Barnabooth descripteur : précis de décomposition ludique

Stéphane Chaudier

▶ **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Barnabooth descripteur : précis de décomposition ludique. Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XXe siècle, 2004, n° 37, p. 77-89. hal-01675063

HAL Id: hal-01675063
https://hal.science/hal-01675063

Submitted on 4 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « Barnabooth descripteur : précis de décomposition ludique », *Roman 20-50* n°37, juin 2004, p. 77-89.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Larbaud, *A.O. Barnabooth, son journal intime*, description, Philippe Hamon, illusion référentielle

Résumé : Le descriptif est une affaire de foi. Sans doute faudrait-il mobiliser à son égard la notion de pacte. En quoi consiste-t-il ? Quelqu'un voit quelque chose. De cet événement banal, la description s'empare ; elle le configure à sa manière. Elle impose un double processus de certification : le regardant prouve et légitime l'existence du regardé ; ce dernier appelle et consacre l'existence du regardant. Il faut le lire pour le croire. À l'origine de la description moderne, il y a un grand récit opératoire, une religion du savoir. Dûment mandaté, un sujet de connaissance prélève un fragment d'un *continuum* sensoriel : le langage descriptif qui s'y applique le transforme en objet de savoir. Il est délimité par un certain nombre de propriétés. Cette structure savante convertit le visible en lisible. Zola, écrivain réaliste naturaliste, fait *comme si* la convention était légitime. Il a besoin de croire au sérieux de l'institution descriptive. Larbaud, lui, appartient à une autre « moment esthétique » : la raillerie vis-à-vis du surmoi descriptif est permise, mieux : elle est devenue obligatoire. Un nouveau poncif se donne à lire. Rendre compte de ce régime de littérarité descriptive, de ses enjeux, ses limites, tel est l'objet de cet article.

Barnabooth descripteur : précis de décomposition ludique

Le régime sérieux du descriptif[1]

Le descriptif est une affaire de foi. Sans doute faudrait-il mobiliser à son égard la notion de pacte. En quoi consiste-t-il ? Quelqu'un voit quelque chose. De cet événement banal, la description s'empare ; elle le configure à sa manière. Elle impose un double processus de certification : le regardant prouve et légitime l'existence du regardé ; ce dernier appelle et consacre l'existence du regardant. Il faut le lire pour le croire. À l'origine de la description moderne, il y a un grand récit opératoire, une religion du savoir. Dûment mandaté, un sujet de connaissance prélève un fragment d'un *continuum* sensoriel : le langage descriptif qui s'y applique le transforme en objet de savoir. Il est délimité par un certain nombre de propriétés. Cette structure savante convertit le visible en lisible[2]. À cette opération, la société est prête à donner le nom de « vérité » : la « vérité » dit ce qu'est la réalité. Institution discursive, la description fonctionne à la satisfaction de tous. Soit un substantif donné par la langue : comme

[1] Véritable pionnier en la matière, Philippe Hamon distingue deux niveaux d'étude : objet toujours singulier, la description résulte de la mise en œuvre d'une modalité énonciative, le « descriptif », qui s'incarne dans une structure textuelle identifiable (*Du descriptif*, Paris, Hachette, collection « Recherches littéraires », 1993, quatrième édition révisée d'un essai paru en 1981, *Introduction à l'analyse du descriptif*). Transcendant toute réalisation spécifique, le « descriptif » relève donc d'une poétique des discours. C'est cet acquis fondamental que reprennent Jean-Michel Adam et André Petitjean dans *Le Texte descriptif, poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989. Notre travail doit aussi beaucoup à l'anthologie de Philippe Hamon : *La Description littéraire, Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.

[2] Tout ce développement est évidemment inspiré par Michel Foucauld, *Les Mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

son nom l'indique, ce mot mime, en raison de sa référentialité, le geste du savant découpant son objet. Ce substantif élu est développé par deux types d'expansions : les méronymes et les analogues. Par méronymes, on entend l'ensemble des mots qui renvoient aux parties de l'objet ou aux éléments qui lui sont contigus. Ce stock lexical reçoit à son tour des prédicats variés : caractérisants ou groupes verbaux énumèrent qualités et propriétés. Les analogues sont permis en vertu de leur efficacité didactique. Grâce à eux, l'inconnu devient familier ; à un signifiant obscur se substitue une image claire. Rien ne serait possible sans la présence (implicite ou explicite) d'un sujet percevant : le locuteur descripteur ou son délégué. Cette instance est paradoxale : elle s'exhibe en tant que compétence – elle est là, bien placée, disposée à regarder un spectacle qui s'offre à son désir, à son savoir. Peut-on imaginer qu'un aveugle, un ignorant voient ? Mais tout ce qui offusque cette fonction regardante est limé par un texte soucieux de crédibilité. C'est le fameux « on », véritable *persona* anonyme, sous le masque duquel le lecteur est invité à se glisser.

Tant de pieuse idéologie asphyxierait le texte littéraire s'il n'était porteur d'une tension propre à animer la lecture. La description poétique hésite en effet entre deux postulations. Ce sont toujours les mêmes : soit le texte montre la chose, soit il montre les mots qui disent la chose, c'est-à-dire un travail formel. En réalité, ces deux contraintes – l'une référentielle, l'autre esthétique – jouent à la manière d'un double surmoi : l'antériorité prétendue de la chose et le souci d'un lectorat gardien de la légitimité poétique permettent au descripteur de se discipliner. On ne s'abandonne pas impunément aux suggestions de la chose ou des mots. Sauf en régime loufoque, où cette posture devient la norme, le descripteur s'autorise rarement le délire. Même les hypotyposes sont sages. La rationalité communicationnelle du célèbre « figure-toi » pèse de son poids sur la monstration fantasmatique d'un Pyrrhus aux « yeux étincelants » :

> Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
> Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
> Sur tous mes frères morts, se faisant un passage,
> Et de sang tout couvert échauffant au carnage[3].

Andromaque plaide sa cause avec énergie. Elle permet de définir le mode sérieux de la description. La fonction du texte y détermine, en épuise la signification. Une description fonctionne quand elle invite à l'exclamation admirative : « oui, c'est cela même » (comblement de l'illusion référentielle, laquelle permet de s'identifier soit à Pyrrhus, soit aux vaincus, soit aux deux simultanément) ; « oui, c'est vraiment *du* beau texte » (comblement du plaisir littéraire : on s'identifie alors à Racine, on voudrait avoir écrit ces vers). Le descripteur ne veut manquer ni la chose ni le texte : c'est là toute la difficulté de l'exercice. On parle à bon droit de « morceau » descriptif : on souligne ainsi la prouesse artisanale que réclame ce bel objet. Et pourtant, par un paradoxe pervers, la description n'est généralement pas autorisée à trouver sa fin en elle-même. Elle doit être humble. Elle se soumet à la nécessité d'un discours englobant (narratif, argumentatif) dont elle sert docilement les dessins. Telles sont les gênes exquises qui contraignent la réussite descriptive.

Le sérieux du modèle le rend inapplicable. La virtuosité descriptive émeut par sa naïve incapacité à déguiser ses ratés. Dans *Andromaque*, la netteté de la vision rétrospective échoue à rendre la confusion et le désordre de la scène. Le regard exorbité de l'héroïne recrée Pyrrhus, ce que marque l'énallage des participes présents. Le texte ne peut pas masquer la reconfiguration rhétorique du passé en tableau. Philippe Hamon le montre aussi, à propos d'une page de Zola :

---

[3] Racine, *Andromaque*, Acte III, scène 8, vers 999-1002.

> La nuit tombait. Du ciel pâli, où brillaient les premières étoiles, une cendre fine semblait pleuvoir sur la grande ville, qu'elle ensevelissait lentement, sans relâche. De grand tas d'ombres remplissaient déjà les creux, tandis qu'une barre, comme un flot d'encre, montait du fond de l'horizon, mangeant les restes du jour […]
> - Quelle chaude soirée ! murmura Hélène, assise devant la fenêtre, alanguie par les souffles tièdes que Paris lui envoyait[4].

Pauvre Zola ! Il a pourtant posté son personnage au bon endroit. Mais dès qu'il le fait parler, l'imposture éclate. « Porte-regard[5] » du romancier descripteur, Hélène produit sa propre description : « "Quelle chaude soirée !" ». Cette phrase dilue la sensation dans une formule. La platitude du propos souligne la césure entre la description et l'héroïne. Son alanguissement conventionnel oblige à introduire un cliché. Topos insipide où Fénelon rencontre la médecine hygiéniste de l'époque, les « souffles tièdes » tranchent en effet avec l'énergie saisissante des métaphores concrètes : « un flot d'encre […] mangeant les restes du jour ». Le descripteur est déchiré entre la vulgarité matérialiste de sa vision et l'esthétisme mélancolique qui s'accorde à la sensibilité du personnage : « ciel pâli », « premières étoiles », « cendre fine ». Zola voudrait faire percevoir une cohérence entre « sa » représentation du crépuscule, « sa » vision de la femme, « sa » poétique : au lieu de la continuité espérée, le lecteur voit le collage, l'artifice, les coutures mal jointes d'un texte polyphonique malgré lui. Le style de Zola, sans doute, se moque du sérieux descriptif. Mais, dans cette description du moins, il n'ose le dire. L'auteur fait *comme si* la convention était légitime. Il a besoin de croire au sérieux de l'institution rhétorique. Larbaud, lui, appartient à une autre « moment esthétique » : la raillerie vis-à-vis du surmoi descriptif est permise, mieux : elle est devenue obligatoire. Un nouveau poncif se donne à lire. Rendre compte de ce régime de littérarité descriptive, de ses enjeux, ses limites, tel est l'objet des pages qui suivent.

Barnabooth le faiseur, ou le référent en trompe-l'œil

> Dès les premières lignes de son journal, Barnabooth fait, si l'on ose dire, son malin :
>
> « Florence, Hôtel Carlton, Lung'Arno Amerigo Vespucci.
> 11 avril 190.
>
> Je suis depuis bientôt quatre heures dans cette curieuse ville américaine, bâtie dans le style de la Renaissance italienne, et où il y a trop d'Allemands[6] ».

« Quatre heures bientôt » : la précision est cruelle. Barnabooth n'a rien à dire sur Florence : c'est à peine s'il a eu le temps de souffler. Pas la moindre petite sensation évocatrice ne vient à son secours. Tout est déjà dit. Le milliardaire se rend là où les guides conduisent tous les philistins d'Europe : le voyage se démocratise ; la description n'est plus un objet de luxe, une rareté stylistique, mais un prêt à consommer. Quelle injonction lui prescrit ce devoir d'écolier : décrire la *chose vue* ? Le jeune homme tient à être écrivain pour faire oublier qu'il est riche[7].

---

[4] Zola, *Une page d'amour*, début du chapitre V. Ce texte est cité et subtilement commenté par Philippe Hamon, *La Description littéraire*, ouvrage cité, p. 265.

[5] L'expression, qui dit bien ce qu'elle veut dire, est de Philippe Hamon.

[6] Larbaud, *A. O. Barnabooth, ses œuvres complètes, c'est-à-dire un conte, ses poésies et un journal intime*, « Journal intime », dans *Œuvres*, édition de Georges Jean-Aubry et Robert Mallet, préface de Marcel Arland, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1958, p. 83. Ce texte nous sert de référence. Nous utilisons désormais l'abréviation « J.I. », suivi du numéro de la page.

[7] Notre époque qui aime les victimes sait-elle apprécier la colossale bouffonnerie du dispositif énonciatif imaginé par Larbaud : un milliardaire exclu du champ littéraire en raison de ses milliards ? Cette extraordinaire perversion

La naïveté d'un tel désir rend bête. Dès la première phrase, la condition de parvenu des lettres s'étale. L'hyperbate actualise un*e plaisanterie* esthétisante, néo-ruskinienne ; même Proust s'interdit ce genre de facilités. « Le style de la Renaissance italienne » est pire qu'un cliché : une lapalissade non nécessaire à l'identification du référent. Le nom propre – le mot propre – est en effet inscrit en toutes lettres, juste au-dessus de la périphrase. Que reste-t-il ? Un jeu de mot laborieux : « *Amerigo Vespucci* ». Le nom du quai informe la description. Florence sera américaine car Barnabooth l'est aussi. Voilà qui est *neuf*. Paralysé par le prestige du poncif, le locuteur ne parvient pas à dire autre chose que ce qu'il est : un *rastaquouère* qui aimerait bien être poète et qui sans fin ironise sur son désir. Ce faisant, Larbaud livre la clé de sa poétique : on croit généralement qu'une description décrit ce qu'elle dit décrire. La linguistique textuelle parle à juste titre de « métalexème » ou de « thème-titre » : l'obsession référentielle est notre règle. Du référent, Larbaud dirait pourtant ce que le baron de Charlus dit au héros à propos de sa grand-mère : « On s'en fiche bien […] hein, petite fripouille ! – Comment, monsieur, je l'adore ! [8]». À l'instar du héros proustien, nous fétichisons ce qui revêt le prestige de l'évidence : le référent. Larbaud descripteur, lui, s'en moque. Le sérieux du désir descriptif de Barnabooth contraste avec la désinvolture poétique de son ventriloque, l'écrivain Larbaud. Perpétué à plaisir, ce décalage fait, me semble-t-il, tout le sel des descriptions du « Journal intime ».

Dans ce texte, le descriptif repose sur une pratique subtile et continue de la déliaison. Entre le « thème » descriptif et son amplification, le texte *doit* faire percevoir un rapport de motivation. Larbaud, lui, s'ingénie au contraire à souligner l'arbitraire qui préside à la succession des propositions. « Florence ville américaine » pourrait passer pour un paradoxe – un trait d'humour. Qu'on supprime le nom propre qui identifie le référent – et voilà que le texte est nu, livré à l'arbitraire d'un stock d'informations disponibles pour n'importe quel pays :

> J'ai vécu de nouveau ma fuite à l'ambassade, un matin de septembre, lorsque j'allais rejoindre Tassoula au […], pour l'enlever. Je suivais cette route mauvaise qui va de […] à la ville ; des bouts de rue, larges et tristes, s'ouvraient de temps en temps à ma gauche, et au bout des maisons à façades roses et des tas de balayures, le […] hérissé de lumières se voyait. Au-delà s'étendait l'empire de toutes les choses bleues : […] et le ciel[9].

Les « tas de balayures » n'excluent vraiment que la Suisse. Qui reconnaîtra Constantinople ? Le mot talisman, c'est évidemment « Le Bosphore », « hérissé de lumières ». Le nom propre est un trompe-l'œil. Comme un aimant, il attire à lui tous les détails ; il les justifie. L'absence de pittoresque trop marqué construit efficacement un effet d'authentique. « Les bouts de rue, larges et tristes », « les lumières » et le très joli « empire de toutes les choses bleues » (pertinent dès que se montre un coin de ciel ensoleillé) sont autant de prédicats faussement spécifiques. Ils se rapportent non à la capitale turque, mais à un lieu urbain, ouvert, quel qu'il soit. Jamais le paysage n'aura autant ressemblé à du décor. Les choses sont là – dans leur gratuité de choses, puisqu'elles pourraient aussi bien être ailleurs, ou ne pas être du tout.

Qu'est-ce qui fait tenir la description dans ce « Journal intime » ? Ce n'est ni la chair singulière d'un lieu, ni un état d'âme particulier. Les « bouts de rue larges et tristes » ne disent rien de la tristesse du héros puisqu'il n'est pas triste. Certes, le descripteur évoque un peu plus haut sa « nostalgie de la femme » ; mais l'empire des choses bleues et la lumière ne s'en

---

du « protocole compassionnel » suscite un rire libérateur aujourd'hui où, pour avoir le droit de penser, il faut d'abord consentir à être ému.

[8] Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition en quatre volumes de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1987-1989 tome II, p. 126.

[9] « J.I. », pp. 109-110.

arrangent guère. On soupçonne que les façades resteraient « roses » même si le jeune homme était désespéré. Le principe cohésif de la description est donc ailleurs. Je propose de nommer cet ailleurs le « *kaïros* » du descripteur[10]. Le texte montre en effet comment une idée descriptive, indifférente en elle-même, se présente à lui, et comment il en joue avant de la quitter. Le significatif n'est donc pas ce qui se laisse connaître ou reconnaître ; c'est une inventivité qui s'offre, à l'instar d'une heureuse surprise. Le « caprice » du descripteur choisit entre une série de possibles. Jamais il ne transforme cet événement – l'élection ou la grâce d'une bonne idée – en nécessité. Il fait valoir son choix mais ne le justifie pas. Le descripteur larbaldien suspend la catégorie sérieuse de l'argument. « Traversé en Harmonica-Zug une Allemagne qui hésitait beaucoup entre l'hiver et le printemps, – le petit museau froid sous sa voilette[11] ». N'importe quelle contrée de genre féminin aurait pu actualiser ce fantasme. La contrainte descriptive est liée à un arbitraire linguistique et non à une quelconque pertinence référentielle.

L'Allemagne permet d'énoncer un fantasme platement masculin : auréolée d'intimité, la conjugalité pourrait à tout moment être révoquée (par l'homme, il va sans dire) en faveur d'une solitude plus avantageuse. Le fragment qui suit précise la nature d'un tel désir. Il ne sert nullement à caractériser un pays qu'on n'aime jamais autant que lorsqu'on le quitte (autre constante de l'*éros* masculin) :

> Quand je reviendrai, les marronniers des restaurations verseront sur les tables une ombre vigoureuse. Mais c'est l'automne que je préfère parmi les guinguettes des banlieues. On est y presque seul, parmi les larges feuilles tombées, et devant vous est un grand pot de bière blanche, très amère. Vers quatre heures du soir, on s'en va doucement. Au-dessus de la sortie, il y a un transparent de toile sur lequel on peut lire : « Auf Wiedersehen ![12]

Rapporté à la « bière », l'intensif « très amère » ne suffit pas à ancrer la dérive de la rêverie dans un lieu précis. L'isotopie de la germanité se dilue. La notation finale est presque parodique tant elle hyperbolise sa propre fonction : les lettres et les sons qui rappellent l'étrangeté du référent n'apparaissent que pour signifier le congé. Quant au curieux signifiant « restauration », il désigne en Suisse « un mets servi dans un restaurant (Neuchâtel) et aussi l'établissement qui sert à manger (1890, dans les récits des voyageurs en Suisse alémanique)[13] ». Le dictionnaire le prouve : ce lexème *exotiquement* réaliste porte à faux. Ainsi s'indique le modèle générique du récit de voyage. Désinvolte, le texte marque sa dette envers le type de discours où il puise : la description se voulait lyrique et n'est que faussaire. Le descriptif du « Journal intime » se nourrit de la disparate des codes qu'il mobilise.

Coder le trucage

Le leurre est quelquefois imperceptible. Mais il est parfois poussé jusqu'à l'impudence assumée : « Je ne connais pas Warwick, où elle est née ». Ne pas connaître n'empêche nullement de décrire : « j'imagine pourtant que cette ville ressemble à Saint-Albans, à Cantorbéry, à ces petites villes de comté que j'ai remplies, cinq minutes, du bruit de mes automobiles[14] ». L'automobile se donne comme l'exact emblème du style : la généricité – « ces petites villes de

---

[10] Cette notion est mise au jour par Barthes dans *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 94 : « Le Photographe a trouvé *le bon moment*, le *kaïros* du désir. »

[11] « J.I. », p. 83.

[12] *Ibid*. Ces mots allemands sont les seuls qu'un lecteur français non germanophone comprenne à coup sûr. Le babélisme de Larbaud a ses limites.

[13] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992 pour la première édition, 1995 l'édition citée, tome II, p. 1787.

[14] « J.I. », p. 125.

comté » – autorise le glissement d'un lieu-occurrence à l'autre ; une page, cinq minutes de bruit suffisent à donner l'impression du « c'est ça ! ». Cette indifférence au particulier se compense par le choix très restrictif d'un espace-temps – le dimanche, à l'église. Ce fragment de réalité résume l'atmosphère anglaise, puritaine et provinciale. À l'aide de clichés, le texte construit une typicité dont les signes hyperboliques sont isolés. Ils exhibent le travail de la sélection, c'est-à-dire son arbitraire : « mais c'est Tarente qui représente le mieux, dans mon souvenir, cette Italie dont je voudrais trouver la formule définitive (au lieu de ces notations tâtonnantes)[15] ». Le texte offre au lecteur son propre commentaire : dans aucun endroit du texte, l'essence rêvée ne trouve à s'incarner. Pourquoi ne pas alors renoncer à cette chimère ? Elle est un surmoi métaphysique, un idéal modérateur : elle stimule et sanctionne le descriptif. Cette introuvable essence fait honte au locuteur. Son humilité se fait entendre dans le boitillement du texte : « Et puis, n'y a-t-il pas aussi pour moi ces belles rues et la clarté des boutiques sur les trottoirs, l'odeur des trattorie et leurs voûtes de jambons […] [16]». « Belles rues » et « clarté » sont moins descriptifs qu'affectifs : ils disent le plaisir à être là ; ce faisant, ils éclipsent la localisation concrète de la scène. La description réagit en offrant simultanément un mot italien et une préposition impressionniste à valeur hyperbolique : le « de » feint de marquer la matière ; il indique en fait un effet de saturation visuelle qui dispense de marquer avec précision la nature de la contiguïté. Après le défaut d'italianité, le trop plein : où est l'essence de Florence ? Cette quête n'aboutit jamais ; elle transforme son échec en rythme, en principe heuristique de relance textuelle.

Le travail de décomposition descriptive s'origine dans un déficit philosophique : l'arbitraire – je cherche l'essence ici, puis là, puis là encore, *au petit bonheur la chance* – ne débouche jamais sur la triomphale exclamation qui ponctue la phrase proustienne. Le descriptif larbaldien est orphelin de son mythe ontologique : « Je reconnais cette clarté du gaz italien dans la limpidité de la nuit italienne[17] ». Les abstractions marquent la transcendance factice de la qualité sur la substance : « clarté du gaz », « limpidité de la nuit ». Rien de plus conventionnel que cette figure ; cette littérarité de pacotille rencontre l'indication d'une particularisme italien[18]. Mais la fusion ne se produit pas : l'ajout du caractérisant ne produit ni vision ni intelligibilité. La répétition souligne l'échec expressif : enfermé dans l'assertion d'une compétence indémontrable – « je reconnais » – le locuteur fait figure d'imposteur. Chaque élément – les substantifs, les adjectifs – surcode sa fonctionnalité structurale ; et ce faisant, le style échoue à faire advenir à l'horizon de la phrase ou du texte une essence, une présence de la chose. Le principe de légitimation manque. La description cesse d'être une affaire sérieuse. Elle devient le lieu où l'idée s'essaie, théâtralise son apparition avant de se dissoudre dans une insignifiance légère. Mais Larbaud fait contre mauvaise fortune bon cœur : il accepte les limites de son art, en fait une force. Appelons « humour » cette heureuse disposition : l'écrivain fait le pari de l'habileté contre celui du désespoir. Plutôt que dissimuler l'échec du code, il vaut mieux le jouer. Ainsi s'explique le ton à la fois mélancolique et drôle du morceau descriptif chez Larbaud.

Il est un dispositif qui fait entendre, plus que tout autre peut-être, l'arbitraire enjoué qui préside au choix du détail. C'est la comparaison. Elle achève de distendre la solidarité entre les mots et les choses :

---

[15] « J.I. », p. 112.
[16] « J.I. », p. 107.
[17] « J.I. », p. 88.
[18] L'effet du polyptote est souligné par la position symétrique des caractérisants.

> Et à la limite du ciel, les toits plats, grands chapeaux de soleil, avancent un peu, faisant une ombre au front des maisons ; des toits avec leur armature ; vrais et beaux comme une expression homérique[19].

Grâce à l'apposition, le lecteur perçoit la métaphore. Spontanément, il l'interprète dans le sens de l'authentique ; la trouvaille s'ancrerait dans la référence au contexte, aux *realia* florentines. Les hommes ou les femmes en chapeau flânent ou s'affairent dans les rues ; leur présence fait naître l'idée ; le descripteur inspiré déplace le chapeau des promeneurs jusqu'aux toits qui les surplombent. Cette archéologie (métonymique) d'une figure (métaphorique) est un petit roman. Larbaud à la fois suscite et déconstruit cette fable : car le malin génie du texte révèle la catachrèse qui *motive* la métaphore. Elle est dénuée de tout caractère florentin : « le front des maisons ». Puisque les maisons ont un front, pourquoi n'auraient-elles pas de chapeau ? Qu'on soit à Florence ou en Chine importe peu : la matrice ludique est là, prête à l'emploi. La fantaisie est internationale : elle balaie les frontières, c'est-à-dire les référents. La comparaison achève de ruiner la référentialité de la vignette descriptive : le codage littéraire de l'analogie s'offre dans toute sa gratuité : « des toits […]vrais et beaux comme une expression homérique ». Bonne fille l'analogie se colore de n'importe quel affect : ici, le bonheur de l'impression, plus loin, la morosité ennuyée : « il y a des soirs sinistres où la tramontane vous soufflette à tous les coins de rue, où le Dôme a des couleurs de dent gâtée[20] ».

Le pôle analogique subsume métaphores et comparaisons ; il met en valeur l'incongruité d'un choix lexico-énonciatif. Cette saillie expressive renvoie à une *humeur* ; par l'urgence même avec laquelle elle se communique, elle déréalise la description. Celle-ci devient le cadre indifférent où surgit l'idée – laquelle s'origine dans le corps ou le langage du scripteur. La métonymie travaille dans le sens opposé : elle s'applique à homogénéiser l'impression, à la répandre comme un vernis sur la série des prédicats descriptifs :

> Je me rappelle avec plaisir les petites villes où on trouve cette vie toute pure ; où l'on est entre Italiens, avec un petit nombre d'idée qu'on chérit ; avec la rue principale dallée dans toute son étendue et bordée de hauts palais noirs, aux portoni grandioses, avec le café-pâtisserie où des officiers boivent de grands verres d'eau en fumant de longs cigares au goût salé ; avec les mendiants assis au soleil d'hiver devant la préfecture blanche. Sourire attristé. Virgile partout. Et partout un air de grande architecture. La vivacité des gens, on dirait que les animaux y participent : le trot des petits chevaux, les ébats des chiens dans la belle lumière, et la vigoureuse vermine ![21]

La description s'intéresse non à un objet mais à une classe. Le principe unifiant n'a rien de spécifiquement italien : c'est celui de la province, paradigme bien français, donc européen. Petites villes, petit nombre d'idées. Qu'on soit entre Italiens (ou entre Suisses, Français ou Anglais) ne change rien à cette vérité transportable à volonté. Le texte compense cette généralité à demi avouée par des sensations précises (« cigares au goût salé », « palais noirs ») ou des lexies (« *portoni* » « café-pâtisserie ») destinées à s'imprimer dans la mémoire. Sur la grisaille d'une expérience internationale s'accrochent quelques sensations : « bière amère » d'Allemagne, « cigares salés » d'Italie. Les effets de liaison sont souples : avec + GN[22] abstrait (« idées ») puis + GN concret (« rue principale »). Les prédicats (« dallée », « bordée ») permettent d'introduire les méronymes (« portoni », « café pâtisserie », « préfecture ») ; les

---

[19] « J.I. », p. 88.

[20] « J.I. », p. 106. L'expression « avoir la couleur de » est synthétique : elle marque à la fois le liage entre comparé et comparant et l'orientation sémantique qui motive le rapprochement.

[21] « J.I. », p. 112.

[22] GN : groupe nominal.

lieux se peuplent d'actants anonymes et classifiés : « officiers », « mendiants ». Le savoir-faire rhétorique est incontestable. Mais la succession des « avec » souligne l'arbitraire de la liste. Il faut clore la dérive, trouver *un* lien. Quel meilleur ciment que le lieu commun ? « Virgile partout. Et partout un air de grande architecture ». L'anadiplose, la phrase nominale (très brève puis un peu étoffée) signalent le désir d'en finir : comment ? Puisque la culture est italienne (Virgile, l'architecture), l'Italie sera culturelle. La définition impressive (« partout ») est une métonymie extrapolée, en l'occurrence un cliché. Le mot « vivacité » vient de Stendhal ; la vermine et les chiens de Baudelaire. Les animaux sont là pour le décor et l'allitération : « et la vigoureuse vermine ». Huit syllabes : clausule réussie.

Il est un lieu qui exemplifie le ratage comme moteur de la poétique du descriptif : c'est le casino Barnabooth, véritable mise en abîme du style[23]. L'espace est celui où l'on joue. L'argent se sublime en pari : perdre, gagner. Le casino est, comme il se doit, désaffecté : Barnabooth ne s'intéresse plus aux chiffres mais aux lettres. Le milliardaire s'apitoie ironiquement sur son jardin à la française : « oh mes buis taillés en lion, en tortues et en pintades » (burlesque kitsch de l'énumération à la Flaubert). « Et mes bosquets de lilas qui n'ont jamais fleuri, et mon labyrinthe où il n'était pas possible, avec la meilleure volonté du monde, de s'égarer ». Les bosquets sans fleurs ne me retiendront guère : la stérilité des personnages artistes est un *topos* romanesque bien connu de Maupassant (*Fort comme la mort*) à Proust. L'essentiel me semble être le labyrinthe : ce dispositif conventionnel du jardin indique une fonction qu'il est incapable de remplir. Il fait miroiter une promesse dont on sait – et c'est là le jeu, le plaisir – qu'elle ne sera pas tenue, parce qu'elle est intenable et qu'on se moque bien qu'elle le soit. Que reste-t-il du descriptif ? Une métonymie vague : celle qui consiste à rapporter le contenu ou la forme du texte à un sujet descripteur – ici dédoublé : Larbaud ou Barnabooth. Ce que le texte dit du monde renverrait à une figure oblique : figure si contradictoire, si inconsistante, qu'elle attache sans retenir, qu'elle retient sans attacher. La description décompose les humeurs d'un sujet : elle archive sans se soucier de classer, d'organiser. Elle porte le deuil amusé d'une cohérence.

Faut-il incriminer Barnabooth pour mieux sauver Larbaud ? je propose de relire un texte descriptif où l'écrivain parle avec sa propre voix :

> LUNEL
>
> Comme dans un moulin la farine sur tout, ici la poussière. Entre la sécheresse des longs murs blancs, du fond de l'épaisse et poudreuse piste, une fille toute de rouge vêtue s'avance et grandit. À défaut de l'azur (transformé en réflecteur), son ombre bleue, pénétrée de soleil, à ses pieds, complète la cocarde républicaine. Elle passe d'un profil épais et haut portée ; lente et lourde, plutôt que grasse. Très lourde. Va-t-elle au jardin public voir la statue du Remords ?[24]

André Hardellet devait connaître et aimer ce poème en prose. S'y manifeste avec éclat la désinvolture caractéristique de Larbaud. Il se soucie si peu du lieu (véritable prétexte) que bien vite il l'abandonne au profit d'une fille : au lecteur de trouver l'improbable rapport entre femme et ville. Dès le début, le « ici » fonctionne comme un leurre. Censé manifester le déport du langage vers la situation, le contexte, « ici », embrayeur opaque, fonctionne en réalité comme un anaphorique. Seule la référence au titre, au discours, au code permet l'interprétation. Terme sans consistance, l'adverbe de lieu flotte au gré d'un caprice qui situe l'énoncé à Lunel plutôt qu'à Nîmes ou Balaruc. À l'image de cet « ici » trompeur, toute présence descriptive est un leurre : on entre dans un texte comme dans un moulin. Larbaud le dit : farine, poussière, peu importe. Surtout ne pas rater l'allitération et le bel archaïsme – « l'épaisse et poudreuse piste »

---

[23] « J.I. », p. 89.

[24] « Septimanie », *Jaune, bleu, blanc*, p. 877.

– avant de passer à l'essentiel : un corps, une promesse de bonheur. Et pas l'ombre d'un « remords » dans ce texte tout entier dédié à l'ardeur du soleil.

Pour conclure : Larbaud / Barthes

Larbaud rassure : aux conformistes qui aiment l'ordre en toutes choses (comment leur donner tort ?), il fait don d'une institution rhétorique chancelante qu'il soutient à bout de bras : la description sérieuse, fondant son autorité sur sa pertinence référentielle. L'honneur du code est sauf : la description de Larbaud-Barnabooth est bien construite ; elle se laisse circonscrire sans peine. Elle résiste peu aux armes efficaces de la science du poétique. Aux libertaires, qui aiment le désordre (n'est-il pas aimable ?), Larbaud offre des signes de ralliement : la description est contestée dans son pouvoir de dire la chose. Subversive (mais à peine), elle fait advenir entre les lignes un *ethos* de locuteur incertain, fragile, partagé entre des aspirations inconciliables, bref une figure sympathique. Contre Proust ou Claudel, Larbaud joue la carte d'un descriptif mineur : chez lui, nul grand mythe de la création (profane ou religieux) ne vient soutenir ce grêle édifice langagier. Il ne congédie pas l'absolu – l'essence, la réalité, le sens ; il les éloigne : toutes ces grandes choses restent inaccessibles. Larbaud ne démystifie pas, il déjoue. Il aime et conserve les grandes places vides ; manifestement, il n'y croit guère. Il favorise la distance mais non la critique. L'héroïsme des quêtes impossibles se dissout chez lui dans une pratique relativiste. Là encore, cette modestie *force* la sympathie. Larbaud est donc éminemment politique. Récupérable par tous les partis, il incarne un paradigme merveilleusement « troisième république » : l'opportunisme.

Barthes ne s'y est pas trompé. Il avoue sa fascination pour l'époque (le style et l'esprit) NRF : « Gide est ma langue originelle, mon *Ursuppe*, ma soupe littéraire[25] ». Larbaud nage, si l'on peut dire, dans ces parages. Barnabooth tient tout entier dans les quelques lignes que Barthes consacre à « l'écrivain comme fantasme » : « ce que le fantasme impose, c'est l'écrivain tel qu'on peut le voir dans son journal intime, c'est *l'écrivain moins son œuvre* [26] ». Barnabooth ou l'éternel écrivain sans œuvre, littérateur improbable, réduit à singer la posture du velléitaire qui écrit, n'écrit pas, voudrait écrire, le fait, songe à autre chose, prétend ne penser qu'à ça – à la manière des héros de *La Recherche* ou des *Faux-Monnayeurs*, qui n'ont pas son panache. Barnabooth joue le code faute de l'accomplir : « ce n'est nullement un héros (de la création, de la performance) », écrit Barthes, dans la rubrique intitulée « L'Amateur[27] ». « Il s'installe *gracieusement* (pour rien) dans le signifiant ; […] ; il est – il sera peut-être – l'artiste contre-bourgeois ». Éloge inattendu : contre le sérieux (« bourgeois »?) de la description, Larbaud pratique la *décomposition* ludique, l'aristocratisme dilettante. Il se soumet (par feinte, par nécessité, par adhésion paresseuse) à la bonne conscience du code : « on va la délabrer, l'affaisser, l'effondrer sur place […]. Pour détruire la conscience bourgeoise, il faut s'en absenter, et cette extériorité n'est possible que dans une situation révolutionnaire[28] ». La description serait l'un des instruments de cette décomposition. « Instrument subtil », ajoute Barthes, qui cite Brecht : « "Le monde est à coup sûr sorti de ses gonds, seuls des mouvements violents peuvent tout réemboîter. Mais il se peut que, parmi les instruments servant à cela, il y en ait un petit, fragile, qui réclame qu'on le manipule avec légèreté"[29] ». Cet instrument subtil, ce serait le style. Le style de Barthes, ou de Larbaud, peu importe. Barthes, en somme, est *notre*

---

[25] Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, collection « Écrivains de toujours », 1975 pour l'édition originale, édition posthume de 1995, p. 94.

[26] *Roland Barthes par Roland Barthes*, ouvrage cité, p. 77.

[27] *Ibid*., p. 56.

[28] *Roland Barthes par Roland Barthes*, ouvrage cité, « Décomposer/détrruire », p. 65.

[29] *Roland Barthes par Roland Barthes*, ouvrage cité, « L'Instrument subtil », p.100. Barthes introduit et légitime ainsi ce superbe propos de Brecht : « Programme d'une avant-garde ». D'une avant-garde très NRF, séduisante, merveilleusement intelligente, et qui bien sûr n'effraie (plus) personne.

Larbaud, un Larbaud qui aurait lu Marx, Freud, Nietzsche, les structuralistes. Bref, la figure du bonheur intellectuel, *à la française*.