il blâme, celle-ci le rendant, malgré lui, malveillant :

Cette fuite est ignoble. Elle suffit à prouver qu'il n'est pas un galant homme (il peut avoir d'autres qualités, mais celle-là il ne l'a pas, et c'est grave). Il a atteint le fond de l'abjection [...]. Cette journée sera la plus honteuse de sa vie. / Une quinte de toux. Ses actes sont ceux d'un malade. Il n'en est pas entièrement responsable. Sa mort prématurée expliquera, fera pardonner bien des choses. Il a peut-être en lui, depuis la nuit dernière, le germe d'une maladie rapidement mortelle, et son voyage à Tarente est un voyage vers la mort. (MPSC, 665)

Bien que le héros soit conscient de son abjection, ce qui d'après Julia Kristeva correspond à la plus forte aliénation possible puisque « l'abject sollicite et pulvérise tout à la fois le sujet, [...] [qui] lorsqu'il trouve que l'impossible, c'est son *être* même, découv[r]e qu'il n'est autre qu'abject » (12), Lucas Letheil préfère, comme l'atteste la malicieuse parembole « (il peut avoir d'autres qualités, mais celle-là il ne l'a pas) », en faire fi, et la grave justification de son immoralité tout à fait insensée (« le germe d'une maladie rapidement mortelle ») à laquelle il adhère (car elle l'innocente) le conforte dans ses apitoiements. L'ironie du scripteur larbaldien, auréolée, dans le discours des personnages, de traits lyriques, emphatiques et superlatifs, renforce leur pathétique – les héros déclamant leur douleur et leurs regrets –, ce qui rend de nombreux passages éminemment tragi-comiques – « [...] son lit de mort, à Tarente [...], l'amoureux en danger de mort [...] et Irène apparaît [...]. Elle est là au dernier et terrible moment, elle lui tient la main. [...]. Quelle ironie ! » (MPSC, 666) – et même grotesques – « Adieu. [...] Adieu. O ragazza mia ! chère Vous ! je suis fâché de vous quitter si vilainement, les premiers temps étaient si beaux ! Mais je n'ai pas trouvé de moyen qui fût moins brutal, moins douloureux pour elle et pour moi... [...] Adieu. [...] Adieu, cette fois » (658) –,

l'accumulation desdits mauvais tours de style accablant les personnages. Toutefois, la violence thématique, de la part des narrateurs, et la violence tonale, de la part de l'auteur (l'ironie mêlée au *pathos*), sont mises en péril par la déstructuration du texte.

Quand la violence dans l'œuvre déteint sur l'œuvre : la déstructuration de l'écrivain

Alors qu'a déjà été relevée la violence des narrateurs sur les femmes, et celle de l'auteur sur ses narrateurs, il convient d'ajouter une dernière échelle de violence, celle de l'auteur sur son matériau : la forme de son texte. Plus les récits se déploient, plus la violence thématique perdure et plus les lignes se déstructurent, typographiquement. Dans « Beauté, mon beau souci... », les paragraphes rétrécissent de page en page, laissant place à l'espace, à des pages aérées et à des retours à ligne mettant en valeur quelques vers moralisateurs¹¹ (serait-ce le reflet de la situation amoureuse et géographique de Marc, désormais loin de Queenie ?). « Amants, heureux amants... », au contraire, se présente comme un texte compact, dense, avec seulement trois paragraphes distincts (serait-ce l'imitation de cette intime trinité amoureuse ?), dans lesquels Felice Francia détaille ses longues et versatiles introspections, changeant d'avis presque à chaque page : « [e]t 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 [...]. Oui, et si [...] je pouvais songer à les suivre, c'est à cause de Romana que je le ferais. [...] Mais non, je ne la préférais pas à Inga. C'était autre chose » (636-637). « Mon plus secret conseil... » représente quant à lui le texte qui se désagrège le plus : les aposiopèses, forçant le personnage au laconisme, prolifèrent¹² ; les parataxes averbales favorisent l'emploi d'une ponctuation décousue au style coupé¹³ ; la syntaxe éclate en même temps que le voyage en train de Lucas Letheil se déroule, ses phrases étant délimitées par le nom des villes qu'il traverse. Alors que les phrases du héros avaient le temps de se terminer lors des premiers arrêts¹⁴, l'accélération du train, précipitant elle-même sa fuite, permet aux destinations de faire violence au texte en y faisant irruption : « [...] si nous sommes repu de scènes de ménage et de tempêtes domestiques, nous sommes aussi repu / Persano. / d'amour. Onze heures moins dix. On va s'arrêter partout maintenant » (692). Larbaud mutile les mots de Lucas Letheil jusqu'à la fin¹⁵, apothéose de son anéantissement syntaxique et, *a fortiori*, sémantique, comme le montre l'*explicit*, où la narration laisse place au subconscient du personnage, s'endormant :

Et vers Irène je vais... / M'endormir dans la pensée d'Irène. / Irène, ti voglio / tanto / tanto bene / moglie mia ! / Comme on est bien seul et bien soi au seuil du sommeil / Comme / moi en ce moment, entrant / en moi-même, sous le / voile...
Le petit ani-/ mal inquiet rentrant sous, / non, dans son terrier. Ciao ! / Cette espèce de / petit renoncement au monde [...] / [...] Irène ? / L'effort pour

l'oublier ? Pour renoncer aussi à, / ça, à ces liens ? / [...] « So, when I am wearied... » you petite / flamme bleue dans le soir en voyage / quand la face de la Terre pâlit. Ah !... / [...] Oh, Dio ! dormire, dormire... Sì, già... / Passer le mois de mai en Sicile ?... / Ou à Corfou ?... (714-715)

Conformément à la pensée nietzschéenne, selon laquelle « [s]e méprendre sur le rythme d'une phrase c'est se méprendre sur le sens même de la phrase » (166 ; aphorisme 246), le rythme descendant de ces phrases désyntaxisées et désémantisées traduit la perte de sens que vivent les personnages, permettant ainsi à Larbaud de rendre concrète la violence fictionnelle en la faisant déborder sur le texte. Cette violation des règles syntaxiques, linguistiques et grammaticales introduit alors une violence herméneutique. En complexifiant la compréhension de son récit, Larbaud malmène sa réception et rompt le contrat de lecture. J'ai suggéré plus haut que ce recueil de nouvelles s'inspirait du style de Joyce : c'est ici que s'illustre le mieux sa copie. Si, comme le dit Kristeva, la rhétorique joycienne « fait éclater [l'abject] dans ce prototype de la parole littéraire qu'est pour lui le monologue de Molly » (29), c'est que l'« abject est, au-delà des thèmes, et pour Joyce en général, dans la façon de parler : c'est la communication verbale, c'est le Verbe, qui décèle l'abject. Mais en même temps, le Verbe seul purifie de l'abject [...]. Une seule catharsis : la rhétorique du signifiant pur, de la musique dans les lettres » (30-31). Cette sublimation du langage par le dépassement des limites de la langue et son maniement stylistique, Larbaud se l'approprie, tout en y ajoutant le riche exotisme poétique qui lui est propre.

De fait, l'aliénation sémantique passe par un usage si savant de la langue qu'elle devient inintelligible pour un lecteur ordinaire, fût-il trilingue. En effet, Larbaud insère dans les discours de ses personnages et de ses narrateurs un abondant hétérolinguisme¹⁶ jamais traduit qui compromet davantage la réception du texte : des langues étrangères (allemand¹⁷, anglais¹⁸, italien¹⁹) ; des langues anciennes (grec²⁰ et latin²¹) ; même le langage mathématique²². Dès lors, un parallélisme de l'incompréhension s'opère sur deux instances : le lecteur et le narrateur. De même que le sens desdits passages échappe à un lecteur monolingue (auquel manque le signifiant), la connaissance de soi et d'autrui reste étrangère aux narrateurs larbaldiens (auxquels manque le signifié). Ainsi, lecteur et narrateurs doivent chercher le sens des mots et trouver du sens au texte dans le fatras stylistique et linguistique de Larbaud, auteur au fait de la puissance ontologique du langage et de sa force libératrice, illustrée par la pensée de Giorgio Agamben : « Poésie et philosophie, quand elles disent quelque chose, n'oublient pas qu'elles sont en train de le dire [...]. Si nous nous souvenons du langage, [...] alors nous sommes plus libres, nous ne sommes plus contraints par les choses et les règles. Le langage n'est pas un

instrument, il est notre visage » (12). Cette même volonté de faire violence au texte et au lecteur a été retrouvée chez Céline avec son argot, duquel il dira : « [l]’argot est un langage de haine qui vous assoit très bien le lecteur... l’annihile !... à votre merci !... il reste tout con !... » (*Entretiens*, 72). L’intention est claire. Si nous rapprochons Céline de Larbaud, c’est pour souligner, non pas leur style et leurs thématiques (qui diffèrent grandement), mais les effets communs provoqués par la particularité de leur écriture, c’est-à-dire par l’argot du premier et l’hétérolinguisme du second. Comme le dit Kristeva en parlant de Céline :

Le lexique argotique, par son étrangeté, sa violence même, et surtout parce que le lecteur ne le comprend pas toujours, est bien sûr un moyen radical de séparation, de rejet, de haine à la limite. L’argot produit un flou, voire une coupure sémantique à l’intérieur des énoncés qu’il ponctue et rythme, mais surtout, il approche ce vide du sens que Céline semble viser. (226-227)

Ce vide de sens et la violence recherchés par Céline rappellent l’un des desseins littéraires de Larbaud dans *Amants, heureux amants*.... Quand Céline choisit un niveau de langue familier et un style expressionniste pour rebuter son lecteur, Larbaud opte pour un langage élégant, impressionniste et plurilingue, créant à sa manière le même malaise.

Par ailleurs, Larbaud brouille davantage la compréhension de ses textes en faisant preuve d’une intertextualité souvent implicite. Dans « Amants, heureux amants... », Felice Francia lit *Les nourritures terrestres* (634) ; pour autant, à aucun moment Gide n’est cité, ni l’œuvre synthétisée. La portée de cette référence risque de n’être perçue que du seul lecteur cultivé, notamment l’emprunt qui y est fait car c’est de cet ouvrage que provient la citation qui résume parfaitement les oscillations de nos trois antihéros : « choisir, c’[est] renoncer pour toujours, pour jamais, à tout le reste et la quantité nombreuse de ce *reste* demeur[e] préférable à n’importe quelle unité » (Gide 81).

Enfin, la déstructuration sémantique de l’auteur déborde au point de créer des dénouements hermétiques : dès qu’Édith meurt, Marc recherche Queenie (qu’il espère épouser), mais rencontre une jeune femme effrayée par son discours qui, n’éprouvant que regrets et honte, s’enfuit²³. En récusant la violence verbale de Marc Fournier, Queenie, désormais libérée de cet homme, incarne la dialectique d’Agamben quant aux résiliences possibles face à tout bouleversement : « Dans la maison qui brûle tu [...] ne peux pas ne pas voir ce que désormais les flammes mettent à nu. Quelque chose a changé, non dans ce que tu fais, mais dans la façon dont tu te laisses aller dans le monde » (19). Inga et Romana parties, Felice se remémore ces instants en leur compagnie, tout en les regrettant moins que « celle à qui [il] pense » (AHA, 637), femme qu’il a désignée en filigrane avec cette périphrase et dont on ne sait rien ; de Lucas, on ne connaît que ses délires, ses nouveaux fantasmes sur Irène et

son endormissement dans ce train. Tous finissent condamnés à la solitude (voir Agamben 14), là est la certitude du lecteur.

Ainsi, les personnages larbaldiens, qui poursuivent l'amour plus que les femmes et perdent, progressivement, leur sang-froid, leur raison, leurs amantes et leur langage, mettent en abyme la violence humaine et ses corollaires : ses secrets, ses incompréhensions, ses destructions, la fatale dérélition qui la lie à l'existence²⁴.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio. *Quand la maison brûle*. Tr. L. Texier. Paris : Payot & Rivages, 2021, « Bibliothèque Rivages ».
- Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Denoël et Steele, 1932.
- . *Entretiens avec le professeur Y*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955.
- Gide, André. *Les nourritures terrestres*. Paris : Mercure de France, 1926 [1897].
- Grutman, Rainier. *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Québec : Fides-CETUQ, 1997.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1980.
- Larbaud, Valery. *Amants, heureux amants....* Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958 [1923].
- Michaud, Yves. *La violence*. Paris : PUF, 1986.
- Nietzsche, Friedrich. *Par-delà le bien et le mal. Œuvres philosophiques complètes*, t. VII. Tr. C. Heim. Paris : Gallimard, 1971 [1886].

Notes

¹ « Elle (Édith) était devant la vie intellectuelle comme un enfant devant un piano dont il ne sait pas jouer, et qui s'émerveille lorsque, en frappant des touches au hasard, il réussit à produire un accord » (550). « Beauté, mon beau souci... » (1920) est publié dans *Amants, heureux amants...* (1923). Les citations renvoient à l'édition de 1958. L'abréviation BMBS désigne la nouvelle « Beauté, mon beau souci... » ; AHA « Amants, heureux amants... » ; MPSC « Mon plus secret conseil... ».

² « Elle (Queenie) était aussi douce, polie et pure que peut l'être la créature humaine » (542-543).

³ Qui signifie « la France Heureuse » en italien.

⁴ « Mais Inga, lorsqu'elle aime, [...] devient la personne aimée, et il y a désormais entre elles un pacte si étroit que personne ne peut espérer s'y joindre. [...] Tant pis pour moi si... [...] Ah, et le voisinage constant de Cerri [...]. Son mépris pour moi, hier soir. C'est pour ça que j'ai tenu à les enivrer, elle surtout ». (AHA, 627).

⁵ « 'Et si je la ramenais à son mari ?' », *incipit in medias res* de MPSC (649).

⁶ « 'Où va le premier direct ? Tarente-Brindisi ? Sept heures quarante-cinq ?' Il est sept heures quinze. 'Va bene... Une première pour Tarente, aller seulement' » (663).

⁷ « [Dans] *Au-delà du principe de plaisir*, Freud introdui[t] l'idée d'une pulsion de mort (Thanatos) opposée aux pulsions de vie (Eros). [...] Cette pulsion de mort tend à désintégrer les unités vivantes en les ramenant à l'état inorganique. Elle demeure pour une part intériorisée et rend compte alors du masochisme [...]. Tournée vers l'extérieur, elle est au principe du sadisme [...]; lorsqu'elle agit de manière isolée, elle se manifeste comme tendance destructive et agression » (Michaud 84).

⁸ « La violence est [...] au cœur de la lutte de deux consciences pour la reconnaissance mutuelle [...]. Pour Hegel, toute conscience dans son désir tend à réifier autrui et, dans le rapport à autrui, la violence est inévitable. [I]l n'y a pas de nous s'il n'y a pas eu au préalable cette lutte pour la reconnaissance. [...] [L]a reconnaissance d'autrui [...] est [...] une affaire d'affrontement et de guerre » (Michaud 111).

⁹ « [S]i j'ai tant de plaisir à taquiner [...], c'est moins par esprit de représailles que par ce désir jeune, trop jeune, ce besoin de *gamin*, de me faire prendre au sérieux, [...] par une grande personne... ». (MPSC, 661).

¹⁰ « Beauté, mon beau souci... », reprenant le même titre que le poème de Malherbe, ironise sur les beautés éphémères d'Édith et de Queenie ; « Amants, heureux amants... », repris à La Fontaine (dans sa fable « Les Deux pigeons »), aurait dû s'intituler « Amantes, heureuses amantes... » pour être exact ; « Mon plus secret conseil... », qui reprend un vers du sonnet de Tristan L'Hermitte « Les Agréables pensées » (du recueil des *Amours*), aurait, de même, réclamé le pluriel.

¹¹ « Ton amour est comme le taureau / Qui va partout où on l'attire ; / Mais le mien est comme la pierre / Qui demeure où on l'a posée » (BMBS, 609).

¹² « De tous les amis de ma famille, il n'y a que mon tuteur... Brave homme, désintéressé, fin. Et célèbre. Un peu moqueur... Mais les autres... » (MPSC, 660).

¹³ « Besoin irrésistible d'être seul. Je la laisse. Le salottino ; notre intimité ; mes livres. Et ma vie brisée. Non, mais sérieusement endommagée. Et Irène perdue. Prendre des mesures. Pourquoi n'a-t-elle rien dit jusqu'à ce soir ? Des mesures. La visite honteuse à une sage-femme ; toute une suite d'actions répugnantes ; le danger, la mort ; une dénonciation possible. Ou alors des liens détestés, intolérables, pour toute la vie » (702).

¹⁴ « Le train même semble sur le point de s'arrêter. On entre en gare de Salerne. / Salerno » (681).

¹⁵ « Ce dont j'ai besoin, ce qui guérira mon malaise, c'est la douceur de la *conversation* féminine. Chez moi les conversations finissent trop souvent trop mal. Oh, *l'amie*, la voix de / Contursi. / *l'amie* ; [...] comme un horizon délicieux, sa beauté et la femme qu'elle est » (694), ou encore : « [c]'est alors / Sicignano. / qu'il a dit à donna Clementina : 'Qui est cette jeune fille ? Il me semble l'avoir déjà vue à Paris ?...' » (695).

¹⁶ L'hétérolinguisme est « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés [...] de la langue principale » (Grutman 37).

¹⁷ « Ein Meer von blauen Gedanken... » (BMBS, 543).

¹⁸ « 'O those Continental women, the things they expect of their men !...' O dear ! » (MPSC, 691).

¹⁹ « Ma è vero, sai, quello che ti ho detto : la tua schiava innamorata » (AHA, 624).

²⁰ « Οί κῆποι » (619).

²¹ « *Te spectem, suprema mihi cum venerit hora – Te teneam moriens...* » (665).

²² « *fx ax bx + c – o...* » (667).

²³ « Mais un homme garde ces choses-là dans son cœur et il y pense, la nuit, quand il est seul. Le monstre a souvent pensé à la petite Andromède, Queenie, et il a tout revu dans ses rêves [...] et quand vous m'avez dit ce qui vous était arrivé, j'ai senti comme un coup dans la poitrine parce que vous aviez gaspillé pour un autre un trésor que vous m'aviez permis d'entrevoir comme si un jour il devait être à moi. [...] Queenie !... Queenie ! » / Elle était partie en courant » (BMBS, 586).

²⁴ « Et puis il pourra y avoir une rencontre fortuite ; mais ce sera sur un autre plan. [...] Peut-être dans un restaurant, ou sur le pont d'un bateau [...]. Elle, avec la nouvelle amie [...]. Et moi, tout seul, probablement » (AHA, 646).