

Poèmes par un riche amateur: de l'aventure lyrique novatrice à l'aventure textuelle

MARÍA ISABEL CORBÍ SÁEZ
Universidad de Alicante

Resumen:

No cabe ninguna duda de que *Poèmes par un riche amateur* (1908), con los poemas del heterónimo de Valery Larbaud haya contribuido a la renovación de la poesía lírica agotada con el declive del simbolismo francés. Una poesía lírica innovadora que se nutre de nuevos espacios geográficos al ritmo frenético de los recorridos ferroviarios por todo el continente europeo y, además, una renovación de la poesía dado que si la “dicción del yo” orquestada por la cadencia caprichosa de los viajes y los antojos imaginarios de un ser sensible a la búsqueda de su “alma perdida” retiene nuestro interés por su carácter rompedor, también detenemos nuestra atención crítica en la aventura textual que el poeta a la búsqueda de la Belleza Invisible: aventura textual a través del texto en sí mismo y a través de los textos.

Palabras Clave:

Poesía lírica, Modernidad, Reflexividad, Intertextualidad, Aventura textual

Abstract:

There is no doubt that *Poèmes par un riche amateur* (1908), with the poems of Valery Larbaud's heteronym has contributed to the renewal of lyric poetry exhausted with the decline of French symbolism. A lyric poetry that takes its inspiration along the new geographical spaces railed by the frenetic train courses across the European continent and a renewal of poetry too, since the diction of the poet's self is orchestrated by the jerking of the journey and the imaginary whims of a sensitive being in the search for his “lost soul” holds our interest because of its groundbreaking features. The poet looking for the “Invisible Beauty” invites us to join him in the textual adventure through the text in itself and through the weaving texts.

Key Words:

Lyric Poetry, Modernity, Reflexivity, Intertextuality, Textual adventure

En un mot, le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un
prétexte pour aller vers Elle. C'est, je crois, le mot de la Poésie.
(Stéphane Mallarmé)

Si, effectivement, d'une part, la poésie de A. O. Barnabooth vs Valery Larbaud a été considérée par de nombreux critiques comme novatrice quant à ce nouvel exotisme pratiqué le situant au même rang que ces «poètes de la prise du monde» selon l'expression fort connue de Robert Sabatier et, d'autre part, elle constitue, tel que le souligne Michel Décaudin «une de ces manifestations contre le symbolisme et ses excès au nom de la vie, de la nature, de la cité, des valeurs du cœur, de la simplicité et de la clarté» (Décaudin 1981: 55), le lecteur dès le seuil même du recueil perçoit des indices qui lui permettent d'inférer que ces poèmes regroupés selon deux parties bien différenciées *Borborygmes* et *Ievropa*¹ sont, certes, porteurs de traits qui dépassent amplement le parcours géographique au rythme des courses ferroviaires, l'exaltation de la modernité, et cette splendeur de la «vie réelle sans art et sans métaphores» revendiquée par le poète hétéronyme (Larbaud 1958: 57)². Dans ce contexte de tendances poétiques confuses qui marque le début du XXème siècle si la parution de *Poèmes par un riche amateur* en 1908 soulève grands nombres d'acclamations de la part des écrivains et critiques consacrés et constitue cette «magistrale entrée» en scène dans le cénacle littéraire de la Rive Gauche selon les mots de Jean Royère (Royère 1908: 358), c'est bien parce que son auteur, grâce à cette soif de modernité qui le guida dès ses débuts, arrive déjà à ouvrir de nouvelles voies et à annoncer des chemins fructueux pour le renouvellement de la littérature, une littérature fort épuisée, rentrée en crise au crépuscule du XIXème siècle tel qu'analysée tout aussi bien par Michel Raimond que Michel Décaudin dans les deux textes critiques fondateurs qui abordent cette époque. Effectivement, André Gide dira de la «Biographie de M. Banarbooth» qu'elle est «insuffisante et indécise» or il ne manque pas de souligner l'«excellence» des poésies (Gide in Lioure 1989: 34). Certes le passage de la première édition à la deuxième en 1913 cette dernière ayant pour titre *Les œuvres complètes de A.O. Barnabooth: c'est-à-dire un conte, ses poésies et son journal intime* apporta des modifications appréciables et constitua encore un pas au devant dans cette quête de modernité³,

1 *Poèmes par un riche amateur* (1908) est le deuxième mode d'édition à frais d'auteur (Valery Larbaud) chez Messein du «livre» de M. Barnabooth réservé pour le service de presse et l'élite intellectuelle ; composé de ces deux suites de poèmes, du conte *Le pauvre chemisier* et le tout précédé de la «Biographie de M. Barnabooth» par M. X.M. Tournier de Zamble. Jouant sur l'anonymat de son auteur réel, dû en partie à la pudeur de ce dernier et à son manque d'assurance quant à sa réception, ce livre «inquiétant» ou bizarre selon les mots d'André Gide retient notre attention critique parce que, en dépit du fait qu'il ait été souvent renié de son auteur, il est déjà annonciateur de ce jeu de l'écriture qui sera porté à son plus haut point de perfectionnement avec l'édition des *Œuvres complètes de A. O. Barnabooth* (1913). Fort heureusement George Jean-Aubry et Robert Mallet incluent cette première édition dans les «Notes» aux *Œuvres Complètes* de Valery Larbaud permettant donc notre recherche (Jean-Aubry et Mallet 1958: 1134). Nous tenons à indiquer que lorsque les poèmes cités appartiennent indifféremment aux deux éditions les références aux pages ne correspondent pas à celle des «Notes», nous indiquons lorsque les poèmes cités ont été modifiés ou supprimés.

2 Tel que le relève George Jean-Aubry, Valery Larbaud appartient à cette génération postsymboliste et bien souvent, ayant reconnu l'influence exercée sur lui des poètes du mouvement inauguré par Baudelaire, il a surtout rejeté l'hermétisme de cette école et un langage poétique reposant excessivement sur l'usage de la métaphore (Jean-Aubry 1958: 32-33). Tel que nous pouvons le constater dans notre étude si, effectivement, Valery Larbaud se dégage des influences et crée une poésie tout à fait personnelle, ces poètes sont bien présents dans son art.

3 Après avoir constaté les mérites de la deuxième édition André Gide avoue: «[...] C'est des livres des plus

pourtant tenant compte des différences relevées par Robert Mallet et Georges Jean-Aubry dans les «Notes» à l'édition de la Pléiade, nous nous proposons de démontrer que ces poèmes «d'une grande audace» selon Françoise Lioure (Lioure 1993: 102), signés de la main de la créature de Valery Larbaud établissent des repères qui ouvrent de nouveaux enjeux pour l'aventure lyrique dans la mesure où celle-ci annonce déjà un nouveau traitement du moi de même qu'elle y avance également de façon embryonnaire cette aventure textuelle que réclamera toute la modernité à venir.

Le caractère prosaïque du titre de la première partie, tout à fait à l'opposé du sublime accordé traditionnellement à «l'oeuvre des muses» et l'humour⁴ qui s'en dégage nous indiquent déjà que les vers qui vont suivre ne tiennent absolument pas de «ces épanchements» et de cette «diction du moi» qui s'est traditionnellement voulue grave, sérieuse ou encore tout à fait sincère... Et pourtant ses poèmes, bien que Barnabooth soit un personnage caricatural et bien souvent grotesque comme défini au départ par son créateur ce qui pourrait nous amener à l'imaginer bien plat ou simplement tenant de la provocation, visent à dévoiler «sa psychologie» tel que l'avoua Valery Larbaud (Larbaud in Jean-Aubry: 1949). Ces *Borborygmes*, qui ne sont en réalité que l'expression poétique, spontanée et incontrôlée, d'un drame intérieur et qui, par conséquent, constituent, entre autres, une tentative de conquête d'une identité vont tenter de dévoiler cette vie intérieure. Le lecteur, dès le «Prologue», prend conscience que bien qu'il s'agisse du «chant» d'un poète «épris de luxe et en constante et luxueuse mobilité» souffrant d'inadaptation au sein du nouveau monde, que bien que ces «Voix, ces chuchotements irrépessibles des organes» soient la «seule voix humaine qui ne mente pas» (Larbaud 1958: 43-45), le lyrisme pratiqué ne répond plus aux exigences traditionnelles d'une expression directe, franche et unitaire de son moi (Robert 2001: 163). Le «riche amateur» se plaint de cette «vie indicible», «ma vie» nous dit-il «D'enfant qui ne veut rien savoir, sinon espérer éternellement des choses vagues» (Larbaud 1958: 45). De plus, les deux poèmes «Le masque» et le «Don de soi-même» apparaissant dans les deux éditions et n'ayant souffert aucune modification dans le passage de *Poèmes* aux *Œuvres complètes* nous semblent fondamentaux dans la mesure où A. O. Barnabooth signale au lecteur de ne pas être dupe et donc de ne pas croire que son moi est simplement caché derrière l'union des mots. Ce recours au masque, d'abord utilisé par Baudelaire, puis ensuite par de nombreux poètes de la modernité tel que

modernes que j'ai lus. Bravo! J'ai plaisir à me sentir votre ami» (Gide in Lioure 1989: 144).

4 Un humour certain se dégage déjà de l'utilisation des termes qui sont relatifs à cette vie organique, le côté sublime qui a caractérisé la poésie étant tout à fait éliminé avec ces champs lexicaux. Valery Larbaud ayant souvent avoué l'influence exercée dans ses débuts par Walt Whitman, se souvenant de la découverte de Henri Jean-Marie Levet au moment où le personnage de Barnabooth est en train de se concevoir, affirme: «[...] et je rêvais d'un poète <<comme ça>> fantaisiste, sensible à la diversité des races, des peuples, des pays, pour qui tout serait exotique, ou pour qui rien ne serait exotique [...] humoriste, c'est-à-dire capable de faire du Walt Whitman à la blague, de donner une note de comique, de joyeuse irresponsabilité, qui manquait dans Whitman. Au fond, ce que je cherchais sur les tables, les casiers et les rayons des jolies bibliothèques tournantes de chez Brentano, c'était le poète qui eût été le successeur à la fois de Laforgue, de Rimbaud et de Walt Whitman. Et voici qu'il me sembla presque l'avoir trouvé [...]» (Larbaud 1921: 25-26).

Saint-John Perse entre autres, de la plume du poète hétéronyme permet d'introduire dans le cadre de ses poèmes cette dichotomie entre le moi qui correspond à l'état social donc le moi apparent et superficiel, face à celui de l'individu c'est-à-dire le moi intime, intérieur et profond. Il n'est que dire que, lorsque le riche amateur avoue dans «Le Masque» «J'écris toujours avec un masque sur le visage» (Larbaud 1958: 47), il est déjà en train d'annoncer à son lecteur que ses poèmes ne vont être aucunement l'espace de retranscription «sincère» de ce moi que la tradition a réclamée. Soulignons que les bribes de discours métalittéraire sur la question du moi qui tisse les textes (un discours qui deviendra beaucoup plus riche dans la deuxième édition du fait qu'il sera complété par celui qui tisse le *Journal intime* du riche amateur) nous orientent quant à cette aventure lyrique sur bien des points novatrice.

Valery Larbaud par le truchement de sa créature de fiction insiste sur le fait que «ce moi authentique» est bien en arrière-fond du moi apparent, c'est-à-dire de celui que le poète veut bien laisser voir. Par ailleurs, le lecteur sera celui qui par son effort tentera de s'approcher de son «vrai moi», et nous insistons bien sur «s'approcher» et non pas «de ceindre» car «cette figure creuse et parfumée» (Larbaud 1958: 47) ne pourra jamais correspondre à sa «figure réelle». Nous ne pouvons nier le fait que Valery Larbaud déjà en ce début de siècle soulève une des caractéristiques de l'espace autobiographique: celui-ci se situant entre le masque (une imposture) et le moi réel ou l'authentique. Rapport d'approximation, et non plus d'exactitude ou de rapport d'équivalence, le moi authentique refuse ce rapport identitaire avec le moi apparent étant donné que le premier relève de l'illimitation et toute fixation serait de l'ordre de l'illusoire. Cette crise du moi découle donc à partir de la prise de conscience que le moi n'est pas une entité qui puisse être saisie de façon globalisante et totalisante, mettant de relief son caractère éphémère, fugitif, pluriel et contradictoire. Cette unité rêvée par le lyrisme traditionnel n'étant donc qu'une tromperie. A. O. Barnabooth prend conscience de cette impossibilité, l'écriture ne devant plus se concevoir comme le lieu de rassemblement de ce moi, de «création de toutes pièces d'un moi à l'image du social»⁵. Le poème «Images» (Larbaud 1958: 64-65) n'est en cela que plus poignant car bien que A. O. Barnabooth, tel que le relève Michel Delon (Delon 1983: 34), avoue dans la dernière séquence son besoin impérieux de rassemblement, de cohésion et d'unité du moi, «insatisfait d'une simple juxtaposition» d'images des jeunes filles rencontrées, de celles des lieux visités, des souvenirs et aspirations accumulés, face à cette dispersion il «rêve d'instaurer des liens entre elles, d'unifier sa vie». Un rêve vain car cette unité, qui lui donnerait des forces presque «surnaturelles», n'est qu'un mensonge puisque nous ne pouvons avoir d'emprise «réelle» et globale sur rien. Une unité, d'ailleurs, qui permettrait une expression singulière et différenciatrice d'une identité mais qui bien sûr n'est qu'illusion. Et là repose le grand désarroi du poète de la modernité car il est conscient de cette impossibilité tel que A. O. Barnabooth

5 Valery Larbaud bien des années plus tard retraçant le traitement du moi dans la littérature dans la «Préface» à la *Veuve blanche* de R. Gómez de la Serna analysant comment Alfieri en se chantant lui-même se construit un personnage de toutes pièces dans la *Vita*: «[...] c'est l'Alfieri extérieur, brillant cavalier, séducteur, duelliste, grand travailleur, poète inspiré des tyrans, aimant d'une reine. Il écrit « je » sans hésiter, tant il est certain que « je » c'est tout cela» (Larbaud in Delvaille 1963: 89).

nous en fait part. Michel Décaudin de dire:

Qu'est à dire, sinon que ce violent éclat a pour raison profonde le sentiment douloureux d'être séparé, de ne pas être reconnu dans son identité. «Images» ne signifie pas autre chose, avec les évocations juxtaposées d'une jeune femme à Karkow, de deux jeunes filles à Rotterdam, d'une petite Andalouse à Cordoue et Séville, suivies de ce post-scriptum. (Décaudin in Bessière 1981: 97)

Grand désarroi, certes, mais aussi richesse car cette aventure lyrique déployée dans le recueil qui retient notre attention relève d'une étonnante modernité et s'anticipe aux débats qui ont eu lieu tout le long du XXe siècle⁶. Il est fort connu que pour le lyrisme traditionnel, le lecteur se devait de lire les poèmes visant à retrouver derrière les mots la référence à son auteur. Si d'emblée dans «Le masque» il nous est dit que le moi authentique ne peut transparaître de façon immédiate et que toute correspondance à ce moi superficiel n'est que tromperie, dans le «Don de soi-même», le poète va beaucoup plus loin et pose de nouveaux enjeux pour la question du moi. A. O. Barnabooth avoue qu'il s'offre à chacun de ses lecteurs «comme sa récompense» (Larbaud 1958: 61), or ceci n'est qu'en apparence car «cet être qu'il y a au fond de lui, au centre de lui, ce quelque chose d'infiniment aride, qui écoute impassible tous les bavardages de sa conscience» n'est en fait qu'un «être fait de néant», «vide comme le vide» (Larbaud 1958, 61). Il ne s'agit donc plus, dans la lecture, de capter comme dans le lyrisme traditionnel ces épanchements du moi et de tenter de cerner le moi du poète.

Un moi qui échappe à toute définition concrète fondée sur une apparente tangibilité puisque ses limites se résistent à être fixées et de plus elles dépassent le domaine du réel, un réel qui désormais accepte en son sein le monde de l'imaginaire. Tel que le relève Robert Lefèvre:

Insistant sur le refus d'une rhétorique mensongère, visant à laisser la parole à une voix plus authentique que le moi superficiel, volontaire et logique, recevant l'incompréhensible comme une réalité –sinon la réalité– une telle poétique place Valéry Larbaud sur une ligne historique où se rencontrent entre autres Rimbaud proclamant: Je est un autre, Maeterlinck affirmant que le poète doit être passif dans le symbole, et les surréalistes demandant à l'automatisme psychologique pur d'exprimer le fonctionnement de la pensée. (Lefèvre 1983: 13)

Cette interpellation et cet avertissement de «ne pas chercher le poète derrière les mots» ou encore de ne pas «y chercher de sens immédiat», outre d'insister sur ce «vide» qui n'est que la conséquence de cette impossibilité d'une saisie globale et totale de son propre moi rendant impossible sa retranscription à bon escient et de façon univoque, intégrale et transitive au lecteur, nous amène également à cette méfiance à l'égard des mots et à la capacité des signes linguistiques quant à leur pouvoir d'expression et de signification. Comment ces derniers pourraient définir et fixer le moi du poète si tel que le disait Baudelaire il faut plonger «au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, [...] au fond de l'Inconnu pour trouver

6 Cf. Selon George Jean-Aubry la date de création des premiers poèmes remonte à 1901 (Jean-Aubry 1949: 65) bien que suivant le jeu de l'hétéronymie, les poèmes de A. O. Barnabooth sont eux signés à partir de 1905 (Jean-Aubry et Mallet 1958: 1194).

du nouveau» (Baudelaire 1976: 172). A. O. Barnabooth fait preuve de cette conscience de l'«insécurité et du flottement» des signes que constitue le poétique et qui va caractériser la modernité du XXème siècle. Le langage poétique ne se conçoit désormais plus de prime abord en tant que moyen de véhiculer une réalité univoque –que ce soit celle des objets ou celle de l'individu–, bien au contraire il demande à être envisagé dans son caractère polysémique, dans sa matérialité et dans la beauté qui s'en dégage. Si cette autonomie du langage poétique, ce détachement par rapport au réel inaugurés par Baudelaire dans les *Correspondances*, exploitée par Rimbaud avec cette «alchimie du verbe» et revendiquée par Stéphane Mallarmé avec «cette musique avant toute chose» accordent à la poésie ce don de capter et de noter l'inexprimable et, sur lequel nous reviendrons plus bas, elle est, aussi, celle qui va permettre de rompre définitivement avec l'idée que le sujet lyrique et l'expression de ce moi constitue l'intérêt premier de cette aventure poétique fusse-t-il tout aussi bien du point de vue de l'écriture que celui de la lecture. Le poète, certes, a pour mission de s'élancer «vers la Beauté Invisible pour en être frôlé» (Larbaud 1958: 67), étant d'ailleurs ce qui le différencie du reste des «communs mortels» du fait que, non seulement, il peut la percevoir mais aussi la suggérer à travers le pouvoir incantatoire du langage poétique; si par ailleurs, en tant que poète lyrique, il a recours à ce «je» pour retranscrire «supposément» son aventure et expérience personnelles, la question qui s'ensuit est précisément celle de sa présence dans le texte et de son identification, une identification qui reposerait a priori sur le fait que dans le cadre du poème on puisse y retrouver les traces et la référence à sa personne et donc qu'on puisse le nommer. Le poème «L'innommable» jouant à nouveau sur l'ironie soulève cet aspect. «Cet épitaphe qui fait écho au vers du “Prologue” et aux “Vœux du poète”», tel que le souligne Anne Chevalier (Chevalier 1983: 37), remet en question le thème du sujet lyrique. Les inscriptions funéraires indiquent clairement la présence d'un individu mort à l'aide du «ci-gît» suivi du nom de famille et du prénom en question. Si le lyrisme traditionnel a pour but l'exaltation de ce moi, comme nous avons vu précédemment, un moi qui ne vise qu'à être déniché, reconstruit et identifié à travers les mots, et en dernier ressort associé à un nom et donc nommé à jamais, devenant ainsi le texte poétique une espèce de «tombeau», dans ce poème, par contre, le lecteur est averti du changement d'optique. A. O. Barnabooth relève sa condition d'«innommable» car bien qu'il ait fixé dans ses poésies *des images des passants qu'il a coudoyés* (Larbaud 1958: 67), lui, par contre, n'a été dans la *foule mouvante* qu'un passant indifférencié. *Obscur* il se fauilera, cependant, à travers les vers sans jamais pouvoir être saisi de façon tangible. Anne Chevalier de dire:

Le «je» qui parle «ici, au milieu de vous», est proprement l'innommable puisqu'il n'est ni le passant qui a été –et donc n'est plus– ni le défunt qui est absolument absent: il n'est pas encore mort et quand il le sera, il ne sera plus. Cette position du «je» dans un présent qui est hors de la vie vécue et hors de la mort appelle presque automatiquement le «je est un autre» de Rimbaud que les surréalistes ont commenté (Chevalier 1983: 43).

Or, si «le poète porte toujours un masque quand il écrit», si son «je est un autre» ou encore son «être est fait de néant» et donc s'avère définitivement insaisissable, et si outre cela il est «innommable» comme nous venons de voir, la question qui nous vient à l'esprit est la suivante: quels sont les nouveaux enjeux de cette aventure lyrique? Le poète A. O. Barnabooth dans ce désir de conquête d'une identité perdue, dans ce besoin de retrouver cette «Alma perdida» (Larbaud 1958: 54), dans cette soif d'absolu se réfugie dans les espaces la modernité pour y nourrir son inspiration poétique, et c'est bien grâce à cette modernité que le moi traditionnel va se dissoudre: le «je» du poète, devenant la «paloma meurtrie», «les orangers» ou bien plus encore se fondant «aux voix des mandolines»:

[...]

Et j'aime cette auberge, car les servantes, dans la cour,
Chantent dans la douceur du soir cet air si doux
De la «Paloma». Écoutez la paloma qui bat de l'aile...
Désir de mon village à moi, si loin; nostalgie
Des antipodes, de la grande avenue des volcans immenses;
O larmes qui montez, lavez tous mes péchés!
Je suis la paloma meurtrie, je suis les orangers,
Et je suis cet instant qui passe et le soir africain;
Mon âme et les voix unies des mandolines. «Mers-el-Kébir» (Larbaud 1958: 56)

L'identification finale du moi du poète, de son âme avec la musique qui s'effectue dans les derniers vers de «Mers-el-Kébir» ne peut que susciter chez le lecteur la réflexion quant à cette aventure lyrique du poète hétéronyme. Le vers libre, «l'heureuse trouvaille» dont parlait Mallarmé (Mallarmé 1945: 644), cet accomplissement irrévocable de la modernité poétique, a apporté avec lui ce rapprochement incontournable entre musique et prosodie et parallèlement la prépondérance de la musicalité au détriment des épanchements lyriques du moi. Le souffle du poète se perdant au profit des sonorités et du rythme des mots, au profit de cette musique dont il est le créateur. Dans ces poèmes, cette «collection de papillons sonores» dont parlait Léon-Paul Fargue, de la plume incantatoire du poète hétéronyme, de nouvelles voies sont annoncées pour l'aventure lyrique. Si le lyrisme traditionnel a été le lieu, par excellence, de rassemblement et d'unification d'un moi et son lecteur s'y devait de le chercher, les *Borborygmes* et *Ievropa*, ces «voix, ces chuchotements irrépressibles» que nous annoncions précédemment, cette *triste chanson de son ventre*, ces *phrases infiniment et longuement modulées* demandent à ce que nous, lecteurs, changions de repères et cherchions le moi du sujet lyrique ailleurs. D'emblée le poète hétéronyme, dans cette «immortalisation de la Beauté Invisible», dans sa tâche de création ou de «fabrication et de composition» du poème, établit un rapport personnel affectif et sensuel avec le langage poétique, et c'est avant tout dans ce rapport que nous devons relever les empreintes et les traces de son moi créateur qui tiennent bien plus du domaine de la conscience que de l'inconscience. Si bien des années

plus tard Valery Larbaud dans la «Préface» à la *Veuve blanche* de Ramón Gómez de la Serna affirmant qu'en «art tout est autobiographique et rien ne l'est»⁷ parlant du moi il dira:

Ce Moi sera donc, en dernière analyse, la différence individuelle isolée par une liberté aussi complète que possible, ce sera l'équation individuelle, visible ou sensible, – enfin, communicable, c'est-à-dire l'art, qui est non seulement une libération mais la liberté même. (Larbaud in Delvaille 1963: 90)

Ce sujet lyrique n'est, donc, plus «l'homme» tel que conçu par le lyrisme traditionnel mais la «différence individuelle» c'est-à-dire l'artiste et avec lui cette liberté que lui accorde l'art. Si, tel que nous l'avons vu plus haut, A.O. Barnabooth avertit son lecteur «de ne pas chercher un sens immédiat à ses poèmes» et qu'«il est vain de chercher à le ceindre dans son moi *authentique*» car ce dernier ne peut émerger que par bribes suspendues entre le réel et l'imaginaire, c'est en tant qu'artiste créateur, dans son rapport personnel avec le langage poétique, dans le moulage et façonnement de celui-ci dans cette quête de la Beauté supérieure source d'emportement des sens–, qu'il attire notre attention. La quête du moi passant à un autre niveau puisque, comme nous l'avons abordé, étant vain de le ceindre relevant de *l'innommable* il pourra dans cette écriture novatrice du «je» parsemer à volonté et en filigrane dans ses vers des indices et repères qui tiendront beaucoup plus d'un jeu. De la plume du Riche amateur la poésie lyrique devient déjà le cadre qui permettra ce je(u) avec les espaces de son moi. Tel que nous le relevions plus haut, le recueil publié dans *Poèmes par un riche amateur*⁸ subira pour la deuxième édition des modifications réduisant le caractère burlesque, bouffon, caricatural et cynique de l'hétéronyme, supprimant des passages qui établiraient des analogies trop évidentes ou d'autres qui éloigneraient radicalement la créature de son auteur, des changements ayant pour but d'établir des ambiguïtés beaucoup plus fructueuses dans l'enrichissement de ce je(u) puisque, si dans l'édition de 1908 l'auteur réel n'apparaît nulle part et seuls ses amis et proches du cénacle de la Rive Gauche purent y apprécier ce caractère ludique en germes, dans

7 Dans cette préface, Valery Larbaud retraçant l'évolution de la notion du moi, parlera de toute une littérature qui est fondée sur l'approche de ce moi superficiel. Il cite Alfieri qui en se chantant lui-même dans la Vita, en se limitant à sa personne sociale crée de toutes pièces un personnage de roman qui n'a rien à voir avec l'Alfieri authentique. «[...] c'est l'Alfieri extérieur, brillant cavalier, séducteur, duelliste, grand travailleur, poète inspiré, ennemi des tyrans, amant d'une reine. Il écrit “je” sans hésiter, tant il est certain que “je” c'est tout cela [...]» (Larbaud in Delvaille 1963: 89).

8 Ce jeu de miroirs inaugurés par la pratique de l'hétéronymie atteindra son plus haut point avec le deuxième Barnabooth, car dans cette première version seule cette élite et les amis de Valery Larbaud purent y voir certaines correspondances avec l'écrivain «en chair et en os». Radicalement opposé au caractère de son personnage de création, c'est plutôt dans cette passion d'absolu, dans cette quête de vocation de poète et de définition d'une nouvelle écriture que les analogies pourraient être justifiées. Associations, analogies, réfractions ou diffractions, elles sont bien la source du fructueux caractère ludique de l'écriture, ce dernier n'atteignant que son point de perfection dans l'édition de 1913 fixant les fondements d'une nouvelle conception de l'écriture tel que nous l'abordons en détail dans notre *Valery Larbaud et l'aventure de l'écriture* (Corbi 2008), notre thèse soutenue à l'Université d'Alicante en juillet 2006, thèse dirigée par Ángeles Sirvent Ramos, professeure en Chair de notre Université.

celle de 1913, au contraire, la présence de Valéry Larbaud dès le seuil même de l'oeuvre en tant qu'éditeur permet des flottements, des va-et-vient incertains, de fugitives coïncidences qui enrichissent ce je(u). Une aventure de l'écriture poétique mais également une aventure de la lecture car le lecteur, interpellé tout au long des textes, dans cette complicité d'ordre affectif et sensuel et de cet emportement partagé pour la musicalité, dans cette prise de conscience qu'il n'est nul besoin de chercher ce sujet tel que conçu par la confession lyrique traditionnelle, se laisse déjà envoûter par ce ludisme dérivant de ce nouveau traitement du moi.

Cette poésie assoiffée de renouvellement, comme nous annoncions précédemment, ne se contente pas des horizons géographiques du continent européen et de l'exaltation de la modernité mais se réclame également de l'aventure textuelle. Certes, si le voyage constitue un «art de vivre» (Weissman, 1966: 51-52) c'est bien parce qu'il devient source de jouissances multiples grâce à la beauté des espaces parcourus, au défilé filmique ou encore à la fuite en elle-même, à cette soif de dépaysement assouvie au contact de nouvelles gens ou à celui des langues étrangères envoûtantes, or cette Europe s'avère bien plus puisqu'elle «satisfait ces plaisirs sans bornes/ De savoir [...] et les appétits/Indicibles et plus qu'impérieux des Poètes [...]» (Larbaud 1958: 71). Il n'est que dire que les poèmes dévoilent que cette quête des beautés du monde et de la vie réelle s'avère insuffisante, car seule la quête de la «Beauté supérieure» est capable de calmer cette soif d'absolu et cette inquiétude spirituelle. Voyage et errance dans l'espace à la conquête d'un moi par les sens, tel que nous le soulignons dans notre «Espaces de la modernité et douceur de vivre» (Corbí 2005: 773), mais également voyage à la quête d'une nouvelle écriture, une quête qui prendra fin dans la deuxième édition de A.O. Barnabooth, tel que nous l'avons souligné précédemment, et dont le recueil qui nous occupe n'en constitue qu'une étape. C'est donc du «livre» en train de se faire et des «livres» parcourus qu'il s'agit. Ce besoin de «douceur et de paix» invoqué par le riche amateur (Larbaud 1958: 63) ne s'atteignant qu'au sein d'une ville —«dans les cent mille replis d'une ville»—, dans «l'accalmie et la tiédeur humide d'une chambre» et ce grâce au glissement de l'écriture tel que le relève Jean-Luc Corger (Corger 1975: 83). A.O. Barnabooth nous invite à le suivre dans cette tâche de création: «la dorure de ce livre» devenant «plus claire à chaque instant: un essai de soleil» s'exclame-t-il (Larbaud 1958: 77). Le lecteur perçoit, donc, que l'aventure lyrique ne peut être conçue sans cette aventure de l'écriture: une aventure à travers le texte et les textes qui le tissent. Un caractère réflexif⁹ de la littérature, étendard de la modernité à venir et qui sous la plume du riche amateur apparaît déjà comme un des éléments définitoires

9 Cette capacité de retour sur soi de l'écriture exploitée à volonté par la modernité à venir puis par la postmodernité comme un des éléments définitoires de la littérature, définie au départ par André Gide dans son *Journal* quant au procédé de la «mise en abyme» (Gide 1951: 41) elle intègre cependant beaucoup plus de niveaux. Ce replis sur soi l'écriture, cette capacité qu'elle a elle-même de se commenter n'a d'autre but que celui de montrer que ce que nous avons sous les yeux relève de l'art et en tant que création elle peut se permettre de se désancrer du réel et de «rompre avec cette illusion référentielle». Cette réflexivité englobe plusieurs niveaux qui vont de la mise en abyme gidienne au discours métalittéraire (ce dernier étant le miroir des miroirs) passant par les indicateurs et repères de fonctionnement du texte et même le phénomène de l'intertextualité amplement conçue qui agit également comme un miroir réfléchissant.

de son écriture. Car si, effectivement, le discours métalittéraire scande les poèmes tel que nous l'avons vu précédemment quant à la question du moi et ce lyrisme novateur recherché, il est d'autres niveaux de réflexivité qui y sont également exploités. Voyage à travers le texte avec les repères de fonctionnement internes de l'écriture et voyage à travers les textes par le travail intertextuel qui s'y établit, cette intertextualité amplement définie jouant également de miroir (Schaeffer 2002: 18).

Par conséquent le poète, dans cette aventure vers de nouveaux horizons poétiques, va parsemer ses vers d'indications ayant pour intention première celle de définir les principes de création qui articulent et régissent les poésies mais aussi celle de guider la lecture, aspects sur lesquels nous détiendrons notre analyse pour ensuite passer à cette intertextualité qui tisse les poèmes et qui s'avère tout aussi bien annonciatrice de ce caractère ludique de l'écriture et de cette complexité intellectuelle recherchée chez le lecteur.

La poésie que nous suivons des yeux n'est ni dictée ni inspirée par une force supérieure, il s'agit plutôt de ce «douloureux» don du poète qui est avant tout un créateur. Cette «douleur moderne» invoquée dans «Yaravi» (Larbaud 1958: 56), ce don qui le distingue de la foule est bien celui qui le soumet «aux lois invincibles du rythme», un rythme qui provient directement de ces «borborygmes» en eux-mêmes. A. O. Barnabooth avoue rêver «De construire, dans une forme inusitée encore, un poème/A la gloire de la mer» (Larbaud 1958: 59). Les repères qui scandent les textes nous orientent sur cette recherche poursuivie. C'est d'abord d'une prise de position qu'il s'agit puisque, sous l'emprise de l'angoisse existentielle revoyant son passé, il décide d'une part de renoncer à l'homme qu'il fut (Larbaud 1958: 45), et en tant que poète il s'avise de ce passé, certes «stérile», tel qu'évoqué dans «Centomani» (Larbaud 1958: 45), de son enfance exotique aux Amériques il ne garde que les «voix des servantes» (Larbaud 1958: 52), «cette nostalgie d'enfant abandonné» (Larbaud 1958: 48) et ces chants tels que «ya que para mí no vives» (Larbaud 1958: 55) avouant «avoir faim de choses inconnues» (Larbaud 1958: 48). Vers après vers, le poète avertit de son intention de fuir les moules de la métrique et de la prosodie classiques; ces «borborygmes» sont des «phrases très longuement, infiniment modulées» (Larbaud 1958: 44) et c'est au lecteur de savoir «mettre l'accent où il faut» tel qu'il le revendique dans «Ma Muse» (Larbaud 1958: 60). Par ailleurs, comme annoncé plus haut, ayant défini ses poèmes comme «un chant de lui-même» et donc les inscrivant dans la poésie lyrique il met en garde son lecteur du changement d'optique et des nouveaux enjeux. Si, effectivement, en abordant le thème du moi nous avons déjà égrené les repères et pistes qui parsèment le texte indiquant ces nouvelles voies et donc orientant notre lecture, nous retiendrons notre attention sur d'autres réflexions qui permettent de suivre ces poèmes et d'en tirer ce plaisir, certes, esthétique mais également, à notre avis, intellectuel.

La poésie est bien plus que ce qui «paraît entre les mots» insiste A.O. Barnabooth. Il ne s'agit pas de les prendre dans leur conception traditionnelle, bien au contraire une fois le signifié premier surmonté, ils en disent bien plus long. Il s'agit de faire un effort et de

dépasser ce stade initial dans notre interprétation, devinant tout un monde d'associations qui s'établissent à travers les mots et leurs unions. Si la tradition a privilégié le contenu, la forme restant au service de celui-ci, d'abord perçu à partir du romantisme mais surtout dès le symbolisme, le pouvoir évocateur et suggestif du langage dans sa matérialité et sa musicalité occupe les esprits créateurs. Et le poète hétéronyme exploite bien, non seulement ce domaine, mais il l'indique également à son lecteur. Le rapport avec l'écriture poétique doit d'abord être de l'ordre du sensible, doit faire appel au monde des sens et à la volupté. Il s'agit bien plus de sentir, de capter ce que nous suggère les mots, que de chercher d'emblée un signifié premier, cette «stricte et voluptueuse sensibilité» qu'André Gide (Gide 1999: 161) relevait dans les poèmes de Valéry Larbaud et qui s'avérait bien plus envoûtante. A. O. Barnabooth, à travers ses *Borborygmes* et *Ievropa*, à travers cette tentative d'expression de la quête d'une identité perdue dévoile que la conquête de l'écriture se fait également par les sens. Une écriture poétique avec laquelle il entretient un rapport tout à fait amoureux, voire même érotique. Cette relation d'amour avec les mots et avec le langage littéraire définissant non seulement le processus de création mais aussi celui de lecture. La poésie devient «Son amie, sa bonne amie, sa camarade» et c'est avec elle que «Ce soir, mi Socorro, je suis une humble femme/ Qui ne sait plus qu'être inquiète et être aimée» (Larbaud 1958: 63). Cette liaison asexuée entre le poète et le langage poétique va donner naissance à cette poésie. C'est grâce à la «fée» –le poète– que la «jeune mendicante» –le langage poétique– devient poésie c'est-à-dire «cette Femme dédiée à la ville» (Larbaud 1958: 67). Si le poète a pour mission le fait d'immortaliser la «Beauté Invisible» car il est le seul capable de «s'élancer vers elle pour en être frôlé» et de la suggérer à travers le langage poétique, il est aussi celui qui nous invite à partager ce rapport amoureux avec les mots et l'écriture. Grâce à cette «douleur moderne» et à cette *liaison voluptueuse*, il fait que le langage poétique devienne cette «Beauté supérieure» qui touchera ses lecteurs jusqu'au plus profond de leurs sens.

Et, pourtant si, effectivement, cette poésie «des choses banales: faits divers, voyages/ Tziganes, promenades en traîneau, pluie sur la mer [...] Instants reparus d'une autre vie/souvenirs, prophéties/ O splendeurs de la vie commune et du train train ordinaire» (Larbaud 1958: 54) se réclame de la simplicité rejetant l'hermétisme de certaines écoles comme nous annonçons plus haut, il n'est pas moins vrai, à notre avis, que le poète hétéronyme, conscient de son travail de création cherche déjà également une certaine complicité avec son lecteur dans le repérage des textes et des poètes auxquels il fait allusion ou simplement avec lesquels il tisse son propre texte. Si, l'aventure à travers les poèmes en eux-mêmes que nous offrent ces repères réflexifs est attachante dans la mesure où elle nous permet de les savourer pleinement du point de vue esthétique, il en est une autre qui devient d'autant plus attrayante puisqu'elle invite déjà le lecteur au jeu de repérage de l'intertextualité qui fonde cette écriture. Une intertextualité à prendre dans le sens le plus large depuis les allusions, aux références, aux intertextes qui tissent les poèmes que nous suivons de nos yeux et de nos *sens*. S'il est vrai qu'il faudra attendre la

deuxième édition de A.O. Barnabooth, comme nous annonçons plus haut, pour que la mise au point définitive d'une écriture novatrice se réclamant de cette aventure de l'écriture et exigeant ce lecteur d'autant plus actif, il n'est pas moins vrai que le plaisir esthétique ne peut s'entrevoir ici déjà, à notre avis, sans ce plaisir intellectuel que pourvoient les «voyages textuels».

Cette conception de la littérature comme voyage ou encore comme résultat des voyages textuels réalisés, ces lectures tous azimuts comme source de l'appel à l'écriture est un aspect qui relève plutôt de la modernité ou bien plus encore de la postmodernité et en cela retenons à l'esprit Michel Butor ou bien Michel Foucault, entre autres, qui définissent le littéraire comme un voyage à travers le livre et les livres (Foucault 1963: 53), or de la plume des hétéronymes de Valery Larbaud c'est bien un thème qui est, certes, déjà soulevé. Dans la première édition dans l'«Avant propos de l'éditeur»¹⁰ puis dans les «Opinions de la presse» relevés par Tournier de Zamble, suivant le jeu de la provocation et de l'outrage il est question des accusations de «plagiat» reçues par le riche amateur de la part de son confrère Eduardo Portalé —«homme de lettres talentueux et polyglotte prestigieux!»— qui, semblant avoir déniché dans les *Borborygmes* et *Ievropa* une copie de poètes étrangers (Larbaud 1958: 1156), s'ayant voué au repérage des textes en fit un tableau relevant les approximations et les «emprunts littéraires», énumérant la liste des équivalences chez d'autres écrivains (environ «trois cent!» nous est-il dit); un «tableau analytique» qui selon ce dernier aurait démontré l'imposture d'un A. O. Barnabooth rieur et imperturbable face à ces accusations (Larbaud 1958: 1157). Outre l'aspect provocateur que pourrait suggérer d'emblée la mention même du mot «plagiat» et l'humour évident qui se dégage de la défense *enflammée* de l'éditeur Tournier de Zamble défendant son riche amateur de cette «supposée imposture» se sachant «plein de confiance dans le talent poétique» du jeune milliardaire, il est difficile de ne pas se rendre à l'évidence qu'ici Valery Larbaud, par le truchement de son deuxième hétéronyme et l'histoire dévoilée dans cet «Avant-propos», signale le caractère intertextuel de la littérature. Un caractère intertextuel que le poète hétéronyme ne manque pas, d'ailleurs, de suggérer tout le long de ses poèmes.

Énumérer les intertextes qui tissent ces poésies ne comporte à notre avis pas d'intérêt spécial si ce n'est celui de l'érudition et toujours au risque d'en manquer et de faire fausse route puisqu'il faudrait partager la culture littéraire du poète hétéronyme *versus* Valery Larbaud, immense dans le cas du dernier du fait de *ce vice impuni la lecture* qui l'accompagna toute sa vie et qui fut à la source de sa condition d'«humaniste moderne» relevée par la critique. Un abordage plus intéressant, à notre avis, serait celui de voir les textes qui tissent ce voyage initiatique et cette quête de modernité, une modernité qui en aucun cas ne renonce à la tradition telle que *tissée* déjà dans cette première œuvre larbaldienne. Effectivement, la poétique du voyage et plus spécialement celle des parcours initiatiques s'inspire généralement sur des textes fondateurs appartenant aux classiques de l'antiquité grecque et romaine

¹⁰ Cet «Avant-propos» de même que les «Opinions de la presse» font partie des pièces qui furent supprimées dans le passage à la deuxième édition (Jean-Aubry et Mallet 1958: 1156).

et Barnabooth ne doute pas de les invoquer soulignant l'importance que ceux-ci acquièrent pour son écriture poétique. Or, ce n'est pas simplement la tradition méditerranéenne qui est interpellée dans «Thalassa» (Larbaud 1958: 59), par exemple, avec Homère et Virgile qui s'avère les pères fondateurs de cette littérature occidentale mais, également, toute la tradition nordique avec ce «Corpus Poeticum Boreale». Le lecteur avisé de par ces mentions ne peut se résister à revoir dans son esprit les textes qui ont servi de toile de fond dans le devenir qu'est la Littérature en général et la Poésie en particulier et, des œuvres telles que la *Divine Comédie* de Dante ou encore *Hamlet* de Shakespeare dont les poésies de A. O. Barnabooth, d'ailleurs, ne manquent pas d'en parsemer les allusions ou références (Larbaud 1958: 62) ne peuvent que nous inviter à *ralentir notre lecture*¹¹. Le poète hétéronyme nous rappelle bien que c'est là «Qu'il faut chercher les vérités éternelles/ De la mer, et ces mythes qui expriment un aspect du temps/ Et les féeries de la mer, et l'histoire des vagues [...]» (Larbaud 1958: 59).

Si ce fragment nous semble d'emblée révélateur de par l'utilisation de la métaphore de la mer pour évoquer l'écriture nous faisant faire un bond dans le temps et nous renvoyant à cet azur mallarméen¹², il en est d'autres qui continuent de dévoiler ce caractère intertextuel et qui déploient dans notre esprit des textes clés de ce Devenir littéraire. Les allusions et clins d'oeil à la tradition élégiaque¹³ ne peuvent pas passer inaperçues. Tel est le cas de «Carpe Diem» qui à travers «[...] Horace¹⁴ et l'ode composée à Leuconoé» (Larbaud 1958: 62) rappellent ces poètes de l'Antiquité qui, ayant pour prétexte le chant à ces «jeunes filles en fleurs», étant déjà amoureux de l'amour et de l'art, une fois surmontée l'admiration envers leur bien aimée, c'était plutôt cette Beauté supérieure qu'ils voulaient atteindre seule capable d'assouvir, déjà à l'époque, leur angoisse existentielle. Par ailleurs, à notre avis, par la mention même du poète antique qui porta à son plus haut point le genre de l'Ode, c'est toute une tradition qui remonte à notre esprit. Cette tradition chantant «Ce Carpe Diem» ne peut ne pas nous faire penser aux poètes de la Pléiade (entre autres), et en particulier à Ronsard et à son hantise du passage du temps, à cette peur irréfrenable de la mort demandant à Hélène de jouir de la vie¹⁵. Et si, ce dernier exploite la tradition épicurienne d'une façon bien restrictive n'y voyant que cette invitation littérale aux plaisirs «du monde d'ici-bas», A.O. Barnabooth vs Valery Larbaud, ce dernier subtile lecteur de la tradition classique, invoque et chante cette «Femme» qui n'est autre que la poésie en elle-même¹⁶ (Larbaud 1958: 67). Cette «Concha»

11 Valery Larbaud bien plus tard exigera ouvertement à ses lecteurs de ne «pas être pressés».

12 Soulignons que les passages faisant référence à cette mer comme métaphore de l'écriture sont très nombreux dans le recueil.

13 Sans oublier également quelques allusions à la tradition bucolique avec ces paysages idylliques qui remonte à Théocrite.

14 Avec la mention d'Horace c'est aussi la tradition du *Beatus Ille* qui revient à notre esprit et qui insiste sur ce besoin du poète de repliement et de vie dédiée à l'Art.

15 Tel que le soulignent Robert Mallet et George Jean-Aubry Valery Larbaud reconnaîtrait les allusions à Ronsard et à bien d'autres poètes (Jean-Aubry et Mallet in Larbaud 1958: 1194).

16 Cf. Nous considérons que la présence d'«Horace et de son ode à Leuconoé» mérite en elle-même une analyse critique puisque, à notre avis, elle renvoie à cette tradition de l'ode de la Littérature occidentale qui a traversé les domaines linguistiques et culturels. Nous développerons cet aspect dans un article à venir.

(Larbaud 1958: 1165) de la première édition, cette Amie avec laquelle il s'est «bien souvent interrompus dans ses caresses pour écouter cette chanson triste de son ventre » (Larbaud 1958: 1165) se devant de *cueillir*:

[...] ce triste jour d'hiver sur la mer grise,
Et laisse-moi cacher mes yeux dans tes mains fraîches;
J'ai besoin de douceur et de paix, ô ma sœur.
Sois mon jeune héros, ma Pallas protectrice,
Sois mon certain refuge et ma petite ville;
Ce soir, mi Socorro, je suis une humble femme
Qui ne sait plus qu'être inquiète et être aimée. «Carpe Diem...» (Larbaud 1958: 63)

Cette mélancolie et noirceur de l'âme que les romantiques ont cultivée intéresse le poète hétéronyme uniquement comme propulseur de la création poétique et non comme moyen de déclamer ce «moi» désenchanté ou souffrant de délaissement ou d'incompréhension, et s'il est quelques poètes appartenant à cette école qui ont retenu l'attention de l'hétéronyme larbaldien c'est bien, entre autres, l'Alfred de Musset des *Nuits* qui sût déjà deviner que sa sensibilité devait se nourrir de cet état d'esprit pour se lancer dans l'écriture. Ou encore, sous un autre registre, A. O. Barnabooth profite de «[...] la douleur et la bassesse du monde» et ne *saurait se distraire de cette volupté éternelle de sa douleur* (Larbaud 1958: 50)... Certes si, effectivement, dans un premier temps la description du caractère provocateur et outrageant du personnage larbaldien par Tournier de Zamble dans la «Biographie de M. Barnabooth» peut déjà nous faire penser au héros des *Chants du Maldoror* de Lautréamont, à la lecture de certains poèmes et en particulier l'«Eterna Volutta» (Larbaud 1958: 50-51), de par cette soif d'abjection avouée par le riche amateur, de par ce penchant et culte du mal nous ne pouvons éviter à nouveau d'y penser. Il nous semble que de la main de ce dernier, on ne peut s'empêcher de retenir de même dans notre esprit sa vision novatrice de la littérature et sa condition d'annonciateur de la pratique intertextuelle comme fondement premier de la littéarité¹⁷. Nous pourrions continuer à égrener les allusions, or *l'espace oblige*, et nous nous devons, avant de conclure notre article, de rappeler que sous la plume de l'hétéronyme Barnabooth et, dans ses textes poétiques, la présence des grands poètes précurseurs de la modernité du XXème siècle n'est pas moindre. Plus haut, dans notre analyse, il a souvent été question d'allusions ou de références à Baudelaire et à cette «trinité» dont parlait Valery Larbaud «Rimbaud, Verlaine et Mallarmé», s'avérant les «pères» de toute cette poésie à venir. Si, de ces auteurs il a tiré, outre la haute considération de l'art de la Poésie, ce jeu dérivé

17 Les limites ne nous permettent pas d'aborder en détail cette présence, disons, simplement que Valery Larbaud très tôt fixa son regard sur Isidore Lucasse, Conte de Lautréamont, et considéra la portée de ce poète maudit comme précurseur de la modernité au même rang que cette «Trinité» référée précédemment, tels que l'attestent ses différentes études critiques.

du caractère polysémique du langage littéraire, ainsi que le côté évocateur et suggestif de celui-ci dans sa matérialité et sa musicalité, cette nouvelle vision du moi qu'ils annonçaient, ses poèmes permettent de revoir à notre esprit certains hauts points de leur œuvre. À ce titre, disons que dans «Chant de l'âme»¹⁸ s'activent «Nevermore» ou encore «Mandoline» quant à Verlaine, ses sérénades suggérées également dans «Musique après une lecture» entre autres (Larbaud 1958: 57)... Nous avons mentionné précédemment l'«Azur» de Mallarmé mais nous pourrions rajouter «Don du poème»... Rappelons que les textes que lèguent le poète hétéronyme sont également imprégnés de Walt Whitman¹⁹, ce Walt Whitman des étagères de Brentano qu'il «avala en bloc» et, qui lui montra non seulement les voies du vers libre et de cette effusion lyrique mais également, lui inspira de nouveaux thèmes; une influence qui, telle que souvent avouée par Valery Larbaud, fut tempérée à partir de l'humour et la fantaisie non seulement d'Henri Jean-Marie Levet mais aussi de Jules Laforgue et d'Arthur Rimbaud (Larbaud 1921 : 25-26)...

Et nous pourrions continuer car A. O. Barnabooth nous ayant invité à cette aventure textuelle que constitue son écriture poétique réserve à son lecteur ce plaisir intellectuel à chaque fois plus grand... Car, déjà, dans *Borborygmes* et *Ievropa*, tel que nous l'avons développé, outre cette aventure lyrique novatrice que le poète hétéronyme tisse et orchestre, outre ces chants voluptueux qui régaler les sens de son lecteur, le régal est d'autant plus *exquis* accompagné de ce plaisir intellectuel.

Références bibliographiques

- BAUDELAIRE, Charles. 1976. *Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II.
- CHEVALIER, Anne. 1983. «L'innommable», *Cahiers de l'Association des Amis de Valery Larbaud*, n° 22, pp. 19-37.
- CORBÍ Sáez, María Isabel. 2005. «Espaces de la modernité et douceur de vivre» in Ángeles Sirvent Ramos (Éd.), *Espacio y Texto en la cultura francesa*. Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, t. II, pp. 761-774.
- 2008. *Valery Larbaud et l'aventure de l'écriture*. Alicante, Servicio de Publicaciones Digitales de la UA.
- CORGER, Jean-Luc. 1975. «Quelques considérations sur le <<glissement>> chez Valery Larbaud» in Yves-Alain Favre (Éd.) *Valery Larbaud l'amateur; Discours, Textes consacrés à Valery Larbaud, Discussions*. Paris, Nizet, pp. 81-96.
- DÉCAUDIN, Michel. 1981. *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française: 1895-1914*, Genève-Paris, Slatkine.

18 Ce poème deviendra dans la deuxième édition «Nevermore...» (Larbaud 1958: 1165) où déjà dans le titre l'allusion à Verlaine est explicite.

19 Cf. En particulier «Ma Muse» (Larbaud 1958: 60) ainsi que la série *Europe* (Larbaud 1958: 68-79). Or l'influence de Walt Whitman ne se laisse pas simplement sentir dans cette effusion lyrique et cet acheminement vers le vers libre et certains thèmes exploités, nous considérons que la place accordée au lecteur par A. O. Barnabooth, avec les innombrables interpellations sont à être situées sous l'influence whitmanniennes entre autres. Le thème du lecteur dans l'œuvre de Valery Larbaud est un sujet que nous abordons dans un article sous presse prochainement à venir.

- 1981. “La modernité de Valery Larbaud” in Jean Bessière (Éd.), *Valery Larbaud et la prose du monde*. Paris, P.U.F., pp 93-104.
- DELON, Michel. 1983. “Images”, *Cahiers de l'Association des Amis de Valery Larbaud*, n° 22, pp. 30-36.
- DELVAILLE, Bernard. 1963. *Essai sur Valery Larbaud*. Paris, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui », n° 100.
- JEAN-AUBRY, George. 1949. *Valery Larbaud, sa vie, œuvre*. Monaco, Rocher.
- JEAN-AUBRY, George - Mallet, Robert. 1958. “Notes” in Valery Larbaud, *Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, pp. 1126- 1284.
- GIDE, ANDRÉ. 1951. *Journal 1889-1939*. Paris, Gallimard.
- 1989. “Lettres à Valery Larbaud” in Françoise Lioure (Éd.), “Correspondance André Gide – Valery Larbaud”, *Cahiers d'André Gide*, n° 14.
- 1999. *Essais critiques*. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- LARBAUD, VALÉRY. (1921). “Conversation avec Léon-Paul Fargue” in Henri Jean-Marie Lévét, *Poèmes*. Paris, La Maison des Amis des Livres, pp. 10-29.
- 1958. *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- LEFÈVRE, Robert. 1983. “«Le prologue» des poésies d'A. O. Barnabooth. Formulation d'une poétique», *Cahiers des Amis de Valery Larbaud*, n° 22, pp. 5-13.
- LIOURE, Françoise. 1993. “Le modernisme de Larbaud” in Anne Chevalier (Éd.), *Cahier de l'Herne: Valery Larbaud*. Paris, L'Herne, pp. 99-113.
- ROBERT, René. 2001. *L'analyse de la poésie XIXe et XXe siècle*. Paris, Hachette.
- ROYÈRE, Jean. 1908. “Valery Larbaud, Poèmes par un riche amateur”, *La Phalange*, n° 28, pp. 358-359.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (2002). “Esthétique spéculative et hypothèse de réflexivité en art” in Jean Bessière - Marc Schmeling (Éd.), *Littérature, Modernité, Réflexivité*. Paris, Honoré Champion, pp. 15-27.
- WEISSMAN, Frida. 1966. *L'exotisme de Larbaud*. Paris, Nizet.