

Le monologue intérieur dans "Amants, heureux
amants..." de Valéry Larbaud "Étude analytique"

الحوار مع الذات في "العشاق، العشاق السعداء" للكاتب فاليري لاربو
"دراسة تحليلية"

Dr. Mohamed Okasha

Teacher of Linguistics and Translation, French Department
Faculty of Arts – Kafr El-Sheikh University

د. محمد عكاشة

مدرس اللغويات والترجمة بقسم اللغة الفرنسية
كلية الآداب- جامعة كفر الشيخ

**Interior monologue in "Amants, heureux amants..."
by Valéry Larbaud**

Abstract:

In the present study, our main objective is to examine and analyze the literary technique of the interior monologue of the story "Amants, heureux amants..." by Valéry Larbaud. This technique presents figures of speech and cases linguistically. The interior monologue is essentially based on a monologue not pronounced. This implies the possibility of systematic analyzes of the facts of speech within a text taken as stated. However, the main problem of this phenomenon lie in the nature of the discourse in particular the discourse reported; the interior monologue represents a kind of direct speech in which the enunciator, freed from all intermediaries.

الحوار مع الذات في "العشاق، العشاق السعداء" للكاتب فاليري لارباو
"دراسة تحليلية"

الملخص بالعربي:

في هذه الدراسة، هدفنا الرئيسي هو دراسة وتحليل التقنية الأدبية للمونولوج الداخلي للقصة "عشاق، عشاق سعداء..." للكاتب فاليري لارباو. تقدم هذه التقنية أوجه المجاز والحالات اللغوية المختلفة. يستند أساساً المونولوج الداخلي على المونولوج الغير منطوق أو بدون مستمع. وهذا يعني إمكانية إجراء تحليلات منهجية لحقائق الكلام داخل نص مأخوذ كما هو مذكور. ومع ذلك، تكمن المشكلة الرئيسية لهذه الظاهرة في طبيعة الخطاب ولا سيما الخطاب المنقول أو المبلغ عنه؛ يمثل المونولوج الداخلي نوعاً من الخطاب المباشر الذي يمكن فيه المتحدث أن يتحرر من جميع الوسطاء.

Le monologue intérieur dans "*Amants, heureux amants...*" de Valéry Larbaud "Étude analytique"

Introduction

Notre intérêt dans ce travail porte sur le monologue intérieur, une technique narrative adoptée pour la première fois en 1887 par le symboliste Édouard Dujardin dans son roman "*Les lauriers sont coupés*", un récit composé seulement par les pensées d'un jeune homme pendant un soir. Quelques années plus tard, l'écrivain autrichien Schnitzler a contribué à cette nouvelle technique narrative avec "*Le lieutenant Gustel*" (1900), et "*Mademoiselle Else*" en 1925 et Joyce avec "*l'Ulysse*" publié à New York en 1921 et en 1925 à Paris. Le monologue intérieur, selon *Le Dictionnaire encyclopédique du français*, est un «discours qu'une personne se tient à elle-même. Littéralement, Procédé consistant à reproduire à la première personne le mouvement de la pensée des personnages».¹

Belinda Cannone dans son étude "*Narration de la vie intérieure*" voit que «le monologue intérieur pose la question du lecteur et de la lisibilité, accentuée par le fait que le cadre de référence du personnage qui monologue ne peut être connu: ses allusions et suggestions diverses menacent toujours d'échapper totalement au lecteur dont les rapports avec le texte deviennent ainsi plus problématiques.»²

Il est curieux de savoir comment le hasard peut intervenir en la composition d'une œuvre. Avant 1921, Valéry Larbaud n'avait jamais lu ni entendu parler de «monologue intérieur»; en 1923 il a composé "*Amants, heureux amants...*" un des textes les plus notables parmi sa production littéraire et, en outre, un des récits les plus remarquables écrits sous cette forme. Nous pourrions dire qu'une maladie dont Larbaud a souffert en 1921 a été la cause de sa découverte du monologue intérieur et de la postérieure connaissance de James Joyce et d'Édouard Dujardin, deux maîtres de cette nouvelle forme qui l'a fasciné autant.

Nous allons d'abord nous intéresser aux circonstances «historiques» de la naissance d'*Amants, heureux amants...*, qui méritent en effet une mention spéciale. Puis, nous analyserons l'écriture de

l'intime ou le monologue intérieur façonné par Valéry Larbaud dans cette œuvre, tout en essayant de répondre aux questions suivantes: Quelles sont les caractéristiques de ce récit qui nous permettent de le considérer comme un monologue intérieur ?

Quelles sont les spécificités du monologue intérieur chez Valéry Larbaud?

Comme écrivain, Valéry Larbaud a commencé par la poésie, avec "*Poèmes par un riche amateur*" (1908) et "*A.O. Barnabooth*" (1913), un texte hybride entre poésie, récit et écriture intime. Il faut aussi mentionner son premier roman, "*Fermina Márquez*" (1911), un récit d'influence espagnole qui peut être considéré comme « annonciateur du monologue intérieur » parce que ce récit « reflète la subjectivité du personnage exprimée dans un langage poétique »³. Les années vingt ont été les années de travail les plus intenses pour Larbaud avec sa participation dans *La Nouvelle Revue Française*, son travail sur le monologue intérieur et la traduction de "*l'Ulysse*" de Joyce, et plusieurs conférences. Il a aussi composé à cette époque ses majeures œuvres, parmi lesquelles le recueil "*Amants, heureux amants...*" (1923) et "*Ce vice impuni*" (1925) comme ouvrage critique. Larbaud était une figure de référence, une éminence de *La République des Lettres* comme écrivain et académicien.

- La découverte du monologue intérieur

En 1921, Larbaud découvre le monologue intérieur. Il était tombé malade et Sylvia Beach, propriétaire de la librairie anglaise Shakespeare & Co, lui a envoyé quelques exemplaires de *The Little Review* (une revue américaine) où avaient été publiés les premiers chapitres de *l'Ulysse* de Joyce – publiés peu après en volume dans la librairie de Sylvia Beach. La réaction de Larbaud envers "*l'Ulysse*" a été enthousiaste comme il est bien clair dans une lettre qu'il a envoyée à Sylvia : « Chère Sylvia, je suis *absolument fou "d'Ulysses"*. Depuis l'âge de dix-huit ans j'ai lu Whitman, aucun livre ne m'a inspiré le même enthousiasme». ⁴ Larbaud est devenu un grand admirateur de l'œuvre de Joyce (qui avait déjà publié le recueil *Dubliners* et *A Portrait of the Artist as a Young Man*), et Sylvia Beach a mis en contact ces deux hommes de lettres.

Larbaud a été très frappé par cette nouvelle forme utilisée dans "l'*Ulysse*" que lui-même a appelée « monologue intérieur », une forme « qui permettait d'atteindre si profondément dans le *Moi* le jaillissement de la pensée »⁵. Larbaud croyait que c'était une invention originale de James Joyce ; pourtant, pendant ses conversations avec l'Irlandais sur son nouvel ouvrage, Joyce lui a fait remarquer qu'une des sources formelles de "l'*Ulysse*" se trouvait dans *Les lauriers sont coupés* (1887) d'Édouard Dujardin dans lequel, lui dit Joyce, « le lecteur se trouve installé, dès les premières lignes, dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend ce que fait ce personnage et ce qui lui arrive...»⁶. Ayant appris cela, Larbaud s'est dépêché pour contacter Dujardin.

Il est devenu très enthousiaste de cette nouvelle forme. Avec Édouard Dujardin, ils ont développé des études sur l'écriture de l'intime en langue française : ils ont publié des articles et donné des conférences, parmi lesquelles il faut bien signaler celle que Larbaud a fait sur Joyce le 7 décembre 1921 "La Maison des Amis des Livres", qui a été une vraie campagne littéraire du monologue intérieur et de l'*Ulysse* en particulier.

En fait, de la correspondance entre Dujardin et Larbaud à cette époque nous pouvons tirer une « théorie du discours intérieur »⁷.

C'est à cette période-là que Dujardin a republié, en 1925, *Les lauriers sont coupés* préfacé par Larbaud, et l'essai *Le monologue intérieur*. En plus, Larbaud fera sa contribution littéraire au monologue intérieur avec le recueil "*Amants, heureux amants...*" et il commencera à traduire l'*Ulysse* à pétition de Joyce même. En fait, dès que Larbaud a lu les premiers épisodes de "l'*Ulysse*" il a voulu en traduire quelques pages pour les publier dans la *Nouvelle Revue Française*. Cependant, bien que Larbaud ait été un très bon traducteur de l'anglais, le travail sur *Ulysse* était trop ardu pour lui. Il était sur le point d'abandonner la tâche quand, en 1924, est apparu Auguste Morel, un jeune angliciste qui a accepté de faire la traduction à condition d'être aidé par Larbaud dans cette vaste entreprise. La traduction a été poursuivie avec la collaboration de Sylvia

Beach, Adrienne Monnier, Léon-Paul Fargue et Stuart Gilbert, devenant ainsi une entreprise collective qui s'est terminée en 1929.

- Amants, heureux amants...

Dans "*Amants, heureux amants...*" nous nous plongeons dans les pensées d'un personnage fictionnel, Félice Francia, un matin dans une chambre d'un hôtel à Marseille. Il réfléchit après une nuit de pagaille avec deux belles femmes étrangères, celle du nord (Inga) et celle du sud (Romana): « Inga apportant l'élément connu et familier, le thème principal, et Romana l'élément nouveau, les variations »⁸. Et avec la « présence mentale » de la troisième femme, la femme absente, « celle à qui je pense », qui revient à plusieurs reprises dans les pensées de Felice.

Le récit est structuré en trois parties, marquées par un blanc typographique qui les divise. La première partie va de la page 115 à la page 130, où il est plutôt question du voyage, la méditerranée et en particulier le voyage idéalisé à Finja. La deuxième est comprise entre la page 131 et la page 139, où la réflexion est concentrée sur le mariage. Dans la troisième et dernière partie, qui s'étend de la page 139 jusqu'à la fin, les pensées de Felice sont plus concentrées sur les femmes en général et surtout sur la solitude. Il faut dire qu'en fait, le sujet principal des pensées de Felice est la mystérieuse « nation des femmes »⁹, la beauté du corps féminin, les divers types de femmes, leur différence par rapport aux hommes...

- La technique du monologue intérieur

La nouvelle "*Amants, heureux amants...*" a été écrite après la parution du monologue autonome par excellence, le dernier chapitre de l'*Ulysse* (« Penelope »), En fait, le récit d'*Amants, heureux amants...* contient une dédicace à Joyce, daté en 1921, comme la seule source formelle du texte : « *To James Joyce my friend, and the only begetter of the form I have adopted in this piece of writing* ». Le modèle formel de Larbaud était donc le monologue intérieur le plus pur et le plus achevé de tous.

Dorrit Cohn considère dans son ouvrage *La transparence intérieure* que le récit *Amants, heureux amants...* est un « monologue autonome »¹⁰, c'est-à-dire qu'il réunit suffisamment de caractéristiques

formelles pour être considéré comme un pur monologue intérieur. Néanmoins, si nous lisons l'essai de définition du monologue intérieur de "Dujardin", inspiré par le monologue joycien, nous verrons que le monologue larbaldien s'ajuste exactement à cela : [...] discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression « tout venant ». ¹¹

Quels sont donc ces traits qui nous permettent de qualifier le récit, d'après Cohen, de « monologue autonome » ? D'abord, il crée l'« illusion que c'est la pensée elle-même qui trace le parcours du discours »¹², c'est comme si le cheminement de la pensée, exprimée à la première personne et en temps présent, traçait le récit : il n'y a pas une autre action qui ne soit celle de la pensée, pas de dialogue avec un autre personnage qui ne soit le *Moi*. *Amants, heureux amants...* est une « radiographie imaginaire de la vie psychique »¹³, qui explore l'intériorité du *Moi*. Maintenant nous allons analyser deux questions fondamentales du monologue intérieur : le temps et le lieu, et l'expression « syntactique » de la pensée.

A ce propos, Nathalie Sarraute montre que le monologue intérieur devient la figure emblématique de la conscience. Ce type de discours supporte une subjectivité assaillie par un foisonnement de sensations, d'impressions et de perceptions qui fondent son objet. Plus particulièrement, le monologue intérieur, illustrant la vie psychique et la durée intime, permet de mieux appréhender les métamorphoses du sujet dans ses manières de lire et de percevoir le monde. Elle dit : « le lecteur n'a pas été long à percevoir ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur: un foisonnement innombrable de sensations, d'images de sentiments, de souvenirs, d'impulsion, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupe compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme.»¹⁴

- Temps et lieu

Il faut souligner le « *Hic et nunc* du monologue intérieur »¹⁵, la simultanéité immédiate que traduit « une concordance remarquable entre le temps du récit et le temps de l'histoire »¹⁶. Comme dans d'autres monologues intérieurs, le temps du récit est court, limité : nous nous plongeons dans la pensée du personnage juste pendant quelques heures de méditation où le temps se dilate. Il faut dire, cependant, que ce qui est curieux dans "*Amants, heureux amants...*" est le fait que le temps est assez indéterminé : nous savons que c'est le matin, mais le temps extérieur (c'est-à-dire, le temps rationnel déterminé par l'horloge) n'est marqué que par le « rayon de soleil » qui pénètre dans la chambre à travers les lames de la persienne et avance sur les corps d'Inga et Romana. En outre, il faut remarquer que, même si dans la première partie du récit le rayon est assez présent (pages 115, 118 et 130) marquant le début et la fin de la partie, ce rayon de soleil disparaît dans la deuxième et la troisième partie, de manière que le seul temps qui compte à partir de la page 130 jusqu'à la fin, est le temps intérieur et le temps de la pensée.

Par ailleurs, concernant la question de l'espace il faut dire que le sujet monologuant d'*Amants, heureux amants...* ne bouge pas, il reste dans le même endroit dans un hôtel du midi de la France, et, selon Cohn : « Lorsqu'un monologue s'en tient à l'unité de lieu, la description des lieux environnants n'intervient que de façon accidentelle »¹⁷. C'est vrai que dans notre récit la description d'ambiances – que nous trouvons assez fréquemment dans *Les lauriers sont coupés* et presque jamais dans « Penelope » –, ne se trouve qu'à l'*Incipit* : « Les bouteilles et les coupes sur la table et sur le guéridon, la bouteille encore bouchée, dans le seau à glace; ce désordre. »¹⁸. Comme Félice reste dans le même endroit tout au long du récit, il n'a pas besoin de situer dans l'espace le lecteur et soi-même encore une fois.

L'expression de la pensée

Finalement, il est une caractéristique très remarquable du monologue intérieur, le fait qu'il essaye de rendre compte du fonctionnement de la pensée à travers la syntaxe, laquelle « manifeste une tonalité constamment émotive, qui apparaît très matériellement dans la profusion des ellipses, de tirets, de points d'interrogation et

d'exclamation»¹⁹. Dans le modèle joycien, la syntaxe exprime la pensée la plus intime à travers des « phrases réduites au minimum syntaxial »²⁰ et sans ponctuation – mais ce n'est pas le cas dans "*Amants, heureux amants....*".

Voici quelques exemples d'association d'idées, de contradictions, de spontanéité, d'ellipses, d'interrogations et d'exclamations:

- «Le soleil touche le drap juste à la hauteur de... Si je ne craignais pas de les réveiller, je tirerais le drap pour voir arriver le rayon sur la gorge d'Inga, comme ce jour [...] dans la chambre d'auberge, à Finja » (118). - «Finja! Oui, un «joli souvenir » (124).

- «Enfin, la voici encore une fois» (121).

- «Ah! Tiens, elle s'en va» (133).

- « Bonheur d'aimer un peu celle-ci, et de penser avec beaucoup d'amour à celle-là. [...] « Beaucoup d'amour ? » Non, libre, libre, détaché, à la dérive. Le vouloir fortement. « Ah, malheureuse jeunesse... » (129).

- «Duce et belle?» Belle et dure, plutôt ; dure et sévère comme le laurier. » (130).

- «Lui faire comprendre que je regrette, – non! Je ne regrette pas, au contraire. Enfin, oui. ! (133).

- «et comme l'idée de l'embrasser ne me serait jamais venue... Jamais mieux...» (136).

- «Mais non, je ne la préférerais pas à Inga. C'était autre chose. Ah, justement, c'était... Allons, laisser cela, n'y plus penser. » (142).

- «Ah, je vais la rejoindre. Ce soir même. Non, trop tard. Demain. Demain matin, le rapide, à cinq heures vingt-cinq. Le voyage, et l'arrivée sans avoir prévenu. Me retrouver chez elle. » (151).

- «Le dîner, à l'arrivée, dans sa maison confortable; le service bien fait ; le calme ; la tiédeur d'un foyer ; et après, sa chambre [...] » (151).

- «Mousarion, je crois, venait de Chypre. Oh! Il va y avoir de bonnes matinées paisibles, et aussi les premières heures de l'après-midi, à l'ombre des chênes verts de l'allée Cusson [...] » (145).

Le monologue intérieur s'avère un meilleur reflet de la personnalité d'un personnage, faisant apparaître ses émotions et sa sensibilité. "*Amants, heureux amants...*" se présente comme un monologue intérieur qui se déroule dans la pensée d'un homme. Bien qu'il soit aussi un discours assez construit, le monologue larbaldien essaye de montrer les mécanismes de la pensée. Par exemple, nous trouvons des expressions de spontanéité comme celles-ci : « Enfin, la voici encore une fois »²¹, « Ah, tiens, elle s'en va »²²; en plus, nous y rencontrons un certain nombre de vraies ellipses, qui ne nous laissent pas savoir ce que le personnage allait dire, par exemple: « C'était autre chose. Ah, justement, c'était...Allons, laisser cela, n'y plus penser »²³. Le texte monologué montre aussi les contradictions de la pensée, le conflit intérieur : « Lui faire comprendre que je regrette, – non! Je ne regrette pas, au contraire. Enfin, oui! »²⁴; et explicite aussi le procédé psychologique de la libre association d'idées, dont à partir d'un objet extérieur où d'une pensée on saute à une autre pensée qui n'est pas évidemment liée avec la précédente : « Le soleil touche le drap juste à la hauteur de...Si je ne craignais pas de les réveiller, je tirerais le drap pour voir arriver le rayon sur la gorge d'Inga, comme ce jour [...] dans la chambre d'auberge, à Finja »²⁵.

- L'exploration du Moi: identité et solitude

"*Amants, heureux amants...*" exprime le déroulement de la pensée d'un personnage fictionnel, Felice Francia, dans un moment de calme et d'intimité. À la différence d'autres monologues intérieurs qui sont centrés sur le conflit intérieur du personnage, comme ceux de Schnitzler, celui de "*Amants, heureux amants...*" est basé sur un moment de méditation et d'introspection où le temps se dilate. Voici l'*Incipit*:

«Elles dorment encore. Tant mieux. J'aime me sentir seul à cette heure la plus fraîche et la plus solitaire ; la plus, de toutes, lucide. Elle réduit à leurs justes proportions toutes ces histoires de ... Bon, de se

retrouver soi-même, l'esprit net et tranquille, désabusé, après la confusion et le délire.»²⁶

La citation ci-dessus constitue la première apparition du *Moi* monologuant, «*J'aime*»²⁷, et la première prise de conscience, «se retrouver soi-même»²⁸ ; comme dans "*Les lauriers sont coupés*", le *Moi* surgit après une description d'ambiance, même «elles» (les belles femmes) apparaissent avant le «je». De plus, l'identité du personnage n'est révélée que quelques pages plus tard, à la page 120, où nous apprenons son nom : «C'est depuis ce temps qu'elle m'a toujours appelé Félice Francia», et là il ne dit pas «je suis Félice Francia», comme dans le roman traditionnel à la première personne, mais il souligne la valeur émotive de son nom prononcé par «elle» (Inga). Peu après, il mentionne son âge «je vieillis : vingt-cinq ans déjà»²⁹. Mais, qu'est-ce que le nom et l'âge nous révèlent à propos de l'identité d'un personnage? Très peu, en fait.

Felice se trouve «seul» dans cette chambre d'hôtel demi-illuminée avec la présence des belles dormantes, «la rose et le laurier»³⁰, Inga et Romana. En fait, la retrouvaille avec soi-même est, d'une certaine façon, partagée avec elles puisque ses pensées sont très centrées sur elles (surtout sur Inga), son passé le plus récent (la soirée de la veille) et le plus lointain (Finja avec Inga), ses plans futurs avec elle/s : «[...] partir avec elle ! Voir ce qui arrive ensuite ; partager sa vie aventureuse »³¹. Nous apercevons, quand même, une tendance à l'introspection et à l'enfermement en soi-même (qui est accompagné par la disparition du temps réel). Même si dans la première et la deuxième partie il est beaucoup question des femmes, celles qui sont présentes et les femmes en général, la troisième partie initie la réflexion sur la séparation, «Addio, cari villani !»³², et la conséquente solitude.

Nous découvrons à ce moment là ce qu'il est venu faire dans cette ville de Marseille qui n'est pas la sienne : «j'ai voulu avoir cette solitude ; je suis venu ici pour cela». À partir d'ici, le sujet s'affronte avec lui-même, «D'où je viens ? Où appartiens-je ?», se demande Félice: «Où [...] existe-t-il un groupe de gens que tu puisses considérer comme les tiens, tes compagnons, entre lesquels tu te sentes chez toi ? »³³. Cette

affirmation, en effet, met en question son identité, l'identité liée à un lieu : être ceci parce que tu appartiens à cela.

Il se pose alors la question de l'identité par rapport aux rôles que nous jouons face aux autres : « nous ne pouvons pas être naturels » parce que tout ce que l'on fait toujours avec les autres est de mettre des « masques grossiers »³⁴ que l'on n'enlève jamais parce que « dès qu'on les quitte on est contraint d'en mettre d'autres ». Quelle est la vraie identité ? Bien que nous essayions d'être nous-mêmes, « ils [les gens] collent leurs étiquettes partout ».³⁵ Ce n'est pas possible de fuir les apparences, nous essayons de ressembler à ceci ou à cela, nous nous jugeons nous-mêmes et les autres nous jugent aussi. Ce que nous montre Larbaud dans *Amants, heureux amants...* est en effet « l'image d'une identité toujours insaisissable et flottante »³⁶.

Ayant fait ces réflexions, le Moi souffre d'une espèce de crise d'identité et il reste finalement Lui avec lui-même, se comprenant lui-même : « Et maintenant je me donne la peine de démêler ce qui se passe en moi [...] Dans cette espèce de partie de cartes que je joue tous les jours avec moi-même »³⁷. À la fin du récit le *Moi* se trouve tout seul face au monde : « apprendre à être seul devant la vie comme un jour je serai seul devant la mort. »³⁸. En fait, c'est la solitude qui est soulignée dans l'*explicit* : « Elle [Inga], avec la nouvelle amie, la cara, la diletta, l'« unica ». Et moi, tout seul, probablement. »³⁹. C'est la solitude du personnage à cette heure du matin où encore personne n'est réveillé sauf lui-seul; c'est la solitude des jours prochains; c'est la solitude générale de tous les « *Moi* » face à la vie qui se trouve ainsi mise en relief.

- Sensualité et poéticité:

Un personnage sensuel

Nous avons vu, dans la partie précédente, le mouvement d'introspection qui se produit dans le récit, mais le monde extérieur a aussi un rôle très important : nous trouvons beaucoup de descriptions sensorielles tout au long du récit monologué. Nous pourrions peut-être nous demander jusqu'à quel point il est légitime de rendre compte des sensations extérieures dans un récit concentré sur l'intériorité d'un personnage ; des fois, dans *Les lauriers sont coupés* de Dujardin, nous

avons la sensation qu'il y a trop de descriptions extérieures gratuites, mais ce n'est pas le cas chez Larbaud. Comme nous l'avons déjà signalé, dans "*Amants, heureux amants...*", le personnage ne change pas d'espace, de manière qu'il ne se rende pas compte des espaces par lesquels il passe, ça lui arrive seulement à l'*Incipit* pour situer le lecteur. Alors, pourquoi y-a-t-il autant de descriptions dans *Amants, heureux amants...*?

Celles qui marquent la sensualité et l'érotisme:

Sensualité:

- « le soleil qui vient tout droit jaillit à travers les lames de la persienne » (115).

- « le souffle frais du dehors, l'odeur du matin provençal » (116).

Voyons aussi une évocation des souvenirs d'autres sensations voyage :

- « au plus calme de leurs jardins, au cœur de leurs patios frais et bleus, dans le silence de leurs enclos où repose, tout noir et hérissé, l'alignement épais des orangers » (116).

- « marcher de l'avant comme sous les grandes averses tièdes et claquantes de ce pays ; on voit reverdir les arbres et les volets des maisons ; fraîcheur où se mêle le souffle marin » (129).

- « Ah, il est calmant, le bruit de l'eau dans les bassins noirs dont les margelles luisent encore faiblement. Et des feuillages frémissent, là-bas, au-dessus des mânes apaisés de Narcisse. Des allées enveloppées de rameaux s'emplissent de nuit, retournent au passé, descendent au pays des rêves, s'évanouissent dans ce grand paysage où il n'y a que de noir, de l'azur et des reflets d'argent. » (152).

Érotisme:

- «Elles se sont prises par la main en dormant. Brave ragazze. Leurs formes confuses sous les couvertures ; mêlées. » (116).

-«Ah, enfin, les voilà. Quelle lenteur ! La rose et le laurier. » (138).

- «les fruits parfaits ; les colonnes ; « fragment d'un torse de Diane trouvé à Herculanium » ; les courbes ombres bises sur une coulée de blanc mat ; l'absence d'éclat et de ces adorables défauts ; et le voile de crêpe au bas de l'urne d'or, » (130).

- « Bienheureux cet homme-là d'avoir pu dresser sur la place publique, nues et sans honte, les filles de son esprit. Quelle expérience, quelle longue méditation du corps féminin ... » (141)→ femme-sculpture. Beauté sensuel-beauté art. (voir p.140, 3 grâces).

Ces descriptions sensorielles sont plutôt liées à deux thèmes : le paysage méditerranée et les femmes comme objet de désir et source de beauté ; nous nous apercevons que dans le texte « le regard posé sur les objets médiatise en effet le glissement de l'extérieur à l'intériorité du personnage »⁴⁰. En fait, la perception de l'air marin de cette ville méditerranée et la présence des corps des jeunes femmes « Leurs formes confondues sous les couvertures ; mêlées », conduisent la pensée à des souvenirs, souvenirs de sensations: « une zone où se mêlent le souvenir et la sensation »⁴¹. Cela est plus évident au début du texte : par exemple quand « le souffle frais du dehors, l'odeur du matin provençal »⁴² provoque un voyage intérieur à d'autres villes de la méditerranée qu'il connaît, «Athènes, Valence et celle-ci qui ressemble à Athènes : au plus calme de leurs jardins, au cœur de leurs patios frais et bleus, dans le silence de leurs enclos où repose, tout noir et hérissé, l'alignement épais des orangers»⁴³.

Nous pouvons bientôt comprendre que le personnage jouit des sensations extérieures d'une façon spéciale. Il aime être « Seul avec le bruit de la bille, l'air marin, les voix françaises»⁴⁴, « marcher de l'avant comme sous les grandes averses tièdes et claquantes de ce pays »⁴⁵; il jouit des bruits, odeurs et visions qui se mêlent dans cette ville méditerranéenne et dans d'autres qu'il connaît. Ses mots sont pleins de plaisir et d'érotisme quand il décrit la beauté d'Inga et de Romana, par exemple, quand il les voit monter par l'escalier : « l'ensemble de leur mouvement, le bel élan qui les portait, tandis que sous la soie transparente on voyait saillir presque blancs ces deux petits muscles »⁴⁶. Ainsi, les descriptions sensorielles dans *Amants, heureux amants...* sont liées au caractère même de Félice, il est un personnage sensuel et c'est ce que le texte reflète, d'une manière que la présence des descriptions sensorielles est justifiée par ceci.

Un sujet poétique et savant

Le résultat de ces descriptions dans le monologue larbaldien est que, comme le signale Dorrit Cohn (1981) : « On passe de la perception brute à l'énoncé descriptif, ce qui donne l'impression que Daniel [dans *Les lauriers sont coupés*] est en train de s'exercer délibérément à l'expression poétique. Ceci lui arrive souvent, à lui comme à son neveu esthétisant, le Francia de Larbaud »⁴⁷. En fait, ce qui nous frappe le plus n'est pas la quantité de descriptions, dont on a justifié la présence, mais la beauté du langage utilisé pour exprimer ces expériences sensorielles.

Des fois le monologue intérieur se rapproche de la prose poétique, quand il décrit, par exemple, un paysage méditerranéen : « Entre les panaches des pins maritimes, la ville toute raide et archaïque regarde la garrigue tachetée de touffes de buis et de romarin »⁴⁸ ; ou en disant d'un arc de triomphe qu'il « est une solitude d'eaux prisonnières et de pierres dévorées par des siècles de lumière »⁴⁹. Dans les citations ci-dessus, nous sommes tout à fait dans l'expression poétique, avec des personnifications et des métaphores. Nous pouvons encore citer comme signe de poéticité, les exemples suivants :

- « O douce comme ton pays ! Les lacs sous le ciel tendre, et ces jolies paysannes [...] Que j'étais jeune [...] Quelle revanche c'était, Finja [...] » (120-121)

- « Comme il [le vent] menait leurs écharpes et même le bas de leurs jupes tandis que nous nous bercions sur la balançoire » (147).

- « l'extase de voir que tant de bonheur était possible, existait, là, devant lui. » (147)

« L'été. Les grandes avenues bien ombragées, larges, toutes pleines de l'été et d'une belle vie lente et heureuse » (139).

- « Seul avec le bruit de la ville, l'air marin, les voix françaises » (140)

Ainsi Larbaud écrit-il sous une forme très moderne « sans jamais abandonner pourtant la pureté d'une langue riche d'effets poétiques »⁵⁰.

En outre, nous trouvons dans ses pensées des références littéraires, « la référence participe à l'aventure mentale en mettant en scène le fonctionnement cérébral de la réminiscence littéraire »⁵¹. Par exemple, dans les dialogues de Lucien « Tu es confiante et amie de l'homme » [...] D'où cela me revient-il ? Ah ! Lucien »⁵² ou selon Montaigne « La Nature, plus jalouse de notre action que de notre science. » Montaigne. Oui, vraiment ? »⁵³. Et il ne faut pas oublier que le titre du récit est une citation des fables de La Fontaine, des vers que Félice a récités ironiquement à Inga lors de son voyage à Finja: « Amants, heureux amants, voulez-vous voyager ? Que ce soit aux rives prochaines... »⁵⁴. Ses pensées sont traversées de réflexions savantes appuyées sur des références littéraires et philosophiques.

Ainsi, le discours intérieur de Félice adopte-t-il non seulement des formes très poétiques, mais aussi un discours savant. Il en résulte que nous trouvons parfois un discours assez classique, assez (ou trop) bien construit pour être « la pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient »⁵⁵ d'un personnage. Il faut dire que la poéticité de la langue fait partie du style larbaldien ; en outre, nous pourrions justifier cela aussi comme un trait de caractère du personnage: Félice est un jeune homme lettré (ceci pourrait nous faire penser que Félice est une espèce d'alter ego de l'auteur, étant donné qu'il est un homme lettré comme Larbaud), de sorte que la poéticité et les références littéraires forment, pouvons-nous dire, une partie de son idiolecte intime.

Citons à l'appui:

- « Romana [...] plus sage qu'Inga : la vieille sagesse d'un peuple civilisé depuis plus longtemps que le peuple d'Inga. Nourrié par l'olivier, le plus sage des arbres. » (137).

- « Voir ce que Lucien savait et pensait des femmes, et comment tout cela lui apparaissait [...] trouver Inga et Romana dans quelque coin du livre. » (138).

- « Et sans intention ironique ; sérieuse, à ce moment-là, comme une héroïne d'Ibsen » (142).

- « Mais les Grecs, la condition des femmes chez eux ? Ce qui a rendu possible les poétesses de l'époque lyrique ? Lire Lucien à ce point de vue aussi. » (144).

- « La Nature, plus jalouse de notre action que de notre science. » Montaigne. Oui, vraiment ? » (145).

- « Quand je pense que j'ai su les chants six et seize de l'Odyssee presque entièrement par cœur » (146) Réflexion sur Homère (p.148).

Conclusion

"*Amants, heureux amants...*" nous plonge dans les profondeurs d'un *Moi* solitaire dans une chambre, un joli matin méditerranéen. Mais la chambre et le matin comptent très peu dans le récit, donc le moi s'éloigne progressivement de la belle réalité extérieure qui l'entoure (les femmes, Marseille) pour s'enfoncer dans les profondes cavités de l'intériorité de Félice Francia : ses craintes en communiquant avec les femmes, ses contradictions, le désir qu'il éprouve envers elles, sa jouissance hédoniste du monde, sa propre identité, lui avec lui-même... Tout cela, exprimé à la première personne et au temps présent, nous fait affirmer que, sans doute, "*Amants, heureux amants...*" représente un monologue intérieur ou « un monologue autonome » selon la terminologie de Cohn. Le fait que le temps du récit est un « temps intérieur », marqué par le cheminement de la pensée et pas par l'horloge, la vague présence du monde extérieur présent – à la fois récurrent en forme de souvenirs de sensations, et les ressources de style comme les ellipses, contradictions et libre association d'idées, sont des caractéristiques qui mettent en évidence qu'il s'agit d'un texte présenté sous la forme de monologue intérieur.

Même si le personnage s'exprime souvent en une langue trop bien travaillée, trop bien construite, cela n'est pas *contre* la forme du monologue intérieur ; au contraire, le discours poétique et complexe de Félice est signe de la richesse de ce monologue larbaldien. Le récit nous présente un moment de jouissance de l'intimité, un moment d'union « mystique » avec le monde et lui-même, et la langue poétique nous transmet cet « hédonisme supérieur où s'allient la jouissance de soi et les plaisirs raffinés de la lecture et de l'écriture »⁵⁶. C'est le plaisir d'un moment suspendu, où la seule chose qui compte c'est le *Moi* et le

maintenant, l'agréable sensation de la brise matinale mélange avec des anciens souvenirs. Chez Valéry Larbaud, nous trouvons une belle écriture de l'intime, où ce qui est presque la même chose, nous trouvons chez Félice une pensée poétique et littéraire qui s'ajuste à son caractère, à sa façon de vivre et de sentir le monde.

Nous pouvons conclure, alors, qu'*Amants, heureux amants...* ne constitue pas seulement un très bon exemple de monologue intérieur, mais il est aussi un bel exemple, où l'intériorité du personnage est la matière principale qui s'exprime très bellement, en une langue travaillée et poétique.

Notes:

- ¹ *Dictionnaire Encyclopédique du Français*, Liban, Beyrouth-Orient, 1992, p.1046
- ² Belinda Cannone, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 95
- ³ SALADO R., CHARBONNIER G., WOLKENSTEIN J., ZIEGER K., *La fiction de l'intime*. Neuilly: Atlande, 2001, p. 97
- ⁴ MOUSLI, B., *Valéry Larbaud*. Paris : Flammarion, 1998, p.319
- ⁵ LARBAUD, V., « Préface » dans : DUJARDIN, Édouard, *Les lauriers sont coupés*. Paris: Le chemin ver, 1981, p.8
- ⁶ *Ibid.*, p. 8
- ⁷ SALADO Charbonnier, Wolkenstein, Zieger, *op. cit.*, p.96
- ⁸ LARBAUD, Valéry, *Amants, heureux amants* Paris: Gallimard, 1951. Réimpression : 2002, p.142
- ⁹ *Ibid.*, p. 131
- ¹⁰ COHN Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, p. 72
- ¹¹ DUJARDIN, Édouard, *Les Lauriers sont coupés; (suivi de) Le Monologue intérieur*. Roma: Bulzoni, 1977, p.230
- ¹² SALADO Charbonnier, Wolkenstein, Zieger, *op. cit.*, p. 113
- ¹³ *Ibid.*, p.112
- ¹⁴ SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du Soupçon*, Paris, Gallimard,1956, p. 97
- ¹⁵ COHN, Dorrit, *op.cit.*, p.275
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 272
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 266
- ¹⁸ LARAUD Valéry, 2002, *op. cit.*, p.115
- ¹⁹ COHN Dorrit, *op. cit.*, p. 268
- ²⁰ DUJARDIN Édouard, *op. cit.*, p.230
- ²¹ LARBAUD Valéry, 2002, *op. cit.*, p.121
- ²² *Ibid.*, p.133
- ²³ *Ibid.*, p.142
- ²⁴ *Ibid.*, p.133
- ²⁵ *Ibid.*, p.118
- ²⁶ LARBAUD Valéry, 2002, *op. cit.*, p.115
- ²⁷ *Ibid.*, p.116, ligne 8
- ²⁸ *Ibid.*, p.116, ligne 12
- ²⁹ *Ibid.*, p.121
- ³⁰ *Ibid.*, p.138
- ³¹ *Ibid.*, p.128
- ³² *Ibid.*, p.139
- ³³ *Ibid.*, p.140
- ³⁴ *Ibid.*, p.143
- ³⁵ *Ibid.*, p. 144
- ³⁶ SALADO Charbonnier, WOLKENSTEIN Zieger, *op. cit.*, p. 112
- ³⁷ LARBAUD Valéry, 2002, *op. cit.*, p.153
- ³⁸ *loc. cit.*
- ³⁹ *loc. cit.*
- ⁴⁰ SALADO Charbonnier, WOLKENSTEIN Zieger, *op. cit.*, p.108
- ⁴¹ *Ibid.*, p.112

⁴² LARBAUD Valéry, 2002, *op. cit.*, p.116

⁴³ *Ibid.*, p.116

⁴⁴ *Ibid.*, p.140

⁴⁵ *Ibid.*, p.129

⁴⁶ *Ibid.*, p.131

⁴⁷ *Ibid.*, p.267

⁴⁸ *Ibid.*, p.118

⁴⁹ *Ibid.*, p.118

⁵⁰ SALADO Charbonnier, WOLKENSTEIN Zieger, *op. cit.*, p.158

⁵¹ *Ibid.*, p.127

⁵² *Ibid.*, p. 137

⁵³ *Ibid.*, p.145

⁵⁴ *Ibid.*, p.154

⁵⁵ Dujardin Édouard, *Les lauriers sont coupés*, Paris, Flammarion, 2001, p. 230

⁵⁶ LARBAUD Valéry, 2002, *op. cit.*, p. 223

Bibliographie

I. Corpus

- LARBAUD Valéry, *Amants, heureux amants....* Paris, Gallimard, 1951. Réimpression, 2002.

II. Ouvrages consultés

- Belinda Cannone, *Narration de la vie intérieure*, Paris, Klincksieck, 1998.

- COHN Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

- DUJARDIN, Édouard, *Les Lauriers sont coupés*; (suivi de) *Le Monologue intérieur*, Roma, Bulzoni, 1977.

- Dujardin Édouard, *Les lauriers sont coupés*, Paris, Flammarion, 2001.

- LARBAUD Valéry, « Préface » dans : DUJARDIN, Édouard, *Les lauriers sont coupés*, Paris, Le chemin ver, 1981.

- MOUSLI Beatrice, *Valéry Larbaud*, Paris, Flammarion, 1998.

- SALADO R., CHARBONNIER G., WOLKENSTEIN J., ZIEGER K., *La fiction de l'intime*, Neuilly, Atlante, 2001.

- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du Soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

III. Dictionnaire:

- Dictionnaire Encyclopédique du Français, Liban, Beyrouth-Orient, 1992.

