



HAL
open science

Valéry, aujourd'hui

Anne Mairesse-Landes, Serge Bourjea

► **To cite this version:**

Anne Mairesse-Landes, Serge Bourjea (Dir.). Valéry, aujourd'hui. Presses universitaires de la Méditerranée, 72-73, 346 p., 1996, Bulletin des études valéryennes. hal-03451976

HAL Id: hal-03451976

<https://hal.science/hal-03451976v1>

Submitted on 26 Nov 2021

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.

Anne MAIRESSE-LANDES & Serge BOURJEA (éd.)

Valéry, aujourd'hui



Centre d'Étude du XX^e siècle – études valéryennes
Université Paul-Valéry, Montpellier

Bulletin des Études Valéryennes

*publié par le Centre d'Études Valéryennes
de l'Université Paul-Valéry*

23^{me} année

n^{os} 72-73

Novembre 1996

Actes du colloque de San Francisco

Administration :

*Centre d'Études Valéryennes, Université Paul-Valéry, Montpellier
B.P. 5043, 34032 Montpellier Cedex*

ISSN 0335-508 X

COLLOQUE DE SAN FRANCISCO

Sommaire

Préface

Anne MAIRESSE-LANDES & Serge BOURJEA : *Valéry, aujourd'hui* 7

*

La Littérature comme écart – Michel JARRETY : 15

I L'ŒUVRE

L'écriture brève

N. CELEYRETTE-PIETRI 29

Knowledge as Power : Valéry's Attempted Revaluation of Values

A. CLEJ 41

« Figures de la pensée, ornements de la durée »

S. GUERLAC 55

Une écriture de l'impossible

J-M HOUPERT 65

Valéry et l'aujourd'hui de la poésie

C. LAMIOT 79

Un point de vue moderne sur le théâtre : La « théorétique » de Paul Valéry

H. LAURENTI 91

« Du dialogue entre poésie et philosophie : les essais de Variété »

P. MICHELUCCI 101

<i>Valéry au soleil de midi : Récollection et dispersion</i>	
C. PERRY	117
<i>Du Mythe de Narcisse au mythe de la littérature chez Valéry</i>	
R TURCANU	135

2 GENÈSE

<i>La critique génétique : entre philologie et théorie littéraire</i>	
A. GRÉSILLON	147
<i>Sens de la critique génétique</i>	
S. BOURJEA	157
<i>Entre lait et cendres, le poème</i>	
J. JALLAT	169
<i>Partage de minuit</i>	
F. DE LUSSY	173
« Si le dieu chante ... »	
S. NASH	179
<i>Les poubelles de Valéry</i>	
V. KAUFFMAN	189
<i>L'idée sur la page</i>	
Jacques NEEFS	199

3 BORDS

<i>Paul Valéry ou l'intelligence de l'écriture</i>	
J-M MAULPOIX :	213
<i>Valéry et l'œuvre "intrinsèque"</i>	
N. BASTET	223

<i>Du maternel au maternage poétique : Valéry et l'enfant</i> E. DALMOLIN	233
<i>L'esprit unitaire en mille morceaux : Valéry et Nietzsche</i> M. C. FRANCO FERRAZ	247
« <i>Blood, milk and tears</i> » : <i>L'écriture féminine et le refus du maternel dans La Jeune Parque de Valéry et dans le Book of Thel de William Blake</i> E. A. HOWE	253
<i>Vie imaginaire de Léonard de Vinci</i> D. JULLIEN	263
<i>Down by the Seashore : Number and Angle in Valéry's « Crusoe » and Brodsky's « Lullaby of Cape Cod. »</i> R. RISCHIN	277
<i>La poésie de Valéry et notre siècle</i> J. ROBINSON-VALÉRY	289
<i>Valéry et le néant</i> K. TSUNEKAWA	305
<i>Économie de la lecture, dans Charmes</i> S. WINSPUR	319
*	
<i>Valéry : le thématique, le biographique</i> – A. MAIRESSE-LANDES ...	331

Valéry, aujourd'hui

vrai / faux entretien « entre une américaine et un qui demande »

Anne Mairesse-LANDES & Serge BOURJEA

[...]

- ◆ Peut-on encore lire Valéry, aujourd'hui ?
- ◆ Pour de multiples raisons sans doute.. Celle-ci, surtout, que son œuvre est un carrefour, au débouché du XIX^e siècle, mais s'ouvrant sur une modernité qu'elle prévoit ou prédit en bien des façons..
- ◆ Vous me surprenez ! On lirait donc Valéry aujourd'hui pour recueillir les leçons de l'histoire, pour nous placer sous le regard d'un témoin majeur, « testis » incontournable de ce que nous sommes ? A le relire, je ne trouve pas toujours de quoi me reconnaître, ni vous comprendre !
- ◆ Quelques fautes sans doute (manques ou lacunes) effrangent son discours..
- ◆ .. des trous plutôt, ou des gouffres parfois. La peau de chlamyde du « Cimetière marin » est trouée des « mille et mille idoles du soleil », mais le tissu des signes dont se recouvre et se découvre Valéry, le texte par lequel il se dit à nous aujourd'hui, est tramé de trous noirs, d'absences désolantes. Prenez-en la page politique..

◆ .. pour la tourner aussitôt. Valéry n'a rien d'un « politique » ni d'un idéologue, il ne cesse de se déclarer « scandalisé » autant que « surpris » – ce sont ses mots – par tout abus de pouvoir, et la simple idée d'une autorité exercée lui est fondamentalement répugnante. Il n'empêche que *La Conquête allemande*, de 1896, aurait pu être lu avec plus de perspicacité. Et les *Regards sur le monde actuel*,..

◆ .. d'une actualité de 1938..

◆ .. les réflexions proposées dans le cadre du Comité des Arts et Lettres de la Société des Nations de 1931 à 1939, *La Crise de l'Esprit* surtout, d'autres textes encore, tout ceci compose des « essais quasi politiques » fort intelligents sur l'événementialité sociopolitique. Les formules en sont restées célèbres. Le « nous autres, civilisations... »

◆ .. n'est pas bien gai..

◆ .. mais le signal d'alarme qui s'y donne à entendre est propitiatoire. Celui de « le temps du monde fini commence » l'est également, et le fustigateur « nous entrons dans l'avenir à reculons », aussi. Je vous passe les pensées sur « le petit cap du continent asiatique.. »

◆ .. formule de Nietzsche, passons en effet..

◆ .. et celles sur l'« Homo europaeus » : tout ceci est considérable, même si Valéry s'est refusé à mettre au point la « genèse » de ces différents essais, ce qui eut permis d'expliciter, en effet, la logique de sa « politique ».

◆ Vous me semblez oublier un peu vite que, s'il s'est rarement compromis, cet « an-archiste » dans sa « haine des partis » n'en passe pas moins sous silence l'essentiel, ou presque, de ce qui fit notre modernité. Rien en ce discours, je veux dire de décisif, sur le communisme, par exemple. La Première Guerre mondiale, la Révolution d'Octobre, sont contemporaines de *La Jeune Parque* : étranges sœurs ! Sans exiger le « voyage de Moscou » (Gide hésitera moins), sans demander l'adhésion aux agitations surréalistes (pourtant plus conséquentes qu'il n'y paraît), on pouvait du moins espérer autre chose que la discrète déclaration d'un « (je suis) de gauche, par l'esprit », laquelle s'accompagne, au reste, d'un dégoût affirmé du « genre » socialiste.. Rien en cette politique, non plus, sur le colonialisme, sinon quelque éloge du « métissage » dans la construction de la civilisation. Aucune Afrique, dans la géographie politique

valéryenne. Fort peu d'Asie, hormis un orientalisme d'époque et la déclaration que quelque chose pourrait nous venir de la Chine, à quoi pourtant « il ne croit pas ». Un Maghreb et une Méditerranée de convention, en quoi s'ignore le premier grand séisme de la colonisation : la guerre du Rif de 1925 et la ruine du « modèle » Lyautey..

◆ Je sens que vous allez me parler de judaïsme. Ou des anti-dreyfusards ?
 ◆ Ou de Pétain ? On ne trouverait finalement ici que peu de choses à dire. Peut-être devrait-on souligner seulement une prudence (qui ne fut pas celle, hélas, de beaucoup de ses contemporains) qui aura fait pardonner à Valéry les fautes qu'il n'aura finalement pas commises.

◆ Changeons de sujet, je finirais par vous accorder que Valéry n'aura pas eu la politique de sa pensée.. Déniez-vous l'importance de cette pensée, pour nous, aujourd'hui, lorsqu'elle s'exerce sur la philosophie ? Et que l'on y retrouve l'ébauche d'une « déconstruction » de son discours – pourquoi souriez-vous ? –, singulièrement en ce que ce discours est marqué, brûlé plutôt, du sceau de la métaphysique ? Valéry ne déteste pas la philosophie, il prend conscience de la fragilité discursive du philosophe, et la dénonce notamment par l'exercice subtil de sa réflexion sur les Arts...

◆ Je vous accorde que l'on trouve ici quelque chose de nietzschéen, comme un procès du « Sens » – du sens unique, majuscule, de *l'holologie* si vous préférez – en ce que ce Sens constitue, pour l'Occident judéo-chrétien, le principe même « du mal et du souffrir » comme disait Hegel. C'est tout le sens de *l'Oriente Versus*, de cette façon féconde qu'a Valéry de toujours se tourner vers ce qu'il appelle ironiquement une « origine ». Origine constamment reculée, innommée à moins qu'innommable et qui, parce qu'elle n'existe pas, parce qu'elle n'a pas de sens et ne permet jamais de former « une figure nette et une pensée finie », lui dévoile les illusions systémiques dans lesquelles il prendra bien garde de tomber. C'est là toute la stratégie de ce que je ne sais plus quel critique nomme la « comminution » valéryenne, et qui fait le poète recommander aux philosophes la pratique d'une « laborieuse poésie », seule susceptible de leur enseigner les effets et les charmes, toujours malins, des mots..

♦ .. pratique qui leur dira à quel point la philosophie est écrite, est « œuvre écrite », oui..

♦ .. et en quel sens « un homme qui écrit n'a jamais d'excuse ». Pourtant, vous me semblez oublier que nous sommes fort éloignés ici d'une contre-philosophie, telle qu'un Heidegger par exemple la proposera. Contre-philosophie qui opposerait, pour mieux en redéfinir les articulations, la Pensée à la Poésie ; qui constituerait cette dernière en une réserve formidable de « salves d'avenir » face à l'effondrement et à l'impuissance des discours. Heidegger, le dernier des philosophes, enterre effectivement la philosophie ; alors que Valéry joue encore, en poète, de ses dernières illusions.

♦ Mais la fonction de l'art..

♦ .. vous allez me parler des chaussures de Van Gogh. J'eus préféré, du même, « l'édredon rose crevette » tel que l'évoque Artaud !

♦ Voulez-vous que je vous jette à la mer ? La fonction de l'art, vous dis-je, est bien ici comme là de mettre à bas les modèles, de les remettre en cause par l'exploration du possible des langages. Façon de reprendre langue avec l'« essentiel », de se maintenir au plus près du réel, de l'inconnu du réel, non pour le dévoiler (opération fondamentalement impossible) mais pour y raviver sans cesse son esprit. Or Valéry, à diverses reprises, par une réflexion des plus subtiles sur la représentation, sur le simulacre et le semblant – sur le « ravissement » par l'image (verbale comme picturale) dont on ne regarde ou ne connaît pas l'original – me semble avoir été plus loin que le philosophe. Relisez maints fragments du *D.D.D.*, les propos sur Morisot, quelques éclats surtout des *Choses tuées*, tout ce qui concerne Léonard et singulièrement le *Léonard et les philosophes*, et vous en serez vite convaincu.

♦ Nous retombons là dans les illusions qu'entretient un Valéry touche-à-tout des choses de l'esprit. Le poète *semble*, en effet, amorcer une théorie de l'art dans laquelle s'inscrirait sa propre pratique poétique, et vous pourriez accroître vos remarques de quelques propos des plus remarquables sur la couleur et la valeur « cosmétique » de la peinture. Mais nous sommes fort éloignés, en ce domaine, des ambitions d'un Baudelaire ou d'un Mallarmé. Que dire d'une théorie qui ignore à tel point Cézanne que son nom même, à ma connaissance, n'apparaît pas dans les *Cahiers* ? Qu'ajouter devant les faibles considérations –

deux seulement, me semble-t-il – qui accompagnent la révolution picturale de Picasso ? Le portrait de l'édition de 1921 de *La Jeune Parque* est jugé « peu ressemblant » ! Ailleurs, dans les *Cahiers*, c'est toute la création « moderne » inspirée de Picasso qui se trouve disqualifiée, parce qu'on ne lui reconnaît pas la valeur « travail » qui doit accompagner – dans la souffrance, il le dit – tout art authentique !

◆ Votre portrait à vous est un portrait charge ! Vous caricaturez. Vous semblez critiquer un Valéry post-moderne, au nom d'un « derridisme » des années 70 !

◆ Il y a un instant, vous repreniez les propos de Sollers sur *Teste* dans les années 60, ce n'était guère plus encourageant ! Faudra-t-il, pour parler de Valéry aujourd'hui, remonter encore au Structuralisme, au groupe de *Tel Quel*, à une théorie du Poétique dont on sait parfaitement qu'elle fut élaborée *a posteriori*, et qu'elle n'entretient qu'un rapport fort lâche avec la pratique scripturale dont témoignent manuscrits et brouillons ?

◆ Cinquante ans après, que reste-il dès lors de Valéry ? Et ce 'reste', pour nous, entretient-il encore un rapport avec ce qui s'est voulu, en cette œuvre comme autour d'elle, dans l'entre-deux guerres, puis dans les années qui ont suivi la publication en *fac simile* des *Cahiers* ? En d'autres termes : à quoi aura 'servi' Valéry en ce siècle ?

◆ Je pourrais vous répondre, de valéryenne façon, qu'une œuvre littéraire ne 'sert' pas, ou du moins qu'elle peut être hors d'usage pendant des années..

◆ .. qu'« il y a des siècles pendant lesquels Virgile ne sert à rien ».

◆ Précisément. Et ajouter que la valeur d'une œuvre se mesure moins à la constance de son audience, qu'à la capacité de survie et de ressurgissement qui s'est trouvée déposée en elle dans le travail de son élaboration. [Valéry] cinquante ans après – vous ne l'entendez pas, mais je l'accroche ainsi dans mon propos – ce [Valéry] ainsi placé dans la réserve de deux crochets, n'est pas « le même » qu'il y a cinquante ans, tel qu'en lui-même l'éternité crut le changer ; ni même qu'il y a 25 ans au moment de la célébration du centenaire de sa naissance. Et, assurément, il y aura d'autres Valéry(s) après nous..

◆ Vous ne croyez donc pas à l'établissement d'un texte, ni à celui de son auteur. Point de repos pour la poésie ! Du moins retrouvez-vous Valéry en ce

point, dans ce qu'il dit sur « Voltaire » aussi bien que pour lui-même, en l'occasion du discours proprement testamentaire qu'il prononce à la Sorbonne en 1944. Voltaire a été « exilé », chassé de la philosophie par les philosophes, de la poésie par les poètes venus après lui. Pourtant, la puissance et les pouvoirs de son « trait de plume » sont tels qu'il demeure, que [Voltaire], comme vous diriez, survit. Vous vous souvenez de la belle leçon par laquelle Valéry prévoit ou prédit son propre destin ? « Dans l'éternité littéraire, les plus morts ont quelque chance de revivre ». Est-ce parce qu'il s'est exclu lui-même du tout de la philosophie, parce que sa conception du philosophe-artiste est aujourd'hui battue en brèches, que Valéry reste présent parmi nous, s'impose encore à nous ?

◆ Ce serait même là, selon le poète, la vertu la plus exacte de sa poésie. Que le beau vers est Phénix, pour renaître indéfiniment de ses cendres ; ou que le poème est un infini *divertissement* parce qu'il « excite le possible », « irrite (sans fin) le désir ». Désir qu'il faut entendre comme un pur *désir de l'écrire*, dans l'ambiguïté même de cette expression et de ces notions.

◆ Je vois poindre en vous le Barthes qui sommeille !

◆ Disons plutôt le Barthes en qui Valéry n'a cessé d'éveiller des échos !

◆ Le Barthes du « on écrit avec son désir et je n'en finis pas de désirer » ?

◆ Voyez ce que cette formule aura anachroniquement donné chez Valéry : 30.000 pages de cahiers, le manuscrit le plus incroyable de toute la littérature du siècle, l'une des plus vastes entreprises d'« écriture » – voilà le point – du désir humain. Cela du moins devrait 'rester' et laisser dire que, quel qu'en soit les contenus objectifs, plus largement le vouloir-dire ou l'intentionnalité comme dirait Husserl, quelque *chose* s'est écrit là, dans les *Cahiers*, dans les manuscrits et le brouillon poétiques, et que c'est là précisément que Valéry peut s'appréhender aujourd'hui : dans et par le fait que *ça s'est écrit*. - De lui ; - depuis lui..

◆ C'est là tout votre Valéry ?

◆ Oui : l'écrivain.

[...]

Ce dialogue, en large partie récrit, condense le long échange d'*e-mails* entre A.M-L. et S.B. qui a décidé de l'organisation du Colloque international dont on lira dans les pages qui suivent les *Actes*. Les interrogations des deux chercheurs, le débat auxquelles elles invitaient, méritaient sans doute d'être posés ailleurs que sur *Internet*, en l'occasion du Cinquantième de la disparition de Valéry, et singulièrement sur le bord extrême de la civilisation occidentale que le poète semble si bien représenter. Du 2 au 4 Novembre 1995, l'Université de San Francisco a ainsi accueilli plus de trente chercheurs venus d'Europe, des États-Unis, du Canada, du Brésil ou du Japon. L'essentiel des communications est ici reproduit selon trois domaines. Sous le titre **1 / L'Œuvre**, le premier ensemble regroupe des analyses ou lectures ayant trait aux différents aspects de la production valéryenne. La section intermédiaire (**2 / Genèse**) permet l'interrogation sur le mouvement générateur d'une création, aussi bien que sur l'existence théorique d'une « critique génétique » qui lui serait appliquée. Enfin, on a choisi d'inscrire sous la rubrique **3 / Bords** les échos, proches ou lointains, qu'éveille aujourd'hui l'œuvre valéryen.

L'ouvrage est scandé d'illustrations originales d'Angela Biancofiore (université de Montpellier) qui, empêchée de participer au Colloque, retrouve ainsi la place qui lui est due dans le cadre des études valéryennes.

La littérature comme écart

Michel JARRETY

Sans trop multiplier devant vous les prudences oratoires, je voudrais à la fois légitimer le titre de cette communication et justifier ce qu'il peut avoir d'excessif, car mon propos consistera précisément à faire valoir les exigences de cet excès. Le légitimer, d'abord, parce que l'écart dont il sera ici question n'est pas celui qu'évoquent les stylisticiens – et je songe bien sûr à Spitzer – pour le mettre en regard de la norme et définir contre elle la singularité d'une écriture : ce n'est pas la lettre du texte que j'envisagerai, mais l'acte essentiellement par lequel Valéry *écarte* l'auteur du lecteur pour en faire deux figures, symétriques souvent et néanmoins adverses, séparées et pourtant solidaires par la rivalité de leur différence. En les distinguant constamment, nous le savons, sous le nom de producteur et de consommateur, Valéry a cherché à en faire, avec l'œuvre même, les trois termes rigoureusement séparés du procès de la littérature. Radicale disjonction dont le bénéfice est de réévaluer à l'évidence la fonction du lecteur, de briser toute relation univoque avec la personne de l'auteur et, de manière plus complexe, enfin, de dissoudre le trop simple rapport de l'écrivain à ce qu'il écrit. Il demeure cependant – et c'est ce qui fera surtout pour moi l'intérêt de cette approche – que cette séparation, si souvent postulée en des occasions assez solennelles – devant la Société française de Philo-

sophie, par exemple, en 1935, ou bien, deux ans plus tard, dans la *Première leçon de poésie* –, semble mal conciliable avec l'exigence maintenue d'une énonciation toujours vive qui suppose qu'un Je s'adresse néanmoins à un Tu.

Apparente contradiction qu'on n'a pas encore, peut-être, assez évaluée pour elle-même – car elle est bien pour Valéry constitutive de la littérature –, mais contradiction simplement apparente car si ce Je n'est pas vraiment l'auteur, ce Tu n'est pas véritablement le lecteur. Contre toute antinomie simplificatrice, l'opposition peut alors se penser selon le protocole d'une différence concertée : du sujet de l'énonciation à la personne de l'auteur, du destinataire de l'énonciation à la personne du lecteur et, finalement, de celui qui écrit à celui qui lit. D'où mon ambition de parler ici de *la littérature comme écart* – et cela ne pourra pas se faire sans excès, je le disais en commençant, puisqu'il nous faudra, un moment, accepter d'oublier la nature littéraire du texte et privilégier un modèle sans doute trop théorique que seule vérifierait vraiment non même la poésie telle que Valéry la pratique, mais simplement la poésie telle qu'il la rêve souvent comme l'horizon d'une littérature pure : mon excuse sera ici que Valéry lui-même opère cette schématisation dans quelques formules radicales – et ce sont celles, précisément, que je choisirai surtout de commenter.

Considérer que, de l'auteur au lecteur, la relation différentielle puisse produire un *effet de littérature*, théoriser cette exigence sans recourir à ce qu'on est convenu de nommer la littérarité, c'est accepter d'emblée une série de déplacements : substituer, d'abord, une dynamique des rapports à l'existence autonome du livre et penser qu'une œuvre de l'esprit ne saurait réellement exister qu'en acte ; mais, surtout, établir pour une part la littérature à l'écart du livre, et d'une certaine manière choisir de la penser hors texte – et il me semble que la singularité de cette approche qui noue étroitement le littéraire à un rapport délibérément perturbé de l'auteur au lecteur est un aspect de la pensée valéryenne qui garde aujourd'hui toute sa puissance de séduction face à des théories de la lecture – je songe bien évidemment à Jauss – qui, à l'inverse, oublie les ressources du Je au profit d'une approche d'où s'efface la puissance singulière de chacun.

Que la séparation de l'auteur au lecteur soit féconde, Valéry l'a souvent affirmé, et solennellement au Collège de France, lors de la *Leçon* de 1937,

lorsqu'évoquant la production et la consommation de l'œuvre, il remarquait qu'« il y a quantité d'effets – et des plus puissants – qui exigent l'absence de toute correspondance directe entre les deux activités intéressées » (Œ.I, 1346¹). Formule apparemment sans ombres, si obscure néanmoins dans sa formulation trop générale qu'elle est longtemps restée, je crois, comme l'un des points aveugles de la théorie valéryenne de la littérature. Les *Cahiers* désormais l'éclairent ou, mieux encore, développent ses attendus, et je prendrai pour point de départ une note de 1910 où se brise l'évidence rassurante que la littérature soit tout entière présente dans la lettre du texte : « “Faire de la littérature” – c'est écrire pour inconnus. La ligne que je trace est *littérature* ou non selon que je l'adresse à quelqu'un ou à ce lecteur virtuel – moyen que je me donne. Une personne *imprévue* lisant une lettre à elle non destinée et dont les êtres lui sont inconnus change cette lettre en littérature » (C.IV, 387). C'est la relation de deux Sujets qui s'affirme d'emblée par le souci de l'adresse, et pourtant leur séparation. Si l'indistinction du public suppose que l'on écrive *pour* inconnus, elle interdit parallèlement que l'on *s'adresse* à eux, car l'allocution doit rester singulière. Liée à l'exigence d'une énonciation vive, et donc d'une communication, elle s'établit ici selon deux protocoles distincts : l'adresse à quelqu'un de connu, *correspondance* marquée de connivence qui semble exclure la lettre du champ de la littérature ; l'adresse, d'autre part, à quelqu'un que l'avenir révélera imprévu, grâce à quoi la situation du lecteur vient en faire un acteur plus qu'un récepteur : parce qu'il est étranger à l'œuvre, il en renforce *l'étrangeté* qui apparaît ainsi constitutive du littéraire. Proprement mécanique, l'effet de littérature ne peut donc être mis au crédit, ni de la qualité du sujet (auteur, lecteur), ni de la qualité de l'objet (lu, écrit), mais seulement d'une différence. La littérature commence avec le dehors.

On se retient difficilement de songer à la poétique des effets que la jeunesse de Valéry avait pu définir, dans l'héritage comme on sait d'Edgar Poe. Mais le souci de Valéry ne relève plus maintenant d'une pure stratégie d'écriture qui supposait la passivité du lecteur atteint par la pointe de ces effets ; son exigence ne procède pas non plus des modalités de la lecture elle-même ; elle ne ressortit pas enfin à cette création partagée qu'évoquait, par exemple, une formule fameuse de Balzac, mais vient se dialectiser selon le protocole assez retors d'une communication perturbée. Il s'agissait naguère d'agir sur l'indis-

inction des lecteurs ; il convient désormais de faire *jouer* – comme on le dit de ces pièces qui s'assemblent mal – les trois termes de l'échange littéraire, de telle manière que la subjectivité de chaque lecteur puisse agir au travers du texte, être sollicitée par lui pour réagir à la subjectivité de l'auteur, sans que l'une rencontre l'autre. *L'effet de littérature* est ainsi partagé entre les trois causes qui le provoquent – auteur, œuvre et lecteur – ou mieux encore naît-il de l'inadaptation de leur faisceau. Mais c'est encore une poétique des effets, dans la mesure où la fabrication de l'œuvre doit les produire : la nature *imprévue* du lecteur doit être cultivée, par la prévision justement d'un écart maximal, ce que donne à penser Valéry lorsqu'il parle de s'adresser d'abord « à l'indéterminé de quelqu'un » (C.XVIII, 577), – formule remarquable pour peu qu'on y songe puisqu'elle maintient les exigences adverses qu'il s'agisse de *quelqu'un* mais d'aucun être envisageable.

S'adresser à quelqu'un, mais n'écrire à personne : du point de vue de l'écrivain, cette approche fait apparemment droit à deux exigences incompatibles – et l'erreur pourtant serait de sacrifier l'un des termes à l'autre, car l'absence précisément de destinataire réel vient dessiner en creux l'espace où l'imaginaire va loger le lecteur *virtuel*, dit Valéry grâce auquel l'écrivain trouve à *qui parler*, à qui écrire. Il serait aisé de montrer ici, à partir des notes des *Cahiers*, qu'au moment de l'écriture cette adresse d'un Je à un Tu n'est rien d'autre qu'un avatar du dialogue intérieur si fréquemment analysé, et que du même coup le lecteur virtuel n'est que l'image – en miroir – de l'auteur lui-même – et ce que Valéry théorise ici, nous savons bien que ce n'est pas d'abord une méthode, mais bien plutôt la formulation *a posteriori* de lois qui chez lui s'appliquent naturellement et ne peuvent se formuler selon un aussi clair mouvement de réciprocité que parce que le lecteur, en lui, ne cesse jamais d'être écrivain.

Ecrire, ainsi, c'est se parler, et s'écrire à soi-même bien plutôt qu'au lecteur – et il n'est pas indifférent, bien sûr, que se retrouve ici le modèle des *Cahiers* à propos desquels Valéry affirme : « Je m'écris » (C.XXVIII, 236), selon le modèle, épistolaire encore, de la lettre à soi-même qu'ouvrira, bien plus tard, une personne imprévue. Or d'une certaine manière, que l'on songe à la circularité du dialogue intérieur ou à l'allocution du Je réel à ce Tu virtuel, toute littérature, pour Valéry, est d'abord cette lettre à soi-même adressée qui

constitue bien le lecteur réel en tiers exclu de l'écriture, et qui n'approchera l'œuvre que par l'effraction de ce cercle intérieur magique. La métaphore épistolaire est alors essentielle : elle répète d'abord le déplacement que j'évoquais tout à l'heure, puisque la littérature n'y fait pas acception des ressources de l'écriture, et qu'il importe peu que la lettre soit ou non *bien écrite* ; elle isole le texte, le replie sur lui-même pour que la littérature puisse surgir avec l'extranéité du lecteur à venir, et qu'elle soit une manière d'irruption du dehors dans le dedans d'un échange qui ne l'accueillait pas ; elle souligne que si l'œuvre ne s'adresse à personne, elle devient littéraire si quelqu'un suppose qu'elle le regarde aussi ; elle conforte ainsi l'idée constamment valéryenne que l'écriture est cet acte privé qui ne devient public que dans l'après-coup d'une publication toujours éprouvée par l'auteur comme une dépossession. La *personne imprévue* dont parle Valéry introduit dans le code littéraire un coefficient de rupture qui interdit que la réception de l'œuvre ait lieu selon le protocole d'un don, mais oblige au contraire le lecteur à la conquête de ce qui ne lui revient pas de droit : lire n'est alors rien d'autre que ramener à soi ce qui naturellement vous échappe.

C'est que la place du lecteur, en effet, n'est pas vide ; elle n'est jamais ce lieu prédisposé à l'accueillir, mais déjà au contraire occupé par le double même de l'auteur – c'est ici la figure du correspondant –, et le lecteur réel ne pourra plus guère qu'usurper cette place, et *déloger* ce premier destinataire. Aussi comprend-on mieux que les *Cahiers* si souvent établissent la lecture sous diverses métaphores du combat qui ouvrent une symétrie directe entre les deux activités telles que les pratique Valéry : pour l'écrivain qu'il est, c'est l'assurance que « les lecteurs doivent être conquis, vaincus un par un » (C.V, 693) ; et s'il se fait lecteur, c'est ce conseil à soi-même adressé : « Veux-tu détruire et tuer ce livre ? Relis-le » (C.III, 55). Cette destruction visée de l'autre nous assure que le meilleur auteur est celui qui domine le mieux son lecteur, le meilleur lecteur celui qui épuise le plus aisément le texte, et du même coup l'emporte sur l'auteur. A l'échange se substitue la lutte, à l'adresse de l'un à l'autre la destruction de l'un par l'autre. Reste que cet affrontement ne peut être qu'une manière de se mesurer à distance car les deux acteurs demeurent séparés, et que mieux encore Valéry postule une correspondance impossible de l'un à l'autre lorsque par exemple il affirme devant la Société française de Philoso-

phie : « Il importe qu'il y ait entre eux une chose irréductible à l'esprit, qu'il n'existe pas une communication immédiate, et que l'œuvre, ce médium, ne puisse apporter à celui qu'elle touche de quoi se réduire à une idée de la personne et de la pensée de l'auteur². »

A une nécessaire séparation se superpose un indispensable combat. Ici encore pourrait donc aisément s'imposer l'évidence d'une contradiction. Je préfère risquer l'hypothèse d'une sorte de symétrie où l'écart postulé ne peut se constituer précisément que par une dialectique de l'absence et de la présence, ou mieux encore, sans doute, du réel et de l'imaginaire. Du côté de la production, en effet, celui qui écrit *imagine* celui qui lit comme un être présent, puisque le lecteur réel est absent, mais il songe dans le même temps au renversement futur de ce rapport : pour que tout échange direct soit entravé, il efface sa personne de son propre texte, ne laisse de soi que la pure trace d'un Je, et fait en sorte que celui qui réellement lira n'affronte pas celui qui réellement a écrit. Du côté de la réception, le lecteur peut ainsi construire à son tour *sa* figure de l'auteur, qu'il imagine comme un être présent, alors que l'auteur réel est à jamais absent : création essentielle que nous donne à comprendre Valéry lorsqu'il parle du lecteur comme de ce « producteur de la valeur de l'être imaginaire qui a fait ce qu'il admire » (*Œ.I.1348*). Il n'est donc pas indifférent que Valéry ait constamment théorisé l'absence de la personne même de l'auteur, et délibérément maintenu à la source de l'œuvre la présence d'une subjectivité pure étroitement associée à la voix. Cette absence de la personne interdit l'échange, cette présence du Sujet autorise l'adresse : chacun parle à l'ombre de l'autre, ou bien plutôt à cette figure qu'il se crée de lui. La littérature se loge dans ce double écart.

C'est avouer du même coup que la relation de l'auteur au lecteur est évidemment une *fiction* – j'entends une création – et tout porte à croire qu'aux yeux de Valéry, la signification toujours renouvelée que le texte autorise ne tient pas seulement à la lecture même, mais au fait qu'elle se trouve toujours redoublée de ce lien dialogique où le Je du lecteur s'adresse à ce Tu de l'auteur qu'il s'invente. Au dialogue intérieur d'où procède la production, symétriquement répond le dialogue extérieur que suppose la consommation – mais sans que s'établisse la réciprocité d'une correspondance : c'est l'admiration portée à Rimbaud dont Valéry disait exemplairement à Gide que « vraiment ce bougre-

là a deviné et créé la littérature qui reste toujours *au-dessus* du lecteur³ ». Et lorsque Valéry nous montre le consommateur produisant la valeur de l'être imaginaire de celui qu'il admire, tout se passe comme si l'admiration portée à l'œuvre, par l'ignorance qu'elle suppose des moyens de sa création, redoublait la distance du lecteur à l'auteur, et de l'un à l'autre cette puissance nécessaire d'étrangeté que j'évoquais tout à l'heure. (Je marque ici par parenthèse ce qui serait le plus difficile, et que justement j'éviterai, tout à la fois pour cette difficulté et parce que cela concerne la lettre même du texte que mon propos n'envisage pas : il s'agirait de montrer comment l'écriture valéryenne a pu, en ses meilleurs moments, cultiver cet écart – comment peut-être a su peser sur elle le modèle, toujours celui de Rimbaud, de « l'incohérence harmonique » et de la dissonance du sens qu'il faudra bien un jour analyser dans le rapport qu'elles entretiennent avec l'harmonie si célèbre du son et du sens).⁴

Que la littérature, ainsi, soit bien aux yeux de Valéry une dialectique de l'altérité, rien sans doute ne l'atteste mieux que cette formule de *Poésie et pensée abstraite* où, parlant des vers, il évoque ces « étranges discours, qui semblent faits par un *autre* personnage que celui qui les dit, et s'adresser à un *autre* que celui qui les écoute » (*CE.I*, 1324). L'exigence s'impose que celui qui écoute entende mal – et la littérature, à la lettre, *est* ce malentendu. Aucune surprise par conséquent si nous retrouvons ici, simplement déplacée, l'opposition fameuse entre les œuvres qui sont créées par leur public dont elles comblent l'attente, et celles qui tendent à créer leur public (*CE.I*, 1442). La même différence s'y retrouve, et le même souci de l'écart : d'un côté, une littérature de l'échange, où l'on reçoit ce qu'on vous donne ; une littérature, d'autre part qui attire les lecteurs un à un par une secrète aimantation – la fascination de l'étrange et la séduction du malentendu –, et les tient cependant à distance.

Mais distance, je voudrais le souligner, qui n'est jamais pensée en termes d'éloignement temporel, car la différence creusée par l'œuvre – contre la tradition de tout *moderne* post-baudelairien –, Valéry ne la pense pas selon la rupture d'une nouveauté que le temps pourrait amoindrir. Toute mesure historique éludée, la difficulté de lecture ne tient pas, en particulier, au surgissement d'une forme inaccoutumée mais relève davantage d'un usage délibérément perturbé du langage, à l'intérieur d'une forme dont l'apparence peut être convenue, et qui produit pourtant sur celui qui la lit l'effet d'un déroutement

calculé. A un devenir classique qui supposerait que l'écart de l'auteur au lecteur s'amenuise pour que l'œuvre soit pleinement acceptée et reçue, Valéry substitue les données immédiates du chef-d'œuvre qui demeure tel aussi longtemps que l'écart n'est pas comblé. En affirmant que « le meilleur ouvrage est celui qui garde son secret le plus longtemps » (C.VI, 525), il joue naturellement sur la possibilité qu'offre l'œuvre de renouveler son sens – interprétation devenue triviale, mais qu'une autre en réalité redouble : l'assurance que les significations qui se multiplient tissent leur réseau autour de l'œuvre, mais en fait ne l'atteignent pas, et au contraire ne cessent de la *manquer* comme un tireur sa cible. Et pour dire ici les choses sans prudence, l'œuvre littéraire, ou présente ou passée, nous est contemporaine aussi longtemps qu'elle nous échappe, et ne s'inscrit dans un continuum historique qu'au moment même où la révélation de son secret la tue – fait d'elle une œuvre morte et qui n'importe plus.

On ne peut se retenir de songer que ce secret s'identifie aux yeux de Valéry à une unique signification vraie, et que nul ne doit découvrir parce que c'est la sienne. Lorsqu'il affirma de manière si fameuse : « Mes vers ont le sens qu'on leur prête » (Æ.I, 1509), il fut convenu de penser que c'était là une manière d'ouvrir l'œuvre à l'interprétation de chaque lecteur dont le pouvoir de création se trouvait reconnu ; mais la formule peut aussi bien se lire tout à l'inverse comme une manière de fermer l'œuvre, et pour son auteur d'affirmer : Vous ne comprendrez jamais le vrai sens de mes vers. Cette appropriation de l'œuvre que je viens d'évoquer brièvement du côté du lecteur, Valéry pour sa part – je veux dire en tant qu'écrivain – n'est pas loin de la penser comme l'usurpation de son bien propre. Que l'unique signification vraie soit celle de l'écrivain, c'est alors l'ultime conséquence que nous pouvons tirer de la métaphore épistolaire que j'évoquais en commençant. On ne lit la lettre que par détournement de sa première adresse, et la lecture, à l'égard de l'auteur, est une *indiscrétion*. Toutes les métaphores du combat nous le disent, car, en évoquant indifféremment la possibilité de détruire l'œuvre ou de vaincre l'auteur, elles nous montrent, au-delà de toute métonymie banale qui désigne l'œuvre par le nom de l'écrivain, que l'ouvrage est le propre de son auteur, et que la littérature ne dure qu'aussi longtemps que le lecteur, précisément, ne l'en a pas dépossédé. Ce que vise une pareille effraction, c'est bien l'espace intime du sens à soi-même destiné, pour soi-même préservé, ainsi que le donne à comprendre une

très belle formule des *Cahiers* où Valéry voit en Rimbaud, emblématique une fois encore, « un *impénétrable* – un homme qui parle à un autre qu'on ne voit pas, et non à vous qui êtes là – tel un dormeur et son balbutiement » (C.XV, 457).

Faute de pouvoir ici développer toutes les exigences qui, dans la poétique valéryenne, contresignent une telle stratégie, je voudrais pourtant souligner combien ses principales lignes de force convergent en un même refus de la proximité. La littérature valéryenne, en effet, et préjudiciellement ce point solaire que représente toujours le vers, se laisse largement définir par une série de déportements : que l'on évoque le passage – qui contresigne pour lui la poésie – de l'état présent du langage à son état originel, et qui a pour fonction de renouer avec le chant des commencements ; que l'on songe corollairement que sa poétique définit l'œuvre comme ce pur objet esthétique séparé du monde et qui *devient*, par ses ressources sonores, une réalité seconde établie en rupture avec le réel même ; que l'on souligne enfin, ainsi que je viens de le faire, combien l'œuvre détachée de son auteur est délibérément située hors d'une prise immédiate pour tout lecteur à venir, c'est bien une théorie de l'écart généralisé qui se marque de part en part, et finalement une stratégie du transport – c'est-à-dire de la métaphore. Tout le lyrisme valéryen s'y justifie, délibérément resserré en ce pur soulèvement de la langue où se déjoue la représentation, où le sujet du poème, à coup sûr, importe moins que le sujet de l'énonciation, où la voix s'esthétise en une présence sensible qui ne dit rien qu'elle-même.

Une plus longue analyse montrerait aisément qu'un pareil système de la différence reconduit toujours une même exigence : renforcer les entraves à la pénétration de l'œuvre, et multiplier ses ressources de rupture. C'est pourquoi les divers moments de cette poétique se laissent assez bien résumer dans la définition de la composition que Valéry proposait en 1935 devant la Société française de Philosophie : « Il faut donc chercher la composition dans et par la matière, c'est-à-dire le langage : c'est dire que la substance du poème doit *s'opposer* à la transformation immédiate de la parole en signification⁵. » Contrecarrer l'immédiateté, ce n'est rien d'autre ainsi qu'affirmer la distance, creuser les intervalles, accroître la séparation. Et s'il fallait user d'une formule qui ramasse l'essentiel, je dirais qu'il s'agit toujours d'employer un langage *qui*

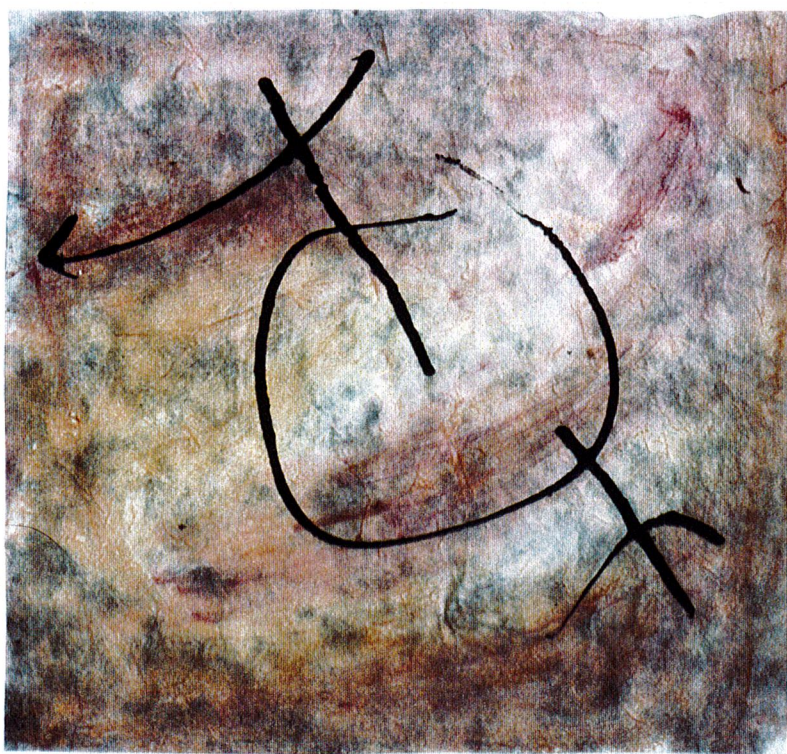
ne correspond pas : ni à la subjectivité de son lecteur avec lequel il évite tout plain-pied, ni avec la socialité du langage que le poème dérouté, ni même avec le monde réel qu'il entend congédier. Principe poétique essentiel qui peut naturellement se lire dans une perspective purement esthétique, où il s'agit de conforter la séduction de l'œuvre, mais qui s'interprète aussi bien en termes de pouvoir. Car si séduire n'est pas autre chose que conduire vers soi, plus la séduction de l'œuvre est forte, plus le lecteur échappe – à son sens, certainement, mais à la puissance également de l'auteur *contre* lui. Le pouvoir du texte reste ainsi l'instrument du pouvoir de celui qui écrit, l'un et l'autre confondus en un repli qui se veut une défense, irréductibles l'un et l'autre – et c'est encore l'impénétrable.

Écart, congé, mise à distance : tout ce lexique auquel j'ai eu recours pourrait donner à croire que ce que définit ainsi Valéry, c'est une poétique de l'absence. Or c'est le contraire qui advient puisqu'il s'agit à chaque fois d'arracher l'écriture à cette absence qu'il ne cesse de penser comme sa négativité et son péril, et les remarques que je viens de faire doivent conduire à rappeler combien la littérature, à l'inverse, est exigence de la présence. C'est précisément parce que l'écrivain signe l'œuvre de sa voix vive que celle-ci rappelle son origine toujours vivante ; c'est précisément parce que le lecteur puis l'auteur réels sont absents au moment de l'écriture puis de la lecture que l'imaginaire doit les faire surgir *hic et nunc* ; c'est précisément parce que le langage est toujours impuissant à dire le monde – c'est le cœur de la linguistique valéryenne – que le poème doit déjouer cette fatalité en se constituant lui-même en une réalité sensible ; c'est précisément, enfin, parce que toute l'histoire du langage nous dit le glissement du sensible à l'abstrait qui n'est *rien* que la poésie doit être toujours rendue à ce commencement où les mots touchaient au réel. Penser la littérature comme écart, c'est en définitive pour Valéry proférer constamment le même réquisitoire contre toute forme d'écriture qui, sans cette dynamique qui la revivifie, resterait à coup sûr lettre morte. Il fallait la provocation de cette distance pour que l'œuvre revienne, il fallait ce refus de l'échange pour que la littérature soit toujours, dans une plénitude renouvelée, cet appel à une présence vive.

NOTES

- 1 Nos références renverront aux deux volumes des *Œuvres* de la Pléiade, régulièrement réédités, et à l'édition du C.N.R.S. des *Cahiers* (Paris, 1957-1961) : les initiales *Œ.* et *C.* les désigneront.
- 2 « Réflexions sur l'art », in *Bulletin de la Société française de Philosophie*, Paris, Armand Colin, 2 mars 1935, p. 64.
- 3 *Correspondance Gide-Valéry*, éd. R. Mallet, Paris, Gallimard, 1955, p. 411.
- 4 Cf. par exemple cette note de 1943 : « Le don (très cultivé) de Rimbaud est de saisir dans l'à-peu-près initial des produits verbaux d'une impression – ou du souvenir d'impression – les termes qui forment un accord dissonant de « sens » et une bonne consonance musicale. Le remarquable *pouvoir excitant* d'une certaine « incohérence » » (C.XXVI, 872).
- 5 « Réflexions sur l'art » op. cit., p. 75.

1 L'ŒUVRE



L'écriture brève

Nicole CELEYRETTE-PIETRI

Les *Cahiers* ont eu un sort peu commun. Reproduit en fac-similé, l'immense ensemble paraît fort accessible. Avec vingt-neuf volumes de grandes pages touffues portant des notes brèves, Valéry semble l'homme du fragment noté sur des registres. Une lecture souvent sélective renforce l'aspect fragmentaire, ou décousu. Le « Système » inabouti, la synthèse jamais entreprise ont accrédité l'idée d'un inachèvement. Mais achève-t-on un journal de bord ? On connaît trop peu les « vrais » *Cahiers*, si divers dans le ton, le support, les régimes de l'écriture. Il y a peu de points communs entre la masse multiforme des originaux et les pages uniformisées que le fac-similé recomposa avec des notes photographiées. Cahiers d'écolier, grands registres reliés, petits cahiers / carnets, liasses parfois minces, et parfois de feuilles volantes, les *Cahiers* reflètent la diversité des années. Mais le fac-similé se joue de notre regard, de notre pensée devenue serve d'une photo. Il resserre des bribes éparses sur des pages quasi blanches, donne à un titre en attente l'allure d'un aphorisme, déplace des passages, crée de faux vis-à-vis. Il met en miettes de grandes pages serrées, fait quatre morceaux d'une réflexion suivie, et propose aux lecteurs abusés des fragments normalisés par une étrange « comminution ». Ce faux

vrai document est un artefact redoutable, référence pourtant de beaucoup de critiques et de généticiens.

Au fil des ans, toujours nommés « mes *Cahiers* », les fragments se métamorphosent. L'écriture comme le Moi est « Protée ». Une présence, une intonation assurent son unité. Pathétisée parfois (qu'on privilégie la recherche abstraite, la sensibilité ou l'écriture), l'aventure perd sa simplicité d'exercice quotidien. « Sancta mea simplicitas », dit Valéry.

Le fragment obéit au rythme d'une pratique réglée au jour le jour. C'est là thérapie mentale et discipline : une lutte contre le « vilain travail » de l'esprit ; dès l'éveil, il faut « courir [...] aux idées, au cahier [...] tout armé de lucidité et de volonté pensante¹ ». Valéry est celui qui se réfugie dans l'abstraction, le calcul, l'exercice, transfigure ses émotions, et fait des scénarios avec ses lettres d'amour.

Il est clair que les Cahiers ne sont pas un brouillon (et certes pas le brouillon du Système, abandonné vers 1900). Ils ne sont pas non plus, dans leur grande variété, une « Somme » ou des « Pensées » valéryennes, ni une réflexion systématique sur l'écriture, pas plus qu'ils ne sont un journal. Est-ce l'inscription de l'immédiat, l'écriture de la pensée naissante qui se forme en se traçant ? Celle du déjà élaboré dans un brouillon mental ? Ou la réécriture des notes inscrites au crayon dans le carnet de l'instant ? « J'ai si peu d'idées ce matin que pour satisfaire au devoir quotidien de cette heure-ci, je feuillette le petit calepin en loques pour mettre au net ce que j'y trouverais qui le mérite » (lettre à J. Voilier²).

Valéry en général veut se tenir au plus près de la self-variance. L'écriture brève est le reflet de l'intermittence, du mouvement de la pensée, proche de la vie mentale où règnent les éclairs et le discontinu, mimant la temporalité interne et utilisant au besoin une sténographie pour restituer le déroulement rapide des phénomènes. Parfois, Valéry s'attache à l'objectivation d'un objet informe dans le chaos intérieur en le projetant dans le langage. On connaît la quasi-devise : « J'objective, j'objective ». L'écriture, concise et elliptique souvent par refus des mots trop bavards³, ennemis de la précision, est liée à l'homme qui pense et se dévoile souvent Homme-Protée, qui pratique ou subit la métamorphose, et dont l'écriture est la chair ou l'apparence.

La présence active du je, d'un je intime, n'est jamais exclue. Celui qui dit n'avoir pas de souvenirs d'enfance en raconte de très vifs : les poils sous les bras des choristes, l'odeur du basilic, la chute dans le bassin. Critiquant les récits de rêves, il note classiquement les siens :

Harcelé par un papillon aux yeux immenses de femme. C'est un ennemi. Il me fait peur. Il me fascine par sa beauté [...]. Il change de forme. C'est un chat et sa fourrure orangée [...]. La présence d'une crainte engendre des bêtes hérissées (IV, 581).

8/13/43. Rêvé K. Très gaie ; bondissante, voulant me montrer deux vieux chars d'assaut. (XXVII, 95).

Il analyse aussi la mécanique des impressions de la nuit :

Je suis inquiet. Je dors anxieux, le cœur serré s'accélère parce qu'elle dort sur ma poitrine [...]. Je suis anxieux à partir d'un effet mécanique (IV, 575).

Parfois les Cahiers se montrent habités par une sensibilité singulière. Un grand anxieux, qui fait de sa physiologie un destin, révèle de secrètes souffrances, tenant une sorte de « journal de mon corps ». « J'ai été bâti, construit pour souffrir » (VIII, 460).

Comment une image, une idée empoigne la gorge et serre le cœur ? agit sur le foie, sur les reins, sur les viscères, sur les muscles ? (VI, 888).

Une menue contrariété, lettre perdue, montre ou cahier égarés, dégât insignifiant – « J'ai encore brûlé en un point mon pyjama » – provoque « une dépense d'esprit ou de nerfs » (XVI, 598) qui déclenche un véritable travail de deuil.

Valéry fonde sa recherche psychologique sur de telles observations méthodiques de soi, dites parfois « de minimis » (XIV, 741) ; elles partent d'un fait réel ou possible, appartenant au vécu d'un je qui est d'abord celui de l'auteur. Protée au quotidien plante un clou et s'éprouve successivement clou et marteau, enfle une aiguille et observe la coordination visuelle et motrice, met

chauffer une casserole et imagine accélérer l'ébullition. « Je note ces riens, car tout ceci est vrai à toute échelle » (XIV, 741) :

Je fais chauffer de l'eau./ Et je me représente ce que je ne vois pas./ Je mime l'échauffement, je crois y aider par une agitation spéciale./ En moi l'eau frémit (IV, 589).

Il respire l'odeur de rose après celle de térébenthine, et tente de comparer les sensations olfactives et de définir leur différence. Il imagine l'odeur détestée de l'anis, presque oubliée. Dans cette pratique liée à une observation soutenue mais brève s'affirme un je de l'effort, du travail mental dont la régularité scande les *Cahiers*⁴.

Aux observations se joignent des expériences intérieures mettant en œuvre les capacités constructrices de l'esprit. Les objets des exercices imaginaires sont simples : des coups rythmés, un édifice familier reconstruit par la mémoire et dont on compte les fenêtres, un texte connu qu'en esprit on lit à l'envers. Ou bien il s'agit d'« imaginer musculairement » un poids maintenu à bout de bras, ou soulevé malgré sa lourdeur. Un JE, celui de l'homme quelconque qui s'écrit aussi ON, IL, ou TU, est le sujet de tout acte possible, hypothétique.

Je suis immobile et assis. Je ferme les yeux et je veux imaginer fortement que je me lève et marche (XXVII, 889). Imagine un fluide – te sentir cette masse continue, infiniment divisible (III, 890).

Le temps de la « Géométrie des images » suscite un Protée géomètre, qui joue mentalement avec des figures qu'il forme, déforme, agrandit, superpose, rapetisse. « J'imagine un rectangle » – ou un cercle, un triangle, une ligne droite – est alors un énoncé type. Un problème de stratégie subit une transposition abstraite :

« Imagine une bataille. D'abord c'est une série immédiate significative [...] » (II, 207).

Alors apparaît un esprit enclin à abstraire, à isoler un élément : il rencontre l'objet A ou l'odeur O. Valéry pratique volontiers l'effacement du significatif. La structure de l'opération lui importe plus que sa matière. Dans un souci de généralité, il décrit des expériences sans s'attacher à un contenu précis. Ainsi JE songe à ouvrir un livre et j'ouvre un tiroir parce que le seul « ouvrir » a été enregistré. Ou encore :

Je perçois une odeur O (O peut faire penser à A quelconque.) [...] Si j'y donne attention je peux faire silence pour que des réponses *rapportées à O* se produisent. (III,380)

Une note est bref récit ou hypothèse : « On se heurte. Mal et fureur [...]. On se jette sur la chaise innocente pour la détruire » (V, 513). Ou bien Valéry adopte une formulation d'allure didactique, mime le discours scientifique et introduit des réflexions abstraites par : « Soit, Considérons, Etant donné, Supposons que », parfois sous le titre « Théorème ».

Considérons un corps A [...]. Ce corps est d'abord entouré de circonstances C puis de circonstances C' [...] (III, 518).

Considérons un arc réflexe (513).

Les Cahiers sont un lieu où l'on découvre souvent une écriture-Gladiator, tendue vers la recherche, une expérimentation où l'effort est contemporain du tracé. Indiquant des énoncés d'exercices accomplis selon une intention « gymnastique », elle répond au désir d'exploration et d'extension du pouvoir de l'esprit, mais aussi à la volonté de créer des automatismes. Valéry s'efforce d'élargir le champ de la mécanique réflexe, afin de libérer pour des tâches complexes la pensée consciente.

Fréquents aussi sont les exercices de mémoire, répétant des pratiques comme on actualise des souvenirs. C'est une méthode pour instaurer des traces, un frayage. La conscience toujours renouvelée de la généralité fonctionnelle tient lieu d'un récit intérieur des événements vécus. Recommencer une opération est remède contre l'oubli et, plus tard, contre l'âge, d'où les nombreuses rétrospections sous le titre « Mémoires de Moi », qui résument surtout « mes vieilles idées », « mon vieux système ». Déjà au temps de M. Teste, le dessein

prêté à celui-ci d'apprendre par cœur ses idées trahit la peur de la perte. L'allure parfois répétitive des Cahiers est certes élan repris, désir d'aboutissement différent, mais aussi acte simple de remémoration, affermissement de l'identité. La notation de ces exercices est le journal des efforts et des réussites. Sans doute faut-il voir dans cette pratique la transposition dans la vie quotidienne, ordinaire, des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola, si attentivement lus.

Un autre effort s'accomplit dans la « longue carrière de définitiveur » que Valéry évoque volontiers. La définition est une autre forme d'écriture brève, un énoncé minimal qui admet au plus la longueur d'un article de dictionnaire. Fréquente dans les Cahiers, elle définit une manière de voir et ne prétend nullement à l'exhaustivité, ce qui permet de multiplier des énoncés sous le même incipit : *L'attention est... La mémoire est... Le Moi est... Le dictionnaire philosophique* de Valéry, s'il avait existé, eût comporté plusieurs niveaux de définition, car celle-ci revêt des formes diverses. Ainsi la définition simple et momentanée prise d'un point de vue particulier ; la définition en « langage absolu », formulée à travers un énoncé toujours monnayable en termes d'agir/sentir ; la définition par métaphore, entre autres la métaphore scientifique : « Le Moi pur est l'axe géométrique instantané de rotation » (IV, 245). La définition admet des variantes, l'énoncé psychologique se formule diversement :

L'imitation repose sur l'identité profonde entre percevoir et agir (III, 524).

Celui qui imite une voix, une démarche d'un autre, se la représente, et par un mystère de mécanique interne [...] il se fait momentanément ce que l'autre est toujours (IV, 575).

Si je fronce le sourcil, elle le fronce aussi, Agathe (13 mois) (IV, 535).

Depuis le début des Cahiers, l'interrogation aussi habite le texte de Valéry. Une écriture harcelée de questions, qui restent sans réponses, fait une sorte d'inventaire du « Questionnaire » agitant l'être humain : problèmes simples ou difficiles – Qui ? Où ? Comment ? Qu'est-ce ? Pourquoi ? – que l'homme se pose, souvent ou quelquefois : « Comment peut-on oublier telle chose ? Comment peut-on s'endormir ? » (V, 577). « Quel est l'étalon du réel dans le rêve ? » (524) ; « Qu'est-ce que passé et avenir dans une succession

comme le développement d'une mélodie ? » (258). Mais Valéry sait aussi évacuer un grand problème en le supposant résolu, ou en le transposant dans un autre registre : « Supposons trouvée la loi de correspondance rêve/veille (CII, 99). « Toute la question de "liberté" se réduit à ceci : comment pouvons-nous faire un acte qui nous coûte ? » « Ma morale se réduit à ceci : veiller à ne pas accroître la quantité de bêtise et la quantité de souffrance qui existent dans le monde » (XXIX, 678). En filigrane, bien sûr, il y a l'éternelle question que Valéry nomma son Cogito : Que peut un homme ? Que peut JE ?

Très fréquents dans les notes extraites des Cahiers et publiées en recueil, l'aphorisme et la maxime représentent, comme la définition, un type d'énoncé qui généralise en prenant appui sur le langage. Souvent à dessein facilement mémorisables, ils peuvent naître d'un jeu de mots, d'automatismes langagiers, se fonder sur la paronomase :

Je n'aime que ma création et pas ma créature (III, 795).

La conscience règne et ne gouverne pas (V, 458).

Une douleur est un solo du corps C. (XXVII, 305).

Parfois, c'est le paradoxe, le bon mot : « Quelquefois prions pour le Diable. » Une sorte de Witz valéryen se manifeste dans les boutades, les réflexions ironiques dirigées aussi contre soi-même, les mots d'auteur ou de conversation, tels ces jeux sur le serpent : « Moi le Serpent / avaleur de toutes les couleuvres de la vie » (VIII, 138). Ou ce mot d'un Ouroboros qui, semblant répondre à l'« amère saveur » de la Parque, ou à l'« inimitable saveur » du Serpent, dit simplement « J'ay bon goust » (XVIII, 303). C'est aussi la négativité appliquée aux phrases littéraires, qui prend souvent la forme de la dérision. Pascal, bien d'autres aussi, ont suscité de nombreuses variations ; ainsi sur l'esprit de finesse et de géométrie, sur le silence éternel, sur l'ange et la bête. Cette réécriture en forme de « contre-épreuve, négatif » a été particulièrement retenue dans *Tel quel*.

Je ne suis ni ange ni bête mais si j'étais un ange je voudrais profondément être une bête – Et réciproquement (I, 195).

Le vacarme intermittent *des petits coins où nous vivons nous rassure* (*Tel Quel*, CE, II, 696).

L'intention parodique est fréquemment présente et donne à l'habituelle rigueur valéryenne un contrepoint narquois. Elle fonde une bonne part des réécritures des « illustres formules » : le début de la Genèse – « Au commencement était la Blague » (*ibid.*, 694) –, le Cogito. Ce qui, tout en déguisant des intentions souvent sérieuses, est le reflet de l'art incisif du causeur. Et parfois celui-ci note des devises : *Comme moi. Jamais en paix. Pas de blagues.*

Dans un tout autre registre, on voit s'inscrire les impressions de l'instant, la fulgurance d'un moment qui s'empare de la sensibilité, du regard ou du corps musculaire, photographie instantanée, courte séquence, bref dessin :

Sous la pluie d'aujourd'hui, je me rappelle ce couple qui s'embrassait, se serrait infiniment sous la pluie, un soir noir [...] seuls ensemble sur leur banc ruis-selant (IV, 590).

L'oiseau part – je le suis et le ressens dans l'air [...]. Je prends la forme cachée de son système volant. Intérieurement des forces musculaires m'apparaissent [...] ⁵ (III, 519).

26 août 44. L'immense foule comme un pré impressionniste au milieu des masses vertes – défilé étrange. Mélange. [...] Et puis les coups de feu, la panique [...] (XXVIII, 896).

Dès les premiers cahiers, certaines des notations brèves sont germes de poèmes, notamment de *La Jeune Parque*. « Toute nue, hérissée et une main glacée/ L'autre brûle » (CI, 127). Je n'évoque que pour mémoire tout le vaste corpus des P.P.A., aubades et autres poèmes en prose, formes savamment composées, bouclées, dont la clausule est souvent un point d'orgue. Si une publication séparée en était faite, l'approche critique de l'écriture valéryenne serait sûrement changée.

Quand éclate la crise affective des années vingt, l'écriture subit une profonde métamorphose. La sensibilité longtemps refoulée brise la réticence. Les brefs instants de joie, les éclairs de douleur se projettent sur la page. Cependant la forme atténuée ou masquée la confiance. Le je crie / j'écris se modère d'harmonie. L'écrivain récupère les trouvailles jaillies d'une émotion qu'il sait

transfigurer, il veut tirer de sa douleur « un chant admirable », comme celui d'Orphée. Karin est Eurydice perdue, ou Béatrice. Le souci constant de l'écriture est manifeste. Sur la page du cahier s'inscrivent, premier jet ou archive, les fragments des propos et des lettres d'amour ou de douleur, comme jadis les meilleures lettres d'amitié. On peut en trouver plus d'une fois l'écho plus prosaïque dans le journal de Catherine⁶. Pour Valéry, il s'agit non de raconter l'événement, mais de saisir les accents de la parole vive, et d'en polir la rhétorique. Jusqu'à l'extrême de la « scène » qui se dit avec brutalité :

« Toi [...] qui pues la rose, le roman – et la vie » (VII, 666).

« Bientôt tu n'auras plus que cent mille francs de perles ».

Le cahier recueille à l'occasion le flot du langage intérieur, ces mots ressassés que l'on adresse à une image, avant (ou faute) de les prononcer. 'Alors je *ferais* ceci, je dirais cela – et on répondrait que' Mais moi ! Et on retouche la scène pour la rendre plus favorable encore » (VIII, 389). Ou bien encore ce sont des bribes de discussions : « L'accusation d'égoïsme – Peut-on bien reprocher au centre d'un cercle d'être également éloigné de tous ses points ? » (VII, 55.) Le malheur d'une liaison est laconiquement résumé : « Réciproquement empoisonnés. A poison pour B – B pour A » (VIII, 92). Ce que Valéry recherche, c'est la mise en relation, et non des personnages et une action.

Les étapes de la vie se formulent en brefs scénarios : « D'un homme qui aimait deux femmes ; et qui s'efforçait de faire qu'elles l'acceptassent » (VII, 731). Plus tard, ce sera le temps de « Mon buste » : « J'ai tes doigts argileux, ô Sculpteur, dans les oreilles, dans le cou... La nuque d'argile effleurée fait frémir toute la chair du modèle » (XV, 300). Dans les dernières années, l'habitude persiste de confier au Cahier des lettres qui furent presque poèmes, tel ce vol de mouettes vu d'une fenêtre de Nice.

Je pars tout à l'heure – La fenêtre est obsédée de mouettes qui la frôlent [...]. Je vois les pattes des mouettes qui gigotent sous le ventre pendant que les ailes battent. [...] Il me vient tout à coup ici un flot d'idées très excitantes, je prends mon cahier pour saisir au vol ces autres mouettes⁷...

Sous le titre « Hermodore à Polydore », changeant par là le statut du texte, Valéry recopie un fragment d'une lettre envoyée à J. Voilier : « Je puis dire et prononcer ceci sur moi-même que “J'ai fait ce que j'ai pu pour que le thème de *l'amour* reparaisse, se fasse entendre à l'octave *supérieure*” » (XXVII, 416-17⁸).

De telles notes connaissent d'autres métamorphoses. Un sigle suffit à les inscrire dans un ou plusieurs des chantiers parallèles aux brouillons de textes en travail, pratique fréquente dans les Cahiers. « Mon Faust », « Alphabet », « Stratonice » indiquent à des passages (parfois aussi sous le sigle « Er[os] » et parfaitement autosuffisants) plusieurs destinations possibles. On rencontre aussi de nombreuses réflexions sur la mort, sur l'idée de l'au-delà, sur la religion. Cependant (pudeur de celui qui ne veut pas montrer l'angoisse intime ou qui a réussi à la dompter), les préoccupations personnelles se masquent sous une formulation aphoristique, ou sous le sigle θ du « Peri tou theou ». D'une autre manière se cherche une nouvelle forme le « Manuscrit trouvé dans une cervelle », prolongeant *Agathe* dont le texte, après 1900, s'est défait en brèves notes abstraites, et monnayé en formules. Il y a encore beaucoup à découvrir dans le grand jeu intertextuel des Cahiers et de l'ensemble de l'écriture valéryenne.

Une grande diversité de tons et d'intentions se révèle à travers la forme « fragmentale ». L'écriture est souvent d'emblée voulue brève, régie par un incipit qui exclut le développement discursif, toujours refusé, ainsi que la narrativité à laquelle est préféré le scénario ou l'« histoire brisée ». Fréquemment il y a clôture programmée plutôt qu'interruption. Une stylistique de texte court se fonde alors sur des modèles existants. Valéry écrit un Log-book où se notent ses questions, ses impasses, ses exercices aboutis ou non. Il fait des gammes pour solliciter la spontanéité de l'esprit, provoquer la trouvaille et explorer son possible. C'est, selon l'image fréquente, jeter dans la citerne des pierres, qui éveilleront ou non un écho. La définition, la devise, la maxime, la fable, la boutade se mêlent au théorème, au postulat, au recueil de self-citations. Le rythme de l'écriture brève est aussi celui de la pensée où incessamment, comme il est dit dans *Agathe*, l'idée apparaît, s'altère, disparaît, tel le fil qui va et vient dans la toile de Pénélope. « On ne pense rien longtemps » (XXIV, 473). Le fragment multiplie les possibilités : il ouvre au texte, dont la polyva-

lence est évidente, l'occasion d'une lecture combinatoire, et le jeu des sigles est complice de la main ou de la recherche qui feuillette. L'esprit de l'Ego Scriptor est complice d'une autre façon. Il s'est exercé à scinder les phénomènes mentaux, les souvenirs, les perceptions, à produire de façon presque automatique dans l'état de veille cette *partition* qui caractérise pour Valéry le travail du rêve. C'est par là préparer le champ d'une invention combinatoire, qui peut recomposer du nouveau avec les « vieilles idées », et offrir ainsi à Protée l'occasion d'innombrables métamorphoses.

NOTES

- 1 Lettre à J. Voilier, décembre 1939, catalogue de vente de Monte-Carlo, 2 octobre 1982, n° 31.
- 2 *Ibid.*, juillet 1939, n° 26.
- 3 Les textes les plus courts des Cahiers comportent un mot, « Jongleur » (III) ; deux mots, « Nietzsche vulgarisateur » (III, 624). « Ponceau japonais » (I) « Comme moi », « Quid potes ».
- 4 On sait que la possibilité d'imaginer est d'autre part pour Valéry le critère de base pour tester la légitimité des problèmes et le sens réel des mots.
- 5 Cf. V, 631 : « L'oiseau, son activité folle me grise [...] j'envie cette mobilité [...] les images les plus approchées des propriétés fabuleuses de l'esprit. »
- 6 « A story not for K. Un homme avait blessé une femme. Il pleurait devant le sang, Va-dit-elle, la blessure est l'amante du poignard. Elle est faite pour lui, l'étant par lui » (VIII, 372). Cf. Catherine Pozzi, *Journal*, Ramsay, 1987, p. 213.
- 7 Lettre à J. Voilier du 24 mai 1939, *op. cit.* n° 24. Cf. avec début « Nice, Négresco » XXIII, 107.
- 8 Cf. lettre à J. Voilier, août 1943, *ibid.*, n° 73.

Knowledge as Power: Valéry's Attempted Revaluation of Values

Alina CLEJ

In this essay I propose to examine Valéry's development of an idiosyncratic philosophical method whose purpose was to question and revamp the traditional grounds of Western metaphysics. This ambitious project, similar in intent to Nietzsche's "Revaluation of All Values," but never fully realized, took the form of random poetic exercises, aphorisms, and pseudo-Socratic dialogues. I will focus mainly on *Eupalinos or the Architect* (1921), which gives, I think, a fairly coherent picture of Valéry's projected method and reveals, at the same time, some of its inherent ambiguities. On the one hand, the notion of construction or architecture, which is essential to the constitution of this new method of knowledge, presupposes an "initial reaction to, and destruction of," previous forms of knowledge.¹ And it is precisely this radical deconstructive energy that enables Valéry to perform his most original moves. In this respect, Valéry's method may be compared to some of the most daring projects of modernity, as defined by such rare, tenacious thinkers as Duchamp, Benjamin, Ponge, or Cage. On the other hand, to the extent to which Valéry

aspires to transform philosophy into a mode of action inspired by a voluntaristic, belligerent ethos,² his method betrays – albeit indirectly and with no intention to proselytize – its affinity with the fascist ideologies of the time.

There are few explicit comments on fascism or Nazism in Valéry's published work. The one entry on the Nazis in the *Cahiers* is disturbing, but incomplete. This is how Valéry describes a Nazi demonstration that he observed from close up during a visit to Munich in November, 1936: "De toutes parts, des troupes bottées de nazis – depuis le matin jusqu'au soir. Marchent assez mal, par 6, sans armes que le poignard. Densité, quantité, masses. Les S.S. en noir – bien bâtis – l'air brutal et enfantin. [...] (C, II, 1495). It is telling, however, that in his early essay, *Une conquête méthodique* (1897), whose first title was *La Conquête allemande*, Valéry took no pains to disguise his admiration for the success story of the German people, whose secret, as he put it, resided in their living by the "method" of "disciplined intelligence": "Il y a donc enfin une nation qui a fait, dans l'ordre économique, l'expérience de la raison continuelle, c'est-à-dire de la méthode, et l'expérience ne lui réussit pas trop mal. Elle montre que les phénomènes les plus importants de la vie peuvent servir de base et de matière à des combinaisons suivies. Ils ne sont pas au-dessus des calculs humains. On peut y toucher. Mais l'Allemagne seule pouvait inaugurer ce système." This same "method," which sounds remarkably similar to Valéry's own, could be – and was in fact late reapplied – to the conduct of war. "Qu'on pénètre maintenant dans le détail du système militaire prussien, on reconnaît de plus en plus aisément les principaux caractères de la 'Méthode'... l'étude du futur, la prévision étendue aussi loin que possible, les probabilités soigneusement pesées, tout ce qu'il faut pour affaiblir le hasard..., telles sont les remarquables qualités de la méthode militaire, 'Made in Germany.' Et la guerre elle-même ne doit plus éclater, s'arrêter, se poursuivre au gré des seuls événements ou des passions. Elle se fera par raison."³ The purpose of this paper is, ultimately, to show that beyond such explicit endorsements of "methodical conquest," one can find a connection between the formal, allegedly "pure" aspects of Valéry's philosophical project and the politics of his age.⁴

Valéry's reputation as a serious, if unsystematic thinker, has always run high among literary critics, and it is not my intention, here, to question its

validity. I would like instead to examine some of the premises underlying the poet's ambitious project of designing a radical organon, that is to say, an infallible method of knowledge, which would be free of all the innumerable weaknesses that afflict traditional philosophy. The critical assumptions that inform Valéry's radical venture are well-known; I will only summarize them, here, in order to give a better sense of the particular constraints under which the writer was operating.

Whenever he gets a chance, and especially in his *Cahiers*, Valéry accuses philosophy, and metaphysics in particular, of a number of false pretenses and dishonest maneuverings with respect to its main tenets regarding being, causality, teleology, truth, and so on. The force of Valéry's critique is directed at the incommensurability between language and reality, between human values and physical entities, a fundamental inadequacy which has generated a series of fictional, anthropomorphic interpretations of the world. What is even worse, in Valéry's eyes, is that philosophy refuses to admit its mythologizing character, which is to say that it uses language both to conceal the inherent opaqueness and indeterminacy of the Real, and to veil the inanity of its own operations. Valéry's arguments sound familiar, and indeed they echo, almost point for point, Nietzsche's own critique of the metaphysical tradition, an agreement or debt that Valéry never recognized explicitly, although all the evidence points to his intimate knowledge of Nietzsche's major texts. Several commentators, including Derrida, have pointed to this latent, unacknowledged source of Valéry's thought, without pressing the issue, and I can only refer, here, to a few elements of coincidence or complicity between the French poet and the German philosopher.⁵

In the late 1890s, Nietzsche's fame was gaining momentum, at the same time as his life was wasting away. In 1898, Henri Lichtenberger published a monograph popularizing Nietzsche's thought, and soon after, Henri Albert was undertaking the translation of Nietzsche's complete works, which Valéry received from the translator in the form of complimentary copies, by installments. According to his own account, he devoured these volumes as a "predatory reader" ("lecteur de proie"), "consuming [their] wealth of ideas on the slow flame of meditation."⁶ There are few explicit traces, however, of this intensive digestion in Valéry's works, and most of his references to Nietzsche

consist in cryptic comments on the “will to power” and the “Übermensch,” and snide remarks on Nietzsche's “bookishness,” his verbal and imaginative excesses, his puppeteer tricks, and his wild mixture of genres. It is only very seldom that Valéry recognizes a spiritual brother in this “furious Danubian orchestra conductor” (“un chef d'orchestre danubien furibond”), as he once called Nietzsche, and even when he does, there is a lingering sense of begrudgement, and almost of *ressentiment*. In one of the entries of the *Cahiers*, Valéry makes the following comment: “[Nietzsche] appartient à l'ordre des exagérants, classe des solitaires par mégastomanie. Mais encore – a eu le sens extrême de la sensibilité intellectuelle et de la poésie possible de cet ordre. J'ai essayé q[ue]lq[ue] chose dans ce sens – mais rien ne m'y a encouragé, ni l'époque et le milieu, ni notre langue qui veut que l'on prenne parti et n'a ni les libertés, ni les ressources verbales que cette entreprise exigerait.” (C, I, 736). It is true that whether by accident or design, Valéry's ambitious plans for redefining philosophical thought remained, for the most part, at the stage of elliptical indications and unfinished drafts, some of which are embedded in the vast, unwieldy body of the *Cahiers* that the poet kept throughout his life as an open, if somewhat chaotic, building site. And yet, everything suggests that Valéry attempted to emulate, as best he could, the German philosopher.

For the purpose of my argument, I would like to focus on a finished piece, namely Valéry's pseudo-Socratic dialogue, *Eupalinos or the Architect*, in which Valéry's philosophical ambitions and contradictions are abundantly clear. I used the term pseudo-Socratic, because Valéry handled Plato's dialogue-form, more than once, in a very idiosyncratic manner, having, moreover, on his own account but a dim, imperfect knowledge of Plato's texts and no sympathy for his Theory of Ideas⁷. Valéry's preference for the Socratic dialogue is motivated by sheer formal considerations,⁸ in contrast with traditional philosophers whose main concern is the content of thought. As Valéry puts it, “Les philosophes n'ont pas eu conscience ou n'ont pas voulu consentir que leur affaire vivait et se mouvait dans le langage – (en quoi ils mutilaient la pensée) et n'était donc finalement qu'une affaire de forme.” (C, I, 722). Valéry's insistence on form serves to redress the balance.

There is another reason, however, for Valéry's use of the dialogue form. What he appropriated from the Platonic dialogues is their incipit, their begin-

ning, as he says.⁹ One knows Valéry's fascination with beginnings and sources, and it is precisely this emphasis in his work which I see as ideologically charged. Beginnings or thresholds in philosophy are not just a matter of form; they actually designate the thetic position of the thinker, the locus where discourse is initiated and imposed, in other words, they are symbolic seats of power. Valéry was quite aware of this fact, and it is, I believe, this aspect of philosophical beginnings that mostly interested him. As he once declared, "Le commencement d'une 'philosophie' est toujours et nécessairement la destruction de quelque chose – qui est ou bien ce que pensait celui qui constitue sa 'philosophie' avant qu'il s'y soit mis; ou bien ce qui était pensé par d'autres. Il n'y a pas de vrai philosophe sans cette réaction et destruction initiale...." (C, I, 721). Valéry's double venture of construction and destruction, which is one of the most Nietzschean aspects of the poet's work, is especially evident in *Eupalinos*.

The circumstances surrounding the production of this dialogue are peculiar, and I think worth mentioning. The piece was a commissioned work originally designed to introduce a large-scale album of projects and plans put out by a firm of architects. Valéry tried to match the architects' endeavor in several ways. First, he featured a Greek architect or, as it turned out, a civil engineer, as one of the main figures of his dialogue. Secondly, Valéry's response to the peculiar typographical constraints imposed by the folio edition of the volume was, at least in principle, that of an architect. He calculated the material resistance involved in his task, and came up with a functional solution, represented by "the very elastic form of the dialogue," as he put it, which allows for a certain number of additions and permutations, in observance with a given metrical formula. By adapting his dialogue to a strictly formal criterion, namely the number of characters he was allowed to use (115 800, to be precise), Valéry was in fact demonstrating, almost to the point of absurdity, his own thesis, according to which "pure thought" and the search for "truth as such" were inseparable from the discovery or construction of a "finite form."¹⁰

Valéry's dialogue takes up this notion of construction, and develops it through the wistful conversation between Socrates and Phaedrus, or rather their shadows, since Valéry confines Plato's characters to the underworld. The mood is thus set from the very beginning in the past subjunctive, which only

adds to the bittersweet irony of the two shadows' discourse on material principles and bodily forms. At one level, it seems quite obvious, Valéry is using Socrates to punish Plato for his high-flowing and possibly fraudulent idealism. As Valéry put it in his *Cahiers*, "le Beau vient de chez Platon qui voyait et palpait des formes vivantes... et las, passait au ciel où il placait de l'œil des lignes, des 'Lois,' des 'Vérités,' des 'Standards,' *en soi!*" (C, II, 954). Inspired by the example of Eupalinos, the fabulous architect admired by Phaedrus and whose whole speech is, in fact, directed against Plato, Socrates is converted to the worship of the body. He acknowledges himself as Anti-Socrates: the seducer is seduced.

This ironic reversal of the Platonic schema, especially as it appears in a dialogue like the *Phaedrus*, suggests that Valéry's notion of *logos* or the construction of knowledge, taking architecture as an analogue, is based on materialist principles. Valéry was indeed concerned with designing an anti-Platonic method which would ground the forms of thought in the vagaries of matter, a schematism, which would somehow reproduce in its conceptual forms the infinite declensions of the material world, its intimate functioning. The ambiguous object which Socrates finds on the beach, an object which is "of the same matter as its form, a dubious matter," (*matière à doutes*) (O, II, 118), or the fabulous constructions of Eupalinos, where the carefully modelled joints of a building create and determine the very structures of its perception, or the ships designed by Tridon, the Sidonian, which are meant to embrace the contours of the sea – all suggest a new art of conceptual design governed by a materialist *Logos*. In this respect, Valéry's thought embodies, without question, some of the most radical aesthetic dreams of modernity.

One could, further speculate on the nature of Valéry's endless work of excavation and designing, in terms of his celebrated aesthetics of potentiality, which claims to value the process over the product, anaesthetics inspired, in Valéry's case, by the examples of Leonardo da Vinci and Mallarmé, and which in this century found other famous practitioners, such as Marcel Duchamp. But for all its radical aspects, Valéry's modernist project harks back to more conservative philosophical roots. The poet's materialist aesthetics, so crucial to modernist and avant-garde practices, is haunted by an obsession with form and with intellectual precision, a focus that, without being incompatible with cer-

tain trends in modernism itself, is quite alien to Nietzsche's thought. One has to look elsewhere for a model of unflinching rigor and verbal purity, "a theoretical discipline which [unlike metaphysics] systematizes in clear," as Valéry put it. The term "method," which he repeatedly used to describe his project, evokes, in fact, and in spite of Valéry's various allusions to da Vinci and Poe, among others, a Cartesian filiation, which Valéry's work both confirms and belies.¹¹

There are, no doubt, some very obvious elements that suggest Valéry's Cartesian bias. One can readily notice that of all philosophers, Descartes was the only one who seemed to enjoy Valéry's unreserved admiration. In fact, Descartes was one of the few philosophers Valéry deigned to write on at any length, which is to say a lot, coming from someone who had few good words, if any, for philosophers ranging from Plato to Nietzsche. It is also significant that Valéry defined his method in terms of mathematical purity and rigor, as a new form of spiritual geometry or schematism, which he even designated at one point as a "Neo-rationalism."

A closer reading of Valéry's architectural or engineering fables presented in *Eupalinos* reveals, in each case, a demonstration aimed at instating, (that is, positing rather than arguing), the ideal coincidence between matter and form. Lacoue-Labarthe's comments on Heidegger's reading of Plato are not without relevance here. The concept of form, *Gestalt*, is in fact a *Ge-stell*, and the Greek *ergazesthai* ("work, do") functions as *herstellen* ("installation"), rather than as a *wirken* ("effectuate").¹² In other words, Valéry's theory of construction is at bottom intended as a form of "installation," or demiurgic action. Even the aesthetics of potentiality that underlies some of the architectural dreams in *Eupalinos* links Valéry to a certain type of performative philosophy, which is not without Cartesian overtones.

The *Logos architekton* in Valéry's work conceals a Cartesian Cogito, and material figuration bespeaks a sheer formal determination. It is not surprising, therefore, that many of Valéry's figures should resolve themselves in their immediate act of tracing, or that they should dissolve with the speed that produces them, the way words are consumed in a performative act. Valéry notices this, when he describes Descartes's Cogito not so much as a representation but as an event. "Dans ce dernier cas, la parole se produisant comme conséquence

immédiate, l'insignifiance et la valeur d'un réflexe, comme on le voit par l'exclamation, l'interjection, le juron, le cri de guerre, les formules votives ou imprécatoires... C'est bien là ce que je crois voir dans le *Cogito*. Ni syllogisme, ni même signification selon la lettre; mais un acte réflexe de l'homme, ou plus exactement l'éclat d'un acte, d'un coup de force."¹³ It is this particularly modern interest in discourse as power, anticipated by Descartes's philosophical method, that links Valéry's method to the cultural and political ideologies of his time

It seems very clear, taking for example Valéry's notion of the dialogue-form, that it is less the search for truth that motivates his use of it, as had been the case with Plato, but rather the sheer elasticity of its form. By this I mean that in a dialogue like Eupalinos, Valéry is not setting the conditions for a new theory of knowledge, but in a more modern, or perhaps postmodern sense, the premises of a gymnastics of the mind, taken over nowadays by computer programs.¹⁴ This purely functionalist character of Valéry's method is suggested by his definition of the dialogue genre in terms of energetics, a notion that probably owes as much to Nietzsche as it does to developments in modern physics, about which Valéry was particularly keen. According to Valéry, "*Le dialogue est l'opération qui transforme des données par voie d'échanges (DR) (demande-réponse) entre des systèmes à implexes dont l'inégalité est supprimée. Le nombre des variables (de ces systèmes) qui entrent en jeu est variable et définit le genre, depuis le dialogue philosophique jusqu'au plus ordinaire.*" (C, I, 300). From this definition, one can see very well to what extent Valéry's notion of dialectic, or dialogic exchange, differs from Plato's *srhetorike tekhnē*, where the difference in energy potential between the interlocutors is characterized in fact by their relation to truth. Valéry made it very clear, especially in his *Cahiers*, that "*le fond de la pensée n'est rien,*" which explains, in a sense, why he found Plato's use of dialogue, unwarranted, or in bad taste, an instance of "dialectical debauchery," as he called it. Valéry's aim was therefore to reform this impure discourse, by turning it into a clean, hygienic method of intellectual exercise, which he conceived as a purely functional operation, involving the neutral, fundamentally in different, interplay of energetic variables.

Judging by Valéry's use of the Platonic dialogue, and his comments in the *Cahiers*, not only is his dialectic method an anti-dialectic, insofar as the terms brought into play are ultimately empty, but also because, at bottom, the interlocutors themselves represent mere positional differences. The Other, be he Socrates, Descartes, Leonardo, or Poe, is but a variant of the Self, "un autre moi-même," an instance of the Same. One could perhaps say that Valéry thus radicalizes a Nietzschean position, by denouncing the illusory nature of substantial difference. But as emerges from Valéry's repeated comments in the *Cahiers*, his method does not have an ulterior purpose, it is not even philosophical in the proper sense of the word. As he confesses at one point, "L'idée essentielle de ma 'méthode' – (ou ma méthode même) n'est pas autre que l'idée essentielle des mathématiques – où nul, d'ailleurs, ne l'a formulée. C'est l'idée de *pouvoir* – (*dans l'ordre de l'esprit*)..." (C, I, 837). As an exercise in "power," an artificial discipline that serves to enhance man's "transformative machine," Valéry's method is ultimately a technology of the self.¹⁵

The following quote illustrates the purely egotistic nature of Valéry's enterprise, which places the method of the literary man above that of the philosopher: "[J]'en vins à considérer la littérature – comme une voie d'opposition au 'monde' – une mystique de développement interne [Aj. marg.: exercices spirituels], de recherches dans l'esprit par le moyen du langage, ayant donc une fin intérieure, une possession du domaine des combinaisons verbales – laquelle dominât toute 'philosophie' et la fût pour un cas particulier." (C, I, 194-95). The hegemonic tone of this discourse is not accidental in Valéry's work, and the poet's frequent use of militaristic or gladiatorial images to describe the nature of his intellectual project emphasizes, I think, its dictatorial tendencies. The frequent references to the will to power and the Uebermensch point to Nietzsche's influence, but in a sense this is only a superficial coincidence. As Valéry admitted, "Nietzsche n'est pas une nourriture, c'est un excitant" (C, I, 486). It was the possibility of being aroused and inspired to action by Nietzsche's ideas, by their energetic charge, so to speak, rather than their content, that attracted Valéry to Nietzsche's work. In other words, I believe that he read Nietzsche, as he would have read Clausewitz, and from this angle even Kant or Zeno could have served his purpose. However, as I earlier suggested, it is Descartes's shadow that looms behind Nietzsche's back.

I will leave aside, for now, the fact that some, like Heidegger, have detected this shadow in Nietzsche himself. Even more disturbing, I think, is that in the intellectual inebriations of a lucid thinker like Valéry, who sat every morning very soberly at his desk, with his ritualized coffee and cigarettes, one may recognize the echo of other deliriums which were sweeping the times. Valéry's theoretical interest in strong historical personalities like Napoleon and von Moltke, whom he admired for their individual ability to control the masses, does not dispel this impression. One wonders to what extent Valéry may have been influenced by Vacher de Lapouge among others, the racial ideologue who gave a series of public lectures on the "Aryan and His Social Role" during Valéry's residence at the University of Montpellier. Jean Levaillant raised this possibility when mentioning Vacher de Lapouge in his thesis on Paul Valéry. In his words, de Lapouge "professe [à Montpellier] les idées de Gobineau, exalte le culte de l'homme supérieur, proclame la nécessité pour une petite poignée d'artistes de se tenir sans cesse capables d'entraîner systématiquement, au moyen de méthodes scientifiques, la masse sociale amorphe."¹⁶ Again, one wonders whether, in spite of its alleged purity, Valéry's ambitious method may not share in this ideological project. The idea of training the "amorphous social masses by means of scientific methods" has a curious resonance in Valéry's intellectual, elitist project, in which the exercise of thought also functions as an exercise in power. If on the one hand, Valéry's philosophical method points to some of the most daring adventures of 20th century thought, it may well be that its hidden face bears the traces of the most retrograde tendencies of the same period.

La Connaissance comme pouvoir.

Le projet valéryen d'une "réévaluation de toutes les valeurs"

Résumé

Cette analyse porte sur les enjeux, tant philosophiques qu'idéologiques, de la fameuse "méthode" valéryenne. Située à la croisée de plusieurs disciplines – philosophique, esthétique, architecturale, mathématiques – la méthode de Valéry prétend redéfinir non seulement les conditions du savoir, mais les structures mêmes de la pensée. Ce projet ambitieux, semblable dans son dessein à l'entreprise nietzschéenne d'une "réévaluation de toutes les valeurs" (bien que restée

pour la plupart à l'état d'ébauche), recèle à mon avis une ambiguïté foncière. D'une part, la volonté d'affranchir la pensée de ses idoles est la source même de l'originalité de Valéry; c'est elle qui lui permet les plus audacieuses réflexions sur les possibilités de transformation de la matière et de l'esprit. Par ce côté radical Valéry s'apparente aux projets les plus ingénieux de la modernité, tels ceux de Marcel Duchamp, Walter Benjamin, François Ponge ou John Cage. D'autre part, dans son désir de construire une philosophie volontariste, inspirée par le modèle de l'action guerrière ou la discipline du Gladiateur, Valéry succombe, consciemment ou non, à l'attrait des idoles du jour, ceux du fascisme en particulier.

Le but de mon analyse n'est pas de produire des pièces à conviction – il y a, d'ailleurs, peu de commentaires explicites sur le fascisme dans l'œuvre publiée de Valéry – mais de suggérer plutôt comment une certaine méthode philosophique qui se propose l'affirmation du pouvoir de l'esprit, conçu dans le cadre d'un formalisme intransigeant, peut devenir complice d'une idéologie fasciste. Dans ce sens, c'est moins l'Übermensch de Nietzsche qui offre un modèle pour la pensée de Valéry, que Descartes, dont la pensée s'impose, dit Valéry: "avec l'éclat d'un acte, d'un coup de force." L'analyse du dialogue "Eupalinos, ou l'architecte" sert à révéler les aspects contradictoires de la pensée de Valéry, qui ne cesse, en vertu de ces contradictions mêmes, de fasciner ses lecteurs.

NOTES

- 1 See the entry on "The Dialogue of Philosophy" in *Cahiers*: "Il n'y a pas de vrai philosophe sans cette réaction et destruction initiale...", in Paul Valéry, *Cahiers*, ed. Judith Robinson-Valéry, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1973-74), 2 Vols., Vol. I, p. 721. Henceforth cited as *C*.
- 2 Valéry's own concept of his method is partly inspired by his "military" readings. In his *Cahiers*, Valéry confessed his appeal for the logic of political strategists (especially, militaristic ones), but was, by his own account, bored by the implementation of political theories and the nitty-gritty details of political life. In the description of his "époque militaire" of 1895, we find the following comment: "Je crois que j'aurais réussi une certaine politique. Mais toute en préparations. J'ai horreur de la compétition. Se battre pour saisir le pouvoir m'est inconcevable – L'ennui me gagne. C'est mon ennui des événements, de l'histoire, des drames etc. Mais ce n'est que le construire et le parfaire qui m'excitent." (*C*, I, 224). See also the section *Gladiator*, in *C*, I, pp. 321-77.

- 3 "Une conquête méthodique," in *Œuvres*, Edition établie par Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1957-1960), 2 Vols. Vol. 1, p. 977. Henceforth cited as *O*.
- 4 The topic of Valéry's political leanings is seldom discussed by his critics. A notable exception is the recent volume published by Serge Bourjea, *Paul Valéry et le politique*, l'Harmattan, 1995. For an earlier substantial treatment of the relation between politics and aesthetics in Valéry's work, we have to turn to Theodor Adorno's masterful essay, "Valéry's Deviations," in *Notes to Literature*, ed. Rolf Tiedemann, trans. Shierry Weber Nicholsen (New York: Columbia University Press, 1991).
- 5 See Jacques Derrida, "Qual Quelle: Valéry's Sources," *Margins of Philosophy*, Trans. by Alan Bass (Chicago: The University of Chicago Press, 1982), p. 305. A thorough and illuminating study of the intellectual affinities and parallelisms between Nietzsche and Valéry is provided by Edouard Gaède, *Nietzsche et Valéry* (Paris: Gallimard, 1962).
- 6 Quoted by Gaède, p. 452.
- 7 See, for instance, Valéry's letter to Dontenville, Inspector of the Academy (Jan. 20, 1934). Cited in notes to *Eupalinos*, *O*, II, 1401.
- 8 See Valéry's letter to Paul Souday, in which the poet explains his interest in the formal possibilities offered by the dialogue. Cited in the notes to *Eupalinos*, *O*, II, 1400. In his *Cahiers*, Valéry also makes the following remark: "Si l'on savait combien peu j'ai lu Platon – et en traduction! J'ai fait cependant des 'dialogues socratiques'! C'est la forme qui m'intéresse. Le *fond* de la pensée n'est rien..." (*C*, I, 197).
- 9 In a conversation with Albert Pauphilet, Valéry confessed: "Je ne suis pas helléniste; je n'ai même jamais lu de Platon que les débuts de ses dialogues, qui m'ont toujours semblés merveilleux." Cited in notes to *Eupalinos*, *O*, II, 1398.
- 10 See letter to Paul Souday: "J'aurais essayé de faire voir que la pensée pure et la recherche de la vérité en soi ne peuvent jamais aspirer qu'à la découverte ou la construction de quelque *forme*." *O*, II, 1400.
- 11 This Cartesian influence has already been noticed by Adorno, in "Valéry's Deviations," *op. cit.* p. 140.
- 12 Philippe Lacoue-Labarthe, "Typographie," in *Mimesis des articulations*, La Philosophie en effet (Paris: Aubier-Flammarion, 1975), p. 212.
- 13 Paul Valéry, "Une Vue de Descartes," *O*, I, pp. 825-26.
- 14 In the *Cahiers*, Valéry draws an explicit analogy between the "art of thinking" and the deliberate exercise of the body. "La vraie philosophie me paraît devoir se

réduire – ou se confondre – ou s'élever à un *art depenser* qui soit à la pensée naturelle ce que la gymnastique, la danse etc. sont à l'usage accidentel et spontané des membres et des forces."C, I, 361.

- 15 In his *Cahiers*, Valéry mentions the three best "exercises" for the intellect: the art of making verses, the cultivation of mathematics, and drawing, and adds: "Ces trois activités sont par excellence *exercices* – c'est-à-dire des actes non nécessaires à condition imposées, arbitraires, et rigoureuses. Ce sont les trois choses artificielles où l'homme peut ressentir loin et précisément sa machine formatrice –" (C, I, 335). For further examples of this modernist practice, see my *Genealogy of the Modern Self: Thomas De Quincey and the Intoxication of Writing* (Stanford University Press, 1995).
- 16 "Genèse et signification de *La Soirée avec Monsieur Teste*" (Thèse complémentaire de lettres, Paris, 1966), p. 76. Cited by Ida-Marie Frandon, who also mentions the possible influence Vacher de Lapouge on Valéry, in "Le Modernisme de Valéry: expression littéraire et formulation scientifique," *Revue des sciences humaines*, Oct.-Déc. 1971, p. 76.

« Figures de la pensée, ornements de la durée »

Suzanne GUERLAC

« Voici un homme qui se présente à vous comme rationnaliste, froid, méthodique, etc. Nous allons supposer qu'il est tout le contraire, et que ce qu'il paraît est l'effet de sa réaction contre ce qu'il est. » (Valéry)

Rationaliste, froid et méthodique – the French avant garde has always treated **this** Valéry as reactionary, as devotee of what Adorno called a « classical and authoritarian cult of form. » It was this « cult of form » – and the voluntarist poetics associated with it – that Breton mockingly attacked in « Notes sur la Poésie, » and that *Tel Quel* continued to disparage throughout the nineteen sixties and seventies. If Lautréamont's slogan « la poésie doit être faite par tous, non par un » was to become the by word of Surrealism, what Valéry admired in Mallarmé was just the opposite gesture : « Il se crée un langage presque entièrement sien, refusant à chaque moment la solution immédiate que lui souffle l'esprit de tous, » Valéry writes – and he adds emphatically : « ce n'était point autre chose que *se défendre contre l'automatisme* » (original emphasis).

Given the familiar opposition between Breton and Valéry (one which sustains the stereotype of a reactionary, formalist Valéry), it is hard not to think of Breton and his opposition of a « psychic automatism » to his early mentor's poetics of *volonté*. But the « defense against automatism » that Valéry attributes to Mallarmé refers us to automatism in the sense of Bergson, not Breton. Bergson's categories reverse those of Breton. For Bergson, the automatic is the determinate register, it refers us to the material world and to forces of necessity and repetition; the voluntary, on the other hand, is the indeterminate domain, which involves energies of spontaneous invention. « Toute la présente étude, » Bergson writes in *L'Evolution créatrice*, « tend à établir que le vital est dans la direction du volontaire... l'ordre du voulu, par opposition au second, qui est celui de l'inerte et de l'automatique. »¹ In Bergson, the voluntary is not *rationnaliste, froid et méthodique*; it is not associated with mastery, or with the controlled intentionality of a *vouloir dire*, or of formal control – on the contrary. And when Valéry's poetics of *volonté* is read in terms of Bergson's opposition between the voluntary and the automatic, it shifts dramatically – and so does our perception of Valéry.

The essays on Mallarmé portray the poet's work in terms of exclusion; the rigor of refusal, the number of possible linguistic solutions rejected by the poet, attest to the artist's effort. But this work is a « travail caché, » one that must be inferred from the difficulty of the verses themselves, and can only be characterized in terms of « negative characteristics » – « point d'éloquence, point de récits, points de maximes, » etc. And it is neither the sense nor the sound, but rather the sight of Mallarmé's text which occasions a vision which yields insight into the nature of mental work : « Mallarmé, m'ayant lu... son Coup de dés, me fit enfin considérer le dispositif. Il me sembla de voir la figure d'une pensée pour la première fois placée dans notre espace... Ici véritablement, l'étendue parlait songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration Étaient choses visibles. Ma vue avait à faire à des silences qui avaient pris corps, » (*Œ.1*, 624). Whether it is a question of the singular disposition of the words upon the pages of *the Coup de dés*, or (additionally) of a corrected copy of the text whose ratures display the hesitations and doubts that went into its production, Valéry sees traces of the

energies that engendered the poetic work. In the context of this essay, which is replete with allusions to the pure poets' *travail de perfection*, we tend to take this « figure d'une pensée » as a figure of Mallarmé's « austere work », the impact of his poetic will on language or psychic material. If we trace the figure through a number of other critical essays, however, we recognize that what it reveals more specifically, are the operations of an impersonal mental energy – *a travail de l'esprit*.

This distinction becomes apparent in the « Première leçon du cours de poétique » which could be said to « theorize » the temporal forms of this figure – l'attente, le doute et la concentration – and yet does not bring us any closer to a concrete understanding of the poet's « austere work » (*Œ.1*, 641). Instead, it renders this very notion problematic, precisely through its emphasis on the temporal form of « l'attente. » « L'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte, » (*Œ.1*, 349) Valéry writes in the lecture on poetics. Words and images are spontaneously released into a perpetual play of self variance, and in relation to this activity the poet's individual will is thoroughly ineffectual : « nous ne pouvons agir directement que sur la liberté du système de notre esprit, » Valéry writes, « ... nous attendons simplement que ce que nous désirons se produise, car nous ne pouvons *que l'attendre* » (*Œ.1*, 353, my emphasis).

The *travail de l'esprit* is presented in this essay in terms of the dual gesture of dispersion and concentration familiar to us both from Baudelaire – *vaporisation et centralization du Moi. Tout est là* – as well as the philosopher Bergson, since for Bergson dream and action, portrayed precisely as dispersion and concentration respectively, are considered the two extremes of mental action, endpoints along a scale of psychic tension, which also mark a distinction between *inconscience* and *conscience*.

The effort of *poiesien* – le faire de l'esprit – involves the energy necessary to pass from indeterminacy to act. On this account, the moment of concentration marks a reaction against the mental dynamics of self variance, and a desire to escape from this indeterminacy into the facticity of a work. « L'esprit à l'œuvre, » Valéry writes, « ... lutte contre sa mobilité constitutionnelle et sa

diversité propre » and yet the same sentence goes on to state that the creative mind finds incomparable resources in this indeterminacy. « L'instabilité, l'incohérence, lui sont des trésors de possibilités », he writes « ... [c]e lui sont des réserves desquelles il peut tout attendre, des raisons d'espérer que... l'image, le mot qui manque, sont plus proches de lui qu'il ne le voit » (*Œ. I*, 352). We have slipped from the question of the artist's work or effort to the impersonal operations of the psyche.

In an essay on Descartes, Valéry goes so far as to identify genius with this inherent instability of the *esprit* : « l'accidentel, le superficiel et ses vives variations excitent, illuminent ce qu'il y a de profond et de constant dans une personne véritablement faite pour les hautes destinées spirituelles » (*Œ. I*, 790). The arbitrariness of the impersonal and what we could now begin to call the psychic automatism (in the surrealist sense) of the « l'esprit à l'œuvre » characterizes a notion of genius reserved for the special few – or, we should say, for the Happy Few, for « empruntant un mot à Stendhal, » Valéry writes, « je dirais que la vraie méthode de Descartes devrait se nommer l'égotisme » (*Œ. I*, 806). The key to the Cartesian position, Valéry continues, is the philosopher's desire to « exploiter son trésor de désir et de vigueur intellectuel – *il ne peut vouloir autre chose* » (*Œ. I*, 808). Indeed, « *il ne peut vouloir autre chose* » because *vouloir* is to be understood precisely in relation to the vital energies of this « trésor. » – « Le Cogito me fait l'effet d'un appel sonné par Descartes à ses puissances égotistes, » Valéry writes, « Au son de ces mots... la volonté de puissance envahit son homme, redresse le héros » (*Œ. I*, 807). The Cartesian equivalent of Mallarmé's negative poetics – a poetics of refusal which, in its operation, depends heavily upon the temporal form of *attente* – is methodical doubt. *Je pense donc je suis* is the mantra of a will to power which asserts itself through methodical doubt, that is, through the wholesale rejection of metaphysical dogma. If a notion of *volonté* as presumed agent of the artist's « austere work » (*Œ. I*, 641) appeared incompatible with the indeterminate dynamism of the psyche, the *volonté* of Descartes – energized, as it is, by desire, egotisme, and will to power – is eminently compatible with it. Doubt, intensified to the level of methodical doubt, is not opposed to *volonté*; it occurs

as *volonté de puissance* and yields what Valéry calls « folie de la clarté » (*Œ.1*, 797).

The « figure d'une pensée » gave us « L'attente, le doute,... et la concentration » (*Œ.1*, 624) as temporal forms. As « homme de l'attention » (*Œ.2*, 25), Teste embodies concentration. He is a figure for the force of will – la volonté – at the core of Valéry's poetics of effort. But to the extent that he embodies mental effort « détaché de toute pratique, » « will power » once again becomes something more like a « will to power » – or even, in this case, a *volonté de puissance en puissance*. And it is precisely as such that Teste reveals the connection between *volonté* and time, including « les formes temporelles » that Valéry saw on the pages of a *Coup de dés*.

Teste has often been glossed in relation to the word « tête, » with the implication that he is all intellect and cold calculation. But it is more a question of *Teste témoin*. As « homme d'attention » he bears witness to the « travail de l'esprit » as this is depicted in the Leonardo essays as a play of analogy, and somewhat more abstractly, in the « Première leçon du cours de poétique. » As witness, he is poised in a state of readiness, that is, precisely in the state of *attente*, or anticipation, that Valéry emphasizes in the course on poetics and invokes in the *figure d'une pensée*. *Attente* and concentration go together. For Bergson, who also emphasizes this psychic posture, *l'attente* involves an increased level of tension in the organism which prepares a readiness for action. Philosophical intuition redirects this energy inwards. Similarly, with Teste, it is not a question of action in the outside world but of a kind of inverted action, action directed inwards as a *faire de l'esprit*. In a light moment, Mme. Teste describes her husband as a plant « dont la racine et non le feuillage pousserait vers la clarté » (*Œ.2*, 30); her image literalizes Bergson's remark to the effect that to philosophize means to « remonter la pente de la nature... comme s'il fallait invertir la direction normale de la connaissance. »² « Concentrons-nous donc, » Bergson invites us, « sur ce que nous avons tout à la fois de plus détaché de l'extérieur et de moins pénétré d'intellectualité... C'est dans la pure durée que nous replongeons alors... plus le sentiment est profond plus la vie où il nous replace absorbe l'intellectualité en

la dépassant... cet état contient de l'intellectualité en puissance. »³ Like the « terrifying discipline » of Teste, philosophical intuition, for Bergson, is a strenuous undertaking. It involves something like what Valéry calls concentration – maximizing voluntary energies in their resistance to the realms of the inert and the automatic.

« L'art délicat de la durée, le temps, sa distribution, et son régime était une des grandes recherches de M. Teste, l'être absorbé dans sa variation... celui qui se livre tout entier à la discipline effrayante de l'esprit libre » (*Œ.2*, 18). As this phrase suggests, the « discipline effrayante » of Teste involves submission to the self variance of psychic operations which operate as a function of time experienced as duration. In the study of Leonardo, we find the term concentration (earlier applied to the *figure d'une pensée* in connection with Mallarmé) elaborated specifically in terms of an energetics of duration. The artist's mental effort is described as « une sorte de *grossissement*... une manière de *pression de durée* » (*Œ.2*, 263, original emphasis) exerted in order to expel from mental life the habits of objective thinking..

In this essay, which anticipates the first fragments of Teste by two years, our « figure de la pensée » is turned inside out to the extent that *la pensée* is revealed to occur as a perpetual play of figures and figuration – mental images, which are involved in a ceaseless play of analogy and recombination. In this text, what will subsequently be characterized as a « *travail interne* » (*Œ.1*, 347) is portrayed as a « *jeu général de la pensée* » (*Œ.1*, 181) – « la faculté de varier les images, de les combiner, de faire coexister la partie de l'une avec la partie de l'autre » (*Œ.1*, 159). The « system » (*Œ.1*, 159) of this dynamism is identified with duration. What interests Valéry when it comes to these images is not their content – it is not a question of a hermeneutics– but rather their « fréquence, leur périodicité, leur facilité diverses d'association... leur durée enfin » (*Œ.1*, 159). In the case of Leonardo, it is a question of a *vertige de l'analogie*, which Valéry identifies with a « loi de la continuité » (*Œ.1*, 160). Leonardo's genius involves the capacity to excite combinations of mental images such that ordinary thinking becomes « le rêve d'un dormeur éveillé » (*Œ.1*, 162) – « il apparaît que la série de ce rêve, la nue de combinaisons, de

contrastes... se développe avec la régularité perceptible, une continuité évidente de machine » (*Œ.1*, 162). It is in the margins of this statement that Valéry adds, in an annotation which dates from 1930 : « il y a toute une mécanique intime, très délicate, dans laquelle des durées particulières jouent le plus grand rôle, sont incluses les unes dans les autres » (*Œ.1*, 162-3). Bergson defines duration in similar terms, namely as « la représentation d'une multiplicité de pénétration réciproque, toute différente de la multiplicité numérique, la représentation d'une durée hétérogène qualitative créatrice » – and he adds « elle demande à l'esprit un très grand effort. »⁴

In his essay on Valéry, Adorno notes in passing that the poet/critic provides a bridge between two extremes of French philosophy, Bergson and Descartes.⁵ The code of reactionary classicism with which Valéry's name has been associated could be summed up by a simple : Descartes yes, Bergson, no. To the extent that we view Valéry as « rationnaliste, froid et méthodique, » we have lost track of the Bergsonian code and overemphasized the Cartesian one. To be sure, Valéry marks Mallarmé with the Cartesian code – he is depicted as an algebrist of language, a poet of clear and distinct ideas, etc. – but he also depicts Descartes, the rationalist philosopher as a romantic hero. An amalgamation of the discourses of Descartes and Bergson accounts for the complexity of Teste – « Idée Monstre » (*Œ.2*, 13), as Valéry calls him, perhaps precisely as figure of (as unlikely as it may sound) a virile Bergsonism. The essays on Leonardo rhetorically insist upon the formula « obstinate rigor » (*Œ.1*, 155), yet Valéry approaches his subject according to the Bergsonian maxim of imaginative sympathy. The terms of his analysis – time, duration, mental images, memory – all recall Bergson, as does his attack there on the reifying and alienating effects of language.

Valéry has explicitly denied any influence of Bergson, fellow member of the Academy, and his denial has been taken at face value. But his is a very odd disclaimer – « J'ai lu Bergson aussi mal que j'ai pu » he is reported to have claimed.⁶ He goes on to object he has no patience for philosophy (nothing but mere words) and that his orientation is just the opposite of Bergson's. The philosopher is interested in time and mobility, he claims, whereas he is

interested in arresting time; he is concerned with the instant. But we must remember that no one is more critical of philosophy and its verbiage than the early Bergson. And to the extent that Bergson's time of duration involves an experience of heterogenous quality, it requires a withdrawal from linear or spatialized time – the time of action and of discursive representation. There is not necessarily any conflict between Bergsonian *durée*, when it is carefully read, and Valéry's evocation of the instant, especially as it is figured in the « Philosophie de la danse » by the *bourdonnement* of the *sphinx*, or the dancer frozen in motion in a « dépense... exaspérée » (*Œ.1*, 391). Valéry uses duration in two registers. One, negative, evokes a monumental permanence. It is against this duration of measurable time that Valéry poses the instant. But this is precisely opened up by the « grossissement » (*Œ.1*, 263), the « pression de durée » (*Œ.1*, 263). Here, as in the « Study of Leonardo, », *Monsieur Teste*, and the « Philosophie de la danse, » *durée* is used in the positive sense of Bergson, for whom duration is the very mechanism – *le ressort*- of *la volonté* in its resistance to the alienations of automatism.

My goal, of course, has not been to argue influence, but rather to suggest that the text of Bergson can help us read Valéry. If we consider Valéry's poetics of *volonté* in relation to the Bergsonian opposition between the voluntary and the automatic, then Valéry does not appear to be so diametrically opposed to Breton (whose psychic automatism, we remember reverses Bergson's categories). That is to say that Valéry's poetics of *volonté* is not incompatible with the *travail de l'esprit* which, at times, seems to anticipate Breton's depiction of what he will elaborate in the name of Surrealist automatism. Indeed, there is much in Valéry that might have informed the young Breton and prepared him to accept the Dada definition of poetry as *dictature de l'esprit*.

Of course, Valéry is not Breton and the poetics of the one must be distinguished from the anti-poetics of the other. My point has been, however, that any convincing account of Valéry's poetics must take into account the pervasive slippage in Valéry from a rhetoric of the poet's work to an account of the impersonal workings of the psyche. It must take into account the inscription of a vitalist conception of *volonté* which operates as a « pression de

durée » (*Œ.1*, 263). In other words it must take into account the temporal dimension of form. Valéry presents this most explicitly in the *Ecrits sur la danse*, usually taken to simply pose an opposition between dance as a figure of poetry and *la marche* as a figure for prose. This analogy is based on finality, and is therefore compatible with a conventional notion of formal unity, and a conventional view of Valéry's voluntarist poetics – *rationnaliste, froid et méthodique*. Everything fits, except that the economy of the dance is an economy of expenditure, precisely in Bataille's sense. Not only is dance a figure for poetry, it is a figure for the « fonction que le poète donne à son esprit » (*Œ.1*, 403). In other words, it is a « figure d'une pensée » which it figures as a form of time. « La danse est une forme du temps... Cette personne qui danse s'enferme... dans une durée qu'elle engendre, une durée toute faite d'énergie actuelle, toute faite de rien qui puisse durer » (*Œ.1*, 396). It not only presents a visible tracing of time, it provides a specific form of time, which Valéry refers to as « un temps organique » – « ne pourrait-on pas la considérer, » Valéry asks of dance, « comme une autre manière de vie intérieure, en donnant à présent à ce terme de psychologie un sens nouveau où la physiologie domine? » (*Œ.2*, 1171). The « Philosophie de la danse » proposes a conception of form as function of time. Dance as a form of time is figured by the « vibrante station d'un bourdon (ou d'un sphinx) » (*Œ.1*, 396). But the dance not only renders time visible, it also « institue son temps propre, sa durée absolument sienne... tantôt se transporte, mais sans aller nulle part, tantôt se modifie sur place... parfois se change vivement en un tourbillon qui s'accélère, pour se fixer tout à coup, cristallisée en statue, ornée d'un sourire étranger » (*Œ.1*, 398-9). The two forms of time come together, the *vibrante station* of the butterfly (sphinx) and the dancer in arrested motion, ornamented with the strange smile of the sphinx. The dance, as « figure d'une pensée » is ornament in the strong sense of Valéry – ornament as *réponse au vide* – which is to say : *ornement de la durée*.

NOTES

- 1 Henri Bergson, *Œuvres Complètes* (Paris : Presses Universitaires, 1959) p. 685.
- 2 Bergson, Œ. p. 1334.
- 3 Bergson, Œ. p. 665.
- 4 Bergson, cited in Alexandre Papadopoulos, *Un Philosophe entre deux défaites (Henri Bergson entre 1870 et 1940)*, (Paris: Ed. de la revue du Caire, 1942) p. 120.
- 5 Theodor W. Adorno, « Valéry's Deviations » in *Notes to Literature*, trans. Shierry Weber Nicholsen, (New York: Columbia University Press, 1991) p. 140.
- 6 Cited in Romeo Arbor, *Bergson et les lettres françaises* (Paris : José Corti 1955) p. 31.

Une écriture de l'impossible

Jean-Marc HOUPERT

Den lieb'ich, der Unmögliches begehrt¹
De ma lucidité je sondais / palpais / le vertige²

Le vertige de l'impossible

Chaque matin, au réveil, l'homme rentre chez lui, il regagne son possible – revenant à lui, c'est-à-dire aussi bien à tout ce qui n'est pas lui³, à tout ce que, dérisoirement, les autres et les choses vont faire de lui, vont lui faire faire : tout son possible... C'est sans doute ce que d'ordinaire on appelle vivre. L'espace redevient euclidien, circonscrit, ou circonvenu, le temps est celui de l'impératif, social, moral, intellectuel : « Maintenant, marche, rejoins tes desseins dans l'espace ; suis tes regards qui ont pris leur vol dans ce qu'on voit. Pénètre, avec des pas que l'on peut compter, dans la sphère des lumières et des actes, et compose tes forces à des objets qui te résistent⁴... » Et l'homme, alors, se lève, comme le vent, c'est simple, il faut bien (tenter de) vivre. Il se redresse, se met en équilibre, tient en équilibre son Corps, son Esprit, et le Monde :

Le vertige et modifications de ce genre montrent bien que « *l'état normal* », [...] l'ordre de la machine à vivre, avec l'indépendance et les dépendances qui assurent le fonctionnement, et *rétablissent* à chaque instant un *mon-monde*, un *mon-corps* et *mon-Esprit* [...] comme *réalités distinctes* est une sorte d'équilibre restitué (constamment et très promptement) – entre les « forces »⁵.

Le système CEM est de nouveau en place, tout rentre dans « *l'Ordre et Equilibre MOYENS*⁶ » – et « le miracle d'être debout s'accomplit. Quoi de plus simple [...] que ce prodige, l'*Equilibre*⁷ ? » Les mots, certes, ne manquent pas, pour célébrer cette merveille, dont ils constituent d'ailleurs la plus évidente manifestation : « Parler n'est-ce pas se mettre / En *Equilibre*⁸ ? »

Faire tout son possible, c'est, à ce moment, reconnaître implicitement la part de l'impossible, dont toute action diurne portera la marque, qui sera celle de sa propre dérision ; c'est ramener la vibrante universalité du possible à la singulière expérience d'un moi figé, limité et répétitif ; c'est réduire la totalité de ce qui s'offre « *en germe*⁹ » à la particularité d'un produit fini ; c'est ainsi, et enfin, renier le possible initial quand paraissait « le Tout qui s'ébauche dans l'or et que nulle chose particulière ne corrompt encore » et que le moi n'était « encore, ô délice, que quelque chose égale à l'ensemble de feu, de soie, d'ardoise, de vapeur et de musique brute simultanée¹⁰ ». Reniement inéluctable, à peine le coq a-t-il chanté. On n'échappe pas au jour : « Le matin n'est-il pas le moment de la vaine révolte du possible ? » Telle est bien la catastrophe quotidienne. Débâcle que l'on se hâte de masquer sous des allures et des formules martiales : « Allons ! Debout. Surgis. [...] Durcis, que ta force paraisse ! » commande « l'idée maîtresse¹¹ », à quoi fait écho cette autre injonction : « *Debout !* crie tout mon corps, *il faut rompre avec l'impossible !... Debout !* [...] Surgis, maintenant, marche¹² », etc.

Mais de quel impossible s'agit-il ici, sinon de celui qui fixe les limites du possible, c'est-à-dire, en cette insignifiante occurrence, les bornes de mon pouvoir – et qui se pose comme la négation même du possible ? Dès lors, quelle importance que cette volonté de rupture avec l'impossible se dégrade inexorablement en acceptation de l'impossible ? L'essentiel est bien ailleurs, un mot d'ordre peut en cacher un autre et se révéler simple motion de défense. Derrière la volonté, comme si souvent, se dissimule un désir : celui de rompre

avec un autre impossible, qui ne serait pas le contraire du possible, son inverse, mais son envers. C'est bien cet impossible-là, et non sa version dégradée de l'aurore, avant la chute dans le jour, qui fait toute la terrible beauté de l'aube. Si cet instant est aussi privilégié aux yeux de Valéry, c'est sans doute précisément parce qu'alors le possible y est comme doublé d'impossible, mais d'un impossible qui est beaucoup moins *reconnaissable* que l'autre, d'où l'opportune ambiguïté de la formule inaugurale « rompre avec l'impossible ».

Le possible, dans la représentation absolue qu'en donne l'aube, suppose, en effet, que soit sans cesse différée sa transformation en réel ; toutes choses sont créées par moi, et réciproquement, mais « avant que quelqu'une n'ait lieu » et aussi longtemps que je peux moi-même « retarder d'être moi ». L'impossible est le *garant* du possible, et l'équilibre qui s'instaure ici est d'une tout autre nature que celui que l'on avait auparavant évoqué. Le Moi n'est alors présent qu'à toujours s'absenter, différer de lui-même et de naître, à chaque instant, de n'être qu'« au loin [...] sur chaque poste de la lumière, sur ce bord, sur ce flocon, sur le fil de ce fil, dans ce bloc d'eau claire¹³ ». On est très loin de cet impossible *poetically correct* qui permet à l'être de se faire, de se créer à partir des notions si rassurantes de pouvoir ou de puissance, et dont la formule, triviale, serait à entendre à travers le double écho de deux expressions également misérables : « A l'impossible, nul n'est tenu » et « impossible n'est pas français ». A un équilibre parfaitement maîtrisé, et s'affirmant précisément comme le lieu d'une maîtrise parfaite, se substitue un équilibre instable, en perpétuel déséquilibre, ne tenant qu'à un fil, celui par lequel en un même geste se noue et se dénoue le tissu du monde, cette contexture dans laquelle les choses et le moi se trament sans jamais se laisser enchaîner. Chaque élément se propose au regard pour aussitôt se reprendre, suggérant ainsi la première leçon d'écriture poétique. Les mots du poème s'offrent d'eux-mêmes à des interprétations toujours récusables, ambiguës ou indécidables, les vers ont le sens qu'ils prêtent au lecteur sans se donner à lui en une emprise définitive, qui serait une perte irrémédiable : comprendre, c'est « consumer ». L'impossible alors se présente comme ce qui déjoue toute tentative de maîtrise d'un sens et autorise un geste créateur toujours recommencé, donnant ainsi à la poétique valéryenne son *motif* initial : « Donner et retenir – c'est là : écrire¹⁴. »

En poésie, l'écriture n'est rien si elle n'est d'abord cette figure de l'impossible saisie, qui est celle d'une première saisie de l'impossible – d'un premier saisissement de l'être confronté à l'impossible.

Ce mouvement de houle, en effet, qui, sans fin, « retire [...] comme chose déçue » et lue amèrement, un texte qui ne se laisse prendre que dans une incessante déprise – ou féconde méprise –, ne se livrant que dans le mouvement par lequel il s'échappe, renvoie à une expérience originaire qui fonde la représentation de l'impossible valéryen. L'impossible prend corps précisément dans ce geste de (se) donner et de (se) retenir, qui est celui de la danseuse et de la méduse, de Calypso et de la mer, du nageur et de l'amant, dont les « actes [...] seraient les modèles des œuvres¹⁵ », mais aussi, et le désir en un contexte aussi vivement érotisé se charge d'angoisse, de la mère qui se donne, et se reprend – « Elle-même jamais longtemps / Jamais le temps¹⁶ ». Quelques lignes des *Cahiers* disent ce geste maternel, mieux que ne sauraient le faire des termes explicites, car ici on « entend le mot accomplir ce qu'il dit¹⁷ » :

Mercredi 18 mai 1927

Mort de maman – Eteinte doucement, dit le télégramme.

O Maman !

Elle est morte à 11h 1/2.

Elle avait dit :

Je mourrai cette nuit.

Ce sera ma dernière nuit – le docteur me l'a dit (ce qui était faux) et c'est drôle, je ne suis pas bien émue : – il doit se tromper.

Je voudrais écrire un petit recueil sur elle p[our] moi seul.

Côté farce.

Per essa *toccavo* al settecento veneziano e

Benedetta sia che così serenamente ci lasciai¹⁸.

On hésite évidemment à citer (à faire comparaître) un texte si intime et si émouvant, mais tout y est : le rythme des premières phrases, flux et reflux, comme une mer, doucement, monte et puis descend, remonte et redescend – et la voix qui se brise, comme s'exténue la vague, incapable d'aller au-delà mais incapable aussi de ne pas se reprendre pour, de nouveau, se briser, au même endroit, immobile en son terrible ressassement (mort / elle est morte / je

mourrai), les notations protectrices (l'ajout « Côté farce » et les précisions, dérisoires, de date, d'heure, de référence postale), l'admirable modulation qui permet de passer du « *Je mourrai* » au « *Je voudrais* » (les deux moi se confondant au moment – et à la faveur – de leur apparente séparation, en un retour à l'origine, à l'unité duelle de l'origine, que, cette fois, la vie ne pourra plus défaire), le besoin de souligner le terme *toccavo* (« je touchais »), pour donner sans doute encore, grâce à un déplacement de nature métonymique, une présence sensible à cette mère tant aimée, le passage bien sûr, à la langue « maternelle » (à l'« *Italianita* [...] nudité intérieure [...] Secret¹⁹ ») et la phrase alors, qui, à l'instant même où, « sur le front de séparation », elle allait se reprendre et réapparaître, se déséquilibre sur le vide de cet *e* ultime et si ténu, « *suspendu*, silence sonore »²⁰. Et puis, ce dernier mot, ce lapsus, *lasciai*, qui n'est ni *lascio* (« elle qui nous quitta ») ni *lasciasti* (« toi qui nous quittas ») – double refus du « elle » (trop distant ?) et du « toi » (trop proche ?), auxquels se substitue, à l'ultime seconde où se referme la note, l'impossible Je (* « moi qui nous quittai »).

Le mouvement de l'écriture est donc bien intimement, et violemment, lié à l'image maternelle, qui se confond alors avec celle de l'ardente Athikté, de la frémissante Calypso ou de l'impudique méduse transformée en « songe d'Eros ». Et à quoi peut bien songer Valéry – à la nage, à l'amour, à l'écriture, ou encore ? – lorsque, reprenant en 1927 une note de 1921, il précise : « Ici, tout le corps se donne, se reprend [...]. Il *la* brasse, il *la* veut saisir, étreindre, [...] il *la* possède » ? Tout s'unit en un même fantasme structurant, que l'on peut dater des premiers temps de l'écriture, entre 1888 et 1892, lorsque Valéry cherchait, non pas à « rompre avec l'impossible », mais au contraire à l'« affronter ». C'est à ce moment-là que celle-ci s'est formée autour et à partir de la notion, ou plutôt de la sensation, de l'impossible – mais dans un contexte d'une extraordinaire violence, que je vais essayer de préciser maintenant. L'écriture poétique va s'imposer d'emblée et pour toujours comme une expérience décisive, où l'on s'aventure à l'extrême de soi-même, vers son propre inconnu, là où « *chacun est seul*. L'aigu est unique²¹ ».

« Un vertige igné »

En février 1893, Valéry rappelle, dans sa dernière vraie lettre à Fourment, que, pour lui, écrire relève d'une exigence essentielle, ce qu'aucun de ses amis n'avait su comprendre :

Alas ! il n'y a plus Personne qui veuille fixement affronter l'Impossible [...] faire le soleil – autrement qu'en singerie et écriture vague, littéraire aussi peu détachée, nue et propre que le vulgaire « andante » des majorités et des humains déformés par millions [...].

C'est peut-être le bon parti, mais Moi, qui suis dans le feu où l'on brûle réellement et jusqu'à la cendre – j'aime mieux mon feu²².

L'impossible est ainsi lié à la pratique, solitaire, de l'écriture – une écriture nue –, et à la brûlure d'un feu dont une lettre à Gide de mai 1891 permet de prendre la mesure :

Il faut se donner un but impossible [...] et qui nous brûle de loin sans que nous osions l'apercevoir.

« Brûler », méditez sur ce mot-là dans l'ordre mystique. C'est effrayant²³.

Le feu représente ici l'extrême intensité d'une sensation, et c'est en cela qu'il relève de la mystique, définie par le désir ardent d'aller à l'extrême limite de soi-même : « *To go to the last point* » – ce en quoi, rigoureusement, consiste l'impossible :

Ce qui m'a le plus frappé au monde, c'est que personne n'allait jusqu'au bout. Jadis, avant d'avoir lu dans un Goethe, sur les quais, la même phrase, je disais cette absurdité : « Il faut avoir un but impossible. » Eh bien, je sais que ce sont là des bêtises – mais en tant que sentiments, elles sont, elles commandent, elles gisent même au fond de tout esprit poétique²⁴.

Expérience effrayante, en effet, dans la mesure où précisément elle excède toute mesure et frappe immédiatement d'inanité toute littérature qui ne serait pas fondée sur cette exigence intérieure. L'écriture valéryenne sera pour

toujours marquée par un tel sentiment, une telle sensation de l'impossible ; et si, pour paraphraser Malraux, Valéry ne fut jamais bien certain de connaître la vérité en poésie, il a toujours su de quel côté se trouvait l'imposture. En 1927, la voix de l'adolescent de 1890 résonne encore dans le silence du nouvel académicien²⁵ :

Le public sut un gré infini à mon illustre prédécesseur de lui devoir la sensation d'une oasis. [...] Il y avait dans ses livres un art consommé de l'effleurement des idées [...]. Heureux les écrivains qui nous ôtent le poids de la pensée et qui tissent d'un doigt léger un lumineux déguisement de la complexité des choses ! Hélas ! Messieurs, certains, dont il faut bien déplorer l'existence, se sont engagés dans une voix toute contraire.

Valéry était bien de ceux-là, de ceux qui voyaient dans l'écriture une « aventure absolue [...] aux risques et périls de ceux qui s'y livrent²⁶ », confrontés à « tout ce qu'il y a de plus nu ! le feu [...] le feu nu de l'éclair aussi ! celui du chercheur d'absolu²⁷ ». L'écriture prend sa source ici, dans ce feu qui porte à son plus haut degré la sensation de vivre, telle qu'on peut l'éprouver en nageant dans une mer « brûlante et vouée par le sort aux ardeurs intimes ». Une des premières lettres à Fourment, en août 1888, témoigne de la violence d'une telle sensation :

Je n'ai qu'un plaisir vrai, celui de me baigner dans la mer verte sous le soleil chauffé de n0000 degrés. J'éprouve des frissons inappréciables en plongeant mes membres lassés par mes 28 Kilo. de route ensoleillée dans l'Onde, et l'Onde me suce, me lèche l'épiderme jusqu'à l'aponévrose ! Je vis alors ! Ouy c'est vyvre [...] !

Dans l'écriture, comme dans la mer, « il faut réellement qu'on nage et qu'on brûle²⁸ », éprouvant alors, dans toute sa chair, la brûlure de l'impossible. Si la mer et l'enfance, en effet, portées à leur degré d'incandescence, sont inextricablement liées, comme le suggère, parmi beaucoup d'autres, cette note de 1892 : « Les mers brûlantes [...] la mer toujours en enfance [...]. Mer = enfance²⁹ », la présence maternelle s'impose alors, comme une résultante natu-

relle, menant à une représentation constamment et furieusement érotisée – dont je citerai ce seul exemple :

L'Enfant brûlant déjà à la fenêtre aperçoit ses derniers mêmes désirs agités en anges dans le ciel de feu.

Brûlez mes mains ! [...] nudité de fièvre à la fièvre du couchant, or mortel, baignez-vous ! Des ondes splendides vous attirent. Ah ! nageur [...] brûle dans le feu lui-même ! [...]

Les beaux anges ! Je les vois plus or que l'or agitant leurs ailes brûlantes, tonnantes et douces sous mes yeux trop vastes [...]. Voici leur corps se tordre et m'offrir de béantes splendeurs ! Vulves d'or ! Femmes acharnées sans mamelles, et l'éternelle science dans leurs cuisses furibondes, vagabondes – Plus haut que la chair – ma chair se tord et agonise – Dans vos bras je veux me consumer et que³⁰.

Coactus interruptus – et comment aurait pu s'achever cette suite de « notations de l'innommable³¹ », sinon par ce brutal arrêt, ce suspens, « sur la limite même qui sépare l'être de l'être³² » au plus près des secrets du corps, au plus près des secrets d'une écriture, en ce bord de l'abîme où se tient le vertige ? C'est sans doute là, à cet endroit et à cet instant, que se mêlent, portées à leur degré de fusion, les deux figures de l'impossible – la représentation d'un extrême de l'être et l'image de la mère. Au désir alors se noue l'angoisse, en une seule torsion qui forme l'écriture. L'étroite imbrication du feu, de la nudité et de la chair, de l'enfance et de la mer, de la mère et de l'enfant, engage très précisément l'écriture valéryenne. D'abord sur le mode onirique, mais avec déjà la présence d'un rejet inscrivant l'imminence d'un vertige, suggéré rythmiquement avant d'être dit :

Description d'un rêve de brûlure et de foudre
Nudités électriques – parues
dans les vagues de feu, les sillages, les
vertiges de l'air – immobile vol

La reprise est ensuite immédiate, sur un mode explicitement poétique :

Ondes d'influence des mots

Le mot seul – se propage – jusqu'au cycle du voisin [...]

ENEPIGIA

Electricité – nudités électriques

L'œuvre suggestive = détermination d'un point hors de notre main – géométrie non euclidienne³³.

Propagation d'une écriture qui, portée par la « voix – évolution d'une énergie libre³⁴ », embrase de proche en proche les mots du texte, comme le « feu, spasme de la matière », le portant à l'extrême de lui-même, là où ne peut plus jaillir que ce cri qui résonne dans les seuls manuscrits de *La Jeune Parque* :

Nue aux miroirs de l'air, vibrante, sans défense

Contre tout le trésor des secrets de l'enfance,

Moi, j'ai nourri d'azur enflé jusqu'à l'aigu

Tout le jaillissement de ce corps exigü [...]

Et je me suis revue et je me suis souri

Sur les bords déchirés de mon extrême cri ! [...]

Vol de toute ma chair au plus haut de ma voix [...].

On comprend que soit étouffé dans le texte publié un tel cri renvoyant si clairement au spasme de l'écriture, ce spasme qui « dévoile la nature propre, l'intensité en soi, le désir de (nager, brûler) » – écrire :

NUDITE sexe – spasme électrique [...]

Brûler (sensation puis jet de flamme haute) [...]

nudité – de la phrase – miroirs d'épaules

fruits de chair – transparence

ornements aussi – leurs sens [...]

le feu cristal du mouvement [...]

où tremblent mes paroles³⁵.

– où les paroles tremblent d'exposer la nudité d'un désir, désir de l'impossible, mais aussi d'être exposées à cette température extrême où les mots, comme les objets dans l'air brûlant, perdent la précision de leurs contours, échangent leurs

sonorités, vibrent de résonances et ne laissent plus percevoir de leur présence que « ce trouble transparent » qui les agite³⁶. Seules alors sont sensibles, en ce milieu dans lequel désormais « un mot produit une onde », « les ondes d'influence des mots », dont « l'ornement pur est la traduction³⁷ ». Trente ans plus tard, Valéry ne dira pas autre chose lorsqu'il rappellera que celui-ci revient à « projeter ses "désirs"³⁸ ». Le poème se développe ainsi de « proche en proche », selon le principe de « fugue et composition poétique » : « Chaque partie doit croître à l'émotion esthétique, chacune prenant le degré pénultième de la précédente. » Ces « états de conscience fugués » suggèrent « une émotion [...] rythmique et croissante jusqu'à un point M où se produit une décharge », ce qui caractérise aussi bien le vertige que le spasme³⁹. On est alors tout près de « l'acte d' Eros » défini comme « une danse [...] qui tend à exhausser quelque chose vers un certain point – analogue à un cri ». C'est précisément cette représentation de l'écriture poétique que voudront occulter l'Amateur de poèmes et l'Homme à la coquille en faisant de cette « imminence vertigineuse » un « vertige réglé⁴⁰ » selon les figures de la paronomase et les lois de la croissance naturelle, telles qu'une conque peut les révéler. On oubliera l'intensité croissante du rythme pour ne retenir que « l'allure enchaînée – enchaînant du langage poétique » dont le modèle restera « ce *glissando* de métaphore en métaphore chez Mallarmé [...] *relayé* par sonorités, allitérations etc.⁴¹ », jouant des similitudes et des contrastes, phonétiques et sémantiques. L'art sera devenu un « vertige lucide⁴² ». L'étude de Poe, de Wagner, des mathématiques et de la thermodynamique, en particulier, aura fourni les éléments d'une *théorie* répondant précisément, et paradoxalement, à la volonté de ne pas voir, et permis de rendre de nouveau publique l'écriture poétique. Outre cependant le fait que l'évocation de la conque renvoie très directement à l'image de la vulve⁴³, et donc aux notes fiévreuses de 1888-1892, la résistance à cette occultation se marque dans la persistance de la référence au spasme, dont témoigne, par exemple, ce passage d'*Autres Rhumbs* :

J'analyse et épouse le frissonnement des petites feuilles de l'arbre immense qui vit devant ma fenêtre. Cela commence et finit. L'arbre calmé, je cherche et trouve encore une petite feuille qui oscille.

Reprise maintenant, reprise accélérée. Ce sont sextuples croches, trilles insoutenables. Nous voici à l'extrême de l'aigu. C'est un prurit, un *ultra-vif* [...]

Il y a une combinaison harmonique visible de la vibration affolée de la feuille avec celles de la tigelle, du rameau, puis de la branche mère et de la grosse branche aïeule. [...]

Le mouvement gagne du front vers le sol.

Un amortissement délicieux achève la crise et la leçon de *poésie*⁴⁴.

La même perspective se laisse encore percevoir au détour d'un *Cahier de Charmes* : « Essayer des résonances croissantes, sans mouvement⁴⁵ ».

Mais si les nudités électriquement poétiques parues dans les vagues de feu menaient à cette écriture du spasme, dont il conviendrait de repérer les traces dans *La Jeune Parque* et dans *Charmes* (ce que je tente ailleurs), elles conduisaient également à une autre écriture, liée non plus à l'irréversibilité (complice d'une mort, petite ou non⁴⁶), mais à la réversibilité, toujours vive, toujours à vif, du pâtir et de l'agir, et, par là, à cette poétique pathétique qui semble être une donnée fondamentale de l'œuvre valéryenne – pathétique sans aucun pathos, à l'instar du mystique dépourvu de tout mysticisme. Un autre « travail patient et silencieux du désir⁴⁷ » naît en effet de l'expérience de la nage dans une mer en feu :

Les mers brûlantes – les anges brûlants, brûlés.⁴⁸

Une autre « latence » s'indique ici, qui serait d'ordre non tant psychanalytique que phénoménologique. Au spasme répond alors, pour reprendre le terme de Merleau-Ponty, mais en lui donnant toute sa vibratile résonance, l'invagination, lorsque le touchant et le touché, le dedans et le dehors, le sujet et l'objet sont devenus parfaitement réversibles. Réversibilité vertigineuse, comme en témoigne par exemple ce fragment des manuscrits de *La Jeune Parque* :

œil s'attirant – fascine

pente serpent

vertige

attiré par l'objet – qui est ici le regard

quand soi-même l'attire et trace son chemin

sur sa propre trace⁴⁹.

Là encore, un lent travail va s'effectuer à rebours pour que cette réciprocité qui portait la marque de l'impossible puisse être (re)présentable. Je ne peux ici que le rappeler et me bornerai donc à cette seule écriture valéryenne de l'impossible, celle du spasme – et de son vertige, perçu comme le *motif* fantasmatique du vestige de l'impossible. Peut-être ainsi peut-on mieux entendre, avec son écho et dans sa résonance propre, l'interrogation inaugurale formulée par Hélène avant même que celle-ci ne devienne la Jeune Parque :

Et qu'y suis-je
Moi qui ne me vois que dans le vertige

NOTES

- 1 « Je l'aime, celui qui désire l'impossible », Goethe, *Faust*, Seconde partie.
- 2 Manuscrits de *La Jeune Parque*, Fonds P. Valéry, Bibliothèque Nationale de France (désormais BNF, Ms), t. III, f. 93.
- 3 « Revenir à soi – c'est revenir au reste. C'est exactement revenir à ce qui n'est pas soi », *Œuvres*, Gallimard/Pléiade, 1970, t. II, p. 647 (désormais *Œ II*, p. 647).
- 4 *Alphabet*, Lettre B.
- 5 *Cahiers*, Gallimard/Pléiade, 1973, t. I, p. 1096-1097 (désormais *C I*, p. 1096-1097). En ajout marginal : « Etat du "Sûr de Soi" » et « Equilibre distributif ».
- 6 *C II*, p. 185.
- 7 *Ibid.*
- 8 *C II*, p. 1252.
- 9 *Ibid.*, p. 1261.
- 10 *Ibid.*
- 11 *Ibid.*, p. 1263.
- 12 *Alphabet*, Lettre B.
- 13 *C II*, p. 1261.
- 14 *Ibid.*, VI, p. 136.
- 15 Voir *Œ II*, p. 170, 1173, 409, 662 et 667.
- 16 *Œ II*, p. 668.
- 17 R. Char, *Le Nu perdu*.

- 18 *Cah.*, t. XII, p. 232.
- 19 *Cah.*, t. VII, p. 170.
- 20 Œ II, p. 601.
- 21 C II, p. 494.
- 22 *Correspondance Valéry-Fourment*, Gallimard, 1957, pp. 134-135.
- 23 *Correspondance Gide-Valéry*, Gallimard, 1955, p. 87.
- 24 *Ibid.*, lettre du 10-11-1894, p. 218.
- 25 Valéry taira, on le sait, dans son *Discours de réception à l'Académie française*, le nom d'A. France, dont il louera, avec une suave perfidie, la limpidité « toute rassurante » : voir Œ I, pp. 722-723.
- 26 Œ I, p. 692.
- 27 *Exposition Pré-Teste*, n° 26.
- 28 BNF, Ms, *Proses anciennes*, f. 206.
- 29 BNF, Ms, NA, II, f. 50-51.
- 30 *Exposition Pré-Teste*, n° 21.
- 31 *Ibid.*, n° 23.
- 32 BNF, Ms, « Lust, Acte IV », NAF 19137, f. 14.
- 33 BNF, Ms, NA, II, f. 44 et 57.
- 34 C II, p. 965. La note précise : « Serpent qui s'arc-boute pour bondir – Vol plané. »
- 35 *Exposition Pré-Teste*, n° 24.
- 36 Il faudrait relire dans cette perspective la fin de la *Dernière visite à Mallarmé* (Œ I, p. 633).
- 37 BNF, Ms, NA, II, f. 76 v° et 147.
- 38 C II, p. 940.
- 39 Voir BNF, Ms, NA, II, f. 238 et 152 ; PA, f. 179 et 208.
- 40 Œ I, p. 889.
- 41 C II, pp. 1127 et 1142. Donnons, pour Valéry, cet exemple, pris parmi tant d'autres possibles (*La Jeune Parque*, vv. 384-385) :
- Trouveras-tu jamais plus transparente mort / t R R t p l t R p R t R
Ni de pente plus pure où je rampe à ma perte / p t p l p R R p p R t
- 42 BNF, Ms, NA, II, f. 152 v°.
- 43 Voir Œ I, pp. 889, 902 et 907. Voir aussi mon article « Le nom perdu de la conque », Actes du colloque de Pau, mai 1995, à paraître.
- 44 Œ II, pp. 659-660. Cf. le très beau texte des *Proses anciennes* (f. 254) : « O mon poème ! Moi ! Chair tremblante [...] le frisson augmente [...] Vertige pur [...] vie enfantine [...] des sons s'étirent [...] un grandissement de syllabes [...] croissance de consonnes [...] le stock croissant [...] son nul d'extase. Le feu se déclare enfin

[...] buvant les choses échauffées, criant alors, hurlant sur les cendres comme un sourire suprême... [avec reprise en crescendo, « Enfance encore [...] » La montée des larmes » – accentuant la vérité des ardeurs brutes de brûlure, mais plus intime », etc.]. » ; voir ici – même la communication de J. Jallat. Il faudrait étudier aussi ce qui affleure encore, dans *La Jeune Parque* et dans *Charmes*, d'une telle poétique – mais cela dépasserait le cadre de cette étude.

45 BNF, Ms, *Charmes*, f. 77.

46 La mort est très présente en ces pages où le « feu, spasme de la matière » brûle, dévore, consume êtres et choses. Rappelons, par exemple, *L'Enfant moribond* déjà cité, ou cette autre notation :

Il faut donc savoir la mort et la chair –
la mort n'est-ce ici brûler pour jamais
en flamme de couchant déjà révélatrice – le feu

[...] ce même feu spirituellement

arde la chair – et la consume [...] (*Exposition Pré-Teste*, n° 26, 21 et 39).

47 M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Tel/Gallimard, 1964, p. 189.

48 BNF, Ms, *NA*, II, f. 50 et 36.

49 BNF, Ms, *La Jeune Parque*, t. III, f. 15.

Valéry et l'aujourd'hui de la poésie

Christophe LAMIOT

Aujourd'hui. Au jour de ce jour, littéralement. Au jour du jour, ou au jour de « jour » (puisque « hui », du latin « hodie », signifie « jour » ; le dictionnaire historique d'Alain Rey (1992) appelle cela un « renforcement pléonastique » ; cette répétition empêche en tout cas de lire en « aujourd'hui » un simple « maintenant »). Voici une formule développée pour apparemment pas grand-chose. Pas de plus grande clarté, du moins : l'au jour de jour – si je puis dire –, ce serait plutôt ce qui amorce un développement pour le nier aussitôt, annonce une lumière pour la montrer faite, ultimement, d'obscurité. « Aujourd'hui » serait modèle d'un développement en faux, indication de l'indicible irrévocable d'un terme. Fausseté du développement, et mot comme développement : fausseté de ce qui est mot ! De développement à cliché, « aujourd'hui » franchirait le pas : marque de ce qui en tout mot, en toute matière verbale fait cliché, arrête le mouvement qui seul satisfait. De jour à jour et de telle façon que ce qui porte sémantiquement la valeur de l'illumination demeure en parfaite opacité, « aujourd'hui » s'apparente étonnamment à la perception immédiate qu'on a du texte valéryen : comme une ouverture qui se présente, un jour se faisant pour se refermer sur soi en effaçant ses traces, se déliter ou se décomposer, ne pas prendre parti, bref n'avoir pas eu lieu. Soit la

matière verbale comme effort promis à l'échec irrémédiable. Mais témoignage d'une dépense d'énergie, d'un itinéraire bouclé.

Aujourd'hui. « Le jour où l'on est », indique Émile Littré pour le sens premier, avant celui du temps présent qui exprime un indéterminé (rien de plus fuyant en effet que le présent). « Le jour où l'on est. » Aujourd'hui est le jour du « on est », de l'être d'un « on ». Modalité de l'impersonnel. Entre jour et jour, dans un espacement pour ainsi dire sans espace, comment commencer à en parler ?

* *

*

Du point de vue de sa morphologie ou de sa définition lexicographique, l'aujourd'hui se présente comme metteur en scène d'une énigme, façon de poser la question de ce qui ne cesse de travailler le questionnement lui-même (dont celui-ci). Y apparaît un milieu dont on ne se sort pas, une condition de l'intérieur de cette condition et tout conditionné d'elle, pour ainsi dire. D'où le sentiment d'une proposition faite puis reprise, comme retirée aussitôt que faite. Elle se retire. *En et de l'intérieur* d'elle-même. En ce sens, l'aujourd'hui de la poésie peut s'énoncer comme ce qui n'a de cesse d'apparaître questionnement ou interrogation, de l'intérieur de la poésie.

Tel aujourd'hui se dégage avec force et tout particulièrement quant à la poétique valéryenne. Un « on ne peut pas s'empêcher de » donne en effet de celle-ci la formule, avec les étonnements passionnés et les repentirs prudents que tel schéma s'attache. Vis-à-vis de son travail et plus que tout autre peut-être, Valéry alterne les sentiments qu'apportent trouvailles et désespoir. Il évoque l'aspect fondamental de la poésie (chez Mallarmé, par exemple), et le caractère de non-découverte des découvertes qu'elle fait ou permet, soit l'indépassable d'un connaître, toujours le même, pris dans les meilleures œuvres. Autrement dit : ce que la poésie met en jeu serait l'élémentaire de tout jeu – élémentaire ou élémental qui s'exporte. Non pas tel ou tel objet, mais ce qui sous-tend leur possibilité, les porte. A ce degré de généralité, et une fois telle qualité reconnue, il ne reste qu'à examiner des variations, des « Variétés », continuer l'exercice des « Cahiers » ou des vers.

J'examine dans ce qui suit la formule de la poétique valéryenne proposée ci-dessus, quant à une phénoménologie de la croyance, c'est-à-dire le « on ne peut s'empêcher de croire » du poète. Valéry, tel que je le propose aujourd'hui, entre jour et jour, imagerait l'aujourd'hui de la poésie entre croire et croire, entre « les Grenades » et « Intérieur », ces deux poèmes de *Charmes* devenus pièces d'anthologie, et à partir desquels il n'est peut-être pas tout à fait aléatoire de se demander ce que croire, pour nous aujourd'hui qui avons tant cru à et en ces poèmes, signifie. Ce qu'expose Jean-Michel Rey dans *L'Aventure d'une œuvre* – notamment la partie « le destin du papier » – s'en trouve, je l'espère, confirmé et prolongé à la fois.

* *

* *

Charmes (au pluriel) : arbres ? Formules rythmées, notamment magiques ? Attraites physiques ? Puissances, influences vagues ou mystérieuses ? Exercices de la poésie auxquels on succombe, ou objets ? Puissance de la nomination, mais où celle-ci rencontre ce qui relève de la croyance (chez Mauss, par exemple, que Valéry lut et commenta), en une magie, un mystère. De l'indémêtable.

LES GRENADES

Dures grenades entrouvertes
Cédant à l'excès de vos grains,
Je crois voir des fronts souverains
Éclatés de leurs découvertes !

Si les soleils par vous subis,
O grenades entrebâillées,
Vous ont fait d'orgueil travaillées
Craquer les cloisons de rubis,

Et que si l'or sec de l'écorce
A la demande d'une force
Crève en gemmes rouges de jus,

Cette lumineuse rupture
 Fait rêver une âme que j'eus
 De sa secrète architecture.
 (*Œuvres*, ed. Jean Hytier, Gallimard, 1977, p. 146)

Dans ce sonnet de la boîte crânienne intitulé « les Grenades », le poème présenté sous la forme d'une unité polie s'entrouvre au « Je crois voir » qui fonde l'analogie entre les « Dures grenades » et « des fronts souverains ». S'entrouvre et ne s'entrouvre pas : rien de moins assertif qu'un « je crois voir ». Soumission d'une proposition à la lubie, voire au délire. Je vous propose certes un poème, semble dire Valéry, mais si ce poème s'ordonne à un « Je crois voir » sous lequel la réaction du lecteur peut venir se ranger aussi, qu'est-ce alors... Est-ce que je ne vous demande pas de cautionner ce qui échappe à toute caution ? Et surtout, ce qui est mis ici en valeur n'est-il pas du domaine d'un croire fondateur à la fois du geste d'écriture et de celui de la lecture ? Croire déterminant. Jour de croire.

Après que la première unité syntaxique se clôt avec le premier quatrain, la deuxième unité syntaxique, c'est-à-dire le reste du sonnet, confirme l'analogie de départ, notamment dans le dernier tercet : « Cette lumineuse rupture / Fait rêver une âme que j'eus / De sa secrète architecture ». Répète tout aussi bien le défaut d'assertion, renforçant de deux « si » hypothétiques ou potentiels, quand bien même ils signifieraient « toutes les fois que », le manque de certitude et d'engagement (en un sens) précédent. Cette fois-ci, comme pour mieux fragiliser le rapport mis en place, entre grenades et crânes, « Fait rêver une âme que j'eus » remplace « Je crois voir », inversant pour ainsi dire le sens avant processus, substituant un passif à un actif. Confirmation du sentiment que c'est un « Je crois voir » que le poème développe et commente, ce sur quoi « les Grenades » nous renseigne sans trop, sans doute, d'ambition – ou en resituant l'ambition, la travaillant pour la particulariser et la mieux définir (on sait que Valéry se posait la question : qu'est-ce que je peux vouloir ?). D'une partie à l'autre du poème, de ce qui le délimite en lui-même syntaxiquement, nous ne sommes pas avancés quant à savoir s'il y a finalement fondement à l'analogie développée ou non ; ce qui s'articule et s'élabore

comme patiemment et savamment déplié, est le « Je crois voir » dans toute sa force de déstabilisation.

Les fruits dont le degré de maturité fait éclater l'écorce sont pour le « Je » du « Je crois voir » comme des crânes remplis de ce sang qui irrigue le cerveau et constitue peut-être, au moins dans le rêve (« Fait rêver »), la « secrète architecture » d'« une âme », selon une conception que le poète attribue à son passé (« que j'eus »). Ce ne sont pas tant les motivations d'une analogie qui s'accumulent que l'incitation à ne pas lui prêter trop d'importance : le présent, qui du moins annonçait une certaine proximité relative, cède la place à un passé, un parfait impliquant rupture avec notre présent (prétérit de l'« âme que j'eus ») ; du croire au rêve, effacement aussi de ce qu'il pouvait rester de matière à un croire plus concrètement motivé. Écho shakespearien ? (« We are made of the stuff that dreams are made of »). Les raisons de ne pas pouvoir s'empêcher de placer en hautement hypothétique ce poème que voici s'accumulent.

« Les Grenades » s'organise à leur « Je crois voir » : sur le mode de celui-ci, elles (objets) apparaissent, nous sont convoquées ; après le titre, le premier quatrain se lit « Dures grenades entrouvertes / Cédant à l'excès de vos grains », en apposition à « Je crois voir des fronts souverains / Éclatés de leurs découvertes ! » Des grenades, il y a passage à un « Je crois voir » central et répartisseur. Suivant la formule de ce « Je crois voir », le poème se structure, se fait tout analogie, balancement d'une hypothèse et d'un résultat où peuvent s'abymer hypothèse et résultat. « Les Grenades » met en scène un « Je crois voir », tout en se situant dans l'horizon évoqué, comme en « Je crois voir ». Valéry ne peut pas ne pas s'empêcher de manifester sa non-exclusion des phénomènes qu'il évoque, soit la participation du poète à ce qu'il produit (et qui le produit), et l'égalité générale devant une loi indépassable enveloppant l'un et l'autre. Sorte d'éthique poétique.

L'excès (« excès de vos grains ») est redoublement, du nombre et d'une activité de soi à soi, que le nombre aussi configure. Un « Je crois voir » y lit peut-être sa provenance – première et dernière suggestion d'une sociologie de la croyance, dans le poème. Le croire ne s'enclencherait pour ainsi dire qu'une fois un certain seuil dépassé : « Je » n'est pas seul responsable, il s'agit là d'un phénomène où sont impliqués plusieurs, au moins le pluriel du titre. « Je » sont

« les grenades ». Valéry suggère le pluriel comme au moins une des nécessités du croire.

Le poème est ce « Je crois voir », cette analogie deux fois redoublée (parce que les deux moitiés syntaxiques du sonnet la développent et la referment), l'une et l'autre donnant au « Je » un sens entre actif et passif : « Je crois voir », « Fait rêver une âme que j'eus ». Nous sommes en présence d'un parcours bouclé dont, au bout du compte, l'illusion seule nous demeure. Premier prononcement, primordiale leçon quant à et d'un croire mis en scène dans son théâtre même : toute impression de l'avoir entrouvert, d'en parler avec quelque ampleur que ce soit, se double irrémédiablement de cette autre, selon laquelle il en va précisément de la valeur spécifique d'un croire que d'entrouvrir. Ce dont on pensait avoir fait un objet se retourne sur les processus de tel faire. Croire chez Valéry est un milieu : d'une part mi-lieu, lieu sans en être un, entre-deux, à mi-chemin entre lieu et non-lieu, coin enfoncé pour ainsi dire entre les deux termes que rapproche une analogie ; d'autre part, notre condition conditionnante, éco-logie indépassable.

Les grenades au début, les grenades à la fin, aussi dures à une extrémité qu'à une autre : l'analogie n'en fait pas sortir vers un ailleurs explicatif, exégétique au sens ordinaire du terme, mais au contraire montre son propre caractère structurel de miroir de miroir où, à la limite, apparaissent « grenades » et « Je » pour disparaître en tant que tels au bénéfice de l'analogie elle-même – que suscite un « Je crois voir ». Propriété coupante et convocante de celui-ci, organisateur en langage ; et tout à la fois esquisse d'un plan où disparaissent les différences, les spécificités, où toutes se rejoignent dans l'évocation qu'un croire en fait. Dimension éthico-religieuse ou socio-religieuse du croire valéryen : il a des effets d'égalité, il replace en égalité les individus. « Les grenades » est un poème de l'égalité : « les grenades » = « Je crois voir » = ce poème lu.

Égalité, universalité. Car « Je » disparaît : le « crois » l'absorbe, le voilà au passé de « j'eus », sous le signe du défunt que peut tout aussi bien évoquer « une âme », passif et passé donc après un quatrain plus glorieux de présent et d'action (ne seraient-ils qu'illusoire). Nulle indication particularisante. Poème de l'impersonnel. Car les grenades, elles-mêmes, sont génériques, présentées dans leur destin de grenades : « Cédant à l'excès de vos grains », « Éclatés », « entrebâillées », « travaillées », « Craquer », « Crève » ne décrivent que l'at-

tendu des fruits ayant atteint maturité. Il s'agit ensuite et surtout d'un secret final où le fruit et son analogon se retirent, secret qui termine le poème autant qu'il le referme comme un coffret : on ne perce pas les desseins de la nature, on ne peut que les accompagner. « Architecture » (dernier mot du texte) : voilà ce qui nous reste, à nous, lecteurs. Bâti, structure, ou leur seule possibilité. Qui ne sentira que le croire du deuxième vers jette son ombre en un sens défaisante, décomposante et déconcertante sur l'ensemble du sonnet ? Qui n'aura été ébloui, lui aussi, par les soleils du deuxième quatrain, lumière aveuglante sous laquelle surviennent métamorphoses et mues ? La proposition d'une lecture où le singulier d'un sujet disparaît de nombreuses façons, trace l'imaginaire valéryen de l'universalité du croire, condition et condition universelle.

* *

*

Toujours dans ce premier poème de *Charmes* que je singularise pour mon étude de l'imaginaire valéryen quant à ce que croire signifie, une autre dimension se fait jour, celle d'une ouverture au possible. Je crois selon les grenades, dit Valéry. Sa croyance s'y conforme. Lire le poème, c'est courir à son tour l'aventure de telle expérience, toute tenue et retenue au croire qui la fonde. J'y découvre le modèle d'une activité renouvelable et variable, dans de certaines limites. Il y a plus qu'une « mise en abyme » où, dans chacune des deux parties syntaxiques mentionnées précédemment, et surtout la première, plus courte, mais aussi dans le dernier tercet, se verrait comme une vignette représentant l'ensemble dans un détail. « Je crois selon les grenades » : la possibilité qu'a le lecteur de s'investir dans le pronom personnel sujet de première personne du singulier relance le mouvement infini de la représentation, entre croire et croire. Il s'agit d'un comportement qui ne se laisse en aucun cas percer de l'extérieur mais répond « A la demande d'une force ». Les « découvertes », les « gemmes rouges de jus », « cette lumineuse rupture » restent sous l'emprise du « je crois voir », comme dans le mystère de telle force toujours réactivée puisque, malgré tous les soleils du poème, l'« architecture » demeure « secrète » ; on ne perce pas les grenades ; on ne peut percer en représentation, par le langage qui découpe et cloisonne, l'« âme » ou son idée.

Cela peut encore s'énoncer comme suit : voilà les facultés herméneutiques du lecteur mises en cercle. L'ouverture qui se propose à mon regard, cet entre-bâillement qui peut devenir « lumineuse rupture », ce qui pourrait s'annoncer comme passage à « l'intérieur » (pour préfigurer le texte dont il va être question plus loin), ne fait pas sortir du rêve mais y replonge. Valéry excite les facultés intellectuelles puis les désigne comme pure excitation. Est-ce le spectacle de l'éclat des morceaux de chair de grenade qui suscite l'idée d'une « secrète architecture » ? Ou bien est-ce la marque de celle-ci (sa forme) qui permet au « Je » de poursuivre dans le fruit le rêve d'une « âme » ? Il n'y a pas aboutissement sous forme de réponse à l'une ou l'autre de ces questions, mais plutôt examen de ce « ou bien » lui-même, qui les articule. Le sonnet, ouvert en deux, ne permet pas par son analogie de comprendre quoi que ce soit, mais d'effectuer un itinéraire de croyance, ou pour mieux dire peut-être même, de s'exposer par la croyance à une de ses tensions (sinon à sa tension constitutive), croire libre de circuler entre vision et rêve, dans leur reconnaissance positive qui n'arrête pas tant qu'elle suscite du mouvement.

Vertige et volupté : ici croire n'est pas déchoir, se bêtifier ou s'appesantir, voire s'alourdir. Au contraire, comme une érotique se laisse entendre, vaguement par images accumulées (l'entrouverture, l'excès, l'éclatement, l'entre-bâillement, le craquement, la demande d'une force, la rupture...) ; et partout dans ce qui est rapport difficile et toujours différé, qui échappe à la nomination mais appelle paroles, tours et détours d'un verbe dans une sorte de jubilation pour rien – et tout en même temps pour le progrès d'une semence. « Je crois voir » : principe érotique tout aussi bien, érotique d'un certain savoir.

« Les Grenades » invite à un aller-retour entre vision et rêve qui, chacun, pourrait l'épuiser, mais dont l'accouplement constitue un appareillage. Croire a la forme de l'analogie en poème qui attire plus l'attention sur elle-même que sur les termes entre lesquels est exprimée une relation. Du cerveau aux fruits, il n'y a passage que de métaphore à métaphore ; l'analogie n'est-elle pas relation entre rapports ? Ce croire qui constitue le « Je » parlant ici, et semblant tout d'abord l'agir seulement, demeure en un sens indéchiffrable au-delà de ses manifestations analogiques – et toute analogie n'est-elle pas fausse, en un sens, parce que n'instaurant que des rapports de ressemblance ? Indéchiffrable en un sens. Et en un autre, un imaginaire encore la façonne, lui

donne visage égalitaire, universel, générateur et / ou comme érotique. Croire chez Valéry permet une certaine expression de l'aujourd'hui, « à ce jour de jour », d'une part impuissance et, d'autre part, proposition d'une palette d'attributs.

* *

*

En suivant dans le recueil *Charmes*, et par-delà « le vin perdu », le poète remet en chantier l'entreprise consistant à plonger à l'intérieur, précisément, de ce qui se déroule pour ensuite s'enrouler, se renrouler, se déploie pour se replier, éphémère entre deux absences :

INTERIEUR

Une esclave au long yeux chargés de molles chaînes
 Change l'eau de mes fleurs, plonge aux glaces prochaines,
 Au lit mystérieux prodigue ses doigts purs ;
 Elle met une femme au milieu de ces murs
 Qui, dans ma rêverie errant avec décence,
 Passe entre mes regards sans briser leur absence,
 Comme passe le verre au travers du soleil,
 Et de la raison pure épargne l'appareil.
 (p. 147)

Est décrite une sorte d'ameublement et d'entretien du foyer de ce « Je » ou de ce « Je crois voir » du poème « les Grenades » : même équipe que précédemment (une première personne, qu'indiquent « mes », « ma » et « mes » encore) ; même atmosphère ou situation (c'est la vague érotique, repérable en « esclave », « lit », « femme », « ma rêverie errant avec décence ») ; même sentiment à la lecture, que tout le dit du poème peut en un sens se résumer en un « il ne s'est rien passé » (oui, il y a « mes regards », mais « leur absence » n'est pas dérangée). Valéry évoque ce coin qui organisait tout à l'heure l'analogie, rendait compte de l'entrouverture ou éclatement des fruits – un « Je crois voir » intérieur.

« Intérieur » confirme la valeur génératrice du croire valéryen : il nous offre un nouveau manifeste de cette force caractérisée dans son faire ; croire refait un poème. Il s'agit d'un nouveau développement pour rien : « Une esclave aux longs yeux chargés de molles chaînes » y développe une formule, en l'occurrence « l'esprit » ou « la vie de l'esprit », mais en quels termes ? – ceux de « ma rêverie » ; dans un apparaître qui disparaît, entre être et non-être. Ici encore, ce qui est développé se retire, s'évanouit, niant la fonction explicative du développement.

On n'aura pas manqué, à première lecture, de noter les allusions à la tradition poétique symboliste dont Valéry se nourrit par Mallarmé interposé (un de ses auteurs favoris est Huysmans) – et qui contribuent à refermer sur soi le texte. « Une esclave aux longs yeux chargés de molles chaînes » est même un rien décadent. « Intérieur » fait écho à Huysmans. « Esclave » fait écho à Baudelaire – autant d'incitations à voir dans cette « esclave » le symbole ; mais que signifie-t-il ici ? Convient-il d'y lire « mot » ? « Pouvoir » ? « Efficace » ? « Signe » ? « Verbe » ? Voilà plutôt un symbole de symbole, ce qui occupe l'esprit de Valéry selon le même, quelque chose d'habitant et d'entretenant. Quelque chose qui trouve un corps qui le déplie et l'articule dans la longueur de la vision (« Une esclave aux longs yeux »), dans l'ambigu de ses fondations contraignantes et flexibles à la fois (« chargés de molles chaînes »).

« Intérieur » est tout métaphoricité. Ce symbole-esclave (ou cet esclave-symbole) se meut certes dans la transparence, est transparence (« Passe entre mes regards sans briser leur absence, / Comme passe le verre au travers du soleil »), mais surtout correspond à la possibilité de la figure de style (« Change l'eau de mes fleurs », fleurs de rhétorique tout aussi bien). Le sens du symbolique pour Valéry (cette transparence) détermine certes des difficultés. Mais celle que les regards caractérisent avant toute chose n'implique que de « molles chaînes », entretient des rapports avec l'eau (des fleurs), principe de vie, la glace qui préserve et le mystère que ses doigts n'altèrent en rien ; elle « Passe entre mes regards sans briser leur absence, / Comme passe le verre au travers du soleil, / Et de la raison pure épargne l'appareil ». Elle permet plus qu'elle ne fixe. Le croire valéryen a ici la forme d'une métaphoricité. « Je ne crois que selon mon imaginaire de la métaphoricité ». « Je ne peux m'empêcher de croire que selon l'imaginaire de la métaphoricité », nous dit Valéry.

* *

*

Aujourd'hui se manifeste par la contrainte : celle d'une suspension du signe au croire dont il ne peut s'échapper (« les grenades »), celle de la vide transparence d'un système intérieur de « signes » sans garantie, comme annulant les points de repère. Dans les deux cas, l'aujourd'hui est rappel d'une difficulté, en représentation, et pour cause de représentation. « Intérieur » propose la vanité de se contempler soi, dans son for intérieur, autrement qu'en rêverie – soit, pour le mot qui se retrouve sur la page, de se gloser, d'équivaloir à une paraphrase, par exemple, qui ne soit pas déjà poésie. La lecture du poème repère telle vanité, à l'intérieur de laquelle circulent des significations plus ou moins esclaves. Toutefois le croire valéryen dans « les grenades » et « intérieur » ne suscite pas seulement le désespoir résultant d'un repérage d'obstacles et de cercles qui lui seraient propres, mais aussi le rapprochement d'une universalité génératrice d'égalité, ainsi qu'une ouverture au possible de l'imaginaire (de la métaphoricité).

Que Valéry souligne et commente un croire en poèmes de cette façon suggère, on en conviendra, l'aspect politique de ses démarches : les offres qu'il fait au lecteur dessinent une condition herméneutique indépassable, en même temps qu'une liberté. Faire en sorte que tout se passe comme si rien n'avait eu lieu, finalement et paradoxalement peut-être, équivaldrait à rappeler que toute lecture repose de manière ultime sur une conviction et un indémontrable, dont il n'est pas vain de garder et entretenir la mémoire. Valéry, poète politique ?

Un point de vue moderne sur le théâtre : La « théorétique » de Paul Valéry

Huguette LAURENTI

Dès ses premières notes sur le théâtre, c'est-à-dire dès les premiers *Cahiers*, Valéry affiche une manière très particulière de concevoir la création dramatique : pour lui, pas d'œuvre sans une réflexion préalable où se développent des observations sur la création elle-même. C'est ce qu'il appelle la « théorétique », sorte d'étude systématique des éléments constitutifs de l'œuvre. Chaque projet dramatique s'accompagne ainsi d'une série de vues théoriques, analyse (toujours fragmentaire et morcelée) du processus de création. Un système à la Valéry, en somme, nettement branché sur les *Cahiers* et leur réflexion philosophique ; on pourrait en tirer, sans doute, comme il l'a fait pour la danse, une « philosophie » du théâtre, dont le point central serait... l'auteur lui-même.

C'est une vision très moderne des choses, assez pirandellienne, que ce regard incessant et prioritaire sur sa propre création – qui ferait penser aussi à l'attitude d'un Godard ou d'un Fellini face au cinéma. Après tout, on pourrait imaginer l'un des multiples *Faust* de Valéry s'achevant dans une vision apocalyptique du genre de *Huit et demi*. Bref, une sorte de « génétique self » propo-

sée par l'auteur lui-même, qui invite les voyeurs de manuscrits que nous sommes à le regarder créer.

Il est un fait que, pour la plupart des projets théâtraux de Paul Valéry (et les plus intéressants), nous avons les éléments d'une genèse, et non l'œuvre elle-même. Très peu de choses pour *Amphion* et *Sémiramis*, dont la part « théorétique » est éparse dans les *Cahiers* contemporains, encore moins pour la *Cantate du Narcisse*, assez peu aussi pour les actes rédigés de *Mon Faust*. En revanche, un dossier consistant pour *Stratonice*, « tragédie nouvelle », une vingtaine de pages du cahier de brouillons « Charmes II » pour *Ovide chez les Scythes* (tragédie, opéra, on ne sait) sans compter les notes des *Cahiers*, et de même pour *Orphée et Eurydice*. Bien avant, à partir de 1898, la tragédie de *Tibère*, sans constituer un véritable dossier, avait parsemé les *Cahiers* de ses notes plus ou moins explicites et de bribes de répliques souvent aphoristiques. On n'en était alors qu'aux débuts. Et que dire du *III^e Faust* ?

C'est chaque fois l'occasion de chercher les éléments d'une méthode de composition (travail à la Poe, très sensible à l'époque d'*Ovide*), et en même temps de laisser monter certains mouvements nés de l'intime et jugés théâtralement utilisables. Le problème étant de les porter à un suffisant degré de généralité pour qu'ils servent à construire des personnages et à les montrer dans la dynamique de leur action. Ceci explique (autre trait valéryen particulièrement sensible chez le dramaturge) ce va-et-vient permanent des *Cahiers* à l'œuvre et de l'œuvre aux *Cahiers*, qu'on a déjà remarqué pour d'autres genres, poème ou essai.

Ainsi, ce que Valéry considère comme son « travail » est aussi analyse et projection de soi dans un univers fictif que le théâtre doit livrer au public avec sa force imitée du réel. C'est bien là que le bât blesse – surtout pour un Valéry qui proclame et défend farouchement son « insularité ». L'œuvre ne peut que se nourrir de celui qui l'enfante, et le spectateur ne sera touché que s'il en sent le frémissement. Mais l'auteur espère élever à un assez haut degré d'abstraction généralisatrice les détails qu'il analyse et engrange comme les multiples points de vue participant à la représentation intérieure d'un moi, que le théâtre traduira en représentation concrète, au grand jour de la scène. De cette théorie, exprimée dès le début, il ne démordra pas. D'où, par exemple, à propos de *Stratonice* ou d'*Orphée*, cette intention proclamée, reprise pour le

Faust, de porter à la scène l'éros comme il ne l'a jamais été. Le mystère demeure sur cette représentation jamais réalisée. D'où aussi la reprise pour le théâtre de cette formule bien valéryenne à laquelle il tient beaucoup de « sensibilité intellectuelle », par laquelle il pense exprimer un apprivoisement de la « sensibilité » par l'intellect – son rêve de toujours –, à moins que ce ne soit (pour un meilleur effet théâtral) l'invasion de l'intellect par la sensibilité. De toute façon, c'est cet effet-là que le dramaturge veut faire partager à son spectateur, ce « patient » qu'il veut séduire, et en même temps faire penser et émouvoir : deux manières de « toucher » le spectateur intelligent, de le « mordre au cœur, sous l'esprit¹ », de lui faire sentir « le *De Re tua agitur* [...] essentiel ». Pour cela, comme dans une sorte de rhétorique, il faudra jauger, préciser méthodiquement et adapter à l'occasion les moyens propres au théâtre, cet autre art de la persuasion. C'est l'objet de la « théorétique »

La réflexion de Valéry sur le théâtre développe, à propos de chaque création, quelques principes indispensables en soumettant ses vues aux mêmes constantes qui ramènent le système théâtral aux grands axes de la pensée valéryenne. L'une des règles de l'*homo scriptor*, au théâtre comme ailleurs, étant de ne jamais se laisser surprendre par la facilité du spontané, la théorétique recueille et canalise les indispensables poussées de « l'informe », sans lesquelles il n'est point de vie créatrice. Et le dossier des manuscrits se forme de la juxtaposition entremêlée des états possibles de l'œuvre encore virtuelle et des états de la pensée qui la regarde et la conçoit – et plus encore se regarde elle-même dans sa fonction de création. Valéry est de ceux qui ne peuvent penser sans se voir penser, ni créer sans se voir créer. C'est à la fois élan et retenue, difficile accouplement de deux tendances contraires – où l'œuvre souvent perd la vie. Il le dit à propos d'*Ovide chez les Scythes*, dont le « sujet » a glissé insensiblement (mais n'était-il d'abord né à ce stade même, sans que l'auteur y prit garde ?) de l'aventure du poète à celle du poème. Au stade où il ne sait encore si l'œuvre sera poème ou pièce de théâtre, il écrit :

Le sujet vrai de ce poème est précisément son propre mode de formation.

– Mais si j'y pense assez à fond pour trouver le « principe » je ne ferai pas le poème. Il sera tué du coup².

Il en sera de même pour *Stratonice*, malgré quelques intéressantes bribes de rédaction : les questions se substituent au véritable brouillon et génèrent des considérations abstraites qui déréalisent et gommant l'élan vital. Manœuvre inhérente à l'action de l'esprit même, favorisant censure et autodestruction. Ce qui, d'ailleurs, ne manque pas d'intérêt et de richesse pour le généticien, autant que pour le technicien de théâtre.

Je citerai pour exemples quelques points de vue caractéristiques. Ainsi, de ce qu'il appelle les « parties » – ce qui peut être aussi bien la scène vue comme fragment ou « moment » de l'action que les différents modes d'expression : parole, mime, danse, musique – à la « construction » d'un schéma général où triomphe l'idée de la « suite » (son modèle préféré est l'opéra de type *Boris Godounov*), Valéry affirme la suprématie des « trois lois » : formel, significatif, accidentel. C'est un « principe » qu'il reprend à propos de toutes ses recherches. On retrouve, par exemple, dans le dossier *Stratonice* des définitions plusieurs fois exprimés déjà dans les *Cahiers* et qui doivent servir de base à la genèse de l'œuvre. Le théâtre y est défini sommairement comme « chose – formelle – décorative / significative / et représentation d'accidents », – ce qui est repris ailleurs dans un ordre qui marque, à un stade ultérieur de la réflexion, le rôle moteur de l'accidentel dans la dynamique théâtrale (c'est un point sur lequel Valéry réfléchit souvent). Il écrit :

A. Entrée des incidents.

F. Masses, volumes des temps, développements.

S. Valeurs – additivité des faits³.

A étant l'accidentel, F, le formel et S le significatif.

De même est souvent reprise de façon explicite une théorie du spectacle propre à Valéry qui touche au problème capital des relations du théâtre avec le réel. C'est celle qu'il a longuement exprimée dans « Mes théâtres⁴ ». Dans ce même dossier *Stratonice*, il voit les éléments de la représentation répondant aux deux catégories de spectacles jouant avec la représentation du réel : des « situations et événements qu'on peut considérer comme « réels⁵ », éléments de référence fournis par l'accidentel et que la scène schématise – et des « mascarades » et « cérémonies » qu'il définit comme une sorte de « semi-

réal » à valeur symbolique proche de ce qu'il appelle ailleurs les aspects « liturgiques » du théâtre. L'œuvre virtuelle se construit ainsi dans un jeu entre formel et significatif, où la relation *intus / extra* prendra place prépondérante, et qui dévie nécessairement vers le système C.E.M. (Corps, Esprit, Monde). Toutes choses que la parole ne peut suffire à exprimer – et c'est peut-être pour cela que le « texte » s'ébauche si difficilement et de façon parcellaire, comme une « partie » entre autres de l'écriture dramatique, et pas forcément la plus importante. Sinon, le dramaturge glisse vers la facilité d'un théâtre trop proche de la tradition. « Ecrire du dialogue » ne peut être qu'une manière occasionnelle de répondre à un automatisme vite réprimé (voyez ce qu'en dit Valéry à propos des premières scènes de *Lust*, et il faut bien reconnaître que la partie rédigée, que l'on joue sous le titre de *Mon Faust*, est loin d'être, théâtralement parlant, la plus originale).

La réflexion glisse vite de l'observation d'un phénomène d'écriture vers tout ce qu'il recouvre d'épaisseur significative ou qu'il tend justement à masquer sous la facilité d'un réel plus commun. La genèse formelle suppose celle des personnages, et c'est là que se trouve au théâtre, on le sait bien, la plus grande difficulté. Rassembler les éléments d'analyse pour construire un personnage est relativement aisé. Mais cela n'aboutit qu'à un masque artificiel du réel. De même, la répartition des scènes entre les divers personnages participe de cette « épure » à laquelle Valéry voudrait pouvoir réduire son modèle dramaturgique, mais peut paraître aussi esquiver en se réfugiant dans un plaisir formel de « composition », toute cette représentation intérieure, « corps de l'esprit » et mouvance de l'âme, battement des sensations et des affects sans lesquels nulle énergie ne se dégagera pour atteindre ce miroir qu'est le spectateur. Curieusement, le dossier *Stratonice*, par exemple, fait apparaître le sujet central (la hantise de l'éros dans ses rapports avec les âges de la vie et la paternité) dans les ébauches de dialogues ou les textes monologués partiellement rédigés. Mais les notes concernant la conception du théâtre exigée par cette « tragédie » semblent s'évader vers les considérations abstraites, alors qu'on sent courir par-dessous tout un potentiel affectif et symbolique qui les commande.

Autre manière de poser le problème : comment le geste, la démarche, le silence seraient-ils pareillement des moyens d'expression, plus efficaces peut-

être que la parole, parce que plus discrets et porteurs, par cette discrétion même, d'une plus grande force ? La question elle-même suppose une conception de la scène qui n'était guère concevable à l'époque de Valéry, mais qui seule pouvait répondre au mouvement intérieur de sa création – témoins les projets d'*Ovide* ou du « III^e Faust ». Il semble bien, en fait, que les seules œuvres produites sur une scène (et dans des conditions que récusait Valéry, dans son for intérieur...) aient relevé, si l'on peut dire, d'une certaine facilité. *Amphion* et *Sémiramis* se définissaient comme un genre hybride entre le théâtre parlé ou chanté et le ballet ; conjuguant mime, danse et parole – et malheureusement privés en partie des effets de décor et d'éclairage souhaités – ils rendaient possible l'application des théories formelles⁶ sans trop de dommages pour une intrigue et des personnages connus, que leur valeur mythique détachait nettement du réel. Mais quand le personnage appartient à ce réel le plus intime, le recours au mythe ne suffit plus (voyez le *Faust*) ou ne peut se substituer à tout un « implexe » génétique que la scène ne parvient pas à vraiment déguiser : c'est le cas d'*Ovide*, en un certain sens, de *Tibère*, et surtout de *Stratonice* ou de « Lust IV ».

Ici entre en jeu le spectateur. Les théories modernes du théâtre ont mis en évidence le rôle de ce témoin polymorphe, voyeur ou participant au second degré de ce qui se joue sur le théâtre. Valéry pense beaucoup à lui, à tel point qu'il aime en faire un véritable acteur par personnage interposé. Ce recours baroque au témoin juge et partie aurait pris une importance particulière dans *Stratonice*, en la personne du Médecin, ce personnage « central » qui résout l'énigme et par là même provoque le dénouement. Valéry l'imagine assez bien toujours présent sur la scène, dans un coin à l'écart. Jeu fort moderne, bien davantage que le recours au chœur, repris du modèle antique et défini très traditionnellement, pour d'autres drames (*Ovide*, par exemple) comme représentation « psychologique » du spectateur. Il ne s'agit plus là que d'un artifice formel.

Beaucoup plus intéressante est la relation, impliquée par la dynamique théâtrale, entre l'auteur et le spectateur. Le schéma valéryen – qui n'est pas sans ressemblance avec celui qui commande l'univers biomécanique de Meyerhold – place chacun d'eux à l'un des bouts de la chaîne. Entre eux, les personnages et les éléments du spectacle sont les agents d'un courant d'échanges

énergétique, par lequel s'exprime une forme du « système DR » (demande / réponse) dominant. Dans la technique des échanges qui régit l'action dramatique, celui qui s'instaure entre l'auteur et le « spectator » est l'un des plus ambigus. Élément indispensable du spectacle, celui qui le reçoit doit réactiver en lui-même le système d'images qui lui parvient des personnages par le jeu des acteurs, et à travers eux de l'auteur. Car, écrit Valéry pour *Stratonice*, « il ne suffit pas de « créer » des scènes vers un but événement, mais il faut construire la *figure* du temps – c'est-à-dire le système additif de procession ou progression de l'*instant constant* – ou Spectator. L'analyse du spectator doit fournir les 3/4 des solutions⁷ ». Le séduire et brouiller les pistes relève sans nul doute du « grand art », que Valéry ramène encore à une affaire de forme⁸.

Mais il ne s'agit pas seulement de chercher la formule idéale ; d'autres schémas de scènes le montrent. Il s'agit d'établir un système de relations mettant en jeu tous les moyens possibles, du réflexe à la conscience de l'effet ou à l'intelligence immédiate du « barbare profond qui est en nous⁹ ». C'est ainsi que, toujours pour *Stratonice*, Valéry réfléchit au moyen de conduire la « peinture de l'*amour profond* », où il rejoint Shakespeare et Wagner. La parole ici ne sera efficace, pense-t-il, que « combinée avec une pantomime de manière à (lui) donner toute sa valeur, sa nécessité et ses effets propres¹⁰ ». Il note :

[...] observer que dans la *vie* comme dans une pièce la parole a des emplois divers – Pour les découvrir, il faut recourir comme toujours au schéma de l'acte complet.

Sensation *ex* ou *in* – perception et résonances mémoire – excitation d'énergie – modèle et montage – détente¹¹.

Belle analyse, non suivie d'effets. Comme dans toute genèse valéryenne, l'autocensure viendra contrer les meilleurs projets, et la lassitude envahira la recherche.

L'esprit créateur est alors tout libre d'imaginer de purs fragments, scènes ou monologues, nourris « par le besoin du *soi-sensibilité* doué de pouvoirs imaginaires ». Les projets de monologues sont nombreux dans les *Cahiers*, parole offerte à des formes extrêmes du Moi, à son appétit de pouvoir, à son orgueil, à son tragique sentiment d'intelligence solitaire. Car pour Valéry le

monologue – qui n'est jamais que dialogue de Soi et Soi – est la pièce maîtresse de l'écriture théâtrale, surgissant de la voix intérieure, avec tous les aléas de la communication. C'est là peut-être que les vues de Valéry en matière de dramaturgie nous sont le plus proches. Et l'on pourrait retourner la formule en disant que tout dialogue n'est qu'une juxtaposition de monologues (voyez, par exemple, la scène du jardin dans *Lust*). L'extrême conception de cette dramaturgie serait un curieux projet de monologues en série où la parole énoncerait « des pensées toutes nues » reproduisant « l'acte mental » à l'état pur : ce sont les « monologues de Baalbek », conçus en 1936¹². En ce sens, une pièce comme *Ovide chez les Scythes* ne serait qu'un grand monologue de théâtre dans le théâtre : celui du poète composant son chant devant un public barbare, le poème surgissant dans sa nudité originelle, comme un souffle vital, portant révélation du « cœur physiologique moderne, lieu vivant de rythmes¹³ ». A cette voix répondraient, comme autant de propos monologués rapides ou évanesifs, les différentes voix d'un auditoire tantôt incompréhensif, tantôt sensible à son étrangeté.

Ainsi peut naître l'idée d'un dialogue protéiforme, de conception musicale, où l'alternance des voix et des styles remplacerait celle des timbres et des tons. « Que j'aimerais, s'exclame Valéry dans un cahier de 1906, écrire – ou plutôt avoir écrit ! – un dialogue qui s'appellerait *Protée*, et chaque interlocuteur aurait sa voix, son style, sa voix mentale. Plusieurs modes de voix, et leur alternance ferait dialogue.¹⁴ » Riche écho à Narcisse replié sur sa propre image, Protée figure, dans la dramaturgie valéryenne, le personnage en expansion, l'implexe idéal de vie, de parole et de forme, dans sa variation à l'infini. C'est probablement la figure la plus originale et la plus moderne de l'univers dramatique de Valéry, directement fondée sur sa pensée philosophique et son imaginaire poétique, en même temps que reflet d'un vécu multiforme. « N'ai-je pas vu de plusieurs façons ? dit encore la même note, et n'aurais-je pas pu me rencontrer moi-même ? [...] / N'ai-je pas vécu plus d'un personnage ? » Source d'étrangeté pour le Moi lui-même, ce curieux personnage porterait au niveau de la représentation ce jeu de l'abstrait et du concret que la réflexion valéryenne place fort justement au cœur de la création dramatique. On rêve aux possibilités techniques de réalisation que la scène actuelle offrirait à de tels projets.

NOTES

- 1 C, XX, 511 ; pour l'édition des *Cahiers* en 29 tomes (C.N.R.S., 1957-1961) nous indiquons en abrégé la lettre C suivie du tome et de la page.
- 2 Dossier *Ovide*, Cahier de brouillons *Charmes* II, p. 3.
- 3 Dossier manuscrit *Stratonice*, textes cités dans *Cahiers Paul Valéry 2 « Mes théâtres »*, Gallimard, 1977, p. 271 et 273-74.
- 4 Voir *Œuvres*, I, Gallimard, 1960, p. 1792 *sqq.*
- 5 Dossier *Stratonice*, cité dans *Cahiers Paul Valéry 2*, p. 271.
- 6 Voir à ce sujet mon *Paul Valéry et le théâtre*, Gallimard, 1973, p. 426 *sqq.*
- 7 Dossier *Stratonice*, cité dans *Cahiers Paul Valéry 2*, p. 278.
- 8 Voir dans le dossier *Stratonice*, à la rubrique « théorétique », une page où Valéry travaille, sur une phrase, l'expression de l'éros (*Cahiers Paul Valéry 2*, p. 295). « Construire ainsi serait une joie », note-t-il.
- 9 Dossier *Stratonice*, cité dans *Cahiers Paul Valéry 2*, p. 292.
- 10 *Id.*, p. 290.
- 11 *Ibidem.*
- 12 C, XIX, 128, cité dans *Paul Valéry et le théâtre*, p. 302.
- 13 Dossier *Stratonice*, cité dans *Cahiers Paul Valéry 2*, p. 287. La formule est à rapprocher de celle du dossier *Ovide* : « Le lieu des grands échanges [...] – La sensation de l'ensemble résonateur. / L'arbre humain siège de la circulation. » (Cahier *Charmes* II, p. 5). Les deux textes expriment la valeur active du corps, si importante au théâtre, et sa relation avec l'esprit.
- 14 C, IV, 236, cité dans *Paul Valéry et le théâtre*, p. 305. Voir aussi C, IV, 150, cité *ibid.*, p. 306.

Du dialogue entre poésie et philosophie : les essais de *Variété*

Pascal MICHELUCCI

Michel Jarrety a justement relevé la discontinuité de deux régimes de l'œuvre chez Valéry, discontinuité dont la dynamique entre invention privée et construction publique explique l'inachèvement et la fragmentation qui lui sont si propres. Il est en effet séduisant de distinguer entre :

[...] une littérature d'excitation, qui répond à l'appel spontané du dedans (ce qu'il *voudrait* faire), et une littérature d'incitation qui consent à l'exhortation contraignante du dehors (ce qu'il *doit* accomplir). Une écriture, d'un côté, heureusement consciente, dont le plaisir est de chercher sans savoir vraiment à trouver ; de l'autre, une écriture toute différente, fatalement impatiente, dont l'ennui est d'avoir à trouver sur-le-champ sans chercher¹.

Mais il semble que cette dernière zone, cette écriture contraignante, impatiente, sollicitée, trouve au même titre sa propre scission : elle est elle-même bornée par les zones du privé et du public en ce que ces deux dernières catégories découpent à leur tour le champ des genres – une œuvre est individuelle mais relève des catégories publiques de la littérature, notamment,

pour ne pas faire de politique, de ce que Genette appelle l'architextualité ; une pensée est personnelle, mais fonde sa légitimité dans sa validation publique. La présence massive d'œuvres pour lesquelles une telle distinction est applicable mérite que l'on s'y arrête plus longtemps. Considérons la masse des *Variété, Vues, Tel quel, Regards sur le monde actuel, Mauvaises pensées et autres...* apparentés, grosso modo, en vrac, au genre de l'essai pour se convaincre qu'il y a là matière à creuser plus avant. Hybride, *puisque* hybride, l'essai est dévolu à présenter le philosophique par du littéraire, la réflexion privée par une communication publique, la forme personnelle par une appropriation des ressources du genre. De plus, si le poème ne s'adresse à personne², si les *Cahiers* sont cet espace privé où Valéry s'adresse à un soi en devenir³, s'intéresser à des essais qui exacerbent le double régime de l'œuvre, où Valéry s'adresse à quelqu'un en disant « je » (dans des discours, des préfaces, des lettres), où un co-énonciataire, un auditoire, voire un public, sont interpellés, c'est approcher d'une pratique importante. Plus que soi-même, elle intéresse en amont la considération des *Cahiers*, dont le genre reste encore à définir ; parallèlement, la question de la prose intéresse la poésie, qui s'en démarque par épuration technique.

Il ne sera traité dans ce travail que des cinq volumes de *Variété*, et on signalera rapidement comment les points critiques qui s'en dégagent débordent aussi sur d'autres œuvres, notamment *Mélange*. Il convient cependant d'expliquer brièvement la gageure dont part cette démarche : travailler l'essai, ce n'est pas travailler un essai, ni même travailler un recueil d'essais. Un certain apriorisme fort attaquant nous a fait tenir compte des livres tels qu'ils sont donnés, car, après tout, il ne viendrait à personne de traiter différemment des chapitres d'un roman, ou de séparer une strophe d'un poème. Là où la publication met fin à l'œuvre commence la relation qui relie ces textes à leur genre, en ce que chaque essai de *Variété* offre sa productivité textuelle propre, qui par cumul dessine un horizon valéryen du genre. Nous adoptons donc ici une acception transtextuelle du concept de genre, selon laquelle la généricité est perçue comme un phénomène qui traverse les textes, pas comme un cadre qui en promulguerait la distribution en champs et pratiques littéraires distincts. Dans un tel cadre conceptuel, il tombe sous le sens que, comme le signale Schaeffer :

[...] *tout* texte modifie « son » genre : la composante générique d'un texte n'est jamais (sauf exceptions rarissimes) la simple réduplication du modèle générique constitué par la classe de textes (supposés antérieurs) dans la lignée desquels il se situe. Au contraire, pour tout texte en gestation le modèle générique est un « matériel » parmi d'autres sur lequel il « travaille »⁴.

Ce recentrement du genre en faveur des produits empiriques dont il rejaillit justifie à nos yeux que les essais de Valéry transforment et excèdent finalement les attentes globales de l'essai, et se subsument en une pratique proprement valéryenne que nous allons tenter d'identifier chemin faisant.

1. Variétés

Déjà par leur titre, les volumes de *Variétés*⁵ mettent de l'avant l'éparpillement de leur contenu : nous rencontrons bien des morceaux de longueur diverse sur des sujets variés – une soixantaine de pièces en tout – sur Pascal et Proust, l'éducation et le sang, Léonard de Vinci et l'Allemagne, etc. Mais plus que cela, c'est leur mode de diffusion qui est aussi particulier : regroupées dans les années vingt et trente, ces pièces font *variété* du fait de leurs provenances diverses. Vingt-quatre articles, vingt-trois préfaces, quatorze discours, onze conférences, neuf lettres, cinq essais, deux livrets, deux plaquettes, une note, une leçon, un rapport. Et l'on note que c'est dès 1926, dans le premier titre du nom, que cette diversité s'affiche, dans un volume qui ne comporte pourtant que des textes originalement diffusés par écrit. C'est dire que les volumes suivants vont aller plus encore vers la variété, en intégrant d'autres types de discours.

Ceci explique sans nul doute la variété du mode d'énonciation de ces textes. La présence du je, rhétorique s'entend, est remarquable : je qui tantôt se trompe (« Je suis bien assuré, messieurs, que je me trompe. Tout m'en convainc, et je n'ai pour mon sentiment que l'impossibilité où je me trouve de ne pas le suivre », p. 805), tantôt lie mal (« Je me suis égaré... », p. 1215) ; ici s'excuse de digresser (« Je m'excuse de cette digression », p. 1304), là d'être trop long (« Je m'excuse, messieurs, d'un si long abus de votre courtoise audience », p. 922) ou de n'avoir pas le temps de développer (« Je ne puis m'at-

tarder... », p. 1089). Mais ce « je » artificiel côtoie le « je » des souvenirs personnels, lorsque Valéry évoque Mallarmé, ses inspirations méditerranéennes, ses anecdotes (« J'étais sorti de chez moi pour me délasser », p. 1474) et ses poèmes – je autobiographique qui n'est plus le support mais le sujet du texte. Ce dédoublement va si loin que l'on sourit au spectaculaire de certains procédés de prise de parole, lorsque Valéry utilise un « je » postiche pour parler à son « je » réel, par le truchement de la voix de l'absurde (p. 931), quand il fait parler Descartes et s'en excuse (p. 802), ou bien Pascal, M^{me} Degas, l'enquêteur ou la figure du poète. Ce travail de la voix, autre mode de la variété énonciative, se traduit ailleurs visuellement par une profusion d'italiques, un mot, une phrase, qui suggèrent une prolation spéciale.

Mais il faut aller plus loin. Valéry opère par d'autres chemins la variation du texte uniment impersonnel de l'essai. Nombre des textes sont commentés par des notes après-coup, dialogués par une lettre qui fait retour sur une question antérieure et se répercute dans une republication préfacielle. C'est d'ailleurs dans un essai-préface à une édition de *Charmes* commentée par Alain que Valéry commente les annotations marginales d'Alain (p. 1508). On pourrait tout aussi exemplairement mentionner la « Note et digression » de l'*Introduction*, la « Variation sur une pensée » où se télescopent quatre niveaux de commentaire *a posteriori*. Ce qui demeure globalement une constante, c'est néanmoins une prédilection pour le commentaire, la préface, la lettre-réponse. Et la préface, interface entre une œuvre et sa lecture, où le préfacier dialogue avec l'œuvre déjà présente tant qu'avec le lecteur encore à venir, reste peut-être le sous-genre le mieux représenté et le plus représentatif.

Bref, on voit ce souci stéréophonique de ce que Derrida a appelé « réinterpréter l'interprétation⁶ », qui va plus loin que la clôture philosophique de l'essai et entre dans une dynamique demande-réponse chère, dans un autre ordre d'idées, à Valéry, mais qui met tout autant en application un certain principe homéostatique. L'idée lancée perturbe un ordre préexistant, appelle un rééquilibrage, qui lui-même en entraîne un autre. Ce genre de « retour sur » se conforte bien entendu par une autre forme d'interdiscursivité, d'un niveau supérieur et plus essentiel, dans la permanence d'une relation à d'autres textes par rapport auxquels un sujet se positionne : et la variété des sources travaillées

explique aussi la variété des positions à leur endroit – l’admiration pour Poe et Mallarmé, la critique pour Pascal et Flaubert.

Rééquilibrage critique oblige, face à cet éclatement tous azimuts semble se rencontrer la recherche d’une cohérence de publication. Si les plaquettes et préfaces trouvent naturellement leur espace livresque, les essais des quatre premiers volumes de *Variété* ont été, par politique éditoriale ou volonté de l’auteur, ventilés autrement à plusieurs reprises. Les *Fragments sur Mallarmé* (1924), *Maîtres et amis* (1927), et les posthumes *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé* (1950), par exemple, reprennent les textes sur les influences, tout comme les *Divers essais sur Léonard de Vinci* (1931) regroupent thématiquement des textes ainsi reliables. On pourrait en donner d’autres. Par contre, il en va tout autrement dans les *Œuvres* complètes des années trente, dans lesquelles un troisième groupement intervient : le volume B des *Œuvres* regroupait les lettres ; le volume D, *Variété I*, en 1934, reprenait le classement thématique en joignant politique et histoire, alors qu’un an plus tard, le volume E de la même collection rassemblait les discours (1935), que le volume G, *Variété II*, regroupait les articles (1937), et le volume K les conférences (1939). On ne perdait rien moins, dans la manœuvre éditoriale, que la notion de variété, qui semblait inversement assez essentielle à Hytier pour que dans son édition de 1957 celui-ci la réhabilitât, voire en amplifiât l’envergure en intégrant une vingtaine de textes qui n’avaient jamais figuré dans les *Variété* d’origine.

Le sort réservé à *Mélange*, ouvrage plus confidentiel, fut meilleur. La formule de composition en est pourtant semblable, pour un autre genre. On y croise un livret, des psaumes, des poèmes en vers et en prose, des dialogues, fragments, formules gnominiques... mélange qui place le recueil dans un champ flou qui n’est pas encore celui de la philosophie mais plus tout à fait celui de la poésie.

2. Le genre de l’essai : une notion floue

Il est possible d’invoquer cette même notion de variété ou de mélange⁷, ô combien exacerbée chez Valéry, pour expliquer pourquoi l’essai est resté le parent pauvre dans les théories du genre littéraire – même chez Genette qui l’a si brillamment pratiqué et subverti, si l’on pense au dialogue hermaphrodite

qui clôt son *Introduction à l'architexte*. Valéry le signalait déjà dans un essai sur Poe : « Peut-être avons-nous un sentiment si marqué de la distinction des genres, c'est-à-dire de l'indépendance des divers mouvements de l'esprit, que nous ne souffrons pas les ouvrages qui les combinent » (p. 856). L'essai, forme ouverte, dont l'armature logique accommode sans se distordre diverses modalités discursives, n'est pas perçu comme genre transcendant parce qu'il n'aurait pas de sémiotique précise. Son énonciation concrète, ainsi que nous l'avons rapidement observé, est fluctuante et variable, ne serait-ce que par la pratique de la citation.

Hormis celles qu'il n'a pas, les constantes de l'essai se résumeraient à sa nature prosaïque. La prose étant elle-même un archi-genre, subsumant la fiction qui a la part belle en théorie, et l'essai empruntant l'énonciation à la première personne qui est propre, chez les modernes, à la poésie lyrique, celui-ci se retrouve, comme le récit à la première personne, dans la sphère du mixte, non codifiée car échappant au code, marquée par une difficile oscillation entre le statut littéraire de la fiction et celui référentiel de l'autobiographie – au mieux de la philosophie. D'où peut-être l'usage immodéré de citations tirées de *Variété* et d'autres essais dès lors que la critique tente d'approcher une intimité psychologique ou intellectuelle, à travers ce qu'elle en vient à considérer comme un discours de vérité. La présence de prose plate, quant à elle, suggère un travail de la forme nul, sur tout sujet complètement arbitraire, amendé par de maigres conventions rhétoriques – la prétérition, la prosopopée, la *captatio benevolentiae* entre autres (p. 1284-1285). « Roman sans intrigue⁸ », « chose en prose » indescriptible⁹, comme l'écrit Valéry – sans psychologie, et sans description, aurait-on envie d'ajouter – l'essai reste même en deçà du roman, bien qu'il découle tout autant que ce dernier de leur ancêtre philosophique commun, le dialogue socratique¹⁰, dialogue que Valéry a abondamment pratiqué par ailleurs. L'essai reste aussi en deçà de la poésie, bien entendu parce qu'il n'est pas formellement codifié. Se compromettant malencontreusement dans la simplification d'une communication pour délaissier la pureté du dialogue sans voix de l'âme en soi-même qu'est la pensée¹¹, l'essai est moins que philosophique de surcroît.

Cependant, il est à noter que, pour Valéry, un genre correspond à un travail particulier de l'esprit, diversement mis en branle par des genres indé-

pendants, et que le mélange est homothétie de l'esprit : varier les genres comme le fait l'essai, c'est donc permettre à divers modes de pensée de s'accomplir. C'est dire la vertu heuristique immense de la prose et du mélange. Certes, la prose reste bon gré mal gré un outil du penseur : « La prose est le genre de travail qui permet de commencer par la pensée des choses, par leurs images ou idées, et de finir par les *mots* » (p. 1452-1453). Dans sa dimension onomasiologique, la prose est finalement une réduction du versant expressif du langage à son principe actif. D'où d'ailleurs la critique lancée à Pascal, qui se méprend sur la valeur de son outil et perfectionne par le rythme une matière incompatible avec la spontanéité de sa génération (p. 1453). Il est intéressant de noter l'affinité naturelle de la prose, à telle enseigne, avec la philosophie : le passage du concept à son expression entrant peu ou prou dans la définition de la philosophie aussi. « Je réduirais volontiers la philosophie à la recherche de la *forme* (ou des formes) qui conviendrait à l'expression ou à la représentation, *d'un seul tenant*, de toutes choses pour un individu donné¹². » La prose serait-elle naturellement philosophique, en ce qu'elle partage une même démarche expressive ? Ou la philosophie serait-elle prosaïque, tout simplement, en ce qu'elle se hâte vers son but et non vers sa méthode ? Dans le dédain, l'une et l'autre restent au moins égales dans les déclarations de Valéry. Mais l'envers négatif de la prose reste qu'elle borde, le plus littoralement du monde, la poésie, qui peut à son tour se démarquer formellement de son en-dehors non codifié – ce pour quoi la prose n'a aucun besoin d'être définie¹³.

Il en va certes autrement si l'on en vient à entrevoir l'essai comme un dialogue des genres entre littérature et philosophie. L'essai est en effet un lieu tampon garant des limites frontalières de la littérature comme de la généricité interne des genres qui se démarquent de lui. Goldmann résume Lukács :

[L'essai] est une forme littéraire autonome qui se situe à mi-chemin entre la philosophie, expression conceptuelle d'une vision du monde, et la littérature, création imaginaire d'un univers de personnes individuelles et de situations concrètes. Entre les deux, l'essai est un genre intermédiaire, dans la mesure où il pose des problèmes conceptuels [...] à l'occasion de telle ou telle situation concrète ou de tel ou tel personnage individuel¹⁴.

Alexandre Lazaridès, dans son étude sur le dialogue valéryen, signale bien, lui aussi, que l'essai apporte des réponses particulières, comparables à celles de la littérature, à des questions générales, qui sont elles propres à la philosophie¹⁵. Rappelons-nous encore que le philosophe est un irrécupérable « spécialiste de l'universel » (p. 1235). Cependant, selon Lazaridès, Valéry, par l'essai, « dépasse le dilemme de ne pas être philosophe, sans faire de littérature¹⁶ ». Dans cette tension entre le bien-penser sans se prendre aux mots et la concentration langagière, le principe général et sa concrétisation particulière, le nécessaire du penseur et le contingent du prosateur, l'essai doit forcément se mettre à dialoguer, par la multiplicité des points et modes d'énonciation, par le positionnement critique, *avec* la littérature et *avec* la philosophie. C'est pour cette raison que l'essai valéryen aussi nous semble, d'évidence mais plus encore par nécessité méthodologique, bouleverser son genre par une « transformation générique¹⁷ », pour reprendre l'expression de Schaeffer, qui en exacerbe les potentiels.

Il demeure, par-delà ces raisons, que le caractère public des *Variété* et autres accule à une forme de traduction la pensée plus intime des *Cahiers*. Ainsi que continue Goldmann, « la forme de l'essai est très souvent [...] une forme de transition que l'auteur adopte précisément parce que ni les questions ni les réponses ne sont encore suffisamment mûres pour être exprimées sous une forme directement conceptuelle¹⁸ ». A ce niveau encore, cependant, l'essai valéryen se marque d'atypisme, la transition se faisant à partir d'une œuvre privée que les essais délayent et enrobent.

3. Discours de la méthode

Dans cette constellation d'enjeux, on ne peut qu'être frappé, à la lecture des *Variété*, de voir la littérature et la pensée aussi fortement thématiques : la littérature n'est plus le moyen, spatial ou tout bonnement illustratif, de la réflexion. Valéry aurait pu tout aussi bien parler davantage de politique, ou de science – mais les commandes acceptées et les choix qui s'y superposent ont créé des *Variété* une figure plutôt littéraire et philosophique, esthétique et idéologique au moins. La question de la lecture, le statut de l'auteur, l'analyse du langage, la réflexion poétique novatrice – autant de problématiques qui se

nouent en surface dans ces essais publics, même si leurs racines se trouvent plus en amont des *Cahiers*. Le mouvement critique va de soi vers soi, à travers le prétexte littéraire d'une œuvre ou d'une pensée autre qui fait justement avancer et la théorie de l'œuvre et la pensée, dans ses dimensions formelle et spéculative.

De la « méthode » littéraire, dans son hiératisme tout empesé de rhétorique, Valéry se défie pourtant. Il déclare qu'il lui faut « considérer le problème avant que de [s]e mettre à le résoudre. Ce qui n'est pas, en général, le mouvement de l'esprit littéraire, lequel ne s'attarde pas à mesurer l'abîme que sa nature est de franchir » (p. 1153). Ailleurs, il voit dans les lettres un « manque de rigueur, et de suite, et de nécessité dans les idées » (p. 855-856). Ce sont là finalement les deux problèmes de méthode auxquels se heurtent l'essai en tant que genre et il est à noter que ce sont des problèmes logiques surgis du roman, de ce roman qui sélectionne son personnel au petit bonheur la chance et le fait défiler selon son bon vouloir. Pourtant l'essai, dans une de ces rares vues où prose n'est pas manifestement réductible à fiction, n'est pas qu'arbitraire ; il a aussi sa nécessité interne : « Dans la prose, on peut dresser un plan et *le suivre !* » (p. 1450). On le peut, voire on le doit. Poser, organiser – à ce niveau, la rigueur d'une forme d'essai propre à Valéry se fait sentir. Chez lui, on pose très bien, mais on lie somme toute un peu vite, ainsi qu'en témoigne l'organisation en paragraphes parfois erratique de certains essais. Rigueur, oui. Raideur, non.

De là aussi la nécessité d'une réflexion sur le genre pratiqué : une lecture métacritique de l'essai valéryen demeure presque partout possible, puisque chaque proposition sur le langage ou la méthode de pensée reste applicable à l'activité littéraire en marche qui les véhicule. On pourrait aisément faire réverbérer les propos de « L'homme et la coquille », ou du « Discours sur l'esthétique », ou d'autres travaux, sur l'essai de Valéry, en une tentative de *perpetuum mobile* du retour sur soi valéryen mis en abyme par la critique. Et c'est justement une autre des spécificités valéryennes que le discours en cours offre bien souvent les règles de sa propre vérification, donc de sa validation publique. Réponse à une exigence d'un autre ordre, logique encore, « je ne puis souffrir que l'on veuille me changer les idées par les voies affectives » (p. 1471), l'essai s'écarte des cheminements formels de la littérature et s'in-

verse en méthode de découverte, en méthode de pensée – mentionnons encore le travail la « Variation sur une pensée ».

4. Travail de la forme

Le renversement de la philosophie est symétrique si l'on considère le travail purement formel qui est à l'œuvre sur les essais des *Variété*. La forme y est, de manière parcellaire certes, génératrice d'idées. Telle métaphore, celle du sport, permet de penser les mouvements de l'esprit (p. 1082-1083), comme l'image de la mer (p. 1094) crée pour le contemplatif les catégories de la conscience, ou le général Moltke « personnifie le système » (p. 980). La métaphore est, d'ailleurs, métaphoriquement définie comme une « pirouette de l'idée » dans la « danse spirituelle » (p. 1403). Il n'y a alors plus grand-chose de piètre dans une prose qui récupère par le truchement de la métaphore les figures de la danse.

Que dire aussi de cette période, trop balancée, trop esthétique, un tantinet pompier (p. 942), qui donne littéralement, dans la forme, l'idée de vertu en distinguant rythmiquement ce vers quoi il faut tendre de ce qu'il faut fuir ?

Nous ne savons que trop ce que deviennent dans la violence des débats, dans la comédie tragique des luttes de partis, dans le tourment des discordes, ces valeurs idéales, toutes ces créatures supérieures de la parole abstraite, et de la pensée la plus détachée – l'Ordre, la Raison, la Justice, la Patrie, la Vérité ou la Vertu – quand enfin ces augustes verbes, prostitués aux entreprises des factions, sont vociférés sur la voie publique, ignoblement hurlés et écartelés par les crieurs, cependant que la majesté de leurs sens vénérables est outragée par le scepticisme de ceux qui s'en servent autant qu'elle est dégradée par la crédule simplicité de ceux qu'ils entraînent (p. 942).

On pourrait tout aussi bien relever de nombreux parallélismes rythmiques qui forcent au rapprochement, à la complémentarité ou à l'opposition, technique oratoire oblige.

Que dire enfin des jeux sur le signifiant, qui émaillent de-ci de-là les *Variété* – et plus encore *Mélange* ? Le passage sur le trait de Foch, raccourci de son esprit (p. 1123), ou cette génération par la forme : « Je quitte la Hol-

lande... Tout à coup, il me semble que le Temps commence ; le Temps se met en train ; le train se fait modèle du Temps » (p. 844), passage doublé d'une iconicité rythmique presque transsibérienne, constituent des cas troublants où la pensée s'appuie sur la plasticité du langage. Voici comment un travail de réflexion prend son assise sur la matérialité du langage plus que cette dernière ne le restitue.

Ce ne sont là que trois grandes sortes d'exemples multipliables qui illustrent le travail sur la formule langagière, par une dimension poétique mais poétique à la Jakobson. Il est remarquable, ici, que la technique littéraire se plie à une fonction heuristique d'un domaine différent de ce qui accapare la littérature. Valéry rejette l'ornementation pour l'ornementation, mais sait l'adopter pour sacrifier à une cause supérieure. Il faut mentionner cette note de l'*Introduction* : « L'ornement, réponse au vide, compensation du possible, complète en quelque sorte, annule une liberté » (p. 1184). Ces manipulations ornementales, même celles du rythme, la plus ornementale entre toutes, ne sont en fait pas des ornements dans cet ordre de pensée.

On pourrait évoquer, pour y mettre un bémol, l'agacement de Valéry devant le sacrifice devant être fait à la forme de l'essai. Descartes aussi a « toujours haï le métier de faire des livres », c'est pourquoi il écrit le *Discours* en français¹⁹. Ce que fait Valéry dans les *Variété*, dans un genre convenu pourtant, lui permet d'échapper à ce que Jean-Luc Nancy a appelé la « cacographie philosophique²⁰ », credo que l'on pourrait paraphraser ainsi : si c'est bien écrit, c'est de la poésie, si c'est mal écrit, c'est de la littérature, mais si c'est très mal écrit, alors c'est de la philosophie. Effet d'esthésie de surface certes, mais au fond de techné pour Valéry. Il est en effet...

[...] profitable [pour les philosophes] de pratiquer cette laborieuse poésie qui conduit insensiblement à étudier les combinaisons de mots non tant par la conformité des significations de ces groupements avec une idée ou pensée que l'on prend pour devant être exprimée, qu'au contraire par leurs effets une fois formés entre lesquels on choisit [...]. L'art poétique conduit singulièrement à envisager les formes pures en elles-mêmes (p. 1451).

On peut, à partir de ces directions multiples qui se dégagent des *Variété*, commencer d'approcher par le menu une identification des enjeux et du statut

de l'essai chez Valéry. Pensons à tous ces essais dans lesquels Valéry ne se contente pas, loin de là, de « jouer les Bossuet de la III^e République » (p. 1711). Mais aussi à l'actualité brûlante de cette problématique peu théorisée pour les *Cahiers*. Il nous a semblé intéressant de donner quelques pistes pour revaloriser l'essai dans ses statuts formel et idéologique. On voit particulièrement bien s'opérer un déplacement constant entre littérature et philosophie par des structures que d'aucuns appelleront dialogiques.

Pour clore, il faut rappeler la célèbre définition que Valéry donne de l'artiste :

Qu'est-ce qu'un artiste ? Avant tout, il est un agent d'exécution de sa pensée, quand cette pensée peut se réaliser de plusieurs manières ; et donc, que la personnalité intervient, non plus à l'étage purement psychique où se forme et se dispose l'idée, mais dans l'acte même (p. 917).

C'est selon nous dans cette étroite alliance d'une philosophie à une pratique formelle que se fait de la littérature, dans cet aspect d'exécution de la pensée que l'essai se révèle constituer une clé de voûte dans le système des formes littéraires valéryennes.

NOTES

- 1 Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Paris, Hachette, 1992, p. 89.
- 2 « [J]e me demande si, partiellement du moins, la frénésie interprétative que provoquent [certaines formes de poésie lyrique] ne résulte pas de l'*horror vacui* qui saisit toute lecture devant un texte refusant de thématiser son intentionnalité communicative. » Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », dans *Théorie des genres*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1986, p. 193.
- 3 Pour ne citer que quelques occurrences facilement accessibles : « Ce que j'écris ici, je ne l'écris qu'à moi » (*Cahiers*, vol. I, p. 11. [C, XIX, 883]), « Journal de Moi » (*Cahiers*, vol. I, p. 13. [C, XXIII, 8]). « Quand j'écris sur ces cahiers, je m'écris » (*Cahiers*, vol. I, p. 16. [C, XXIX, 416]).
- 4 Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », *op. cit.*, p. 197.

- 5 Paul Valéry, *Œuvres*, vol. I, sous la direction de Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957, p. 166-196 et p. 428-1512. Les références à cette édition seront incluses entre parenthèses, sous forme de numéro de page. Voir aussi l'Annexe, en fin d'article.
- 6 Jacques Derrida, « Qual Quelle. Les sources de Valéry », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 362.
- 7 Variété et mélange sont les deux faces d'une même problématique. Si l'on considère la manière de paraître de la partie dans le tout, on parlera de variété ; si par contre on pense à la manière d'être du tout par rapport à ses parties, on parlera de mélange ou de fragmentation.
- 8 *Correspondance Gide-Valéry*, sous la direction de R. Mallet, Paris, Gallimard, 1955, p. 275.
- 9 *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 121. Il convient de mettre l'accent sur « chose ».
- 10 C'est une théorie de Schlegel. Voir : Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, « Le dialogue des genres », *Poétique*, n° 5, 1975, p. 149.
- 11 « Je dis donc que pensée et discours, c'est la même chose, avec cette seule différence que le dialogue intérieur de l'âme avec elle-même, et sans la voix, s'appelle pensée. » Platon, « Le Sophiste, ou de l'être », *Œuvres*, vol. XI, traduit par Victor Cousin, Paris, Rey et Gravier, 1837, p. 310.
- 12 *Cahiers*, vol. I, p. 572 [C, VIII, 456].
- 13 Il convient de consulter sur cette question les lumineuses pages de Michel Jarrety dans *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 252-268.
- 14 Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 240.
- 15 Alexandre Lazaridès, *Valéry. Pour une poétique du dialogue*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978, p. 111.
- 16 Alexandre Lazaridès, *op. cit.*, p. 112.
- 17 Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 204.
- 18 Lucien Goldmann, *op. cit.*, p. 241.
- 19 « [Mon inclination] m'a toujours fait haïr le mestier de faire des livres ». René Descartes, *Discours de la méthode. Fac-similé de l'édition originale (1637)*, Osnabrück, Editio Simile, 1973, p. 61.
- 20 Jean-Luc Nancy, « Logodaedalus (Kant écrivain) », *Poétique*, n° 5, 1975, p. 25.

ANNEXE
Les essais de *Variété* classés par volume
 (Edition Hytier)

Nous avons fourni pour chaque essai, dans l'ordre : le titre (parfois sous forme abrégée faute de place) ; l'entrée du texte aux volumes intitulés *Variété* ; la première date de publication connue ; le sous-genre auquel se rattache ledit texte, ainsi qu'éventuellement son lieu de parution ou de présentation. Tous ces renseignements proviennent des notes de l'édition des *Œuvres* établies par Jean Hytier (p. 1686-1797), dont nous ne reprenons cependant pas le classement dans cette annexe. Nous avons rectifié l'erreur sur la parution de « Sur Phèdre femme ».

Sigles utilisés :

V1 = *Variété* (1926) ; V2 = *Variété II* (1929) ; Œ/VI/D = *Œuvres. Variété I*, vol. D (1934) ; V3 = *Variété III* (1936) ; Œ/VII/G = *Œuvres. Variété II*, vol. G [articles] (1937) ; V4 = *Variété IV* (1938) ; V5 = *Variété V* (1944) ; – = non repris dans les volumes intitulés *Variété*, mais inclus.

Discours au Pen Club	–	01/01/1926	Discours (Banquet)
Victor Hugo créateur par la forme	–	01/01/1935	Article (Radio-Paris)
L'invention esthétique	–	01/01/1938	Essai
Mallarmé	–	01/02/1944	Article (<i>Point</i>)
Calepin d'un poète	–	01/08/1928	Article
Poésie pure	–	01/08/1928	Article
Notion générale de l'art	–	01/11/1935	Article (<i> NRF</i>)
Propos sur la poésie	–	02/12/1927	Conférence
Philosophie de la danse	–	05/03/1936	Conférence
Sorte de préface	–	05/12/1936	Essai-préface
Discours sur Bergson	–	09/01/1941	Discours (Académie)
Discours sur Henri Bremond	–	09/06/1934	Discours
Voltaire	–	10/12/1944	Discours (Sorbonne)
Villon et Verlaine	–	12/01/1937	Conférence
Souvenir de Nerval	–	15/08/1944	Préface
Stéphane Mallarmé	–	17/01/1933	Conférence
Souvenirs littéraires	–	18/11/1927	Conférence
Nécessité de la poésie	–	19/11/1937	Conférence
Existence du symbolisme	–	31/12/1938	Plaquette
Discours sur É. Verhaeren	–	10/11/1927	Discours
Une conquête méthodique	Œ/VI/D	01/01/1897	Article (<i>New Review</i>)
Lettre sur la société des esprits	Œ/VI/D	01/01/1933	Lettre
Réponse à une enquête	Œ/VI/D	01/01/1933	Lettre
Préface à la lutte pour la paix	Œ/VI/D	01/10/1933	Préface-Lettre

Propos sur l'intelligence	Œ/VI/D	15/06/1925	Préface (<i>Revue de France</i>)
Au sujet d'Adonis	Œ/VII/G	01/02/1921	Article (<i>Revue de Paris</i>)
Durtal	Œ/VII/G	01/03/1898	Article (<i>Mercure de France</i>)
Pontus de Tyard	Œ/VII/G	10/02/1924	Article (<i>Muse française</i>)
Note et digression	V1	01/01/1919	Préface
Avant-propos à la connaissance...	V1	01/01/1920	Préface
Au sujet d'Eurêka	V1	01/01/1921	Préface
Hommage à Marcel Proust	V1	01/01/1923	Essai-Festschrift
La crise de l'esprit	V1	11/04/1919	Lettres (<i>Athenæum</i>)
Variation sur une « pensée »	V1	14/07/1923	Article (<i>Revue hebdomadaire</i>)
Introduction à la méthode...	V1	15/08/1895	Article (<i>Nouvelle Revue</i>)
Note	V1	15/11/1922	Note
Études et fragments sur le rêve	V1/V2	01/12/1909	Article (NRF)
Petite lettre sur les mythes	V2	01/01/1928	Préface
Souvenir de J.-K. Huysmans	V2	01/03/1898	Préface
Le retour de Hollande	V2	01/03/1926	Article (<i>Revue de France</i>)
Préface aux Lettres persanes	V2	01/04/1926	Préface
Lettre sur Mallarmé	V2	01/04/1927	Lettre-préface
Fragment d'un Descartes	V2	01/05/1925	Article (NRF)
Stendhal	V2	01/05/1927	Essai-Préface
Sur Bossuet	V2	01/06/1926	Lettre
Oraison funèbre d'une fable	V2	01/12/1926	Préface
Le coup de dés	V2	15/02/1920	Lettre
Dernière visite à Mallarmé	V2	17/10/1923	Article (<i>Gaulois</i>)
Stéphane Mallarmé	V2	17/10/1923	Article (<i>Gaulois</i>)
Situation de Baudelaire	V2	19/02/1924	Conférence
Passage de Verlaine	V2	27/01/1921	Article (<i>Gaulois</i>)
La « peur des morts »	V3	01/01/1934	Préface
Questions de poésie	V3	01/01/1935	Article (NRF)
Au sujet du « Cimetière marin »	V3	01/03/1933	Article (NRF)
Amphion (mélodrame)	V3	01/04/1931	Livret (<i>Commerce</i>)
Léonard et les philosophes	V3	01/10/1928	Lettre-Préface
Sémiramis	V3	11/05/1934	Livret (NRF)
La politique de l'esprit	V3	15/02/1933	Conférence
Le bilan de l'intelligence	V3	16/01/1935	Conférence
Inspirations méditerranéennes	V3	24/11/1933	Conférence
Je disais quelquefois à S.M....	V3	28/12/1931	Préface
Commentaire de Charmes	V3	30/11/1928	Préface
Discours sur l'esthétique	V4	08/08/1937	Discours (Congrès)
Discours prononcé...	V4	11/07/1932	Discours
Discours prononcé à la distribution...	V4	13/07/1935	Discours (Collège de Sète)
Rapport sur les prix de vertu	V4	20/12/1934	Rapport (Académie)
Discours de l'histoire	V4	22/01/1931	Discours (Lycée Janson)
Réponse au remerciement...	V4	22/01/1931	Discours (Académie)

Remerciement à l'Académie...	V4	23/06/1927	Discours
Gœthe	V4	30/04/1932	Discours (Sorbonne)
Sur Phèdre femme	V4 [V5]	30/12/1942	Préface
Descartes	V4	31/07/1937	Discours (Sorbonne)
L'enseignement de la poétique...	V5	01/01/1937	Plaquette-Préface
Poésie et pensée abstraite	V5	01/01/1939	Conférence (Oxford)
Réflexions simples sur le corps	V5	01/01/1943	Préface
Seconde vue de Descartes	V5	01/01/1943	Essai
L'homme et la coquille	V5	01/02/1937	Article (<i>NRF</i>)
Le Prince et la Jeune Parque	V5	01/04/1927	Article (<i>Annales</i>)
Svedenborg	V5	01/06/1936	Article (<i>NRF</i>)-Préface
Première leçon du cours de poétique	V5	10/12/1937	Leçon (Collège de France)
Cantiques spirituels	V5	15/05/1941	Article (<i>RDM</i>)
La tentation de (Saint) Flaubert	V5	15/08/1942	Préface
Fragments des mémoires...	V5	15/12/1937	Article (<i>Revue de Paris</i>)
Discours aux chirurgiens	V5	17/10/1938	Discours-Article (<i>NRF</i>)
Une vue de Descartes	V5	19/06/1941	Préface

Valéry au soleil de midi : récollection et dispersion

Catherine PERRY

Aujourd'hui encore, les opinions demeurent partagées quant à l'engagement éthique et politique de Valéry¹. Selon le point de vue idéologique que l'on adopte, soit l'auteur apparaît comme un dilettante esthétisant et élitiste, pour qui toute activité sociale correspondrait à un « jeu » plus ou moins « anarchique », selon le mot de Valéry lui-même soit ; au contraire, il apparaît comme un penseur réellement engagé, mais dans la distance de la réflexion critique qui se doit d'être aussi indépendante que possible de toute contrainte sociale. Dans le cas d'un poète qui a pour vocation principale de penser au langage et d'œuvrer à sa transformation, s'engager dans le domaine de la politique équivaldrait tout autant à s'enliser dans une bourbe de conventions paralysantes et de clichés qu'à se perdre dans une tourbe de passions et d'intérêts personnels. Comme l'écrit Valéry, « [n]os enthousiasmes, nos antagonismes dépendent directement des vices de notre langage² ». A titre d'exemple, dès 1902, il rejette la politique parce qu'elle exige la conformité à des modèles préconçus³. Plus tard, lors d'une conférence sur « Les Intellectuels et la politique », tenue à Berlin en 1926, Valéry affirme : « Au lieu de faire appel à

la raison, on obéit dans ce domaine [politique] à des souvenirs, à des sentiments, voire à des instincts primitifs⁴ ». Pour finir, dans un essai de 1938 il observe que « [p]olitique et liberté de l'esprit s'excluent, *car politique, c'est idoles*⁵ ». Que Valéry se soit préoccupé des événements contemporains est amplement démontré par ses efforts pour élaborer, dans plusieurs essais, une analyse lucide et désabusée de la condition européenne durant la première moitié du vingtième siècle. Par ailleurs, il a été tout autant concerné par la situation que pouvait occuper la poésie dans un monde peu réceptif à en apprécier la validité ou le sérieux, ce qui explique en partie l'attitude ambiguë de Valéry vis-à-vis de son étiquette de « poète ». Il s'agit en somme de confronter un double problème : la poésie peut-elle encore jouir d'une situation privilégiée dans le vingtième siècle, ce qui revient à dire dans l'Histoire, et l'Histoire à son tour peut-elle être intégrée dans la poésie, sans que celle-ci n'en soit aussitôt contaminée et ne tombe dans le didactisme ? En effet, quelle que soit l'aspiration du poète à se détacher des « mots de la tribu », selon l'expression consacrée de Mallarmé, il ne peut entièrement s'abstraire de sa propre condition historique. En faisant appel au langage il participe inévitablement du mouvement de l'Histoire, de même qu'en se soumettant à la publication il accepte forcément une communication avec ses lecteurs⁶.

Puisque le domaine d'action propre au poète est celui du langage, ce que je me propose d'étudier ici, ce sont les rapports subtils qui se tissent entre le travail sur le langage poétique et l'effet possible de celui-ci sur la politique – et j'entends le mot « politique » au sens large d'une *polis*, c'est-à-dire d'une communauté culturelle, à la fois civique et linguistique, qui s'étend au-delà des frontières de la nation française pour englober l'Europe. Contrairement à la politique courante, dont les expédients ne servent la plupart du temps qu'à remédier au plus pressé et dont l'impuissance à envisager les bouleversements mondiaux au vingtième siècle est flagrante, le travail poétique représente une activité à long terme, visant l'avenir même de la pensée, et par là l'avenir de la civilisation européenne. Du moment que le travail sur le langage est un travail sur la base à partir de laquelle les idées se forment, en reconfigurant le langage, le poète-penseur serait à même de donner une forme pour la communauté à laquelle il appartient ; et à partir de cet espace ouvert sur l'imagination

de possibilités nouvelles, une ré-forme de la structure socio-politique peut éventuellement surgir.

Un des poèmes les plus célèbres et les plus populaires de Valéry, *Le Cimetière marin*, dont l'initiative pourrait remonter à la Première Guerre mondiale, suggère que l'auteur n'a pas été aussi apolitique qu'il aimait parfois le prétendre⁷. On se souviendra que la première édition du poème date de 1920, avant sa parution dans le recueil de *Charmes*, en 1922, et qu'il est contemporain de *La Jeune Parque*. De toute évidence, l'activité poétique de Valéry en ce temps-là constitue une discipline de l'esprit au sein d'une société déchirée. En parlant de *La Jeune Parque*, Valéry a plusieurs fois répété la valeur de substitution qu'offrait son travail poétique face à son impuissance durant la guerre : « Il fallait au moins travailler pour notre langage, à défaut de combattre pour notre terre⁸ ». Et à Gide, il écrit que ce poème représente une « autobiographie intellectuelle⁹ ». On pourrait en dire autant du *Cimetière marin*, œuvre qui reflète l'effort du poète, en tant que citoyen concerné de l'Europe, de s'ancrer dans le langage pour y trouver une cohérence et peut-être même une solution aux troubles de l'Europe.

Selon ses propres commentaires, Valéry visait, dans *Le Cimetière marin*, à « construire » un monologue à la fois personnel et universel, qui ne résultât pas d'un « vouloir dire » mais d'un « vouloir faire¹⁰ ». Si Valéry a toujours refusé de s'engager personnellement dans son œuvre – « Tout ce qui compte » chez un écrivain, dit-il, « est bien voilé » (Œ1, 482) –, il n'empêche qu'étant donné sa préoccupation par l'avenir de la civilisation européenne, comme en témoigne son essai « La Crise de l'Esprit », composé en 1919, il est difficile de ne pas voir en ce poème les étapes d'un drame à la fois biographique et historique¹¹. Ce double drame semble bien être celui de l'Esprit occidental et de la civilisation qui en découle, tous deux envisagés depuis le moment de leur naissance symbolique, que le poème situe dans la Grèce antique plutôt que dans le monde biblique. Rappelons que le poème progresse d'une méditation sereine devant une mer illuminée par le soleil immobile de midi, auxquels s'identifie la conscience de l'observateur, pour passer ensuite à une appréhension de la mort, et pour aboutir enfin à un rejet de la contemplation initiale et à une affirmation de la vie. Le poème viendrait donc graduellement à reconnaître la valeur illusoire d'une philosophie de type platonicien et

dualiste qui voudrait détacher l'esprit du corps, puisque cette philosophie ne peut arrêter l'écoulement du temps et délivrer ainsi de la mort ; cette constatation à la fin du poème débouche sur l'adoption d'une nouvelle forme de connaissance, ou plutôt d'intuition, qui rendrait compte du mouvement de la vie. Pour exaltante qu'elle soit, cette résolution est plutôt émotionnelle que raisonnée ; elle semble même résulter d'un désespoir face à la pensée qui renonce maintenant à trouver une explication pour la situation métaphysique de l'être humain dans le monde. Comme le démontre la strophe dédiée à Zénon, dont le raisonnement mène à une aporie, la pensée reste forcément inadéquate dans l'activité de la représentation, car celle-ci ne peut qu'immobiliser le mouvement de la vie ; pour reprendre l'idée de Bergson, elle impose des découpages artificiels dans le flux ininterrompu de « l'élan vital ». Si la résolution du poème est insatisfaisante du point de vue de la connaissance, il semblerait en aller de même pour tous les produits de la pensée. Mais ce serait oublier qu'il s'agit ici d'un poème, en dépit de son contenu philosophique, et que la poésie est l'unique terrain où l'activité de l'esprit soit relativement libre de suggérer la richesse et la complexité de la vie, tant intellectuelle que psychologique et somatique. A ce niveau, l'aporie elle-même peut ouvrir un espace pour le développement de nouvelles possibilités. Mais avant d'atteindre cette conclusion, la conscience dont le poème retrace l'histoire doit passer par le détour d'une série de réflexions critiques, réflexions intimement liées à la poétique de Valéry.

Malgré l'entrée en jeu de la révolution conceptuelle de Nietzsche dès le début du siècle, et malgré l'apport de Bergson, la pensée contemporaine est encore largement engoncée dans le besoin de trouver des fondations philosophiques stables, pouvant rendre compte d'une vérité « universelle ». C'est en partie pour cela que Valéry a insisté, me semble-t-il, sur la primauté de la forme du langage par rapport à son contenu – la forme étant entendue comme la disposition et le choix savants des mots. Le recours à la forme permet de démontrer l'instabilité foncière de significations que l'on imagine être universellement valables et quasi intemporelles. Valéry signale ce problème sémantique dans son essai de 1925, intitulé « Propos sur l'intelligence ». Une source de signification, d'après lui, serait à trouver dans les rapports des mots entre eux : « On dirait, en vérité, que les mots en mouvement et en combinaison sont

tout autres choses que les mêmes mots inertes et isolés » (CE1, 1041-1042). Il déclare ensuite qu'un examen attentif de la notion d'intelligence révèle l'obscurité de tout concept présumé intelligible : « *L'Intelligence* est l'une de ces notions qui ne prennent leur valeur que des autres termes auxquels elles sont jointes dans quelque discours qui les compose ou les oppose » (CE1, 1042). Or, ce procès de la signification peut-il mieux se démontrer ailleurs qu'à l'œuvre, dans la poésie ? Comme le suggère Valéry au sujet du *Cimetière marin*, la structure poétique détermine ou crée le sens des mots, et cela même au-delà de toute intention du poète, car il s'agit pour lui de mettre ce mouvement en marche et d'en révéler le fonctionnement. La poésie étant l'unique lieu où se puisse accomplir un pareil travail du sens et où toutes les contradictions de la pensée peuvent se déclarer librement, sa fonction dépasse de loin la mise en pratique d'un jeu de l'esprit entendu dans un sens superficiel¹².

Il existe encore un autre versant, plus obscur, de la signification, qui soulève le problème de l'indépendance des mots vis-à-vis de l'esprit humain. Puisque les mots ont une histoire, leur profondeur sémantique contribue puissamment à leur signification présente, bien que l'emploi du langage dans la vie courante ne mette pas à jour cette stratification des sens. Or, si chaque mot au cours de son évolution historique s'est chargé de couches sémantiques, celles-ci ajoutent à sa richesse connotative, certes, mais elles dépassent aussi la conscience de l'individu qui en a hérité malgré lui. Pour Valéry, cependant, cette précédençe historique du langage ne détermine pas entièrement la pensée, car l'on peut malgré tout contrôler le langage en y exerçant sa volonté. C'est ce qu'il suggère dans son essai de 1939, « Poésie et Pensée abstraite » : « Il faut prendre garde aux premiers mots qui prononcent une question dans notre esprit. Une question nouvelle est d'abord à l'état d'enfance en nous ; elle balbutie : elle ne trouve que des termes étrangers, tout chargés de valeurs et d'associations accidentelles ; elle est obligée de les emprunter » (CE1, 1316).

Un des recours dont on dispose pour lutter contre l'aliénation de la pensée par rapport au langage est de pratiquer l'étude des étymologies, de creuser les mots en profondeur, pour retrouver les étapes de leur développement sémantique jusqu'au point le plus reculé de leur émergence. En exerçant sa volonté sur la force autonome du langage, le poète serait à même de contrôler l'incontrôlable ; par la mise en évidence de ce pouvoir du langage il pourrait

alors stimuler la conscience des lecteurs pour les amener à réfléchir sur les sens multiples que peut contenir chaque mot, et donc provoquer en eux l'éveil d'une conscience historique. En effet, retracer un mot jusqu'à ses sources connues les plus lointaines, représente un effort de plonger dans l'histoire, notamment dans l'histoire de la conscience. C'est la méthode philologique de Nietzsche, que Valéry pratique à son tour, mais par la poésie. Et que trouve-t-il ? Plus on creuse un mot dans le sens diachronique, plus il s'obscurcit et se divise ; il se peut même que « ce gouffre sans fond » (Œ1, 686) atteigne son envers, si bien que l'on se trouve devant un sens radicalement opposé. C'est pour cela que Valéry écrit, dans une dédicace du *Cimetière marin* : « Qu'il n'est rien de plus noir que le soleil, voilà toute la substance de ce Poème que j'ai essayé de faire avec un mélange très intime de ténèbres et de feu¹³ ». Loin d'obéir à la loi de non-contradiction, les mots portent donc leur contradiction en eux-mêmes. C'est la tâche de la poésie de révéler cette dimension qui échappe à la conscience paresseuse, lorsque celle-ci ne retient des mots que leur sens conventionnel, ou immédiat. Dans son essai « Poésie et Pensée abstraite », Valéry reprend la distinction de Mallarmé entre prose et poésie : dans le langage de la communication ordinaire, chaque mot, ne servant que de véhicule transparent au message, est destiné à périr dès son énonciation. Le poème, par contre, « ne meurt pas pour avoir vécu : il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être » (Œ1, 1331). Ce pouvoir indéfini de la poésie, qui procède en grande partie de la beauté des images et de la qualité musicale des mots mis en juxtaposition, découle aussi des aspects inquiétants que la poésie suscite parfois en faisant resurgir un sens englouti, ou en attribuant à un mot de nouvelles significations grâce à l'environnement linguistique dans lequel il est placé.

Midi

Comment le soleil, par exemple, ce symbole quasi universel d'une conscience lumineuse projetant ses rayons sur les objets du monde pour nous les donner dans la clarté de la représentation, pourrait-il se transformer en obscurité¹⁴ ? Et cette obscurité s'adresse-t-elle à la perception sensorielle ? À la conscience morale ? Ou est-elle plutôt sémantique, indiquant une

impénétrabilité du sens, laquelle soulève un problème conceptuel, comme Valéry l'observe dans un autre contexte : « Ce qui était clair au passage, et si vivement *compris*, se fait obscur quand on le fixe ; ce qui était simple se décompose ; ce qui était avec nous est contre nous¹⁵. » Le soleil est une des nombreuses images du poème qui nous montre de quelle façon le choix réfléchi des mots comme leur disposition judicieuse peuvent illustrer le processus par lequel le « fond » devient un effet de la « forme ». La première strophe du poème est déjà tellement imbriquée dans un réseau métaphorique qu'elle produit une richesse sémantique presque impossible à démêler :

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
 Entre les pins palpite, entre les tombes ;
 Midi le juste y compose de feux
 La mer, la mer, toujours recommencée!
 O récompense après une pensée
 Qu'un long regard sur le calme des dieux!

Au niveau du monde extérieur d'abord, la strophe nous présente l'image d'un toit, qui se transforme peu après en une surface maritime étincelante. Mais puisque la mer est composée par les feux de « Midi le juste », son existence dans le poème semble procéder directement du soleil. Or, midi étant une abstraction qui se réfère au soleil conçu par la pensée plutôt qu'il n'est perçu par les sens, la phrase devient aussitôt une métaphore pour suggérer un artiste absorbé dans l'activité de la composition, une activité, selon Valéry, qui représente éminemment la poésie au sens originel du terme¹⁶. A ce niveau sémantique, le « long regard sur le calme des dieux » confirme la notion d'un créateur se délassant, après un effort de pensée, dans la contemplation de son œuvre. L'attribut de « juste » donné à « Midi », qui suggère l'équilibre des balances de la justice, nous invite aussi à déceler l'étymologie du substantif « pensée », le verbe latin *pendere*, qui signifie « peser » et, par extension, « juger ». Ici, l'observateur, dont le regard seul affirme la présence, s'identifie, par la conscience, à « Midi, » et tous deux semblent participer d'une dimension transcendante par rapport au monde.

En outre, le terme de « Midi » indique un instant où le temps paraît s'être figé dans l'éternité. « Midi » rassemble donc le temps en lui-même ; et il

semble étendre cette capacité à la mer, dans la quatrième strophe : « Temple du temps, qu'un seul soupir résume ». Grâce à son lien avec la pensée contemplative de l'observateur, « Midi » s'apparente au principe apollinien de la « mesure », principe qui s'accorde harmonieusement avec la mer, toujours semblable à elle-même dans la différence de son mouvement perpétuel, comme l'indique aussi la répétition euphonique, « la mer, la mer ». Cette faculté de composition dans l'instant éternel d'une pensée au repos nous mène à un autre verbe latin, *cogitare*. Dans le dixième livre des *Confessions* (10, 11), où il médite sur la mémoire, Saint Augustin définit ce verbe comme l'action de « recollecter », ou de rassembler des souvenirs épars dans la conscience, de sorte à former une pensée unifiée. A la mesure esthétique s'ajoute donc une dimension éthique, car « Midi », ou la conscience, semble également chercher à recapturer et à rassembler les fragments épars d'un passé mythique, fragments figurés ici par les reflets innombrables de la mer. Ce lien avec le passé antique, qui est explicite dans le dernier vers de la strophe, « le calme des dieux », s'annonce déjà dans l'épigraphe, tirée de la troisième *Ode pythique* de Pindare. En fournissant un cadre pour la présence de l'Antiquité dans *Le Cimetière marin*, cette épigraphe établit d'emblée l'importance que le poème attribue au passé¹⁷. L'adjectif démonstratif « Ce », placé à l'ouverture du premier vers, semble même émaner de l'épigraphe ; le déictique signalant une méditation en cours, l'écart temporel séparant le passé du présent est ainsi comblé. La référence donnée pour l'épigraphe, « *Pythiques, III* », jointe aux caractères grecs de la citation, suggère aussi un sens cryptique exigeant un même décodage que dans l'Antiquité, pour les paroles de l'oracle à Delphes ; de sorte qu'Apollon, dieu du soleil, patron des sciences et des arts, annonce discrètement sa présence dans le poème. Or, ce dieu a également pour fonction dans la mythologie de recomposer les membres dispersés de Dionysos après son écartèlement par les Titans¹⁸. Ici, Dionysos symbolise la fragmentation de l'être originel dans le monde du devenir, ou de la vie, qui est celle de la mer dans le poème, et son retour ultime à l'unité primordiale.

En dépit de l'harmonie évidente des sons et des images dans la première strophe du *Cimetière marin*, certains mots s'opposent au projet d'une unification par la pensée. Pour ne prendre qu'un exemple frappant, « Midi » est lui-même un mot ambigu. Bien qu'au zénith il puisse représenter une perfection

immuable, et bien que son attribut de justice suggère l'idéal d'un axe vertical se dressant entre les plateaux équilibrés de la balance, il s'agit d'un moment qui demeure posé de façon précaire au bord du changement. En tant qu'il sépare le passé et le futur, « Midi » indique aussi un écart temporel ; son nom « Mi-di », qui divise le jour en deux, se scinde lui-même en deux moitiés égales, toutes deux également séparatives puisque les préfixes « mi- » et « di » signalent la division. Etant un point de transition d'une période à une autre, d'un état à un autre, « Midi » prend une connotation menaçante lorsque le soleil est décrit peu après, dans la troisième strophe, comme « suspendu sur l'abîme », et, donc, sur le vide plutôt que sur la beauté classique de la composition initiale. « Midi » pourrait donc s'interpréter comme un moment de crise, d'autant que le préfixe itératif dans le verbe « repose » semble indiquer un déplacement du soleil, loin du principe autonome de l'unité, dans la première strophe, à sa position périlleuse par-dessus l'abîme. Parce que le soleil est lié au regard de l'observateur, son déplacement concerne aussi l'observateur. Cette notion coïncide avec l'essai contemporain de Valéry, « La Crise de l'Esprit », où un Hamlet intellectuel, représentant l'Européen après la guerre, « médite sur la mort et la vie des vérités [...et] chancelle entre les deux abîmes, car deux dangers ne cessent de menacer le monde : l'ordre et le désordre » (1, 993).

Malgré son pouvoir de composition et son repos apparent par-dessus l'abîme, « Midi » recèle un principe de dé-composition : comme une graine, qui contient en germe une série inépuisable de divisions futures, « Midi » annonce la division au sein du « point pur », et il semble prêt à exploser, avec des conséquences également désastreuses. Car tant l'ordre que le désordre, d'après Valéry, impliquent des dangers, l'ordre dans sa forme absolue aboutissant à l'automatisme pur et donc au mécanisme, tandis que le désordre aboutit au déchaînement des forces vitales et au chaos, effets simultanément à l'œuvre dans la Grande Guerre. Par son principe interne de rupture, non seulement « Midi » se déconstruit lui-même, mais il déstabilise la strophe entière en révélant la différence qui habite au sein même de l'idée d'unité. Cette première secousse s'étend au « Stable trésor, temple simple à Minerve », érigé dans la troisième strophe, avant d'aller ébranler les fondations du « Temple du Temps », dans la quatrième strophe. A cause de son association intime avec le locuteur, on pourrait également attribuer à « Midi » le ver qui apparaît dans la

dix-neuvième strophe pour ronger la conscience : « Le vrai rongeur, le ver irréfutable / . . . vit de vie, il ne me quitte pas! » Ce ver, bien sûr, est le doute qui s'empare de la pensée, toujours mouvante, face à son effort de stabiliser la vie dans des représentations immuables ; de même, le vers est le corps, dont la présence « irréfutable » se moque des constructions de la métaphysique platonicienne qui prétendent surmonter le flux temporel et offrir l'immortalité¹⁹. Au moment où « Midi » veut prendre possession du monde pour le contrôler, il en est dépossédé, tel Orphée perdant Eurydice.

Bien avant sa résolution finale, le poème nous annonce la tension qu'il va développer au cours de ses vingt-quatre strophes, comme dans une tragédie classique où l'action se déroule en vingt-quatre heures ; car il s'agit bien ici d'une pensée tragique, proche de celle de Nietzsche. Outre l'ambiguïté de « Midi », la première strophe abrite déjà une vie « palpitante », sous le toit que « Midi » compose habilement pour y réfléchir l'image de sa perfection unitaire. Parce que « Midi » est une figure paralysante qui s'ignore en tant que telle et dont l'erreur consiste à ne pas tenir compte de la profondeur de la mer, à la fin du poème, le soleil ne trouvera dans la surface de cette mer résistante qu'un miroir brisé, fragmenté en milliers de reflets, et déformé par le mouvement sinueux de l'« hydre absolue », tandis que la vie fait rage et semble aboutir au désordre que redoutait Valéry :

Oui! Grande mer de délires douée,
 Peau de panthère et chlamyde trouée
 De mille et mille idoles du soleil,
 Hyde absolue, ivre de ta chair bleue,
 Qui te remords l'étincelante queue
 Dans un tumulte au silence pareil,

Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!
 L'air immense ouvre et referme mon livre,
 La vague en poudre ose jaillir des rocs!
 Envolez-vous, pages tout éblouies!
 Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies
 Ce toit tranquille où picoraient des focs!

Par le « Oui » qui inaugure l'avant-dernière strophe, le poème affirme désormais le pôle dionysien de l'existence. En donnant vie à la « bête » endormie, dont le cœur palpitait silencieusement sous le contrôle rigoureux de l'intellect, dans la première strophe, et en peignant les forces déchaînées de l'univers, la vingt-troisième strophe paye tribut à l'irrationalité fondamentale de l'existence et à ses pouvoirs de dissolution.

La mer

Mais ce mouvement indique-t-il un simple renversement d'un pôle à l'autre, avec l'implication d'un retour possible à l'autre pôle, sans nul progrès ? Ici, le locuteur tâche encore de recouvrer un passé mythique ; toutefois, en jetant les pages au vent, en s'abandonnant au « délire » et au « tumulte » silencieux de la mer, et donc à l'absence de cette articulation intellectuelle qu'est la parole, le locuteur abandonne aussi les éléments du passé qui ne servent plus à la vie – les pages « éblouies » sont par là même « oubliées ». Le substantif « délire », antonyme parfait du verbe « dé-lire », si un tel verbe existait, suggère que le locuteur affirme une volonté de renouvellement contre une culture livresque et paralysante, telle que Nietzsche en a traité dans un essai sur l'histoire, que Valéry admirait²⁰. Cette volonté est rendue d'autant plus sensible par les nombreuses exclamations et les impératifs qui ponctuent les derniers vers. Au contraire de Zénon, qui démontre la paralysie de la raison pour en déduire un univers statique, le locuteur trouve dans cette aporie une source d'énergie ; devant l'impasse de la raison, Valéry semble dire : l'esprit a le choix entre la mort et la vie, la haine de la vie ou son acceptation avec les complexités et les limites qu'elle comporte. Si l'esprit balance constamment du pour au contre, entre les deux pôles de l'antithèse, il demeurera enchaîné au doute stérile, car l'oscillation, étant un mouvement automatique, ne débouche sur rien ; il faut qu'un troisième terme surgisse pour nous mener en dehors de cette polarité – d'où l'ajout paradoxal que fait Valéry du participe « vivant » à son image bien connue du pendule poétique pour définir le mouvement de la poésie²¹. Au lieu de mener au désespoir et au nihilisme, le paradoxe de Zénon stimule l'esprit à se surmonter, sans que celui-ci vise pour autant à l'absolu hégélien, qui serait un vide conceptuel pareil à « l'abîme » que le poème semble dénoncer.

L'image tout aussi paradoxale de la « chlamyde trouée » suggère un même dépassement : loin d'être un tissu opaque qui bloque la vision, et loin d'indiquer une simple nostalgie pour le passé qu'un poète de type orphique tâcherait de ressusciter – en admettant par là une chute par rapport à un état de perfection primordiale –, elle ouvre sur un ailleurs, figuré ici par une infinité de perspectives nouvelles sur le soleil, c'est-à-dire une infinité d'interprétations. A la place du soleil composant la mer en un miroir qui reflète sa propre perfection, c'est maintenant l'énergie vivante en dessous du miroir apparent qui décompose le soleil de sorte à le recréer, non pas comme une « idole » unique, ou un mythe réducteur, mais comme un mythe riche de possibilités et donc ouvert sur l'avenir²². Ce que « Midi » et la conscience avaient d'abord dédaigné, cette troisième dimension qu'est la profondeur – de la mer comme métaphore de l'élan vital – et que l'étymologie du mot « altitude » sous-entendait dès la quatrième strophe, est désormais entré dans le jeu de l'existence.

Ce poème offre donc une alternative, et par là une invitation au lecteur : soit on reste dans le cimetière, avec les morts qui prennent le parti de « Midi » (quatorzième strophe), c'est-à-dire d'une métaphysique traditionnelle, avec les périls que comporte son dualisme foncier – l'ordre extrême et son envers, tant au niveau de la pensée que de ses effets dans le monde ; soit on prend l'autre risque de plonger dans la mer et de confronter l'inconnu. En s'exclamant, à travers une sorte de double impératif, « Il faut tenter de vivre », le locuteur affirme la valeur de foi délibérée qui doit entrer dans cette décision ; pareillement à la vague qui « ose » jaillir, on doit se risquer, même si l'on ne rencontre au bout du chemin que la « poudre » mortelle. Cette mer ne semble donc pas présenter de danger réel. D'une part, la décision se prend à la suite d'une réflexion prolongée ; bien qu'elle participe à l'extase, elle est loin d'être inconsciente, et ne risque donc pas de mener à un désordre réactionnaire contre la force opprimante qu'exerce l'ordre extrême. De même, la destruction qui paraît s'accomplir ici n'est qu'une destruction figurée, le délire de la mer s'intégrant harmonieusement dans la forme du vers décasyllabique²³. D'autre part, en étant « douée de délires », le mouvement irrésistible de la mer n'appartient pas entièrement à celle-ci : en affirmant la mer, le locuteur lui prête le pouvoir qu'elle a sur lui²⁴. Les occurrences multiples de l'impératif

confirment ce sentiment de liberté en accentuant la volonté du locuteur plutôt que sa soumission à des puissances extérieures.

*

Puisque nous avons affaire au langage poétique, en fin de compte ce pouvoir de la mer paraît être celui de la métaphore, l'unique figure qui soit capable, pourvu qu'on y applique sa volonté, de transporter ailleurs, en dehors du lieu de la mort, c'est-à-dire aussi de la lettre morte et du concept dénué de sens. Le poème aboutit ainsi à l'affirmation d'une pensée poétique qui allie la pensée mythique avec la délibération. Par-delà la philosophie éléatique et ses avatars depuis le platonisme, par-delà le principe aristotélique de la non-contradiction conceptuelle, la poésie peut rendre compte d'une vie complexe et intégrée à tous les niveaux – intellectuel, psychologique et somatique. Comme Valéry note dans « La Crise de l'Esprit », la connaissance à elle seule est impuissante à sauver quoi que ce soit (CE1, 990) ; les propriétés de la poésie semblent d'ailleurs offrir à Valéry un espoir que sa prose, plus pessimiste, refuse. La crise qui se fait jour dans le substantif « Midi » correspondrait donc à un moment d'espoir. Comme l'aporie du paradoxe de Zénon, en se détruisant elle-même, la pensée dualiste a le pouvoir d'engendrer un monde. C'est aussi l'observation de Nietzsche : lorsque la pensée confronte ses propres limites, une nouvelle connaissance, qu'il nomme connaissance tragique, peut surgir. Dans *La Naissance de la tragédie*, il dénonce « l'illusion profonde » de Socrate, selon qui la pensée rationnelle pouvait à la fois pénétrer « les abîmes les plus profonds de l'être » et le corriger. Cette illusion métaphysique, conclut Nietzsche, mène la science jusqu'à ses limites et la force à se transformer en son but final, qui est l'art (section 15). On pourrait en dire autant pour la conclusion du *Cimetière marin*, car Valéry lui-même, en 1917, écrit que ni la pensée spéculative ni la « fureur » dionysienne ne peuvent isolément donner une impulsion artistique : « L'opposition entre Dionysos et Apollon est constitutive. Ils ne valent que dans leur conjugaison de lutteurs. Séparés, l'un ahurit, l'autre assomme. Dans un four incandescent, dans un four éteint, l'œil ne voit également rien. Il faut un clair-obscur, qui du Tout et du Rien fasse enfin quelque chose » (VI, 456). En alliant la pensée discursive à la pensée figura-

tive, *Le Cimetière marin* offre précisément ce « quelque chose » d'indispensable à la vie qu'est la projection d'une vision constructrice et la volonté d'y atteindre²⁵.

Bien que la poésie de Valéry ne se réfère pas explicitement à la guerre, la situation du monde actuel pénètre *Le Cimetière marin* au point d'en faire un monument collectif qui se tourne vers le passé tout en consacrant une place à l'avenir. Valéry nous propose ici une réflexion sur l'Histoire par le moyen d'une logique figurative. L'acte d'affirmation délibéré dans la poésie s'étend au-delà de lui-même dans la métaphore ; et par là, il permet de surmonter la tentation d'un nihilisme destructeur. Cette notion nous ramène à l'épigramme de Pindare, tirée d'un poème de consolation adressé au tyran âgé et malade de Syracuse, poème dont Valéry cite un seul vers, capital : « O mon âme n'aspire pas à l'immortalité, mais épuise le domaine du possible ». Comme son prédécesseur antique, *Le Cimetière marin* est un « don du poème » qui offre une consolation à l'esprit affaibli de l'Europe. Tout en répétant le thème principal de la *Troisième Pythique*, il établit néanmoins une différence cruciale avec le texte du passé, différence qui consiste dans « l'ère successive » où le locuteur se dirige. Par contraste avec le « Temple » statique « du Temps », dans la quatrième strophe, cette « ère successive » est à la fois celle qui dure, au sens bergsonien, et celle qui suit, celle qui ouvre donc sur un avenir *inépuisable*, et non pas sur l'épuisement du possible que préconise la citation de Pindare, la métaphore étant la figure par excellence de l'élan vital indéfiniment créateur. En acceptant la valeur positive du temps, le poème accepte aussi un engagement avec l'Histoire, dont il tâche de modifier la direction. Si je crois déceler un geste éthique à implications politiques dans *Le Cimetière marin*, c'est donc celui par lequel le poète enseigne à penser symboliquement, de sorte que l'on puisse dépasser le dualisme de la métaphysique traditionnelle et penser à l'Autre, jusqu'à l'ennemi, comme au même avec une différence, et par conséquent sympathiser avec cet Autre. Contrairement au début du poème, où le sujet lyrique semble englober la réalité entière, à la fin, il veut le contact avec l'Autre, dont il reconnaît la nécessité vitale. Si Valéry évite de donner un contenu spécifique à sa pensée politique, il offre cependant une nouvelle méthode pour aborder les questions politiques et pour forger l'Histoire au lieu de la subir.

L'engagement de Valéry avec la politique est donc subtil et complexe, car la véritable action pour lui s'accomplit, comme pour Nietzsche, dans le domaine de l'art : « Le poète se consacre et se consume à définir et à construire un langage dans le langage ; et son opération, qui est longue, difficile, délicate, qui demande les qualités les plus diverses de l'esprit, et qui jamais n'est achevée comme jamais elle n'est exactement possible, tend à constituer le discours d'un être plus pur, plus puissant et plus profond dans ses pensées, plus intense dans sa vie, plus élégant et plus heureux dans sa parole que n'importe quelle personne réelle²⁶ ». Si une telle pensée s'étend au domaine de l'action sociale, où les instincts hostiles de la « volonté de puissance » peuvent être sublimés dans la paix, *Le Cimetière marin* enseignerait donc une leçon de civilisation. En effet, dans « La Crise de l'Esprit », Valéry note que « [...] la paix est cette guerre qui admet des actes d'amour et de création dans son processus : elle est donc chose plus complexe et plus obscure que la guerre proprement dite, comme la vie est plus obscure et plus profonde que la mort » (Œ1, 994). Le locuteur du *Cimetière marin* révèle ainsi sa voix ; à la fois personnelle et anonyme, c'est une voix éthique qui s'identifie à la communauté dont elle est une partie constituante.

NOTES

- 1 Voir notamment l'ouvrage récent, *Paul Valéry et le politique* (Serge Bourjea, éd., L'Harmattan, Paris, 1994), qui est pour une grande part à l'origine de mes réflexions sur ce sujet controversé. De longues conversations sur la poésie avec Jeffrey Hipolito, de l'université de Washington, ont aussi stimulé ma réflexion sur Valéry.
- 2 « Propos sur l'intelligence », *Œuvres* (Gallimard, Paris, 1957, 1960 ; édition de la Pléiade) Œ1, 1042. Dans mon texte, les chiffres entre parenthèses renvoient au volume et aux pages de cette édition.
- 3 *Cahier* 2 ; 1522 (Judith Robinson-Valéry, éd.), noté C, 2.
- 4 Conférence du 7 novembre 1926.
- 5 « Fluctuations sur la liberté », in *Regards sur le monde actuel* (Œ2, 961). Dans l'avant-propos à cette collection d'essais, Valéry note : « On n'y trouvera que le

- dessein de préciser quelques idées qu'il faudrait bien nommer *politiques*, si ce beau mot de politique, très séduisant et excitant pour l'esprit, n'éveillait de grands scrupules et de grandes répugnances dans l'esprit de l'auteur » (Œ2, 914).
- 6 Valéry accepte cette communication avec le public en dépit d'une volonté de résistance – je me réfère ici à la communication de Michel Jarrety, selon qui la poésie de Valéry accentue une « disjonction » ou une absence de réciprocité, entre l'auteur et ses lecteurs.
- 7 En répondant à une question de Fernand Lot, en 1929, Valéry écrit que ce poème a déjà « plus de dix ans d'âge » (Œ1, 1688). A Frédéric Lefèvre, il dit aussi : « J'avais fait quelques strophes du *Cimetière marin* pendant que je composais *La Jeune Parque* » (Œ1, 1687).
- 8 *Lettres à quelques-uns* (Gallimard, Paris, 1952) 123.
- 9 14 juin 1917 (Œ1, 1633). Cette même année, Valéry écrit à Albert Mockel : « Vint la guerre. Puis, l'installation de la guerre et ce régime d'angoisse quotidienne, qui n'est pas abrogé. Comme tout le monde, j'avais perdu ma liberté d'esprit. Adieu, spéculations! – J'ai trouvé alors que le moyen de lutter contre l'imagination des événements et l'activité consumante de l'impuissance était de s'astreindre à un jeu difficile ; se faire un labeur infini, chargé de conditions et de clauses, tout gêné de strictes observances. Je pris la poésie pour charte privée. Je pris les ceintures les plus classiques. Je m'imposai en outre la continuité de l'harmonie, l'exactitude de la syntaxe, la détermination précise des mots, un à un triés, pesés, voulus, etc. » (Œ1, 1629). Des années plus tard, en 1929, Valéry réaffirme en termes presque identiques l'importance que comportait pour lui la poésie en temps de guerre : « La guerre vint. Je perdis ma liberté intérieure. Spéculer me parut honteux, ou me devint impossible. Et je voyais bien que toutes mes réflexions sur les événements étaient vaines ou sottes. L'angoisse, les prévisions inutiles, le sentiment de l'impuissance me dévoraient sans fruit. C'est alors que l'idée en moi naquit de me contraindre, à mes heures de loisir, à une tâche illimitée, soumise à d'étroites conditions formelles. Je m'imposai de faire des vers, de ceux qui sont chargés de chaînes. Je poursuivis un long poème » (lettre à Georges Duhamel ; Œ1, 1637).
- 10 « [...] je m'orientais vers un monologue aussi personnel, mais aussi universel que je pourrais le construire » (« Au Sujet du *Cimetière marin* », Œ1, 1504). Et : « Je n'ai pas voulu dire, mais voulu faire » (Œ1, 1503). Il s'agit donc de la poésie entendue au sens étymologique du terme.
- 11 Dès 1896, dans un article intitulé « La Conquête allemande », réimprimé en 1915 sous le titre « Une Conquête méthodique », Valéry exprime sa crainte de voir

l'Europe, après d'immenses progrès en sciences et en technologie, devenir son propre agent de destruction.

- 12 Dans son essai de 1939, « Existence du symbolisme », Valéry écrit : « Le pouvoir excitant d'un mot est illimité. Tout l'arbitraire de l'esprit est ici à son aise » (Œ1, 687).
- 13 Cité en exergue de l'étude de Paul Pieltain, *Le Cimetière marin de Paul Valéry* (Palais des Académies, Bruxelles, 1975).
- 14 Valéry se serait peut-être inspiré d'une maxime de la Rochefoucauld : « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement. »
- 15 « Propos sur l'intelligence » (1925 ; 1 : 1041). De même, Valéry écrit dans « Poésie et pensée abstraite » (en 1939) : « [...] tel *mot*, qui est parfaitement clair quand vous l'entendez ou l'employez dans le langage *courant*, devient magiquement embarrassant, introduit une résistance étrange, déjoue tous les efforts de définition aussitôt que vous le retirez de la circulation pour l'examiner à part... » (Œ1, 1317).
- 16 »La plus *poétique* des idées [est] l'idée de composition » (« Au sujet du *Cimetière marin* », Œ1, 1504).
- 17 Notons toutefois que l'épigramme, sans titre ni auteur, a paru dans l'édition en plaquette d'Emile Paul Frères, en 1920 ; elle a ensuite disparu et réapparu plusieurs fois avant de se stabiliser.
- 18 Voir Jean Pépin, « Plotin et le miroir de Dionysos » (*Revue Internationale de Philosophie* 24 [1970], 313) ; et Pierre Hadot, « Le Mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin » (*Nouvelle Revue de Psychanalyse* XIII [1976], 97).
- 19 Vers la même époque, Valéry note que le corps est « l'unique, le vrai, l'éternel, le complet, l'insurmontable, système de référence » (*Cahier 7* : 752). Voir à ce sujet l'étude de Jean-Pierre Chopin, *Valéry : L'Espoir dans la crise* (Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1992).
- 20 « Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben » (*Unzeitgemässe Betrachtungen*). En 1907, Valéry écrit à Henri Albert, le premier traducteur en France des œuvres de Nietzsche, au sujet de son admiration pour cet ouvrage qui dénonce les deux « maladies » de l'Europe : le nationalisme et l'historiographie (cité dans *Valéry, pour quoi ?* [Paris : Les Impressions Nouvelles, 1987], 20).
- 21 « Le pendule vivant qui est descendu du *son* vers le *sens* tend à remonter vers son point de départ sensible, [...] » (« Poésie et pensée abstraite », 1 : 1332).
- 22 La fin du *Cimetière marin* rejoint d'ailleurs la fin de *La Jeune Parque*, où la locutrice s'offre avec espoir au vent et aux vagues.

- 23 Si Valéry a insisté que la musique du vers décasyllabique lui est venue avant les mots de ce poème, c'est peut-être parce qu'il voulait accentuer l'harmonie et la liberté, plutôt que la seule contrainte, que représentait pour lui le vers rimé et rythmé de la Renaissance française.
- 24 La technique somme toute romantique de l'apostrophe prête aussi à la mer les qualités du locuteur. Voir l'étude de Jonathan Culler, « Apostrophe », in *The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction* (Ithaca : Cornell University Press, 1981), où le critique établit que si l'apostrophe a pour fonction de transformer l'objet adressé en sujet, et par là de réconcilier l'objet avec le sujet, en même temps elle peut révéler le solipsisme du sujet (142-147).
- 25 Voir l'étude de Hazard Adams, *Philosophy of the Literary Symbolic* (Tallahassee : Florida State University Press, 1983), 364.
- 26 « Situation de Baudelaire » (Œ1, 611).

Du mythe de Narcisse au mythe de la littérature chez Valéry

Radu TURCANU

Je chercherai à analyser ici la fonction des *marges* textuelles dans l'œuvre valéryenne, ainsi qu'elles se révèlent sur une scène d'inscription qui s'articule comme un théâtre d'écriture (le freudien *das andere Schauplatz*), où les choses se valent et leurs métamorphoses ont la structure d'un langage inconscient. Il s'agit donc d'une recherche du mythe littéraire chez Valéry à la manière de l'auteur même qui, à travers les couches successives des réécritures, transforme une figure toujours plus purifiée et sublimée de Narcisse dans une limite formelle du narcissisme. Et il me semble qu'aujourd'hui nous sommes, à notre tour, hantés par le mythe littéraire Valéry, par les réseaux du possible et de l'impossible qu'il a fixés dans notre imaginaire. Je voudrais donc lire le mythe valéryen de l'auteur à partir de ses marges et, à la limite, arriver à un déchiffrement de ce que je vois comme son énigme principale : la dénégation des mythes de l'Autre, le refoulement et la sublimation marquant presque chaque approche entre le poète et cet Autre (qui prend la forme d'une nymphe, d'une muse, d'un lecteur ou d'une femme). Comme un Narcisse fuyant toute instance qui ne reflète pas son image et son désir, le poète pro-

clame à la fin de chaque quête que cet Autre, en tant qu'initiateur de mythologies, est une absence perpétuelle. Est-ce là une méfiance foncière face à la légèreté du talent : « [...] le génie est *facile*, la divinité est *facile* » dans *Monsieur Teste*, II, p. 22¹) ? Ou bien est-il en fait question de l'orgueil du créateur moderne qui met l'Autre sous rature, en le qualifiant de mythique, et le remplace avec un *moi* éthéré et avec un mythe personnel ?

L'insertion du mythe valéryen dans ce rapprochement entre Narcisse et le créateur de littérature est faite à l'endroit où les deux constatent que leur moi idéal, image ou lecteur, est en danger de s'aliéner de sa source. Car Narcisse signifie bien sûr le regard sur le corps propre vu comme le corps d'autrui, tout comme la production littéraire est un déplacement angoissant de la lettre de l'auteur vers le lecteur. Dans l'espace symbolique de l'Autre en tant que code mythique ou grande dénégation de Narcisse, le sujet se perd dans son complément subaquatique dont il est tombé amoureux ; ou bien, comme Orphée, il monte vers la lumière seulement pour tomber mort à son tour sous les coups des Ménades pour avoir « dédaigné les femmes et les avoir exclues des mystères² ». Valéry s'est demandé souvent si une loi morale suprême ne devait renoncer à postuler soit la séparation soit l'union du *je* et du *moi* (*Tel Quel*, II, p. 510), si leur différenciation n'était pas futile et si l'idée même d'une mythologie du *moi* ne représentait pas une refonte des mythes à partir de leurs marges (et donc leur marginalisation).

Il me semble que c'est en vue d'une telle loi que Valéry refait dans *Mon Faust* le mythe fondateur du monde moderne, dans une direction en apparence différente du dessein goethéen. On se souvient que la formule de sublimation du destin de Faust, ce personnage qui arrive tout près d'un dénouement digne d'un Narcisse (ou d'un Orphée), est celle où le dessous prend le dessus et le sujet évite, de justesse, et à l'aide d'une femme³, sa destruction. Hegel suggère que le monde moderne est fondamentalement distinct du monde ancien, et, dans sa dialectique du maître et de l'esclave, il écrit que le serf n'est plus un simple auxiliaire du premier, comme il l'était dans l'Antiquité, une Eurydice chassée de l'initiation à un savoir qu'elle avait elle-même déclenchée (à Eleusis). Hegel établit ainsi d'une manière peu équivoque que le *moi*, l'esclave, ou la lettre sont ceux qui produisent un excès de savoir ou une jouissance (comme *jouis-sens* – d'après Lacan – ou un *jouir du sens*) pour le sujet,

pour le maître, ou pour l'écrivain. Ce renversement du reflet narcissique surgit quand le sujet est fabriqué non pas sur la place d'un futur désastre, celle du mythique Narcisse, mais derrière celui-ci, dans un regard qui « se voyait se voir⁴ » et dans une chute devenue un vol vers le haut. Le philosophe allemand appelle cela *Aufhebung*, signifiant à la fois « abolition », « préservation » et « ascension », ou encore « sublimation ».

Le regard ou la lecture (et, avec Hegel, le désir du maître) supposent donc une limite dans le sujet qui regarde, lit ou désire, limite contre laquelle ce sujet réagit ou d'une façon bête, comme le maître antique ou le Narcisse-Orphée de la mythologie, ou d'une façon sublimée, comme Faust. Si la limite (le moi, la lettre, la femme ou l'esclave) ne l'affole pas jusqu'à le perdre, s'il ne tombe pas victime de la nostalgie pour une partie de lui-même se trouvant extérieure à lui et qu'il aime plus que son propre être vivant (« être toi plus que toi, mieux que toi », *Cantate de Narcisse*, I, p. 410), le sujet voit cette limite comme la porte vers son salut, et moins comme la retrouvaille fatidique de sa moitié. Dans ce contexte, la mutation instituée par Hegel et Faust⁵ touche au cœur du rapport entre le sujet et son *moi*, le maître et son esclave, l'auteur et ses lettres. Il s'agit dans cette interprétation moderne de Narcisse de montrer que le sujet réussit son passage vers le *moi* non pas en s'identifiant avec une image, mais en traversant le fantasme par ce que Lacan nomme « la porte à côté⁶ ». Le vol se fait par le dessous et le sublime signifie d'abord la confrontation du subliminal.

Valéry théorise cet acte contradictoire de l'ascension qui commence par une chute dans sa dénégation de l'Autre, qui devient ainsi le mythe personnel fondateur de l'écrivain. Il dit par exemple que pour lui le passé ne compte pas, mais on voit que son projet même est inscrit dans une historicité qui l'avait préparé, depuis Descartes jusqu'à Mallarmé. Dans sa poésie, il cherche un *moi* qui « est toujours celui qui s'oppose et dit *Non* », celui de la quête formelle de la perfection, « des Nombres plus Subtils », le « non-signé » qui apparaît à l'heure de l'aube et qui est « le roi imaginaire du silence, du possible des pensées⁷ ». C'est cette image sublimée du *moi* qui est au centre des pensées de Monsieur Teste, ce *plus sublime des Narcisses*⁸.

La critique a maintes fois commenté ce mouvement valéryen de retraite (négation et sublimation) devant une nature en prise directe. Jeannine Jallat

observe que la nuit, qui est aussi femme et dont le corps « fait l'amour avec soi-même », est un vrai monstre pour Narcisse⁹. Serge Bourjea parle d'un « nouveau lieu stratégique », d'où le poète inscrit « un simulacre de savoir [...]. Savoir qui ne serait au fond qu'une 'tricherie salutaire' ¹⁰ ». Michel Phillipon discerne comme central chez Valéry le mythe de Salomé, qui se traduit par l'horreur « d'une féminisation » du poète (p. 164). Mais n'importe, pour Narcisse la femme reste toujours « fatale » (p. 173)¹¹, surtout quand elle incarne un Autre réel. Car c'est alors qu'elle se montre non comme une méduse qui viole l'intégrité imaginaire du sujet, en le dépossédant de sa masculinité, mais comme un serpent qui sort par la bouche du futur auteur comme sa voix propre, comme « plume serpente sur la page » (p. 232¹²). Plutôt redevenir nature que d'agréer à une union avec l'Autre, semble penser l'héritier de Narcisse ; plutôt rester muet que de publier, reprend Valéry en écho, après son désenchantement quant à la poésie de sa phase de jeunesse. « Je pense, donc je ne suis pas cette femme, je pense, donc je ne peux pas être poète » (dans Phillipon, p. 164), voilà les deux formules qui remplissent le champ narcissique chez Valéry¹³.

Si une bêtise humaine foncière, celle de croire aux objets parfaitement naturels, est sublimée dans le geste narcissique suicidaire qui montre que le sujet est radicalement séparé de la nature et en proie aux fantasmes, Narcisse est, à son tour, sublimé dans Teste : « Je ne suis pas bête parce que toutes les fois que je me trouve bête, je me nie – je me tue » (II, p. 45). Mais s'il est vrai que M. Teste est le plus sublime des Narcisses, Valéry devrait être connu comme le plus sublime des Testes, car il fait de ce « monstre » (II, p. 14) un parangon du genre humain. Narcisse est une limite fixée à la bête ou à la bêtise, Teste est la limite de Narcisse, et le poète même devient une limite de l'intellectualisme de Teste, d'où on voit que tout acte de sublimation par les limites implique une limite supplémentaire imposée de l'extérieur. Narcisse ou le sublime primitif reste un être hanté par la duperie à l'œuvre dans sa propre image, donc il est un peu bête après tout. Teste retient sans doute beaucoup d'un Narcisse, en dépit de son effort pour dépasser l'inconvénient de sa perte comme sujet dans le *paysage*, dans la tromperie du *moi*. Valéry est lui-même un M. Teste obsédé par une « mythologie intellectuelle » (II, p. 14), par le langage abstrait et par l'achèvement formel, bien qu'il montre qu'un Teste à l'état

pur est inconcevable ; car, dès qu'on veut savoir qui est ce personnage bizarre, on devient soi-même un Teste, tout comme Narcisse (re)devient une bête quand il se demande ce qui pourrait l'empêcher de se recueillir des ondes, ou comme Teste qui manifeste les traits d'un Narcisse quand il dit : « Je me *suis*, je me réponds, je me reflète et me répercute, je frémis à l'infini des miroirs – je suis de verre » (II, 44). La sublimation est contagieuse et se transmet sans répit à travers tous ses stages¹⁴.

Devenant ainsi la plus sublime des bêtes, Narcisse perd ses confins quant à la relation avec son *moi*, il s'assimile à cette image et se noie là-dedans. Et c'est M. Teste qui trouve cette limite manquant à Narcisse, c'est lui qui lit d'abord ce mythe comme entrée en acte ou en vie de tout un chacun : « Quand on est enfant on se découvre, on découvre lentement l'espace de son corps [...] » (II, p. 24). Il élève ensuite l'image du *moi* de son tréfonds vers l'empire des « Idées » et fait de son incohérence une question quant à la validité même du principe narcissique. « Il faut entrer en soi-même armé jusqu'aux dents. [...] Puis on met une clôture, car bien qu'il soit limité par d'autres circonstances extérieures, on veut être pour quelque chose dans cette limitation qu'on n'a pas voulue » (II, p. 68, 69). Ce plus sublime des Testes qui est Valéry lui-même dompte d'abord la chimère du narcissisme cérébral (la fascination pour le pouvoir démoniaque des formes), en lui assignant comme limite une opération définie par ce qu'on pourrait appeler un pacte formel, qu'il emprunte à Léonard. A la fin de cette nouvelle métamorphose et à travers l'arrangement et l'ornement textuels, Narcisse arrive au stade du Faust valéryen¹⁵. « L'acte d'écrire demande toujours un certain 'sacrifice de l'intellect' » (préface à *Monsieur Teste*, II, p. 11). On retrouve ainsi Orphée et Narcisse d'un côté, dernières effigies d'un âge d'or de la poésie, et Teste et Léonard de l'autre côté, symbolisant le défi à la joie gratuite du versificateur : « Cet Apollon [Léonard] me ravissait au plus haut degré de moi-même », (*Notes et Digressions*, I, p. 1201).

Dans *Cantate de Narcisse* (1939), l'obsession quant au remaniement du projet narcissique reste intacte. Le personnage mythique refuse toute complicité avec ce que, dans son effort pour reprendre possession du soi, il avait depuis longtemps abandonné : la bête et la nuit qui font disparaître son reflet, l'Autre qui est indigne d'un amour comme celui qu'il éprouve pour sa propre

image. Un refus similaire termine *Mon Faust*, où les muses, dont le don de vie est repoussé par le héros, lui font ce reproche : « Ton premier mot fut NON [...] / qui sera le dernier » (II, p. 403). Le Faust valéryen, le *nec plus ultra* des bêtes sublimes, maître sur le savoir et sur les émotions, nie à première vue la partie du modernisme faustien qui attribue à *l'esclave* le pouvoir de faire passer le sujet à travers ses fantasmes, les yeux fermés et marchant en arrière. Le geste est un sublimé de la lâcheté orphique ou de la bravade narcissique. Si ce Faust refuse le salut qui lui est offert, c'est parce qu'il croit être déjà lui-même au-delà de tout danger, car il a vaincu « l'homme et la femme, et tous les dieux humains » (II, p. 400). Il se voit arrivé dans l'espace intermédiaire où il peut enfin être lui-même l'Autre, un créateur et non plus une créature, et en cela il a l'ouïe fine quant à l'appel des fées (« au bon entendeur, salut! » disait Lacan). Car bien que ces muses, de vraies Parques elles aussi, le tentent vers une naissance nouvelle, il décline ce cadeau : « J'en sais trop pour aimer, j'en sais trop haïr » (II, p. 402).

Une conclusion semble s'imposer ici : dans la tradition narcissique, le poète perd à jamais la possibilité de se recréer sur *l'autre scène*, celle de la métamorphose du *moi* imaginaire dans l'Autre symbolique. Et cela soit parce qu'il s'y croit déjà arrivé (comme Faust), soit parce qu'en « se voyant se voir » il constate que l'Autre est inexistant et, affolé et sombre, il préfère se jeter dans les bras de son propre fantôme (comme Narcisse). Mais Valéry ne se satisfait pas de ces formules partielles. Dans *Notes et digressions*, on trouve la description d'un étrange théâtre¹⁶, où l'assistance est « invisible et logée dans l'obscurité », comme un être dont les organes agissent chacun « selon sa nature » et qui dirige en totalité l'univers humain. « Cette image de théâtre sert à joindre et à opposer la vie profonde à la vie superficielle *que nous nommons esprit* » (I, p. 1224). L'obscurité est ici une écriture subliminale de ce qui sera sublimé (et abîmé) au réveil. Si l'être humain tient sa consistance de cette autre scène, comme Valéry l'affirme tacitement, pour supporter le cheminement à travers la lumière du jour, il « doit enfin se réduire sciemment à un refus indéfini d'être quoi que ce soit » (I, p. 1225), car c'est alors qu'il s'y attache et perd le pouvoir de nier. Dans l'assertion soutenue du primat d'un corps *pur* – même dans la présence physique de l'Autre en tant que femme – l'œuvre valéryenne est, de ce point de vue, une ode à rebours au corps humain.

Mais cet hymne à l'organique et au jeu des formes n'est qu'un signe de nostalgie pour la disparition de sa propre présence corporelle, une lamentation devant son *moi* aboli et devant sa mort future. C'est pour avoir toujours la possibilité de l'acte qu'on l'abroge, et c'est pour maintenir la distance entre le possible (Narcisse, la lettre) et l'impossible (le plus sublime des *moi*, l'écriture intégrale) qu'on les imagine unifiés (« suprême et détestable inceste », *Cantate...*, I, p. 411). Aux confins du possible, juste avant que celui-ci se détruise dans son opposé, sa limite même (l'indistinct, l'autre scène, la femme) devient un acte de salut et de sublimation. Avant de tomber dans les ondes, le Narcisse valéryen transmue dans un artifice son corps périssant, et cette mutation rhétorique le sauve et le *tire en haut*, dans le mythe. Le cantique est cette « plus belle poésie » qui « a la voix d'une femme idéale¹⁷ », de la mère imaginaire qui, d'une menace à l'intégrité physique, s'est transformée en salvatrice de l'être entier (comme l'est Gretchen dans le *Faust* gœthéen). Voilà pourquoi je dirais que chez Valéry la négation radicale se transfigure dans la plus sublime des affirmations.

Depuis Descartes et Hegel, le concept de mythe ou de salut déferé est modifié dans le sens d'une *Aufhebung* contemporaine au sujet, à travers laquelle la sublimation devient l'effet même que produit la descente aux enfers plutôt qu'une réparation tardive apportée par les mythes. J'ai essayé de montrer que l'idée d'*Aufhebung* est valable pour Valéry en théorie, car il ne croit pas à son efficacité poétique. Ses projets majeurs, du *Narcisse* à la *Jeune Parque* et à *Mon Faust*, se terminent avec le *non* scandé par le héros supposé sauvé par ceux ou celles qui personnifient l'auteur de n'importe quel sujet : les nymphes, les muses ou les fées : « [les dieux] m'ont prise pour voix » s'exclame une nymphe (*Cantate...*, I, p. 417)¹⁸. Mais ces auteurs sont eux-mêmes des mythologies à travers lesquelles on répare un désastre déjà consommé. L'être vivant est en pleine utopie s'il pense qu'il pourra suivre leur appel, car il est déjà mort quand ces auteurs écrivent leurs histoires. On peut l'aimer et l'accompagner à condition que l'auteur reste inexistant : « [...] il [le poète] n'aime ce qu'il n'a pas inventé [...]. L'amour extrême est le sentiment de l'impossibilité d'existence de l'être aimé » (« Amor », dans *Mélanges*, I, p. 316¹⁹).

Pour mettre donc une limite au (à son) narcissisme, Valéry a recours à Léonard : « Cette absence d'embarras, de prophétisme et de pathétisme, ces idéaux précis ; ce tempérament entre les curiosités et les puissances, toujours rétabli par un maître de l'équilibre ; ce dédain de l'illusionnisme et des artifices, et chez le plus ingénieux des hommes, cette ignorance du théâtre, ce sont des scandales pour nous » (*Notes...*, I, p. 1211). Est-ce dans ce refus sublime qu'on trouve la présence de la nature véritable du créateur ? Ou ce désaveu a lui-même une essence symbolique, car « la nature est indirecte » (I, p. 1213) et le *moi* pur est « tout entier dans le formel²⁰ ». Il y a bien sûr une petite perversion au cœur de tous ces Narcisse, Orphée, et Teste, et même au cœur de la poétique valéryenne. Car ils disent tous *non* à l'Autre seulement pour l'entendre murmurer vers eux un *oui* qui les rend vrais pour tout l'avenir. Au lieu d'une lamentation faite par un inventeur de mythes, ils préfèrent la mélancolie devant leur future absence, devant la mise en scène de l'union du *je* et du *moi* (un Narcisse est amoureux de soi jusqu'à perdre la tête ; et c'est peut-être la perspective de cette perte de tête qui l'affole le plus). Et, en dépit des limites successives qu'on applique au narcissisme, l'auteur valéryen reste toujours un Narcisse. Il dit *non* au mythe de la littérature, celui de l'inspiration et de la divination, parce qu'il se crée dès son vivant son propre mythe auctorial.

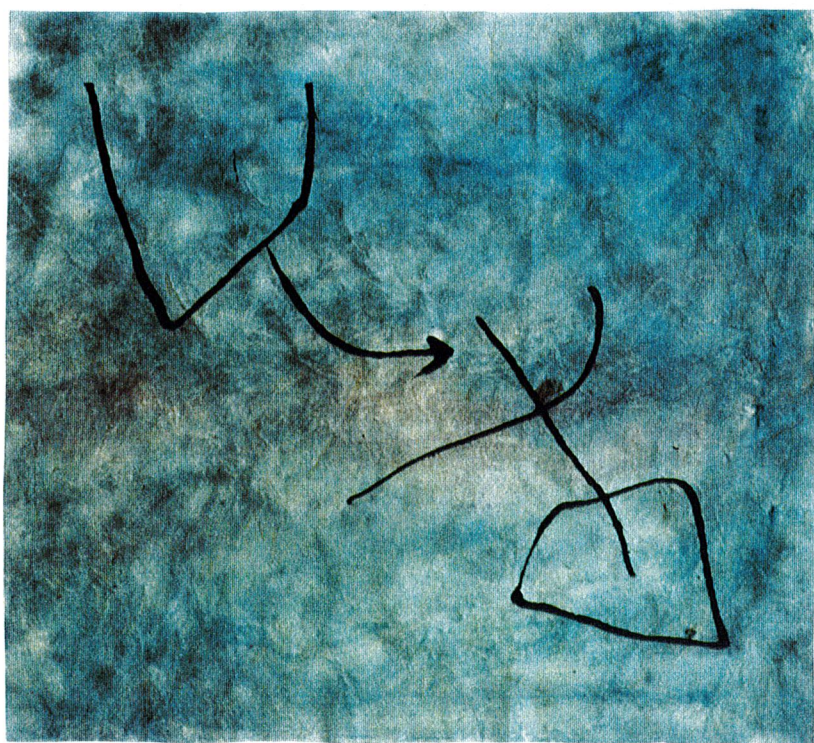
Pour finir, revenons à *Mon Faust* et à la scène où, ayant vaincu les séductions des Cieux et de l'Enfer, le héros reste insensible à la tentation que lui tendent les Muses, celle de revenir dans la nature, parmi ses semblables. Mais son *non* à peine articulé devient un *oui* retentissant sur l'autre scène, et sa résistance quant au retour dans un monde dont la substance est fantasmatique se transforme en une attestation sublime des choses et, à la limite, de l'existence même de ce monde. « La parole a pouvoir sur la Métamorphose » (II, p. 402), concèdent les fées, et cela en vertu du fait qu'ils sont la même chose. « [...] *tout cela est égal* [...]. Toutes choses se substituent – ne serait-ce pas la définition des choses ? » (*Notes...*, I, p. 1225.)

NOTES

- 1 *Œuvres* I-II, Paris, Pléiade, 1960.
- 2 Petit Robert II, p. 1339.
- 3 Ou au moins de son code – car la femme est sur la même scène avec l'Autre, dit Lacan dans *Séminaire XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 73.
- 4 Dans *La Jeune Parque* (I, p. 97) ou dans *M. Teste* (II, p. 25).
- 5 Ou par Descartes; Lacan dit que le sujet de l'inconscient est le sujet cartésien (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, pp. 142-143), et en plus que « l'inconscient est structuré comme un langage » (p. 28).
- 6 *Séminaire IV, La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, p. 373.
- 7 Dans Celeyrette-Piétri, *Valéry et le moi, des Cahiers à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 40-41.
- 8 Voir en ce sens le titre d'un livre par Žizek : *Le plus sublime des hystériques. Hegel passe* (Paris, Point Hors Ligne, 1988), inspiré aussi de Lacan.
- 9 Jeannine Jallat, *Introduction aux figures valéryennes (imaginaire et théorie)*, Pisa, Pacini Editore, 1982, p. 164.
- 10 « Une pensée de la complexité », dans *Mélange c'est l'esprit*, volume d'hommages offert à Huguette Laurenti, textes réunis par S. Bourjea et édités par Celeyrette-Piétri, F. de Lussy et M. Minard, Paris, Minard, 1989, p. 48-49.
- 11 La femme idéale pour lui est celle qui ne *pass*e pas, « créature paradoxale qui, entre moi et moi, n'interpose nulle créature » (Michel Phillipon, *Paul Valéry, une poétique en poèmes*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, p. 179).
- 12 Phillipon distingue sous la figure de Narcisse (la poésie pure disait Valéry, change les vérités « en beaux mensonges, en fictions-en-soi », *Léonard et les philosophes*, I, p. 1247), le masque d'une jeune fille qui refuse un Dieu trop grand pour elle/lui. « Elle ne veut pas d'un être supérieur qui, s'étant emparé d'elle, l'excédera de toutes parts et la laissera brisée » (p. 190). En outre, pour Narcisse le vrai acte sexuel, avec l'Autre en chair et en os, « est une escroquerie, un escamotage » (p. 221), car les deux amants se trompent l'un l'autre dans cette *exécrable harmonie*.
- 13 On peut encore citer Celeyrette-Piétri, qui parle du « fantasme agressif de la décapitation » (p. 331), ou de la « clôture narcissique » comme nécessité de la connaissance (opposée à la poésie).
- 14 Sur la contagion (par la castration), voir Barthes, dans *S/Z* (Paris, Seuil, 1970, p. 204, « La pandémie »).

- 15 Et la limite de Valéry lui-même? Qui est le plus sublime des valéryens?
- 16 Narcisse est « le théâtre du sujet » (Jallat, p. 138).
- 17 Dans Daniel Oster, *Monsieur Valéry*, Paris, Seuil, 1981, p. 121.
- 18 « Personne ne devinerait le nombre de ses membres / Ni la forme de son corps » (*Psaume devant la bête*, I, p. 357). Et, dans le même poème: « Plus je te regarde, ANIMAL, plus je deviens HOMME / Et ESPRIT [...] » (p. 356).
- 19 Aussi : « 'Il n'est rien de si beau que ce qui n'existe pas ' » (*Au sujet d'Adonis*, dans *Variété*, I, p. 480). « 'Je n'existe qu'en tant que je suis deux' » (Valéry, dans Celeyrette-Piétri, p. 210). Et le commentaire critique: « Un vrai Narcisse n'a besoin de personne et c'est une chose extraordinaire – triomphe de l'orgueil, invulnérabilité » (p. 210-211).
- 20 Nicole Celeyrette-Piétri, p. 41.

2 GENÈSE



La critique génétique : entre philologie et théorie littéraire

Almuth GRÉSILLON

1. La critique génétique, un savoir problématique

Ce qui est maintenant connu sous le nom de « critique génétique » donne lieu aux réactions les plus diverses : pour les uns, il s'agit d'une « nouvelle philologie » et, dans le contexte français, on a pu parler ainsi d'une « harmonie retrouvée entre le lansonisme et la textualité¹ ». Pour d'autres, au contraire, la critique génétique désigne une radicale nouveauté : c'est l'entrée de la critique littéraire dans l'âge de la « science² ». De là à envisager l'approche génétique comme un « changement de paradigme » à la Kuhn, il n'y a qu'un pas³.

Nouvelle querelle entre Anciens et Modernes ? Voire. En tout cas, nombreux sont ceux qui s'empressent d'inventer des ancêtres⁴ à la jeune critique génétique, les uns en la renvoyant à la vieille et vénérable philologie, les autres en l'inscrivant dans le prolongement de la nouvelle critique des années

soixante – comme s'il y avait urgence à prouver qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil en matière de critique littéraire. Qu'en est-il ?

La critique génétique a pris naissance en France au seuil des années 60 / 70, c'est-à-dire en plein structuralisme, quand un groupe de germanistes et germanophones a commencé à se pencher sur les manuscrits de Henri Heine. La mode n'était alors certes pas à la philologie, mais la culture allemande de ces chercheurs apportait quasiment en sous-main un certain savoir-faire philologique dont s'imprégnaient les premières analyses de critique génétique. Quant au back-ground théorique, c'est de toute évidence le structuralisme qui, avec son cortège de méthodes d'analyse et de principes épistémologiques, a marqué les premiers pas de la critique génétique. Il suffisait en effet de remplacer la clôture du Texte par la multiplicité des états avant-textuels pour promouvoir un savoir certes complexe, mais radicalement nouveau sur la textualité, et même sur la littérature tout court : un texte toujours en mouvement, une littérature toujours *in statu nascendi*. En s'aidant plus ou moins explicitement de certaines notions phares comme la « trace » et la « dissémination » de Derrida, les « génotexte / phénotexte » de Saumjan et Kristeva, la « transformation » de Chomsky, le « polyphonie » de Bakhtine, en s'inspirant de titres comme *L'Œuvre ouverte* de Eco ou *L'Archéologie du savoir* de Foucault, les généticiens ont progressivement construit une nouvelle façon d'appréhender la littérature. Je ne crois cependant pas que ce double héritage – celui de la philologie et celui du structuralisme – suffise à établir le fondement théorique de la critique génétique. Pour l'instant, le simple fait qu'elle suscite tant d'échos, y compris contradictoires, me semble avoir plutôt valeur de symptôme : on n'attacherait pas tant d'importance à ce courant s'il ne venait pas d'une certaine manière perturber le savoir littéraire établi.

Mais tout d'abord : qu'est-ce que la critique génétique ? C'est assurément un regard nouveau sur la littérature. Regard nouveau sur un objet certes ancien, mais doté d'une autre valeur : les brouillons des œuvres. Brouillons considérés non plus seulement pour leur valeur muséale et patrimoniale, ni pour exemplifier la parole singulière des chefs-d'œuvre, mais appréhendés en tant que traces d'un processus d'écriture. A partir de ces traces scripturales –

traces à la fois folles et pourtant figées dans l'espace de la page –, la critique génétique se propose de reconstruire les chemins complexes d'une dynamique. Les objets manuscrits, foisonnants, protéiformes et multisémiotiques s'opposent aux catégories simples d'une linguistique de l'écrit, qui ne connaît que les régularités de la consécution et de la linéarité. Leur analyse requiert du critique une nouvelle visée : concevoir la littérature non plus comme une *forme finie*, mais comme un *faire*. Conjointement, tout un paradigme notionnel nouveau viendra l'emporter sur la série ancienne : la production sur le produit, l'écriture sur l'écrit, l'énonciation sur l'énoncé, la textualisation sur le texte, le multiple sur l'unique et le binaire, le possible sur le fini, le virtuel sur le *ne varietur*, le dynamique sur le statique, l'opération sur *l'opus* et, bien évidemment, la genèse sur la structure. Mais comment imaginer l'exercice de cette critique nouvelle ?

2. Méthodes d'approche : vices et vertus de la philologie

Imaginons en effet une liasse de manuscrits, parvenue jusqu'à nous dans ce « fécond désordre » dont parle Valéry. Liasse dont nous savons néanmoins qu'elle comporte les matériaux écrits que le poète a laissés comme les traces d'une invention textuelle. Comment traquer ces traces ? Comment accéder à cette « pensée sauvage » ? Comment la faire parler sans dire n'importe quoi ? Comment tenir compte du fait que l'écriture n'échappe pas à l'ordre de l'avant / après, alors que dans le même temps le *sens* de sa production échappe à toute logique linéaire ? Sous peine de donner dans l'arbitraire le plus sauvage, le généticien doit se soumettre *d'abord* à cet ordre temporel incontestable, qui a présidé à l'acte d'écriture et dont les indices visibles permettent de rétablir la succession des feuillets selon un principe téléologique. Et cela suppose, à partir du texte imprimé, une remontée vers les débuts d'écriture, qui ne sauraient pourtant jamais atteindre l'origine de l'acte créateur. Remontée systématique, organisée essentiellement en fonction des lieux invariants entre le texte imprimé et les différents états de son invention. On reconstitue donc d'abord l'enchaînement logique des témoins successifs, en comparant du comparable, et en laissant provisoirement de côté ce qui excède ce système, c'est-à-dire les failles, les chemins de traverse, les trous, les alternatives suspendues, les hapax, les « fausses pistes », les bribes abandonnées. Il s'agit de restituer le fil

conducteur principal de l'écriture, celui qui permet d'ordonner les matériaux selon les lois d'une filiation linéaire.

Cette remontée organisée peut alors en effet être identifiée à un principe philologique. Mais de là à dire que la critique génétique est une nouvelle philologie qui n'ose pas dire son nom, il y a un pas que je ne franchirai pas. Aux Etats-Unis par exemple, il existe en effet un courant qui, sous le terme officiel de « New Philology » tend à *rénover* les études médiévales, tombées apparemment un peu en désuétude⁵. La critique génétique, quant à elle, ne tend pas à *rénover*, mais à *innover*. Ce qu'elle conserve de philologique est un simple principe descriptif ; un moyen, non une fin, une méthode, non un principe théorique.

3. Finalités théoriques

La philologie, quelles que soient ces manifestations, anciennes ou modernes, demeure une science du *texte* ; la critique génétique, si elle ne prétend pas être une science, est le domaine de *l'avant-texte*. Et ce n'est pas un jeu de mots. En effet, une fois que le classement est établi, avec la rigueur d'un savoir positif, le généticien s'adonne à sa vraie passion : chercher à comprendre la lente émergence d'une œuvre, mais aussi cerner et interpréter tout ce qui est irréductible à la démarche philologique du classement, à savoir les sinuosités et tâtonnements de l'écriture, les notes non raccrochables à un segment textuel précis, les avortons, le métadiscours scriptural, les pulsions soudaines du tracé, les gribouillages et les croquis, les chemins qui ne conduisent nulle part, bref, tout ce qui aurait pu devenir texte mais ne l'est pas devenu, tout ce qu'on pourrait appeler le hors-texte de l'avant-texte, ou encore, pour déformer le titre de Jack Goody, « la déraison graphique ». Le noyau central de la démarche génétique consiste à mettre en lumière aussi bien les lignes de force que les failles de l'invention, la dynamique souvent trouble, les ambivalences et complexités de ces processus d'écriture qui, en réalité, font penser plus souvent à la théorie des catastrophes qu'à l'arborescence réglée des stemmas philologiques, plus souvent aux « rhizomes » de Deleuze qu'à la logique binaire du

raisonnement structural, plus souvent aux constellations hypertextuelles qu'au Texte avec un T majuscule.

Ce savoir neuf et problématique, situé littéralement « entre » deux savoirs constitués, la philologie et la théorie structurale et poststructurale, sans pour autant se recouvrir ni avec l'une ni avec l'autre, ce savoir qui *excède* l'une comme l'autre, au sens où il désigne un ailleurs, peut, dans un premier temps, un temps préthéorique, se dire et se commenter par le recours à des images, associations et paroles poétiques. Comme toujours, un domaine en voie de constitution, qui ne dispose pas encore d'un réel corps de doctrines, prend appui sur des métaphores.

Ainsi d'abord la métaphore de l'étymologie et de l'homophonie. Je trouve en effet éloquente l'équivoque étymologique propre à trois mots chers à la critique génétique : « brouillon », « rayer » et « biffure ». Sait-on assez que l'étymologie de « brouillon » renvoie aussi bien à l'idée de quelque chose de malpropre et de boueux qu'à celle d'une matière en ébullition, en devenir – comme si l'étincelle de l'invention se situait dans l'instant même où la plume fourche, comme s'il y avait un rapport entre accident et avènement de l'écriture⁶ ? Double sens qui me fait penser aux vers de Baudelaire : « J'ai pétri de la boue / et j'en ai fait de l'or ». L'autre mot à double étymologie, « rayer », renvoie d'une part à la ligne qui biffe (du gaulois « rica »), d'autre part au sens qu'on retrouve aujourd'hui dans « rayon », « rayonnement » (du latin « radius ») – comme si les ratures venaient irradier le tissu du texte, comme si l'activité de *raier* était une partie constitutive du rayonnement textuel. Le troisième mot, très proche de « rayer », est « biffure », où l'on peut entendre à la fois l'ancien français « biffe », qui veut dire « étoffe rayée », et le latin « bifurcus », à savoir « ce qui se divise en deux branches ». Cette duplicité foncière préside, on le sait, au travail poétique de Michel Leiris. Il s'en explique à la fin de son ouvrage intitulé *Biffures*. Je ne résiste pas au plaisir d'en citer un extrait :

[...] j'eus recours, en n'y voyant tout d'abord qu'un terme séduisant, à l'expression de *bifurs* pour désigner, dans mon jargon personnel, les matériaux si peu

commodes à étiqueter que je voulais amasser et brasser : soubresauts, trébuchements ou glissements de pensée se produisant à l'occasion d'une felure, d'un miroitement [...] ou d'une quelconque singularité, rocailleuse ou fuyante, se manifestant dans le discours – pertes de pied ou sautes de niveau à la faveur desquelles l'individu qui les subit se sent jeté dans un état de particulière acuité et qui [...] lui débouchent l'horizon –, remous, rides, écumes ou autres altérations de la surface (à l'ordinaire tranquille) de la langue, qui sont les générateurs d'une poésie très spéciale [...] (Michel Leiris, *Biffures* (1948), 2^e éd. 1975, Gallimard, p. 278).

Ce dont parle Leiris désigne bien un lieu où le pied fourche, mais aussi la langue, un lieu de soubresauts, de remous et de fêlure, « endroit où une chose se divise en deux », comme le dit le même texte un peu plus loin. Du *bifur*, comme croisée de chemins, à la *biffure*, comme mouvement d'effacement et de jaillissement, il n'y a, à proprement parler, qu'un pas :

Me référant au terme de bifur – qui autrefois m'en imposait beaucoup lorsque je le lisais, marqué en grosses capitales, sur un écriteau en bordure d'un ballast j'entendais mettre plutôt l'accent sur l'acte même de bifurquer, de dévier, comme fait le train qui modifie sa direction selon ce que lui commande l'aiguille et comme fait la pensée, engagée quelquefois, par les rails du langage, dans on ne sait trop quoi de vertigineux ou d'aveuglant et entraînée dans un mouvement qui pourrait être baptisé tout aussi bien *biffure*, car on perçoit ici une équivoque, un loup sur lequel on revient, comme cela se produit dans le cas d'un lapsus (sitôt lâché et sitôt raturé) à l'instant qu'on se dit « c'est ma langue qui a fourché », ma langue qui s'est fourvoyée, à une fourche de routes ou croisée de chemin (*ibid.*, p. 279).

Chaque trait de biffure est ainsi le signe d'un rejet, d'un chemin abandonné, mais « la pensée », dit Emmanuel Levinas dans un commentaire de ce texte de Leiris, « à l'instant de sa biffure compte encore par son sens biffé? ». De même, si Edmond Jabès, dans son poème *La mémoire et la main*, dit que « la main », « cette main où l'esprit s'est blotti », « n'écrit que dans le sens brûlant de la vie à la mort, de l'aube au crépuscule », le même poète sait aussi ce qu'il en est de la main qui biffe ; dans *L'Ineffaçable*, *L'Inaperçu*, on lit ceci :

Tu crois effacer le mot en le barrant. / Ignore-tu que la barre est transparente ?
/ Ce n'est pas la plume qui barre le mot, / mais les yeux qui le lisent.

Ces inscriptions fragiles, se creusant dans la page entre mémoire et oubli, me font penser à l'image des *Fissures* dont parle de nouveau Michel Leiris :

Foulées creusant le sable, / empreintes digitales, / cœurs gravés dans la peau des arbres, / filets de graffiti sur les murs d'un cachot, / rides et cicatrices / en quoi une vie se résume, / encoches de bâton, / nœuds au mouchoir, / tatouages / à la teneur d'archives ou de pedigree, / signes de quelque chose qui s'est passé / ou allait se passer, /
même à jamais perdues / ces traces / persistent peut-être à peser / de toute leur minceur sur l'inanité du rien (Michel Leiris, *Fissures*, Fourbis éditeur, 1990).

Je prends appui sur ces images étymologiques et poétiques parce que je crois que la démarche génétique suppose l'écoute des doubles sens, le texte enrichi de tous les sens qui ont participé de son invention, la simultanéité de ce qui est passé et présent de l'écriture, la trace jamais totalement effacée qui inscrit « le graphe d'un sujet » (Roland Barthes).

Je rappellerai volontiers une autre image, dont Freud s'était déjà servi dans sa « Notice sur le bloc magique » et dont Derrida a montré tout l'intérêt pour les recherches sur l'écriture. Il s'agit de ces sortes d'ardoises qui sont d'arrivées sur le marché au début des années vingt et sur lesquelles on peut écrire avec un stylet ou même avec l'ongle. Si la surface est pleine, on efface tout par un système de tirette ou de glissière, et l'on recommence ou continue, – à ceci près, et c'est là toute l'astuce, que la trace écrite précédemment est conservée sur un support inférieur. Il y a donc un rapport indissociable entre le texte manifeste et ses avant-textes cachés, entre la surface lisse et la trace sous-jacente. Par un effet quasiment magique, l'avant-texte irradie le texte.

J'ai conscience que ces images ne remplacent pas une théorie, qui est à construire. A construire dans les interstices, dans cet espace « entre », dont les

images ne sont qu'une évocation. Elles permettent de circonscrire un nouvel objet de l'investigation littéraire, que je résumerai provisoirement comme suit :

1. La critique génétique est une pensée du mouvement et de la pluralité, qui repose sur l'idée de processus non linéaires.
2. Elle est irréductible tant à la philologie qu' à la théorie structurale du texte.
3. Elle appelle un savoir complexe qui intègre l'instabilité d'états textuels variants et la mobilité énonciative d'un sujet écrivant.
4. L'opération par laquelle se construit le *sens* d'une genèse est antitéléologique. De même que les tracés sur la page sont multivectoriels, les parcours du sens sont multiples. Ils n'excluent ni l'ambivalence ni la contradiction.
5. La génétique est une position critique ; elle apporte un savoir neuf sur l'œuvre, en tant que celle-ci est appréhendée dans les dimensions et les épaisseurs de son devenir.
6. La critique génétique suppose le passage de la littérature comme *forme* à la littérature comme *processus*, processus où lire, écrire et interpréter se conçoivent à tous les niveaux, de la production jusqu'à la réception, comme des activités fondamentalement indissociables.
7. La critique génétique s'inscrit dans le mouvement d'une nouvelle esthétique qui englobe le fragment, l'inachevé et l'avant-texte. Le chantier des brouillons désigne cet espace où s'invente, pour reprendre l'image baudelairienne, entre « la boue » et « l'or », la forme de l'œuvre.

Je finirai, comme il se doit ici, sur un mot de Valéry :

L'invention n'est qu'une manière de voir. Se saisit des incidents et des accidents, en fait des chances, des signes –

Inventeur est celui qui appréhende chaque chose ou rien avec l'inquiet sens du possible, de l'utilisable –

Faire servir ce défaut, ce désordre, cet imprévu, ce rebut, ce rien, cette aspérité, cette coïncidence, ce lapsus ... à leurs contraires.

Celui qui utilise le plus – Utilise l'ennui, la douleur, l'infériorité, le contretemps, l'homonymie, l'assonance⁸.

NOTES

- 1 Voir Antoine Compagnon, « Pour un tableau de la critique littéraire contemporaine », in *Encyclopaedia Universalis*, « Symposium », 1987, p. 465.
- 2 Sous le titre général « Vers une science de la littérature », *l'Encyclopaedia Universalis* publie un article de Pierre-Marc de Biasi, « L'Analyse des manuscrits et la genèse de l'œuvre », in « Symposium », 1989, p. 924-937.
- 3 Voir Michel Espagne, « Le changement de paradigme dans les manuscrits », in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, série III, Vol. XIII, 3, Pisa, 1983, p. 785-816.
- 4 Voir le panorama nuancé qu'en présente Louis Hay : « Critiques de la critique génétique », in *Genesis*, n° 6, 1994, p. 11-23.
- 5 Voir le n° 65 de la revue *Speculum*, publié en 1990 à Cambridge par la Medieval Academy of American.
- 6 Je renvoie à l'article de Michaël Levinas, « De la rature et de l'accident dans la création musicale », in *Genesis*, n° 1, 1992, p. 113-116.
- 7 Emmanuel Levinas, « La transcendance des mots. A propos des biffures », *L'ire des vents*, n° 3-4, printemps 1981, p. 57-63.
- 8 Valéry, *Cahiers*, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, 1974, p. 993.

Sens de la critique génétique

Serge BOURJEA

*jusqu'à la fleur...
jusqu'à la place où je sente l'émoi,
l'idée...*

C'est sur la place de la critique génétique dans l'économie de la critique contemporaine, sur cet « entre » de la philologie et de la théorie littéraire où se risquerait une autre pensée de la littérature, que j'aimerais me hasarder à mon tour. Ou, plus précisément aimerais-je nous conduire aux abords de ce [non]lieu d'un écart, d'une faille, d'un « trou noir » de quelque façon, afin de tenter d'y puiser l'idée d'une *blessure épistémologique* dont la critique génétique serait sinon l'instrument, du moins le témoin... Qu'est-ce que ce lieu « là », en effet, d'un entre-deux et d'une déchirure ? Comment en *dire*, surtout, le sens, les sens, dès lors qu'on ne peut les reprendre qu'à un mot qui ne désigne rien en propre, sinon un espacement, une distance ou une séparation : cet « entre » sur quoi j'aimerais *dé-lirer* un peu, oui, dans la mesure où il nous demande de « sortir du sillon », pour le moins des sentiers battus, des voies toutes tracées. « Entre » que je qualifierai aussitôt d'obscur, en jouant faiblement sur le mot, mais pour dire d'un seul coup le flou, le flottant, le *fading* qui me semblent marquer ce [non]lieu ou cet entre-deux-lieux d'une pensée.

C'est à dessein que j'ai placé en épigraphe de mon propos ce fragment manuscrit de Valéry qui le dit assez (pour un tombeau *inachevé* de Mallarmé¹) : la tension principale d'un *écrire* s'exerce vers un horizon impossible à atteindre jamais, « jusqu'à... » ce lieu incertain où la sensation pourrait s'assurer d'elle-même, *entre* la présence brute de l'objet (« la fleur ») et la certitude intellectuelle qui la dispensera (« l'idée »)...

1

Qu'est-ce que « génétique » tout d'abord ? En quel sens prendre ce terme qui n'apparaît pas, on en conviendra aisément, comme un mot juste, sans ébranlements multiples qui, le fracturant, le font se diffracter en des directions multiples. « *Genesis is both generation and genealogy, at the same time*² ». Génétique, pour nous – si la notion n'a évidemment rien à voir, il faut y insister, avec ce que la science aujourd'hui en fait (avec un déterminisme scientifique : « *the genes and their genetic blueprints* ») –, « génétique » est-ce donc l'idée historique que l'on réintroduirait dans la considération critique ? La notion nous conduit-elle à penser à nouveau la *génération* et la *généalogie*, le point de départ ou le commencement, et le développement structuré jusqu'au point d'achèvement – extrême, je ne sais – qui en terminerait avec le parcours, qui aboutirait à quelque « conclusion », à l'état déclaré définitif ou stable d'une création ? « Génétique », est-ce, à l'opposé, le *génésique* voire le *génésiaque* (« *genesic, genesia, generative instinct* »), ce que ces termes laissent entendre de poussées, de pulsions, de forces ou de « puissance d'actes », dirait Valéry, par quoi l'engendable plus que l'engendrement, l'événement plus encore que l'avènement du sens en train de se produire seraient rendus perceptibles ?

Mais cet entre-deux d'une considération peut encore s'ouvrir et se démultiplier. Dans l'un et l'autre cas, comment penser un objet ambigu, s'il y a un objet ? Quel sens donner à une « critique » qui s'en instruirait ? En d'autres termes, une telle « ouverture » de la notion même de « génétique » peut-elle, à quel prix dès lors et selon quelle *idéologie* sous-jacente (comment éviter de réintroduire ici le terme de l'idéologie ?), engendrer une critique, donner naissance à ce qui se nomme habituellement sous ce nom, et qui serait dès lors

quelque chose comme une critique inter-médiaire, le dédoublement autoréflexif de la notion même de critique ? J'en serais (bien modestement) à considérer la critique génétique, ce qui s'annonce du moins sous ce nom, non comme un moyen, et certainement pas un moyen terme, non comme une simple technique d'approche des manuscrits et brouillons, mais comme une philosophie critique, en une espèce de critique des critiques si l'on veut – ce qui, en quelque façon, en assumerait la *crise*.

2

Pour répondre à ces questions, qui ne me sont pas simples (et pour y répondre en vingt minutes, selon le genre), je dirai quant à moi, reprenant les propos d'Almuth Grésillon, mais en les radicalisant et les caricaturant donc quelque peu, que deux écueils me semblent menacer ce qui s'entend et se montre aujourd'hui d'une « critique génétique », discutable et discutée.

◆ Le premier est celui de la science, d'une science du moins qui se voudrait celle de la genèse comme engendrement. Cette science porte un nom illustre face à la langue comme face à la littérature : c'est *la philologie*, du moins une philologie que l'on s'empresserait de déclarer « active » – au sens où Barthes le disait d'une linguistique « active », et considérable en cela, qu'il opposait malicieusement, mais dans l'implicite, à une linguistique « passive » par conséquent. Écueil, pierre de touche de la génétique en effet, sur quoi à mes yeux elle risque bien de se briser ou de révéler son inanité : pourquoi une étiquette nouvelle pour ce qui fut, en Allemagne notamment, si bien établi, pour ce qui s'est rendu si nécessaire face à la littérature d'une façon générale ? Pourquoi ce détour « génétique » pour ce qui ne serait que la régénérescence (un *lifting*) d'une paléologie ou d'une paléographie, pour ce qui placerait ses pas dans ceux de la plus pondérable (ou pondérée) des critiques ? Je ne vois pas pour ma part nécessité de ravalement d'une si noble façade, ni l'intérêt d'un cheminement qui consisterait, ainsi que l'écrit ironiquement Valéry, à chausser « ces bottes des morts que nous déformons sur nos chemins... » [XX, 205].

♦ L'autre écueil est plus délicat à cerner, surtout par moi qui en ai très longtemps fréquenté les arcanes. Il est celui, au fond, de *l'analyse*, de l'approche à caractère psychologique ou psychanalytique, de cette « parole brouillée », de ce « parler en brouillon », de cette « parole sans parleur » (je cite Valéry), qui se tient si commodément en lieu et place d'une parole de divan, pour les apprentis psychanalystes (comme l'on dit apprentis sorciers) que nous sommes tous peu ou prou. Il y a probablement là un malentendu majeur que nous n'avons su éclairer encore, et qui concerne le rapport évident – mais en quel sens ? voilà le point – de la psychanalyse et de la, ou *du*, génétique...

3

Dans les deux cas, dans l'entre ou l'écart des deux, je vois de fait un même abîme : celui qui consiste, en les y jetant, à se débarrasser des phénomènes scriptoriels proprement dits, plus précisément des « effets » et des « événements » irréductibles de langage tels qu'ils se donnent à percevoir à la surface des feuillets, parfaitement indifférents aux déterminations d'un dedans comme d'un dehors, de l'individuel comme du collectif, et dont on ne peut rien dire dès l'abord, sinon qu'en effet(s) ils se produisent. Effets ou événements du sens (ces mots au sens deleuzien, vous l'avez compris) qui se donnent à voir et se prêtent à entendre, en permanence à la surface des feuillets, au niveau d'un *écrire* dont ils caractérisent paradoxalement le procès. Cet abîme est celui de ce que j'appellerai *la pensée unaire*, singulière, du sens. Pensée de l'ordre et de l'unité du *sens unique*, si vous le voulez.. Dans le premier cas, on dérive vers l'établissement, vers l'état, qui se veulent ceux d'un achèvement, aussi souple ou « ouvert » qu'on souhaiterait le penser ou le proposer, de quelque *objet* soumis ainsi au regard critique. (Lequel, je l'entends bien, variera à son propos, mais à partir de ce point fixe, de ce corps mort d'une création arrêtée.) Ici, l'on construit pierre à pierre le monument exemplaire, pour moi le tombeau de ce qui fut écrit et pour l'éternité.

Dans le second cas, la subtilité n'est souvent que d'apparence. Par delà la variété extrême des approches et des considérations, se tente, me semble-t-il, constamment, ne peut que se tenter selon une certaine idéologie de la psychanalyse, la saisie d'un sens tuteur, principal, *capital* ; l'approche ainsi d'un

« sujet » comme sujet ponctuel, ou du moins pleinement homogène, cohérent à lui-même, au point de rassembler en lui toutes les perspectives, au lieu de ce que Valéry nommait, mais pour le supposer seulement et non pour le placer au terme d'une quête, « le nœud profond de l'être ». On veut ainsi appréhender, ou du moins le croit-on, quelque « réserve », l'origine même à partir de quoi tout – et là encore quelle que soit la variété infinie de ce tout –, en fonction de quoi *le* tout, a pu découler. Le sujet-sens ou le sens du sujet comme source. La vérité d'un Sens majuscule, maillon premier des chaînages sémantiques, clé de la structuration psychologique, qui lui sont indéfectiblement attachés.

4

Voilà bien la difficulté majeure à laquelle nous affrontent régulièrement brouillons et manuscrits (une nouvelle fois pour moi, car je suppose que, les uns et les autres, vous avez depuis longtemps réglé ce problème qui doit vous paraître bien innocent ou naïf !). Difficulté pour moi qui consiste à tenter de *penser hors l'unité*, hors de la vérité par conséquent, dans l'erreur, dans ce qui *n'est pas* formé en univers orienté, commandé, « sensé » (pas même en univers imaginaire), et d'ailleurs n'a aucune raison ou intention de le faire. Penser *de / dans*, plus que selon, ce qui ne peut se circonscrire, se former en territoire balisé ; ce qui ne peut se constituer en théologie si l'on veut – en ce que j'appellerais à présent une « holologie » (la logique et le discours d'un Tout, d'une totalité signifiante et organisée).

Qu'impliquerait une telle pensée « hors de l'unité », sans recours à l'unicité d'un sens, hors de l'*un* par conséquent ?

♦ Qu'il faudrait, de quelque façon (symbolique), *penser sans dieu*. C'est exactement ce que Valéry, après Nietzsche, en a dit et sous de multiples formes on l'a trop peu souligné en cantonnant le « sans dieu » valéryen au niveau d'une mystique singulière. J'insisterai à dire qu'il y a bien là un côté nietzschéen (« Renonçons à la notion de “sujet” et d’“objet”... », « Un a toujours tort », « Il faut émettre l'Univers, perdre le respect du Tout » etc.), et que ce côté-là pourrait bien être le plus intéressant de Valéry aujourd'hui, les *Cahiers* nous assurant, en permanence, que leur « auteur » y cesse d'exister en référent

unique de leurs propos, et qu'*il s'y prend* (cette tournure neutre, précieuse) le risque d'une pensée et d'un sens que ne garantirait plus leur unité présupposée.

♦ Qu'il conviendrait, par conséquent, de penser le multiple, *dans* le multiple, par – surtout – ce que Michel Serres appelle les « multiplicités lacunaires », avec quoi il joue selon la très intéressante *image* de ce « puzzle sporadique » qui me montre personnellement si bien le fonctionnement même des *Cahiers* (mais cela possède également un net côté deleuzien, j'en conviens, et il me souvient de ces propos violents et heureux de Deleuze et Guattari dans leurs *Mille Plateaux*, pour nous rappeler cette *faute* (*faltus*) majeure, qui est assurément la nôtre face aux phénomènes de l'écriture : « On fabrique un bon Dieu pour des mouvements géologiques »).

♦ Qu'il serait nécessaire de ne sacrifier, sur l'autel des célébrations critiques, ni le variant, ni le vibrant de quoi l'écrire *se fait*. Qu'il conviendrait d'en reproduire *la scène* sans doute, mais en tentant de garder, du moins le plus longtemps possible, à l'esprit et sous les yeux, ces choses affreuses et proprement *in-disposables* que ne saurait considérer sans émoi la tradition universitaire : les [non]catégories, ontologiquement déficientes, de l'éphémère, du flou et de l'incertain, en particulier. Et sans faire de ces [non]catégories, d'absurde façon ainsi que je le vois parfois tenté aujourd'hui, la nouvelle *norme*, les plus évidentes *assurances*, le dispositif post-moderne d'une nouvelle critique. Que serait-ce que de l'incertain indubitable, du flou ou du flottant parfaitement fixés ? *For me, non-sense...*

Or, rien n'est plus difficile que cela si l'on y songe, et si l'on tente de s'y consacrer un petit peu, ce qu'*avant tout* devrait bien tenter, selon moi toujours, ce qui s'appellerait alors une « critique génétique ». Car un danger majeur guette en effet nos pratiques en ce sens, lorsque nous nous y risquons sans l'abri d'un sens « universel ». Menace toujours, en effet, l'emprise de l'argumentation dialectique, du discours, de la thèse, de ce que nous ne manquons pas de former à propos de ce qui *n'est pas* – ou pas essentiellement, ou pas encore – de l'ordre du discours (de son enfermement). Nous introduisons régulièrement dans nos propos les procédures d'une discursivité, là où elles ne s'exercent pas, ne régissent rien. Du moins dans une critique « européenne »,

si j'en crois Whitman (je pense aux *Specimen days*, à ces « échantillons » textuels, dont Deleuze, il y a peu, fit une excellente présentation). Maigre excuse ou consolation : nous autres, Européens, nous aurions, pour ainsi dire par nature, le sens inné de la totalité organique ; nous « formerions », sans même nous en rendre compte. L'Américain, lui (du Nord on le dit, du Sud j'en suis persuadé), aurait davantage « l'esprit unitaire en mille morceaux » !

5

Là se rencontrent précisément l'écart irréductible, la faille, la faute, que Valéry savait déjà fort bien : à vouloir « juger » d'une écriture en procès, on tend à figurer aussitôt ce « quelqu'un » qui n'a pu que l'engendrer en bonne logique ; on oublie coupablement ainsi la part du « hasard », l'« impureté » essentielle, de ce « tas composé de morceaux qui n'ont jamais coexisté » :

D'abord : l'impossibilité générale quand on « juge » et décrit ou définit « quelqu'un » de ne pas *construire* – c'est-à-dire de ne pas oublier la part de *l'accident*, du « hasard » dans les apports successifs dont le tas semble faire une certaine *figure*. Mais ce tas est composé de morceaux qui n'ont jamais coexisté ; qui sont d'ailleurs eux-mêmes des choses transmises, c'est-à-dire impures, mêlées de tien et de sien...

[XVII, 221 / 222]³

Face aux manuscrits et au [brouillon], par le regard que nous portons sur *l'écrire*, nous sommes bel et bien placés dans l'entre obscur et le déchirement de ce qui appartient : * d'un côté, à l'ordre du discours, réglé, codé, transférable et communicable à merci (le discours que nous sommes censés tisser autour d'eux, dans le temps qu'inévitablement *il tend* à se former en eux). ** De l'autre, à ce qui n'est tout simplement pas de cet ordre, à ce qui échapperait même radicalement à tout ordre, serait soustrait à toute loi, pour ne s'entendre que d'un dérèglement, de cette « abondance palpitante, inutilisable », écrit Valéry, qui le caractérise le plus souvent. Pour ne se connaître que du chaos à partir de quoi tous les engendres sont permis, et l'engendable possible.

C'est là ce que le poète entend, me semble-t-il, selon des syntagmes étranges, lorsqu'il note dans les marges de quelque brouillon par exemple : « abondance mer » ou « la mer obscure abonde... »

Sans doute sommes-nous méthodologiquement insuffisants – je veux dire sur le plan des critiques convenues, je veux dire sur le plan de ce que je connais modestement et pratique : l'équipe « Valéry » de l'ITEM – face à ces problèmes, quelles que soient les pensées qui auraient pu, depuis longtemps, nous soustraire à l'orthopédie philosophique, à la logique métaphysique de l'identité [...]. Je faisais une brève allusion à Serres il y a un instant. Les multiplicités confuses, la « noise » de *Genèse*, pourquoi pas... Je renonce à évoquer trop longuement Derrida, le Derrida le plus récent : celui de *Mal d'Archive*. Mais, pour le généticien, c'est un bon livre assurément que celui-là, en lequel J.D. met à mal *l'arkhé*, le principe, la thèse (« l'archive » justement), et où il dénonce l'activité du critique archiviste qui lit, mais interprète et classe, ne se contentant pas d'exhiber le document pour chercher à l'établir et le *récapituler*, voilà le point. En écrivant sans doute seulement sur « l'impression freudienne » – et il serait à mon sens dangereux de s'empresse d'extrapoler –, il me semble que Derrida montre encore, il l'a fait depuis longtemps, à quel point l'archivisme critique tient à la pulsion de mort ou de destruction, d'une part ; mais, d'autre part, combien l'attitude positiviste du « *scholar* », du savant critique – qui, écrit-il joliment, « ne veut pas parler aux fantômes » – conduit inéluctablement à manquer ce que toute critique cherche pourtant : le procès de *la fantaisie* verbale, ce qui s'appelle je crois du nom de l'invention, de *l'y-venir*...

Je me contenterai de signaler seulement ce trou épistémologique que constitue l'absence dans nos réflexions sur les manuscrits et le [brouillon], de ce qui se déclare chez Deleuze au titre de la « pensée paradoxale », déjà dans *Mille plateaux* (suis-je archaïque ! J'ai moi-même besoin, pour assurer mes propos et me poser, d'un sol dur, d'une architectonique, fût-elle celle de mille plateaux !) ; mais surtout dans *Logique du sens*, bien entendu [1969], où, à la lettre, il s'agissait pour le philosophe d'introduire (à) une « autre logique » qui était celle, exemplairement, de l'écriture ; mais qui est tout simplement, si l'on ose ainsi le dire, celle de toute activité mentale et, donc, celle de l'invention du sens qui, incessamment, y opère⁴...

6

Mais, retournant mon propos, je voudrais dire pour finir qu'aucun de ces outils théoriques, qu'aucune de ces réflexions méthodologiques, n'enseigne rien que déjà n'enseignent toute bribe, tout brouillon, tout fragment d'écriture à la surface des pages manuscrites, pour peu que l'on veuille bien les considérer pour ce qu'ils sont. C'est du moins là l'évidence qui nous vient de nos pratiques des manuscrits valéryens, pratiquement en toute occasion, même s'il en est de plus vertigineux que d'autres : celui de *La Jeune Parque* en particulier [...]. Par manque de temps, je me contenterai d'en donner ici la leçon de lecture à partir d'un fragment d'un cahier de 1902, récemment établi par l'équipe Valéry de l'ITEM, alors qu'il fut autrefois utilisé de très lacanienne façon par Jean Levaillant. Je ne cacherai pas avoir été amusé, lors de ce grand moment philologique et analytique à la fois, par le spectacle de notre groupe « effrayé » par ce qui se donnait alors à lire... J'y ai entrevu, d'un seul coup, tout l'incertain des enjeux de la critique génétique ! S'interrogeant une nouvelle fois sur le sujet de l'écriture, sur le « qui parle ? » en elle et supporte l'écrit ; sur l'origine donc de telle phrase « qui vient » et l'inscrit, lui, le sujet, au devant de lui-même pour ce qu'il est, sans pour autant qu'il ait le sentiment de l'engendrer ni de la maîtriser véritablement, Valéry déjà avait précisé : ce « qui parle », parle *de moi* et « me » parle sans doute, mais me parle en quelque sorte *sans moi*, comme si le sujet n'*existait* pas mais *insistait* à ce (se) dire ; comme si le sens de son dire était à reprendre à autre chose que ce qu'il définit pourtant comme « lui-même ». Ce qui peut encore s'énoncer : ce que je me dis, *de moi-même*, en quoi je me comprends par un acte simple de conscience, je l'ignore pour ce que ce dire invente et fait de moi à chaque instant ; et le sens de mes propres propos reste à reprendre à quelque « autre lieu », comme à une antériorité toujours différés, constamment diffractés, qui sont ce qu'ils me font sans doute, mais « là où », justement, « je ne suis pas » et « je n'entre pas » :

me

Qui parle ? A qui, et comment ? Les significations de mots néanmoins agissent et point les mots qui ne sont rien. Alors il serait indubitable que la conscience soit essentielle et superficielle en même temps – Et donc, en même temps on

peut s'apprendre quelque chose – qu'à la fois on ignore et on se dit ? La vraie pensée serait cachée absolument – c'est-à-dire la loi de ce que l'on appelle pensée serait toujours omise dans toute pensée.

... Cette phrase qui me vient n'aurait aucun sens si elle n'avait été moulée d'avance sur ce sens même – *mais je n'y étais pas*. Et comme elle paraît toute faite dans le lieu même où je crois que les phrases se font – je songe qu'il y a un autre lieu où elles se font réellement [aussi] et où je n'entre point.–

Et de même je la comprends là où d'habitude j'ai compris.

[C 5, 10 - 1902] [nous soulignons]

Ce [non]lieu du « là où » / (s')opère le sens, à mes yeux l'espace *celé* du scriptural, ce qu'une critique génétique devrait par conséquent inventorier sinon inventer, sans doute faudrait-il avoir recours, non plus à Lacan et à l'approche analytique – aussi subtile ou utile soit-elle – mais bien à Maurice Blanchot pour l'éclairer un peu, même si l'on a immédiatement conscience que l'univers largement évidé, déshumanisé, désobjectivé de Blanchot, n'est pas superposable à celui, beaucoup plus charnel ou corporel toujours, de Valéry. On pourrait en effet ajouter aux propos de Valéry que l'origine de la parole du sujet se trouve bien définie, que sa parole d'origine puise bien sa paradoxale source, son jaillissement, et à terme son sens, « là où parler précède non pas telle parole, mais la possibilité de la parole » ; et préciser encore ce que précise si magistralement *L'Entretien infini* à nouveau : que si *un* être parle (dans) l'écriture, et lui octroie effectivement son sens, cette écriture *le* divise et s'ouvre aussitôt sur ce lieu accessible à aucune parole humaine, sur cet instant placé hors du temps, où s'origine toute voix, mais très précisément comme « voix de personne⁵ » :

Dans l'œuvre l'homme parle, mais l'œuvre donne voix en l'homme à ce qui ne parle pas, à l'innommable, à l'inhumain, à ce qui est sans vérité, sans justice, sans droit, là où l'homme ne se reconnaît pas lui-même, ne se sent pas justifié, où il n'est plus présent, où il n'est plus homme pour lui, ni homme devant Dieu, ni dieu devant lui-même.

[Blanchot, *L'Entretien infini*, p. 242] [nous soulignons].

La critique génétique, comme critique non théologique du sens, en quelque sorte *illégitime*, serait peut-être de quelque façon cette science – j’y mets quelque ironie – du « là où » / le sens, du sens, infiniment s’invente et s’efface, naît de sa propre dissipation ou de son recès à la surface des feuillets, sur quoi son encre *verse*...

NOTES

- 1 Il s’agit de quelques feuillets inédits d’un possible « Tombeau » ébauché dès après la mort de Mallarmé en 1898 et dont certains éléments, sur la « terre trouble » notamment, se retrouveront en origine de l’écriture de *La Jeune Parque*, bien des années plus tard. On consultera la présentation du document par Judith Robinson-Valéry, in *Genesis* n° 4 (Jean-Michel Place éd., Paris, 1993) ; et Serge Bourjea : « D’une Tombe impossible » in *Génétiq ue et Traduction*, Cahier de Critique Génétique n° 2 (L’Harmattan, Paris, 1995).
- 2 Les éléments en anglais sont empruntés à la traduction, par Robbin Orr Bodkin, du Cahier de Critique Génétique n° 1, *Pas* (L’Harmattan, Paris, 1991) à paraître prochainement aux Presses Universitaires de Floride (USA).
- 3 A lire aujourd’hui ses nombreux thuriféraires, habiles à discourir sur son tombeau, la remarque de Valéry nous semble particulièrement amusante. En 1942, sous la rubrique du « Poétique », le poète notait encore l’impasse et son paradoxe, pour préciser, d’intéressante façon, que les phénomènes scripturaires sont avant tout à « considérer » :

« L’objet de ces leçons [*du Collège de France*] est paradoxe – Elles traitent ou devraient traiter des fabrications dont on ne peut définir le but de manière à en déduire les conditions et que l’on ne peut obtenir par des opérations isolables de leur matière, exactement répétables et transmissibles. Et l’on ne sait, ni ne peut savoir si la chose exécutée ou accomplie vaut (au regard de x) pour être bien celle que voulait son auteur, ou autre que celle-ci. – Etc.

Mais alors, que peut-on dire sur les productions de cette espèce étrange ? On peut toujours les considérer... »

[XXIX, 304]
- 4 Ces diverses remarques sur l’œuvre déterminante de Gilles Deleuze ont été ébauchées peu avant sa mort, pour la communication du 3 novembre au colloque de San Francisco. Elles prennent ici, à être retrouvées, l’allure d’un hommage. Rappelons

que si *Logique du sens* s'appuie essentiellement sur l'œuvre de Lewis Carroll (*Alice...*, *De l'autre côté du miroir*, mais surtout *Sylvie et Bruno*), l'ouvrage retrouve régulièrement Valéry et le paradoxe fondamental de *L'idée fixe* : « Ce qu'il y a de plus profond en l'homme c'est la peau ».

- 5 Nous pensons moins à ce qu'il est dit de cette voix dans « Ébauche d'un serpent », qu'à ce qu'affirme à son propos le texte fragmenté de *L'Île Xiphos* : « La tête parlante aux yeux fermés émet des oracles, etc. Il y a un voyageur qui entame un dialogue avec elle. Et elle parle avec une objectivité totale... aphorismatique. Sans JE et comme par combinaisons. La voix de personne. »

Entre lait et cendres, le poème

Jeannine JALLAT

En 1892-1893, année de crise qui sera plus tard désignée comme celle de la « poésie devenue impossible », Valéry écrit une petite « Prose » précisément dédiée au poème.

O *mon poème* ! Moi ! chair tremblante [...].

Le premier paragraphe évoque ainsi un moment de vertige du Moi, mais le deuxième paragraphe reprend l'annonce « O mon Poème » avec le renforcement d'une majuscule, compensant l'absence de soulignement.

O *mon poème* ! Moi ! chair tremblante [...].

Mon Poème ! Bien-être d'abord de chaleur douce et de pacification, de vie *enfantine*, au tiède des tétines – le lait ! des sons s'étirent, un éveil, un grandissement de syllabes – teintures de voyelles frêles, niant les silences, croissance de consonnes, toutes les mêmes qui deviennent de liquides et sifflantes, labiales et liquides davantage. Le sentiment se fait sa place, élargit – se meut enfin et la masse, le stock croissant roule vers le génie et ses ors de limite, son *Nul* d'extase. Le feu se déclare enfin, de toutes les présences des émotions diverses il pointe et flambe, réduisant peu à peu à la sublimation ce qui importe, détrui-

sant tout hors son principe, buvant les choses échauffées, criant alors, hurlant sur les cendres comme un sourire suprême... Enfance encore pour la mélancolie spéciale du néant et de la mort réelle qui va se déclarer – quand parmi l'éther mathématique, au-delà des harmonies abstraites, se prononcent les paroles de « la Montée des Larmes » – accentuant la vérité des ardeurs brutes de brûlure, mais plus intime, dernier voile du grand « Analogie de Tout » le chant des chutes et des assomptions de l'origine des émotions, s'inaugure avec une apparence significative d'éternité et de perpétuel retour au principe. Les célestes mucosités spirituelles, l'eau des sources qui ne sont pas, des yeux divins, monte et coule en perles, en nappes, imprécise. Mais aux yeux de chair, elle sourd, réalisée, d'accord avec l'aperception par l'être souffrant des intimités originelles. Ce chant disparaît sans finir.

Alors reprise au rythme naïf d'antan ».

Si l'on écarte la couleur « fin de siècle » (la mystique symboliste, les « ors » et les « mucosités » rimbaldiennes), on reste frappé d'abord par l'énonciation : sur le ton de la ferveur, quasi de l'exaltation, sont présentés en équivalence un moment du Moi et le moment poétique, de sorte que le dessaisissement du Moi se voit substitué par le don du Poème.

Mais l'attention est aussi retenue par le type d'énoncé choisi : une narration. L'invocation au poème prend la forme d'un récit de genèse. Le mode narratif se repère : aux indices temporels *d'abord, entra, peu à peu* ; au lexique qui évoque la modification, le mouvement, la progression : cela *s'éveille, grandit, croît* ; au discours du calorique, qui va de la tiédeur à l'échauffement et à la brûlure.

Par étapes, on se dirige vers une *acmé* suivie d'une résolution, puis cela reprend (on sait qu'à l'époque le modèle valéryen est celui du spasme). Quelque chose se déclare, se prononce, s'inaugure, se dévoile et cela disparaît sans finir. Le processus poétique est énoncé ici comme une assomption, un accès à quelque chose, à des « vérités » ou des états ineffables ; comme une ascèse aussi, puisque l'on passe par des phases de néantisation, annulation, consommation, destruction.

La question est alors : peut-on avoir accès à la genèse du poème par un récit ? Autrement dit : en quel lieu ce qui est raconté ici se passe-t-il ? Il y aurait leurre à identifier ce narré à une trajectoire effective. On est plutôt, me

semble-t-il, dans l'ordre d'un : tout se passe – ou devra se passer – comme si. Fiction génétique, alors ? Mais quelle en est la validité ?

L'invention du poème est donnée, on l'a dit, en miroir au dessaisissement du Moi, opérant un renversement du négatif au positif. Genèse poétique comme mirage, alors ? Ce qui s'invente dans la ferveur, c'est peut-être bien le poème comme désir impossible à tel moment de défection profonde. Le sujet fait comme si, il se joue – se rejoue – le scénario d'une genèse dont il a, d'autre part, mais autrement, par éclats mémoriels, non ordonnés dans une linéarité progressive, l'expérience.

Car il s'agit bien aussi d'expérience. Ce qui est fantasmatique ici, c'est la mise en scénario, par une série de paysages imaginaires, du lait aux larmes, du feu aux cendres. Mais ce scénario ordonné, ce *bon récit* repasse ici et là sur des points névralgiques de l'expérience poétique. Dans cette fabulation, Valéry dit quelque chose de la vérité effectuée de la genèse poétique.

Que le poème, avant d'être exposition d'un sentiment, est d'abord littéralité, non pas grammaticale, mais sonore. Le poème naît du « bon bruit » ou du mauvais bruit transformé, conjuré. Ce remâchement de consonnes, cette insistance d'un biphone privilégié (liquide / labiale), nous l'identifions. Valéry, comme il a dit sa prédilection pour le son « è », a parlé du ressassement chez lui du « mr » (bruit du murmure). Ce biphone mr / rm, nous le repérons dans le travail de la marge des premiers feuillets de la *Jeune Parque*, dans le manuscrit d'*Été*. Le poème est ce bruissement intime de phonèmes avant d'être voix et parole. Fable de genèse, fantasma de genèse, sans doute, mais qui nous renvoie à notre expérience du manuscrit valéryen.

Cette dimension temporelle de l'avant / après mise à part, on est confronté à un discours du sens, de la vérité de la genèse, qui situe celle-ci entre un retour vers l'origine (le corps de la mère) et une rencontre de la mort. La genèse du poème est donnée comme une expérience absolue, tour à tour plénitude et dénuement.

Il n'est pas indifférent que la couleur thématique qui véhicule ce propos soit alternativement celle de la liquidité (du lait aux larmes) et celle de la combustion (du feu aux cendres). L'imaginaire valéryen vit le rapport à l'œuvre à la fois comme nostalgie de la fusion et comme exténuation, annulation, extase du rien. Par deux fois l'association de trois termes : l'intime,

l'origine, le chant, nous porte, vingt ans plus tard, vers la configuration de la célèbre *Thermométrie*. Celle-ci, on le sait, situe l'engendrement de l'œuvre au plus vif du sujet, l'origine perdue (« ce chant oublié ») creusant en lui la forme même d'une œuvre jamais achevée, lui donnant sa « mesure ».

Ici, c'est la logique même des opérations poétiques qui emporte l'œuvre loin de l'origine désirée, vers son accomplissement propre : le Nul d'extase. Quand le motif d'enfance revient (« encore ») le travail de deuil s'est accompli : on est devant « la mort réelle ». Les métaphores disent la violence de ce travail de genèse : cela brûle et cela crie. Travail de la quantité : la « réduction » après l'accumulation (le « stock »), la résolution de « toutes les présences » de l'émotion convoquées en cette absence finale (ni source, ni regard). Ce qui reste alors, c'est le réel du corps en larmes, le marquage intime de l'origine – contemplée, mais sue désormais comme perdue. Le chant disparaît sans finir et la seule tâche « naïve » qui s'assigne alors est de recommencer.

Cet étrange petit texte, tout ensemble séduisant et inconfortable, parle donc à la fois du travail génétique, faisant droit à sa dimension temporelle, à cet avant / après qui va ; du littéral à la signification et de l'accumulation à l'exhaustion ; et de l'impossibilité pour l'œuvre de se vouer à autre chose qu'à son propre recommencement infini, puisqu'elle s'annule en s'écrivant.

A notre question : peut-on dire le travail de genèse ? Valéry répond ainsi par la double tenue du propos :

- l'énoncé nu du travail génétique (voyelles, consonnes, sifflantes, liquides, labiales),
- le discours par métaphores de la vérité de toute genèse, prise entre lait et cendres, tendresse et violence, entre plénitude et dénuement, entre le temps du retour et celui de l'inachèvement.

Il parle littéralement de la lettre du poème et par figures de ce qui travaille le sujet dans le travail de l'œuvre.

Double tenue : mais peut-on dire la genèse autrement que dans cet écart ?

Partage de minuit

Florence DE LUSSY

La lumière aveugle ; c'est sur le noir que se dessinent les formules du vrai. Valéry n'a jamais pu concevoir le vrai que sur fond d'obscurité. Les témoignages les plus nets ont pu être exhumés du fouillis des manuscrits, tels celui-ci :

« Aveugle j'étais soleil
Que noir est le vrai, le feu du ciel¹ »

ou encore :

« J'ai revu ma croisée
Je n'habite plus là
Ce noir pur de pensée
Jadis étincela-² »

Toute forme d'oxymore à ce sujet est au plus près de l'âme valéryenne, que l'on parle du noir du jour (« le soleil ? une tache brûlante ténébreuse ») ou de la lumière du noir.

L'approche du soleil de la pensée – c'est le thème même *d'Agathe* – s'effectue au cours d'une *descente* dans l'ombre de la psyché au plus profond de la nuit. *L'Igitur* de Mallarmé est le modèle de cette descente vers les « plages infernales » :

« Minuit sonne – le Minuit où doivent être jetés les dés. Igitur descend les escaliers de l'esprit humain, va au fond des choses : en absolu qu'il est³. »

Une descente, « sur le nu ou le velours de l'esprit ou du minuit », à l'opposé donc de cette montée vers les « torches du solstice » dont nous parle *Le Cimetière marin*, métaphorisée par le mime d'une gradation descendante vers le sommeil, ce cas limite d'une conscience somnambulique ; l'Utopie d'un salut qui serait le Midi de l'idée et l'expérience d'un moment limite – asymptotique – chez un Valéry cherchant son secret, tels seraient les différents points de vue – gradués eux aussi – que j'aurais désiré présenter. Je n'exposerai ici, cela va de soi, que le squelette – ou les nervures (Valéry parlerait, quant à lui, mais ce serait lui !, d'un cristal...) de ma méditation.

Une descente donc dans l'obscurité de l'être, au plus près de soi et à la limite du connaissable. Du fond de l'esprit mis à nu, « esprit à découvert », « fumant », précise même un brouillon *d'Agathe*⁴ (on pense à des entrailles...), émergent quelques « figures spontanées » où « retourne toute l'invention ». La limite est très précisément ce qui ne peut se regarder en face (*C*, IV, 593), ou ce qui borde « un cercle impénétrable dans lequel je suis sûr – écrit Valéry dans *Agathe* – qu'il y a une chose dont je pourrais m'amuser longtemps ». Il y a parfois franchissement, lequel se traduit soit par l'accès à une paix lumineuse, comme peut l'évoquer le poème *L'Heure*, soit par le dévoilement de l'immense mer des origines :

« Abrite la lampe, ô Psyché, descends
[...]
Descends vers la porte, tourne et tourne
autour de l'axe – Ta tête tourne [...]
Voici là-bas, le plan, la porte, l'odeur salée, [...]

Essaies-tu de voir la mer toute la nuit –
La lampe t'empêche de voir –⁵ »

Soit encore par la plongée dans le gouffre (cf. les morts, évanouissements et paniques de la Parque). Mais le franchissement dont rêve Valéry est d'ordre spéculatif. Comment forcer les portes du connaissable ? Comment forcer l'intellect à *inventer* ? Comment passer à un régime supérieur de l'intellect qui rendrait au néant toute pensée passée et ouvrirait un domaine neuf, c'est-à-dire plus grand, affecté d'un coefficient de puissance supérieur :

« Je ne suis jamais sûr que si je pensais un peu plus près, je ne rencontrerais pas le vide de tout mon travail antérieur – ou bien au contraire quelque chose d'un prix infiniment supérieur⁶. »

Cependant, cette notion d'infranchissable est elle-même auréolée d'un nimbe de gloire, dans *Agathe*, sinon dans la version la plus avancée, du moins dans les alentours du texte. Cette ambiguïté n'est pas le moindre des charmes de cet écrit mystérieux qui juxtapose deux cercles clos : celui de la chose rêvée et impénétrable et la sphère d'un sujet connaissant qui explore ses possibles :

« Tel, le domaine de la connaissance, avec ses nappes faciles, ses coupures étranges, ses lacunes – qui *resplendissent* plus que ses pleins – ses illustres difficultés et ses mémorables bornes »,

peut-on lire sur un brouillon d'*Agathe*, avec ces ajouts significatifs : « Zénon, nombres entiers⁷ ».

A la fois métaphore (la plus efficace qui soit) et véritable terrain d'expérience pour qui veut comprendre les mécanismes premiers du connaître, le sommeil est la voie et le chemin de ce « conte de l'entendement⁸ » qu'est *Agathe*. Avec le phénomène du sommeil, on avoisine, en effet, la ligne de partage du physique et du psychologique, du Φ et du Ψ . Il ne s'agira pas, bien évidemment, du sommeil – vrai effectif – qui engloutit la conscience, mais de ce quasi-sommeil somnambulique dans lequel le *corps de l'esprit* diffuse la

conscience et la réduit à l'état de flottaison : « Je m'emploie à me laisser faire », lit-on sur le manuscrit⁹.

Un milieu physique se déploie dans l'ombre ; Valéry parle de l'« ombre avide de tout buvant tout » et note, dans une marge : « inventer le noir¹⁰ ». Ce sera le noir luminescent d'un poème de l'ombre :

« Je sentais à boire l'ombre
M'envahir une clarté »,

dit une strophe du poème *Poésie* ; mais cette « noire unité » est dite, dans les manuscrits *d'Agathe*, « fragile », « délicate », « propice » et, surtout, « philosophique », « construite également sur le vide de mes sens¹¹ ».

« C'est mon fond que je touche », vont répétant inlassablement, comme s'il s'agissait d'un leitmotiv, les manuscrits.

Nous approchons ici de *l'utopie* que nourrit l'intellect valéryen. En se plaçant délibérément à la frontière, au bord du cercle, à l'extrême et au plus tenu du passage, Valéry en vient à évoquer en termes quasi religieux l'avènement *d'intellectus* :

« [...] un petit seuil / pas / me sépare de / la / ma gloire, de la salvation – un autre du rien¹². »

Cette fusion-disparition du « je » au profit d'« intellectus ipse » s'effectuerait au sein de la lumière incandescente d'une « gloire ». Cependant, qui brillerait ainsi, « au terme pur de ma course » ? Le « je » du Narcisse, ou « l'idée » ? La réponse est : l'un et l'autre confondus dans le syntagme du « midi admirable de ma présence ».

En ce lieu – insituable – et presque haussé jusqu'au sacré s'apparient le Même et l'Autre, le solide et le mouvant, le tendre et le dur, si voisins sémantiquement, sous les vocables de « foudre » et de « fondre » (« Je vais comme une épée fendre l'ombre, fondre d'une autre sorte malgré tout¹³ »).

Il y aurait alliance – tellement improbable mais si fortement rêvée – d'une « fragile demeure élémentaire enfermant le naïf de la pensée pure, une fois¹⁴ ».

La solution – si tant est qu'il en existe une – est de l'ordre de l'asymptote, en approximations très fines mais sans franchissement : « Esprit sans sensations – ou $\Phi = 0$ (écrit Valéry dans une note où il « calcule » *Agathe*) – ou solution asymptotique à envisager¹⁵. »

Alors, si ce midi de l'esprit est condamné à rester utopique, rêvons à ce moment limite qui se situerait entre « un rêve surveillé » et « une hypnose inquiète », qu'on pourrait assimiler à une sorte d'expérience idéale. « Si on pouvait surveiller le rêve – y introduire une quantité infinitésimale de sensation – ou être conscient dans l'hypnose – y introduire une quantité infime de conscience –, on aurait la clé de la connaissance », dit excellemment Bernard Lacorre, dans son article intitulé d'après la fameuse formule de la théorie psychologique de Valéry : « $I + R = K$ ¹⁶. »

Le présupposé – presque un postulat – sur le socle duquel un tel rêve a pu être construit est celui d'un « tout » physique qui engloberait le corps intelligent, lequel serait à la fois spontanéité et dépendance. « Je perds *distinctement* Psyché la somnambule », dit Valéry dans le poème « Equinoxe ».

Le sujet se dissout dans cette immense dérive physico-psychique où il baigne et dont il n'est que l'un des pôles momentanés : « Je ne suis rien – une momentanée apparition d'idées autour d'un point », écrit Valéry en marge d'une note d'*Agathe*¹⁷. « Instrument que je suis – dit-il ailleurs – d'----- inconnue – et qui repose sur / toi / moi-même – comme sur une pointe du monde¹⁸. »

Quelle est cette « inconnue » sans nom ni forme que Valéry inscrit en blanc dans cette phrase ? Il hésita un moment, longtemps peut-être, avant de remplir ce blanc, et le mot qui apparut fut : « une diversité ». L'homme serait donc pour lui comme une pointe de diamant, pôle et moyeu d'un « monde » dont la seule qualité serait d'être diversifié ou, simplement, multiple...

La visée de Valéry est donc résolument spéculative : « se sentir penser » – « sentir la pensée » ; mais seul un circuit d'images pouvait traduire cette « noire et délicate unité » « laissant voir le rouage¹⁹ », délicatissime approximation du sentir et du connaître, « sur le nu ou le velours de l'esprit ou du minu it ».

NOTES

- 1 BNmss, Poèmes en prose et poésie brute, f. 131.
- 2 BNmss, Petits poèmes de circonstance, f. 179.
- 3 *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1970, p. 434.
- 4 Ag ms, 22.
- 5 Chms I, 123v.
- 6 Ag ms, 46. Entre les lignes, Valéry a ajouté : « différentielle d'idée ».
- 7 Ag ms, 48.
- 8 Nous reprenons le titre que Nicole Celeyrette-Pietri a donné à son étude : *Agathe, ou « Le Manuscrit trouvé dans une cervelle » de Valéry. Genèse et exégèse d'un conte de l'entendement*, Paris, Lettres modernes, 1981 (« Archives des lettres modernes », n° 195).
- 9 Ag ms, 30.
- 10 Ag ms, 17.
- 11 Ag ms, 44 v.
- 12 Ag ms, 94bis.
- 13 Ag ms, 34.
- 14 Ag ms, 51v.
- 15 Ag ms, 30v.
- 16 *Bulletin des Études valéryennes* (Montpellier), n° 37, novembre 1984, p. 34.
- 17 Ag ms, 48.
- 18 Ag ms, 76.
- 19 Ag ms, 55.

« Si le dieu chante [...] »

Suzanne NASH

Dans son étude récente sur la rhétorique des genres, *Poésie et récit* (Corti, p. 1989), Dominique Combe remet en question l'approche critique contemporaine devenue lieu commun – énoncée notamment par Sartre dans *L'Imaginaire* et dans *Qu'est-ce que la littérature ?* – qui définit la poésie dans son extrême opposition au récit. Combe souligne que selon ce point de vue, « poésie » signifie « poésie pure », à savoir, une vocalisation émotive affranchie de toute référence qui, contrairement à la fiction, suscite l'impression d'immédiateté de l'auteur en contact direct avec le lecteur. « C'est par la fonction émotive, centrée sur le locuteur [...] que la poésie lyrique est distinguée de la fiction, qui suppose la représentation » (p. 170). Le sujet de l'écrit et la voix du poème sont posés comme étant identiques.

Combe constate que la conception d'une poésie détachée de toute sorte de structure narrative correspond à la définition traditionnelle de la poésie lyrique, distincte, par exemple, de la poésie épique ou dramatique, et désigne l'expression spontanée d'un langage émotif original. A ce titre, il cite Batteux qui écrit que « la première exclamation de l'homme sortant du néant fut une expression lyrique ». Et Hugo : « Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui » (p. 167 préface

de *Cromwell*). Cette esthétique de la voix poétique permet à Combe de situer des poètes en apparence bien différents tels que Hugo, Mallarmé, Breton et Valéry dans la même lignée littéraire.

A l'image de Julia Kristeva dans *la Révolution poétique*, Combe voit Mallarmé comme le poète qui a le plus influencé la relance du débat opposant la poésie au récit et comme le poète qui a redéfini le chemin qu'allait suivre la poésie lyrique moderne pendant le siècle à venir. Il cite la célèbre revendication de Mallarmé : « Un désir indéniable à mon temps est de séparer [...] le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel » ; mais il tient Valéry pour responsable du renversement et de la transformation de la distinction que fait Mallarmé entre le langage « brut » de la prose de tous les jours et le langage « essentiel » de la littérature en ce dogme qui a mené au « manichéisme du partage entre les genres, en défaveur du narratif ». « La thématique de l'exclusion, à peine esquissée par Mallarmé, a été systématisée par ses héritiers, et tout particulièrement par Valéry [...] il transforme en un système dogmatique ce qui n'était qu'un choix existentiel, contribuant à diffuser l'image d'un Mallarmé intransigeant dans sa vocation poétique, à l'instar d'un M. Teste » (p. 15-16).

Dans ses essais sur Mallarmé et ailleurs, Valéry évoque souvent ce qui s'apparente à un idéal phonocentrique, cratylique, voire orphique de poésie pure : « [...] une continuité sans faille d'un commencement éternellement présent, le charme d'une présence sensible immédiate, du langage neuf, à l'état naissant, entièrement indépendant du contingent [...] »

Pourtant, il est possible de citer un nombre égal de textes qui soulignent l'importance accordée à l'aspect *construit* de cet idéal : « Au commencement était la Fable » (I, 394) ; « Les textes trompent et trompent par essence : nous sommes en littérature ! » (CXXIII, p. 186), Le langage, selon Valéry, « est tout le contraire d'un langage de précision » (I, p. 1366). En somme, rien de moins naturel que ce rapport soi-disant orphique entre le langage et la parole d'un nouvel ordre ou d'un « monde » musicalisé. Par conséquent, la voix intermédiaire de l'agent valéryen est une voix fondamentalement ironique, à la fois distante du moi qui ressent et de la parole qui chante ; c'est une voix qui remet en question l'idéal romantique, symboliste et même surréaliste d'une expression non médiatisée. « Une œuvre qui m'intéresse profondément est une

œuvre qui m'excite à me figurer le système [...] pensant qui l'a produite » (Œ. II, p. 1539).

Que Valéry ait bien compris le côté fictif de l'idéal d'unicité entre conscience / langage / voix poétique est aussi évident dans ses remarques sur la poésie pure, dans son « Discours sur Henri Bremond » :

Je rappellerai [...] à quels curieux excès d'interprétation ces deux mots de *poésie pure* que j'ai eu le malheur d'écrire, un certain jour, ont conduit tant d'esprits excellents et subtils [...] Il ne s'agissait dans ma pensée que de désigner une tendance vers la limite d'un art, limite impossible à rejoindre par les moyens du langage, mais dont l'idée et le désir sont essentiels à toute entreprise de poésie » (Œ. I, p. 766).

Je me propose aujourd'hui de montrer que l'opposition rhétorique « récit et poésie », dont la responsabilité incomberait à Valéry, selon Combe, Sartre, et d'autres, est une opposition démentie par sa pratique poétique. Le modernisme de Valéry réside précisément dans sa perspicacité pénétrante face à l'herméneutique du poème lyrique comme genre qui demande l'illusion d'une voix réelle et phénoménale dans le « je » qui parle. Ses poèmes révèlent le « charme » du « mythos » d'une coïncidence parfaite entre le soi / le langage / et le monde alors qu'il n'existe aucun ordre originare nécessaire.

Sa pratique, en particulier dans *L'Album de vers anciens*, que je vois comme une sorte de chantier critique pour *Charmes*, sert de mise en scène de la fiction du mythe orphique. En fait, la gageure valéryenne consiste à révéler, dans et par la poésie lyrique, l'opération de différenciation et d'articulation par laquelle le poète crée et recrée cette illusion, ce charme de continuité, car il comprend bien que « Si le dieu chante, il rompt le site tout-puissant » (« Orphée »).

Le mythe le plus fondamental d'entre tous peut-être est le mythe sous-jacent à l'article défini de l'expression « la voix poétique ». L'éclatement de ce mythe d'une unité de la parole ressort dans la façon dont Valéry structure nombre de ses poèmes. Le caractère séduisant d'une subjectivité passive, féminine, représentant l'unité avec le monde, accentué par la musicalité mimétique et allitérative du vers qui l'évoque, se voit suspendu, interrompu et objectivé de façon critique par la voix de la raison, consciente d'elle-même.

Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape,
 Veille ; ta forme veille, et mes yeux sont ouverts ».
 (« La Dormeuse »)
 Innocente, et tu crois languir [...] Tu es éteinte
 Au bleu de la croisée où tu filais la laine.
 (« La Fileuse »)

Cette voix impérative de la raison obéit à une condition temporelle fondamentalement différente de celle qui produit la musique du poème. Ce type d'interruption est souligné à maintes reprises par le recours au dialogue, effaçant ainsi la distinction générique entre la poésie dramatique et la poésie lyrique :

'Existe ! [...] Sois enfin toi-même !' dit l'Aurore, (« Sémiramis »)
 'Non', dit l'arbre. Il dit : 'Non !' par l'étincellement
 De sa tête superbe, (« Au Platane »)

Dans *L'Album*, le mythe d'une voix lyrique à la fois unique et universelle est anéanti par la prolifération de noms propres, qui servent de titre aux poèmes, chacun représentant une fiction d'identité différente par rapport au monde et donc une idée différente de la fonction du langage poétique : « Narcisse », « Hélène », « Vénus », « Orphée », « César », « Sémiramis ». Multiples personnages sujets d'énonciation donc :

1 - sujets-corps sensuels et passifs tels que la fileuse ou la belle au bois dormant – vaisseaux à travers lesquels le monde s'anime et s'exprime :

Nids purs, écluses d'herbe, ombre des vagues creuses,
 Bercez l'enfant ravie en un poreux sommeil ! (« Été »)

2 - sujets conquérants, comme César ou Sémiramis par qui le monde naturel est détruit et radicalement transformé au moyen d'un langage métaphorique :

Quelle foudre s'amasse au centre de César. (« César »)
 C'est une vaste peau de fauve que mon royaume ! (« Sémiramis »)

3 - sujets autoréfléchissants, comme Narcisse, niant la temporalité qui détruira leur illusion de durée :

Je ne sais plus aimer que l'eau magicienne
Où j'oubliai le rire et la rose ancienne. (« Narcisse parle [...] »)

L'idéal d'un système poétique clos, créé parfois par les poèmes individuels de *L'Album*, est constamment nié par la façon dont ils se trouvent articulés dans le recueil – se faisant écho ironiquement, souvent pour dépasser tout à fait les limites de ce livre-chantier pour être repris, fragmentés, cités, travestis dans d'autres œuvres, représentant d'autres genres littéraires : « Narcisse parle », « Fragments de Narcisse », « Cantate de Narcisse », « L'Ange », etc. Avec chaque répétition, reprise et modification, le texte lyrique « originel » perd son statut privilégié pour faire partie de la voix ironique d'un gai savoir désacralisant.

La représentation de la présence poétique de Mallarmé dans *L'Album de vers anciens* est particulièrement intéressante, vu la thèse de Combe qui tient Valéry pour responsable de la systématisation de l'idéal du poème « autotélique ». Dans le temps qui m'est alloué, je propose de montrer comment cette présentation est liée à la conception de la voix poétique de Valéry, car je crois que c'est bien là que réside son modernisme, un modernisme reflétant les profondes tensions sous-jacentes à la rhétorique contemporaine des genres. Si Valéry est poète moderne, c'est parce qu'il est avant tout critique de la modernité.

Dans *L'Album*, Valéry réserve une place toute particulière à Mallarmé. A la suite du monologue autoréflexif de « Narcisse parle [...] », « Episode » entame un nouveau mouvement comprenant « Vue », « Valvins », « Été », qui se concentrent tous sur le drame de l'échange entre un être sensible et le monde naturel¹. Les titres indiquent un éloignement du sujet mythique, en tant que centre d'intérêt du poème (tels que Hélène, Vénus, César, par exemple), et un glissement vers le théâtre temporel au sein duquel ce sujet-là acquiert une vie poétique. Dans « Episode », par exemple, chaque événement est qualifié et modifié par des signes temporels, « Parfois », « Tantôt », « Si [...] » Les rapports métonymiques et grammaticaux structurent le contenu sémantique du

poème et relie ce poème aux poèmes « Vue » et « Valvins » à la façon d'une narration. Au moment où la nymphe et la nature semblent les plus mêlées, Valéry glisse une claire allusion à son prédécesseur, non pas en tant que modèle à travers lequel il récrit son propre texte, comme le prétend Combe, mais comme un malin figurant dans un drame de séduction. La structure est donc intertextuelle et dialogique. La question qui se pose consiste à savoir comment une voix poétique peut rester unifiée face à l'intrusion de cet autre moi séducteur et ironique. Les mots « frissonne », « le coupable aux dents de pierreries », « pipeau », « occulte baiser », « étouffe d'or », « le pied pur s'épeure », et « ivre d'ombre » sont de claires allusions aux événements et à la diction de Mallarmé dans « L'Après-midi d'un faune ». La présence du faune retentit dans « Episode » à travers les notes de la flûte jouée par un invisible joueur de pipeau qui motive le réveil de la nymphe :

Flûte dont le coupable aux dents de pierrerie
Tire un futile vent d'ombre et de rêverie
Par l'occulte baiser qu'il risque sous les fleurs

Valéry emprunte la figure de vocation poétique chère à Mallarmé – « occulte baiser » (cf. « arcane tel élu ») afin de refaire l'histoire du faune sur le réveil, le ravissement, la séparation et la fuite de la nymphe.

Le geste et la marque de respect poétique sont à double tranchant (le baiser de l'élection poétique est un baiser, si j'ose dire, avec des dents – « dents de pierreries »). « Episode » est laissé en suspens, interrompu au moment où la séduction est sur le point d'avoir lieu :

Une goutte tombe de la flûte sur l'eau,
Et le pied pur s'épeure comme un bel oiseau
Ivre d'ombre [...]

« Vue » apparaît sur la page suivante comme si l'ombre du joueur de pipeau de Mallarmé s'était matérialisée, féminisée (vue) en forme d'écriture, dans la figure syntaxique et la forme précieuse du sonnet élisabéthain que Mallarmé préférait pour ses « vers de circonstance ». Une fois *vue*, cette image scripturale gagne une vie nouvelle au sein du poème valéryen. Ainsi, une

créature salée (« au sel des dents ») ressemblant à une Vénus née de l'écume de la mer, prononçant des mots inaudibles, mais dont l'expression est visible, d'abord comme « vierge fumée » puis comme « l'humide éclair » plus substantiel, est nommée dans le troisième quatrain par le pronom démonstratif unanime « celle ». La présence paradoxalement silencieuse de ce locuteur, évoquant la « musicienne de silence » de Mallarmé, est à la fois proche et lointaine – un archétype mythique et une projection intime et émotive, existant quelque part dans l'espace séparant l'immédiateté de la perception et la distance requise par sa composition et sa transformation en image poétique.

La syntaxe est organisée en constructions parallèles qui se font écho et qui donnent l'impression qu'il y a deux sujets d'énonciation complémentaires – le souffle du locuteur lyrique (« la vierge fumée ou l'air »), dont la perspective, sur le bateau qui tangue, structure les deux premières strophes (« si la plage penche [...] ») et la présence féminine créée par ce même souffle, qui à son tour l'aspire, la berce et l'expire (« Que berce en soi puis expire ») en un langage dont la signification reste mystérieuse. Les « dents de pierreries » associées au faune de Mallarmé dans « Episode » et au don de l'élection fait à Valéry sont à présent l'attribut des deux subjectivités dotées de souffle (« Au sel des dents » l., 4 ; « sous l'humide éclair de dents » l., 13), et subsumées avec beaucoup d'esprit dans le couplet, comme leur propre écho, à la source même de l'inspiration : « Le très doux feu du *dedans* ». Ainsi, « Vue » évoque la fusion de subjectivités poétiques et de voix poétiques, comme si la médiation intertextuelle avait été dépassée et transformée en une nouvelle unité au moyen de laquelle l'inspiration poétique et l'expression poétique feraient partie d'un même organisme vivant.

Cependant, l'hommage à Mallarmé ne finit pas sur cette note d'harmonie presque parfaite. Dans le poème suivant, « Valvins », le vaisseau poétique est réobjectivé et il lui est attribué une claire référence autobiographique. Celui-ci rappelle, en effet, la yole dans laquelle Mallarmé et Valéry passaient tant d'heures à s'adonner à des échanges silencieux, à la maison d'été de Mallarmé, sur les bords de la Seine. Puisque c'est à Valvins que Valéry a vu Mallarmé pour la dernière fois en ce 14 juillet 1898, quand l'aîné lui a montré le manuscrit d'un *Coup de dés* (son ultime et suprême tentative d'attribution d'une représentation visuelle à la nature figurative du langage), le poème se

présente lui-même à la fois comme un *locus amœnus*, et comme un texte *in memoriam*. Nous sommes poussés à lire « Valvins » de façon synchronique et textuelle, en relation avec les poèmes qui l'entourent, et de façon diachronique et historique, à travers la relation qu'entretenait Valéry avec son grand prédécesseur. Ainsi, le premier quatrain se fait écho dans une double construction entamée par « si » qui a introduit « Vue » et qui a contribué au style mallarméen de ce poème. Cette fois, pourtant, la figure syntactique n'a pas pour fonction de réduire au silence la référence par l'intermédiaire de figures abstraites (« tu » comme participe passé du verbe « taire ») ; elle propose une transaction qui sépare et individualise les différentes présences sur le bateau : « Si tu veux [...] » Ici, la voix du poème s'adresse directement à l'autre comme « tu ». Le mot évoquant le silence (« taire ») retrouve sa substance dans le verbe transitif « t'aère ». Le poème insuffle ici une vie poétique indépendante à la créature féminine énigmatique qui, dans le poème « Vue », était réceptrice du souffle du locuteur. Valéry ouvre et clôt son poème sur le paysage de Valvins, figuré comme un livre féminin provocateur (« Si tu veux dénouer la forêt qui t'aère / Heureuse, tu te fonds aux feuilles [...] », ll.1-2 ; « Parmi le long regard de la Seine entr'ouverte » l.14), dans lequel *diverses* séductions sont offertes par le locuteur lyrique, la plus importante étant la possibilité d'union avec la nature par la soumission aux pages de ce poème hypothétique de l'immédiateté à travers lequel elle glisse à présent. Or, alors que les parois du bateau, personnifiées en « son flanc », sont caressées par l'eau, le poète / soupirant valéryen accorde à la femme une fantaisie : « Pressentant l'après-midi chanté », à savoir le pressentiment de la genèse de « L'Après-midi d'un faune », le poème motivant « Episode » et le langage imagé du huitain de « Valvins ». Alors que le rêve prend forme, le voile de la femme est happé par le vent au meilleur de l'été, suggérant sa transformation poétique en « enfant ravie » de « L'Été », titre du poème suivant de *L'Album*. Ainsi, la fantaisie offerte à Mallarmé dans le huitain est celle de la fusion d'imaginations, mais le rêve d'une parfaite réciprocité est laissé en suspens, et le second « si » est résolu de façon ambiguë dans le sixain. Plutôt que de lire « Si tu veux », à l'image de la demande d'un soupirant, nous sommes ramenés de force au vers 2 que nous sommes obligés d'interpréter comme étant la condition de la position solitaire et intransitive du « tu » dans le bateau : « Si tu veux [...] Si tu es, tu te fonds ».

En somme, dans cet hommage à Mallarmé, l'ombre du livre de Mallarmé (« toujours près de toi [...] l'ombre de quelque page éparse d'aucun livre »), qui apparaît à la fois dans « Episode » et dans « Vue » (« ivre d'ombre », « Si l'ombre sur l'œil s'use et pleure ») réside entre le locuteur et son compagnon voluptueux, comme médiatrice de leur relation. Dans le tercet final, elle se détache du vaisseau poétique de Valéry (« reflet de voile vagabonde »), en emportant son compagnon avec elle. Le locuteur de « Valvins » les perçoit au loin, au-delà de son propre bateau qui reste attaché au paysage organique du monde naturel (« la poudreuse peau de la rivière verte »). Le lexique naturaliste qui rappelle la poésie de *Charmes*, « T'aère », « feuille », « été », « ombre », subit un dédoublement ironique causé par l'intervention de Mallarmé, retracée dans « aucun livre ». Afin de saisir le plein effet de cette ironie, il nous faut lire le poème de Valéry à travers Mallarmé et par opposition à Mallarmé. Cette double lecture rendra possible la démystification de ses propres prétentions à l'originalité et à la nouveauté. « Valvins » n'est qu'une autre « yole à jamais littéraire », évoquant toutes les barques de la tradition poétique européenne qui s'étend de Dante et Pétrarque au « Nénuphar blanc » de Mallarmé.

Pour conclure, il serait possible de dire que Valéry fait appel aux techniques du récit afin de miner l'opposition poésie / récit que beaucoup de critiques littéraires et les historiens de la modernité ont prise au pied de la lettre. Si *L'Album* met en scène le rêve orphique d'une poésie d'expressivité sonore, elle doit être lue dans un cadre ironique qui exige une rhétorique des genres nouvelle, post-symboliste, se reflétant constamment sur la fiction de sa propre voix et de ses propres histoires de genèse et d'influence, à l'image, dirait-on, de la prose poétique du nouveau roman ou d'une archéologie du savoir poétique.

NOTES

- 1 Sur le rapport Valéry-Mallarmé dans *L'Album*, voir p. 63-83 et 180-217 de mon ouvrage, *Paul Valéry's 'Album de vers anciens : A Past Transfigured*. Princeton, Princeton University Press, 1983.

Les poubelles de Valéry

Vincent KAUFMANN

Valéry, si fasciné par l'œuvre en train de se faire, si dédaigneux de l'œuvre achevée, disait de la publication qu'elle était l'art d'accommoder les restes¹. Un tel credo annonce incontestablement celui du généticien : non seulement parce que la critique génétique, par définition, privilégie l'examen des manuscrits, traces d'un « travail » de l'écriture, mais aussi parce qu'elle semble souvent plus intéressée par cet examen que par les résultats – ou du moins les résultats publiés – auxquels celui-ci lui permet de parvenir. Il y a la méthode génétique, avec ses objectifs avoués, qui sont légitimes et d'ailleurs très divers, et il y a ses résultats, qui sont intéressants ou décevants ; mais cette méthode apparaît parfois comme n'étant que l'alibi d'une *passion* génétique, extrêmement valéryenne. Cette passion se passe fort bien de résultats, elle se suffit à elle-même, elle se nourrit de sa seule remontée, aussi lente que possible, aux origines de l'œuvre littéraire, dont la genèse semble alors littéralement devoir être répétée². Dans tout (vrai) généticien sommeille un arpenteur de manuscrits et de brouillons, un voyageur remontant aux sources de la création, aussi improbables que celle du Nil, peu pressé, comme tous les voyageurs, d'arriver à destination. La destination n'est ni son but ni son fort : tout se passe comme

si la littérature n'était vivante, pour lui, qu'à rester enfermée dans l'atelier de l'écrivain. Au fétichisme textuel, maladie infantile de la théorie littéraire renvoyée récemment aux poubelles de l'Histoire, la critique génétique oppose ainsi un fétichisme du laboratoire d'écriture, de l'encre (presque) vive.

*

Dire de l'ethos de la critique génétique qu'il est valéryen, comme je viens de le suggérer, n'a rien qui puisse surprendre les généticiens, qui en sont tous convaincus (plus sans doute que je ne le suis moi-même). La critique génétique se pense volontiers comme l'effet d'un rapport valéryen à l'œuvre et au texte publié, que Valéry – ou en tout cas le Valéry le plus « libre », celui des *Cahiers* – considérerait comme un simple accident : « Une œuvre est pour moi l'objet possible d'un travail indéfini. Sa publication est un incident extérieur à ce travail ; elle est une coupe étrangère dans un développement qui n'est pas et ne peut être arrêté que par des circonstances extérieures³. » Pour Valéry, le livre est toujours circonstanciel (souvent, c'est d'ailleurs l'effet d'une commande). Il représente un arrêt de l'œuvre, il est un phénomène de pure discontinuité, qui vient interrompre la continuité de l'œuvre en train de se faire, son infinie genèse : « Quand dire d'une œuvre qu'elle est achevée ? A quel moment ? Il faudrait un événement-signal – une discontinuité⁴. »

Voué à la circonstance, dont on sait au contraire le rôle essentiel dans la pensée mallarméenne, le livre publié est du même coup dévalorisé. Au regard de l'œuvre en train de se générer, c'est un sous-produit, un résidu, un reste. Publication est, selon le mot de Lacan, poubellication ; Valéry, qui adorait les gros mots, l'aurait sans doute dit plus scatologiquement encore. Il y a en tout cas peu de chances qu'il vienne, comme un Rousseau, avec son livre à la main pour dire que celui-ci lui tient lieu de vie, ou qu'il rêve, comme les Romantiques, d'une œuvre aussi organique que vivante. Le hérisson d'Iena n'est pas son fort : le livre n'est dans son cas qu'une coquille vide, désertée par toute vie. L'autobiographie – quelque chose comme le « là où je suis » ou le « là où ça se passe » de l'écrivain – a lieu sur une scène non pas autre mais antérieure : « Une œuvre pour moi n'est pas un être complet et qui se suffise – c'est une

dépouille d'animal, une toile d'araignée, une coque ou conque désertée, un cocon. C'est la bête et le labeur de la bête qui me demande⁵. »

La bête est à l'étroit dans le livre, elle n'y croit pas, elle n'y est plus. Elle se mesure à un Grand Œuvre uniquement, qui tire sa grandeur de son essentiel inachèvement, de ne jamais se transformer en simple œuvre. En d'autres termes encore, le livre ne sera jamais pour Valéry le Livre total, comme c'est au contraire le cas avec Mallarmé, pour qui tout livre ou même tout texte publié, aussi circonstanciel qu'il soit, vaut toujours comme un fragment du livre total, comme ce qui en indique la place ou la possibilité. Le livre publié éloigne Valéry du Livre, conçu comme une œuvre qui n'est totale que si elle coïncide indéfiniment avec sa genèse, ou avec la rétention de tous ses possibles. Il suffit qu'un de ces possibles se fixe dans un texte publié pour qu'il manque au livre total, et pour que celui-ci soit du même coup manqué, privé de l'inachèvement qui l'assure d'être totalité, expansion virtuellement infinie :

Poète – L'œuvre de moi ne procède pas d'un besoin – c'est le *travail mental* qui chez moi est *besoin* – (à partir de l'excitation). Ce qui m'excite – m'excite à ce travail même et non à son *produit* – (si ce que l'idée du *produit* est, en tant que but, condition de travail – mais non la seule ni la capitale).

L'œuvre, donc, est application à mes yeux. Tandis que chez la plupart, elle est le capital de l'instant.

Donc, le *Grand Œuvre* est pour moi la connaissance du travail en soi – de la transmutation – et les œuvres sont applications locales, problèmes particuliers. Ce sont les problèmes où, à titre de conditions indéterminées, entrent les caractéristiques d'Autrui = l'idée que je me fais de l'action extérieure des œuvres⁶.

Le Grand Œuvre valéryen, rêve inverse de celui si contagieux de Mallarmé, ce serait ainsi un nom possible pour la passion génétique, pour l'objet idéal de cette passion : la connaissance du travail de transmutation, une alchimie littéraire à laquelle on aurait arraché le masque de l'œuvre publiée. Il se situe du côté d'un travail d'écriture infini, du côté de la prise en compte de la totalité des possibles qu'une activité mentale peut faire émerger⁷. Toute réalisation partielle dans une œuvre particulière lui fait de l'ombre, lui fait écran. Seul compte, seul (se) vit ce qui n'a pas encore été soumis au regard de l'autre, puisque tous les possibles non actualisés vont nécessairement se perdre dans ce

regard, perçu comme mortifère, réducteur, aveugle au travail de l'écrivain. Le Livre dont rêve Valéry est hyperboliquement personnel (c'est d'ailleurs toujours le cas avec le Livre, pour peu qu'on tente de s'en faire l'auteur) : pour qu'il y ait totalité, il faut que je sois seul, il faut que je sois mon unique lecteur, puisque je suis seul capable de reconstituer la genèse de ce que je donne à lire, de l'évaluer en tant que travail. L'autre, qui me lit, est de trop. Loin d'assurer la possibilité d'une totalité passant par la communication (comme chez Mallarmé, mais aussi chez Sartre ou Blanchot), ce que l'autre ajoute à l'œuvre équivaut à une soustraction : c'est à cause de lui que le Grand Œuvre se dégrade en œuvre. L'autre est celui pour qui Valéry n'écrit pas, celui pour qui il lui est même arrivé de cesser d'écrire, de s'interrompre – pendant vingt ans, dit-on – pour ne plus être interrompu, pour ne pas rompre l'idéale continuité qu'il tente d'établir avec lui-même :

L'idée seule que *n'importe qui peut lire ce que l'on a écrit* dans le secret et l'aventureux sentiment de la solitude m'était insupportable – Plus fort même que la pudeur physique⁷ – Sentiment assez étrange, car pourquoi écrire si ce n'est pour autrui ? – Peut-être, c'était pour former, dégager, cet autre moi, ce lecteur idéal qui *existe* nécessairement dans tout être qui écrit [...] ⁸

L'autre est n'importe qui. C'est un hasard, un accident qui fait passer de la nécessité à la contingence, qui vient briser le pacte d'écriture me liant à moi-même, qui vient violer le secret auquel je me destine. L'autre interrompt la continuité d'une genèse, il oblige à conclure, et conclure est toujours décevant, comme le sont aussi parfois les résultats de la critique génétique lorsque vient le moment de l'interprétation. Mais pourquoi alors écrire, si ce n'est pour autrui, demande cependant Valéry, qui reconnaît ainsi l'ambiguïté de son rapport à la publication. Dans un autre fragment des *Cahiers*, on lit encore ceci, qui renforce l'équivoque :

J'ai connu fortement le sentiment singulier que publier certaines pensées serait me désarmer – et davantage, me dégoûter de celles-ci qui m'étaient chères, comme des maîtresses favorites. Peut-être aussi craignais-je de les voir altérées, dépréciées par leur divulgation, par la critique ou par la non-compréhension extérieure ?

Il me semblait que c'eût été renoncer à ma raison d'être – que je plaçais non seulement dans la valeur que je leur donnais, mais dans le secret de cette valeur. Et c'est peut-être pourquoi *je souriais* si fréquemment⁹.

Seul a de la valeur ce que je mets à part, ce que je mets au secret, ce que je dérobe au regard de l'autre, de la même manière que les plaisirs de l'adultère – auquel il est arrivé à Valéry de ne pas être insensible – n'ont de charme que parce qu'ils sont clandestins. En d'autres termes, lorsque Valéry dit, comme ci-dessus, que son intention est d'écrire pour former un lecteur idéal qui serait un autre moi, il ne s'agit pas d'un simple projet d'écriture « pour soi ». L'autre est toujours requis, malgré le mythe cartésien de la *tabula rasa* ou les robinsonnades, mais à condition que son regard mortifère soit neutralisé, qu'il se transforme en un regard aveuglé. Le « moi idéal » dont rêve Valéry est l'effet de cet aveuglement : il advient là où il se dérobe au regard de l'autre, il est ce qui échappe à ce regard, et il n'est idéal qu'à cette condition. Il ne s'agit donc pas de s'adresser à soi-même, mais en quelque sorte à personne, c'est-à-dire à un lecteur privé de la possibilité de voir, ce qui permet de rester seul à se voir. La continuité, moteur de toute genèse, ou du moins de toute conception génétique de l'œuvre littéraire, s'établit sur fond de neutralisation ou de paralysie du regard de l'autre.

*

Contrairement aux apparences, la passion génétique de Valéry suppose ainsi une « stratégie » interlocutoire, dont on peut dire encore qu'elle consiste à avoir le dernier mot, ou plus exactement à s'en réserver la possibilité, à faire savoir que le dernier mot n'a pas encore été dit. Ce que l'autre voit, ce qu'il lit, ce qu'il comprend est toujours disqualifié par ce qu'il n'a pas vu, comme le sont aujourd'hui dans le domaine des études littéraires les interprétations de textes qui font l'économie du détour génétique : il semble que d'ici peu on n'osera plus lire sans prendre un bain de manuscrits, comme on prenait il n'y a pas si longtemps un bain de théorie. L'art d'accommoder les restes est aussi un art de la *réserve* : l'absence de valeur de ce qui est publié renvoie à la valeur presque inchiffable de ce qui n'est pas publié, de ce qui est gardé en réserve, à titre de couverture-or du papier mis en circulation. Au centre de l'œuvre de Valéry, il

faut imaginer une grande banque centrale, lieu d'une genèse nécessairement réservée, se constituant comme telle par sa mise au secret ou en réserve.

Cette banque existe, ce n'est pas seulement une spéculation, puisque dans le cas de Valéry les *Cahiers* en tiennent lieu. Un demi-siècle après sa mort, il n'en existe d'ailleurs pas de version intégrale publiée et imprimée : le lecteur a toujours le choix entre une reproduction en fac-similé, qu'il consultera de préférence dans les bibliothèques (s'il a le goût des manuscrits, s'il est un peu généticien), l'anthologie de la Pléiade et le début d'édition intégrale mise en chantier récemment, mais dont la suite se fait attendre (il est vrai qu'une banque centrale n'est pas chose facile à vendre¹⁰). Le destin des *Cahiers*, laboratoire s'il en est de la pensée de Valéry, qui se contentait souvent d'y prélever un certain nombre de fragments pour ses recueils publiés, est de rester – jusqu'à présent du moins – une œuvre réservée. Le dernier écrivain français à avoir eu des funérailles nationales reste un secret bien gardé.

Il n'est d'ailleurs pas sûr que l'éventuelle publication intégrale des *Cahiers* changerait quoi que ce soit au problème. Tout se passe comme si les *Cahiers* organisaient leur propre mise au secret, comme s'ils étaient faits pour permettre à leur auteur d'avoir indéfiniment le dernier mot. « Essais, Esquisses, Etudes, Ebauches, Brouillons, Exercices, Tâtonnements » ; « Tout ce qui est écrit dans ces cahiers miens a ce caractère de ne vouloir jamais être définitif¹¹ », écrit Valéry à propos d'une forme d'écriture à laquelle – c'est rare – il sera fidèle pendant toute sa vie. Fidèle à sa réserve, à sa passion généticienne, à sa tentative de capter la pensée à sa source, là où elle n'est encore que possible : « Ainsi ce que j'écris ici est souvent écrit, non comme ma "pensée" mais comme pensée possible qui sera mienne, ou non mienne et éliminée¹² ». Les *Cahiers* sont les manuscrits de la pensée de Valéry, de son œuvre, ils témoignent de l'existence d'un Grand Œuvre, ils représentent une version valéryenne du Livre, et à ce titre ils tendent nécessairement vers l'illisibilité : « Je sens toutes ces choses que j'écris ici – ces observations, ces rapprochements comme une tentative pour lire un texte et ce texte contient des foules de fragments clairs. L'ensemble est noir¹³ ». Le fragment publié, donné à lire (et donc lisible), est toujours dans un rapport de soustraction au Livre total, auquel il manque pour qu'il soit le Livre. Inversement, les fragments dont sont constitués les *Cahiers* perdent leur lisibilité lorsqu'ils s'additionnent, lorsqu'ils se

constituent en une somme, en un Grand Œuvre, dont l'existence dépend fondamentalement de ce devenir-illisible. Logique de la banque centrale encore : seul ce qui est illisible, ce qui ne s'échange pas a de la valeur : « Si mon ouvrage n'est pas nul – il est très précieux ; et je le garde pour moi. S'il est nul – il n'a aucun prix pour personne et je le garde – pour personne¹⁴. »

Les *Cahiers*, c'est la littérature se résorbant en une génétique, c'est la littérature retournant au brouillon, au manuscrit, ou encore à une mythique valeur d'usage qu'il serait possible d'opposer à sa valeur d'échange. Littérature faite pour soi ou pour personne : publier est l'art d'accommoder les restes, celui de changer l'or-pour-moi en vil plomb-pour-autrui, ou en déchet. Il n'y a pas d'usage littéraire à ce qui passe dans les poubelles de la publication, et parfois dans les poubelles tout court, comme en témoigne ironiquement cette proposition faite en 1925 par Paulhan à Ponge (que celui-ci évoquera également, plus d'un demi-siècle plus tard, dans un entretien paru dans *Le Magazine littéraire*) : « J'ai trouvé une façon de devenir riche. Sais-tu qu'une page manuscrite de Valéry se vend 400 F ? Ce serait d'aller tous les matins chercher dans sa boîte à balayures, ou s'entendre avec les chiffonniers. Si tu veux, on ira un matin, cette semaine¹⁵. » Adressée à Ponge, qui attendra une quarantaine d'années – et la mort de Paulhan – pour devenir l'officiel maillot jaune des poètes généticiens, la proposition ne manque pas de sel. Tout se passe comme si la seule valeur de ce qui passe dans les poubelles ou les boîtes à balayures, était une valeur d'échange. Tombée du Grand Œuvre, une page de Valéry ne vaut plus rien ou, si l'on préfère, 400 F. Les seuls manuscrits qui comptent sont ceux qu'on se réserve, indéfiniment. L'objet idéal de la critique génétique, c'est le manuscrit invisible, qui échappera toujours aux poubelles. Telles sont les conclusions qu'il me semble possible de tirer de cette improbable et ironique rencontre dans une poubelle entre un des pères spirituels de la passion génétique, un directeur de la NRF, dont il faut se rappeler qu'elle se veut l'atelier de la littérature française en train de se faire, ni plus ni moins, et celui qui donnera au principe de la publication des brouillons ses lettres de noblesse textuelles. Un esprit mal tourné, influencé par le grand méchant Bourdieu, profiterait sans doute de cette poubelle et de sa surprenante valeur d'échange pour tenter de démontrer que la posture généticienne de l'écrivain n'est qu'une question d'image, une façon comme une autre pour l'écrivain de justifier, de

légitimer son existence de travailleur, d'employé d'édition, comme le disait autrefois Sollers. Mais n'ayant plus le temps de devenir bourdieusien, je me garderai bien de conclure de cette manière.

NOTES

- 1 *Cahiers I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p.265.
- 2 Tout en prenant ses distances avec elle, Jacques Neefs suggère l'existence d'une telle passion à propos de la façon dont Jeanne Goldin décrit son travail sur les manuscrits de Flaubert : « Il est certain que la lecture d'un dossier de manuscrits demande d'abord une sorte de mimétisme qui fait que le lecteur de la "genèse" d'un texte a un rapport curieux avec les hésitations, les ratures, les impasses, les bonheurs d'une écriture. Cela va jusqu'au mimétisme de la "copie" dans l'établissement du dossier génétique d'une œuvre. C'est ainsi que Jeanne Goldin décrit son travail d'établissement et de publication de l'ensemble des manuscrits de Flaubert concernant un épisode de Madame Bovary : "L'acte de copier n'est pas fait seulement de passivité et d'impuissance. Il mime, dans la violence, la possession et la perte de soi. Ceux qui ont travaillé sur les manuscrits le savent. Ils ont été gagnés par cette absorption ; ils ont éprouvé les angoisses et les enthousiasmes de Flaubert ; ils ont connu ses 'marinades' ; ils ont buté sur les mêmes mots..." "Ce travail nous mêle au labeur inlassable de l'écrivain, qui dura cinq années", dit encore Jeanne Goldin. Il y a là sans doute une pulsion à coïncider avec une sorte de positivité du geste créateur, rêve d'une matérialité de l'invention à laquelle il serait possible d'accéder, moment de séduction quasi fétichiste » (« Critique génétique et histoire littéraire », in Henri Béhar et Roger Fayolle eds, *L'histoire littéraire aujourd'hui*, Armand Colin, Paris, 1990, p. 28).
- 3 *Cahiers I*, *op.cit.*, p. 254.
- 4 *Cahiers II*, 1974, p. 991.
- 5 *Ibid.*, p. 999.
- 6 *Cahiers I*, p. 277.
- 7 Dans *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*, Jean Levaillant éd., (Presses Universitaires de Lille, 1982), Levaillant écrit ceci, qui confirme l'existence d'une version génétique du livre total chez Valéry : « Une page quelconque

de brouillon, c'est un espace de communication infini ; de chaque point de cet espace, une signification peut influencer vers tout autre point : c'est un feed-back généralisé. Il y a du sens partout : quels que soient les circuits, réseaux, parcours, et leurs blocages, leurs discontinuités, leurs isolations, les vides qui les séparent, du sens appelle du sens, ce sont les possibles purs, l'utopie de la communication totale » (p. 15).

8 *Cahiers I*, p. 310-311.

9 *Ibid.*, p. 316-317.

10 Jacques Neefs relève à ce propos la continuité entre les études génétiques de l'œuvre de Valéry et la configuration des *Cahiers* eux-mêmes : « La manière, par exemple, dont les études de genèse déploient l'œuvre de Valéry, en particulier en liaison avec la reproduction des *Cahiers* [...] et leur publication [...] n'est-elle pas une forme de prolongement de l'œuvre Valéry, de l'enchevêtrement de pensée et d'écriture qui est son mouvement même ? » (« Critique génétique et histoire littéraire », *op.cit.*, p. 30).

11 *Cahiers I*, p. 6.

12 *Ibidem*, p. 7.

13 *Ibidem*, p. 6.

14 *Ibidem*.

15 Jean Paulhan-Francis Ponge, *Correspondance*, Gallimard, 1986, p. 43.

L'idée sur la page

Jacques NEEFS

Pour qui s'intéresse à l'œuvre en mouvement, et aux mouvements qui désignent, en avant d'eux, la possibilité d'une œuvre, pour qui s'attache à ce qu'il y a de tension entre le corps et la pensée dans l'écriture littéraire – et à ce que l'usage de la langue peut conquérir comme étant sa dimension proprement esthétique – l'œuvre – ou les écrits, comme l'on voudra – de Valéry a (ont) une étonnante puissance de signe, d'appel, ou d'éveil.

L'expérience que constitue l'ensemble des textes de Valéry n'en finit pas de rappeler à la chute ou à l'envol des idées dans l'écrit, de désigner les mouvements par lesquels une pensée, une forme, un corps, un texte affleurent ensemble pour être dans l'attente d'une lecture, pour déterminer l'indéterminé chemin des pensées et des affects, vers le lieu d'un autre, vers les lieux des autres.

Ecrire, c'est en effet, dans une telle attention, produire (laisser être) un état à partir duquel peut être présente la figure d'un engendrement, d'une apparition, l'idée portant avec elle non les termes mais la tension de son origine. Ecrire, c'est donner place « au sentiment du poids et des puissances des mots », c'est s'attacher à « une possession profonde, et comme organique, des fonctions de la syntaxe, un goût de l'enchaînement des formes, de la manœuvre des

unités du discours et de la subordination des figures qui le composent. » Valéry ajoute : « Les percevoir dans un texte, c'est y lire un avenir d'écrivain. »¹ On peut mesurer dans de telles formulations l'intensité avec laquelle Valéry interroge ces lieux de pensée où *se décide* la venue d'une forme, la trouvaille d'une structure syntaxique, l'invention dans la langue.

Mais écrire, en ce sens, c'est faire passer par la plume, le corps, le papier, une consistance d'affects et d'idées qui précisément n'appartiennent plus à personne en propre, et ne sont plus dans la dépendance d'un sujet ni même peut-être d'une volonté, et qui dessinent de nouveaux possibles de la langue.

La figure de la main est ici captivante, on le sait, elle acquiert une signification forte, à la fois spéculaire et spéculative. La main serait « organe du possible », la main serait « philosophe », comme Valéry l'expose aux chirurgiens. Cette figure permet de désigner l'acuité de ce qui s'invente dans le geste d'écrire, et de créer. C'est désigner ainsi ce qui se détache au plus près du corps en lignes, en dessins, en graphies, en une pellicule où s'élève un sens, où s'enlèvent mille désirs, où s'effectue la venue d'un faire. Assurément l'on n'en finira jamais d'interroger le geste par lequel une forme, un trait, une phrase, une structure rythmique s'échappent pour trouver leur autonomie, pour acquérir leur caractère indéfiniment répétable. Dans un texte intitulé *Degas, Danse, Dessin*, – que commente Jean-Michel Rey dans son essai *Paul Valéry, l'aventure d'une œuvre*²– Valéry évoque la patience et la richesse, disparaissantes, perdues peut-être, de tels gestes :

Puiser dans ce tête à tête avec l'objet, sans hâte et sans utilité prochaine, une certaine science de soi-même, de la manœuvre combinée de son intellect, de son désir, de sa vue et de sa main à propos d'une chose donnée ... et le public absent.³

Une des multiples portées des textes de Valéry, et du travail de Valéry, est assurément de désigner avec précision et avec mobilité que l'état naissant d'un poème, d'un texte, d'une pensée est l'activité même de ce poème, de ce texte, de cette pensée. L'œuvre de langage est empreinte de ce qui naît par elle, en elle, avec elle. Valéry insiste souvent – et son œuvre poétique en est le théâtre répété – sur l'inépuisable dimension à la fois *réflexive* et *transitive* du langage poétique : « La poésie est d'ailleurs essentiellement *in actu*. Un poème

n'existe qu'au moment de sa diction, et sa *vraie valeur* est inséparable de cette *condition d'exécution*. »⁴ La diction de la poésie est sa seule *lecture* possible, mais elle est aussi la condition même de son existence. Le reconnaître, c'est insister sur le caractère inséparable de l'œuvre et de son effectuation en un corps et un esprit qui l'accueillent, qui la *répètent* singulièrement, toujours singulièrement. L'œuvre de langage est elle aussi allographique – si l'on reprend les termes de Nelson Goodman – dans la mesure où elle doit être *exécutée* mentalement, dans la lecture. Mais, sur son autre versant, celui de son état naissant du côté du producteur – et l'on sait que Valéry a insisté sur l'irréductibilité de ces deux versants, et sur leur caractère incommensurable (la première leçon du Cours de poétique au Collège de France est explicite à ce sujet) – l'œuvre de l'esprit n'existe bien qu'en *acte*, également, elle est *acte* naissant :

Un poème sur le papier n'est rien qu'une écriture soumise à tout ce qu'on peut faire d'une écriture. Mais parmi toutes ses possibilités, il en est une, et une seule, qui place enfin ce texte dans les conditions où il prendra force et forme d'action.⁵

C'est par la *voix* que Valéry désigne ce qui est la juste intensité, ou teneur, du texte qui devient poème : « Un poème est un discours qui exige et qui entraîne une liaison continuée entre *la voix qui est* et *la voix qui vient et qui doit venir*. »⁶ *La voix* est le nom, le flux, le corps du texte en tant précisément que celui-ci se dégage comme forme unique, juste, à portée infinie. Et cela désigne cette puissance de « parole singulière » (pour reprendre le beau titre de Laurent Jenny) qu'est l'œuvre de langage quand elle a trouvé son style, et son irrécusable identité.

La voix sort de la page, portée par ce « sentiment du poids et de la puissance des mots » qui serait comme une connaissance infra-sémiotique, et qui est *l'action* esthétique elle-même, faite d'une complexité où précisément le corps et le sens s'engagent ensemble. En même temps, Valéry le souligne souvent, la circonstance de cette naissance est infime, et étrange, du fait de la nature du langage :

Cette nature complexe fait que l'état naissant des poèmes peut être très divers : tantôt un certain sujet, tantôt un groupe de mots, tantôt un simple rythme, tantôt (même) un schéma de forme prosodique, peuvent servir de germe et se développer en pièce organisée.

C'est un fait important à noter que cette équivalence des germes. J'oubliais, parmi ceux que j'ai cités, de mentionner les plus étonnants. Une feuille de papier blanc ; un temps vide ; un lapsus ; une erreur de lecture ; une plume agréable à la main.⁷

De la feuille de papier à la main, de la main à la plume, dans un temps vide, dans l'écart non concerté : la description vise bien ici l'instant minimal où se trace ce qui naît, et délimite le petit théâtre où le *performatif* de l'écriture prend son plein rôle ; écrire c'est ce geste de langue qui *fait plus que dire*. Les réflexions de la linguistique contemporaine sur le *performatif*, sur les *actes de langage*, ont leur écho antérieur dans les « poétiques » de l'acte d'écrire, dans les figures d'une réflexivité productrice, dans les esthétiques de la forme considérée comme un mouvement et une énergie qui s'accomplissent dans leur exécution même.

Ainsi pouvons-nous trouver chez Valéry l'incitation à mieux considérer ce qu'est le mouvement, le chaos, l'ordre naissant d'une page de brouillon, d'une structure essayée, d'une prose en formation. Dans un « entretien » qui dessinait les traces de ce « pas » vers les brouillons, Serge Bourjea, Janine Jallat, et Jean Levaillant, ont délimité historiquement ce qui pourrait être, à la lumière de Valéry, mais aussi de Blanchot et de l'expérience moderne de l'écriture, un « territoire génétique », soulignant que « le "manuscrit" (entendu comme ensemble d'"essais, esquisses, études, ébauches, brouillons, exercices, tâtonnements..." selon la description qu'en donne Valéry lui-même - III, 339), constitue un espace pleinement littéraire et auto-suffisant, que dans les marges du Texte et sans relations obligée avec lui, nous constituons en objet critique. »⁸

De fait, la question est bien celle-ci : quelle lisibilité « littéraire » peut être constituée dans les corpus des « brouillons », des « manuscrits », des « tâtonnements », des « carnets » et des « cahiers » ? L'inachevé, le précaire,

les ébauches, n'ont acquis de droit d'existence que tardivement, fort lentement, avec le XIX^{ème} siècle européen essentiellement, et l'on doit s'interroger sur ce retournement esthétique et culturel qui a pu faire venir au premier plan les strates du préparatoire, ou du premier jet, ou de la tentative, les redistributions de la composition, les mises en rythme, l'ajustement d'une voix.

On peut s'écarter ici de Valéry et du poème, en un terrain où l'invention sur la page est tout aussi décisive et fugitive, celui de la prose narrative, de l'idée de roman. Il est tout de même étrange que le « texte » des scénarios de roman puisse avoir une sorte d'intensité désormais appréciable, et parfaitement lisible. Si l'on s'attache à ce qui *insiste* dans la prose narrative, l'événement de l'apparition d'un trait est tout aussi énigmatique et puissant.

L'exemple célèbre des scénarios de *Madame Bovary* est de ce point de vue particulièrement frappant⁹. Ces textes construisent à la fois une fiction et une structure : des présences, des actions, des gestes sont pesés, simplement par leur notation, en un présent qui est déjà « manœuvre » (pour reprendre ici le terme de Valéry) active, déploiement de stratégies multiples. L'on est bien sûr dans l'univers de « la Marquise... ». Mais n'y-a-t-il pas, là aussi, constitution, construction, naissance d'une matrice *a priori* infiniment malléable. Et c'est assurément un usage *moderne* de la fiction comme événement de langue dans la langue qui rend intelligible l'appropriation tumultueuse, hasardeuse, que représente le travail des scénarios. Il y a de l'aventure dans l'espace de ces pages, où les possibles se disposent, corrélativement entre eux, où une sorte de régularité fictionnelle – car les contraintes du vraisemblable sont considérables – s'élabore, dans l'appréhension quasi matérielle, intense, d'un ordre du fictif :

Keepsakes

femmes en toilettes rêvant sur des canapès - flacons

fem à genoux, robe à queue, chapeau à plume par terre - balcon. fenêtre ouverte
draperie

jalousie, - lune perçant les nuages - œil levé fleurs dans les cheveux¹⁰

Sur le feuillet, les mots-objets flottent, composant *a minima* un tableau qui est répétition de rêve et d'imagerie : rêver le rêve reçu, et pourtant s'attacher à la puissance quasi concrète de la représentation, le travail est ici appropriation à

plusieurs degrés de l'imagerie vécue et comme vue. La trame des mots affleure en récits possibles :

guerrier qui part, femme qui pleure, embrassements, l'h. toujours brun, armé, la fem. blonde,
robe blanche, demie-nue pose abandonnée - c'est qqfois un grec, des fleurs par terre. la fenêtre ouverte

Sultan avec sa sultane, jets d'eau

petits livres
romances
keepsakes
Lamartine
lune de miel
Suisse. Italie. cottage

La lecture orale ajoute bien sûr à l'effet de ces « propositions » d'objets, de références. Un imaginaire en bribes trouve consistance, point par point, et l'on peut même penser à des dictions très variées de ces séries élémentaires. Il ne s'agit pas de « poème », et il y aurait assurément un grand abus à considérer ces indications de possibles comme un « texte », stable, maître de ses complexités. Pourtant, l'on peut s'interroger sur la puissance qu'a déjà la matière fictive dans son inscription minimale, et qui fait qu'en un mot, en une série de désignations, une représentation prend corps, flotte, comme active déjà dans son aspect convenu et stéréotypé. La représentation s'alimente de la virtualité de l'imaginaire, elle devient cet espace indécidable d'une représentation convenue, prise en charge singulièrement sans relever pour autant d'un sujet particulier. L'idée sur la page est l'affleurement d'une représentation, le passage de brèves identifications qui se composent entre elles, présentant sous un nouveau jour de l'identifiable.

Parole singulière également, dans l'espace de la page, que l'écriture de Stendhal, avec sa vitesse, la puissance de son « improvisation » : le cours de la plume semble jongler entre soi et soi, inventant un dialogisme fabuleux au sein du mouvement même de l'écriture, intégrant les impressions du jour dans le cours de la mémoire. Le rythme est ici aussi la rencontre de la main et de la

pensée : cela est sensible dans le texte « Stendhal », mais plus encore visible dans les manuscrits, dans cet espace de liberté où s'invente au jour le jour le cours d'une fiction, la trame d'une écriture : « la page que j'écris me donne l'idée de la suivante : ainsi fut faite la Chartreuse », comme le dit une « marginale » de *Lamiel*.

Les exemples pourraient être multipliés : de prose narrative autant que de poésie, car il s'agit de l'événement conjoint d'une énonciation et d'une représentation, dans la trace verbale qu'est la trace de la main sur la page, comme d'une ombre de la voix dans la diction. Il y a toujours là, sur la page du manuscrit, l'aventure d'une idée, à laquelle le rythme d'une phrase, d'un paragraphe, d'une page, donnera une consistance et une présence irréfutables.

Etre attentif à ce qui se joue sur le théâtre de la page, l'entendre pleinement, c'est déjà nouer un pacte avec la *réflexivité* et la *performativité* que Valéry décrit – et accomplit – comme étant le geste même de l'écriture. C'est s'attacher au tracé aventureux de la main sur la page. L'idée se découvre dans le mouvement. La représentation de l'acte d'écrire comme chemin et injonction, à la fois, est fréquente dans la modernité. Parcours, avancée aveugle d'Orion, chez Claude Simon, chemin et marche chez René Char, dégagement de l'œuvre qui est en attente à l'horizon de l'activité artistique elle-même (Braque, Picasso).

Avant que je me mette à tracer des signes sur le papier, il n'y a rien, sauf un magma informe de sensations plus ou moins confuses, de souvenirs plus ou moins précis accumulés, et un vague - très vague - projet.

Claude Simon décrivait ainsi ses propres « sentiers de la création », en 1970, pour la collection de Gaëtan Picon, chez Skira. Cette idée que l'œuvre – et son auteur aussi bien, ajoutait auparavant Valéry – se fait à travers l'écriture seulement est la représentation désormais dominante, comme en une figure inverse de celle de l'inspiration. C'est ce qu'ajoute Claude Simon, dans le même texte de *Orion aveugle* :

C'est seulement en écrivant que quelque chose *se* produit, dans tous les sens du terme. Ce qu'il y a pour moi de fascinant, c'est que ce quelque chose est toujours infiniment plus riche que ce que je me proposais de faire.

Il y a toujours un excès de l'œuvre sur l'activité qui produit celle-ci. C'est même en cela seulement que l'œuvre peut se détacher comme œuvre. C'est à une virtualité analogue, mais dans la langue elle-même, que se réfère – dans un tout autre horizon cependant – Ingeborg Bachmann, comme à un devoir et à un impératif puissant :

Car il nous reste pourtant une tâche : celle de devoir s'efforcer de trouver, à partir de notre médiocre langue, ce langage unique qui n'a encore jamais régné, mais qui règle notre présentiment et que nous imitons¹¹.

L'écriture est portée vers ce qu'elle cherche, elle est conduite, de toute la force de l'écrivain, vers cette langue unique qu'elle ne peut qu'imiter :

Il y a une imitation de ce langage que nous ne faisons que pressentir, et que nous ne pouvons pas nous approprier totalement. Nous le possédons comme fragment dans la poésie, concrétisé dans une ligne ou dans une scène, et nous comprenons, avec soulagement, que nous sommes parvenus à nous y exprimer.¹²

L'idée sur la page est cette ombre portée par ce qu'il faut (faudrait) trouver. L'écriture avance dans cette double déhiscence entre l'idée et le texte, et entre le texte et la puissance d'œuvre.

Dans un bref texte intitulé *De l'élaboration progressive des pensées dans le discours*, Kleist décrit la vertu de la parole avec autrui, en ce qu'elle permet de formuler ce qui résiste à la méditation :

Le français dit : *l'appétit vient en mangeant*, et cet adage dicté par l'expérience demeure vrai lorsqu'on le parodie pour dire : *l'idée vient en parlant*.¹³

Kleist décrit le travail du balbutiement, des répétitions, de l'effort de dire devant autrui, de s'expliquer :

Mais j'ai tout de même quelque vague notion qui, avec la chose que je cherche, entretient de loin un vague rapport, alors l'esprit, pour peu que je m'empare avec audace de cette amorce et cependant que la parole, contrainte de donner une fin à ce début, va de l'avant, l'esprit imprime à cette représentation confuse une évidence parfaite, tant et si bien que la connaissance, pour mon étonnement, survient quand s'achève la période. J'y mêle des sons inarticulés, étire en longueur les mots de liaison, ai recours aussi bien à une apposition là où il n'y en aurait pas besoin, et utilise d'autres artifices propres à allonger le discours afin de gagner le temps nécessaire à la fabrication de mon idée dans la laboratoire de la raison.¹⁴

On pourrait transposer cette description pour désigner la page d'écriture. Sans doute le « brouillon » est-il l'étrange théâtre que l'écriture se donne pour ce travail de l'élaboration : et cela indique l'étonnante performativité des hésitations et des dialogues autographiques, la disposition sur la page des ratures, des reprises, des connexions qui font trouvaille, des suppressions qui trouveront leur poids en de lointains retours sous des traits modifiés, ces figures qui retournent vers la page elle-même le travail qui s'y accomplit, ces énoncés qui se projettent dans la virtualité de l'œuvre (ainsi des prévisions de disposition : « mettre là où je dis... » note très souvent Proust, ou « à placer... » chez Stendhal), qui mesurent le poids des mots et des idées (ainsi les fameux « Capitalissime » de Proust).

Il s'instaure sur la page un langage de la prévision, de l'élaboration, qui est parfois une sorte de code (les sigles de Joyce, par exemple), mais qui toujours *compose* la stratégie esthétique de l'œuvre au-delà des énoncés eux-mêmes. Kleist prolonge son propos sur l'invention en paroles en décrivant de jeunes candidats à qui l'on pose de grandes questions : « Qu'est-ce que l'Etat ? », « Qu'est-ce que la propriété ? » S'ils restent silencieux, il ne faut pas en conclure, dit-il, qu'ils ne *savent* pas, « car ce n'est pas *nous* qui savons, c'est avant tout une certaine *disposition* de notre être qui sait. »¹⁵

C'est une telle *disposition* d'être que déploie la page d'écriture, dans le champ libre du cahier ou du carnet, aussi bien que dans l'entrelacs du brouillon.

Valéry a accompli et formulé diversement l'écart entre finalité et virtualité qui caractérise l'écriture littéraire. Il l'a fait en ces lieux apparemment si adverses que sont d'une part le poème longuement travaillé, déposé au terme de pesées et variations multiples – les versions proposées forment une sorte d'univers des possibles sans cesse révisés – et, d'autre part, cette écriture de l'aube qui prend corps, qui fait trace, dans le mouvement lent des Cahiers.

La trace sans finalité – qui n'est pas pour autant pure spontanéité – est dessinée par la virtualité qu'elle désigne, elle est à la fois pur exercice en acte et déjà actualisation d'un possible inatteint. La finalité de la trace est précisément d'être un saut vers le dehors d'elle-même¹⁶.

On raconte l'anecdote de l'admiration que Valéry déclara avoir pour les « brouillons », après avoir vu ceux de Victor Hugo. C'est assurément, peut-on penser, parce qu'il s'agissait des manuscrits de Victor Hugo. Mais la poétique de Valéry, l'affirmation d'une poétique performative (dont les mathématiques ont pu fournir un modèle) semble bien apparaître comme l'articulation multiple formulée de cet infranchissable écart qui fait que la trace écrite est à la fois acte et déjà possibilité d'œuvre, qui fait que l'idée sur la page est chiasme de vie, de pensée et de papier, d'encre, dans la sublimation de la langue.

Cette complexité reconnue de l'effectuation scripturale des idées s'accorde parfaitement avec l'interrogation esthétique moderne, elle aussi reconnaissance du libre et difficile exercice des idées – sous toutes leurs formes, dans tous les langages dont elles peuvent inventer l'usage. Elle invite également à ne pas tomber dans l'illusion que lire les brouillons, les notes, les rédactions successives, serait miraculeusement coïncider avec la pensée « en mouvement » de « l'auteur ». Elle aide au contraire à comprendre les *hétérogénéités* qui divisent la parole, les fractures qui ouvrent la page, qui déchirent les pages entre elles, et qui pourtant dessinent l'impératif, la possibilité éloignée d'une parole singulière.

Les pages, qu'elles se fondent sur les densités multiples du poème, ou qu'elles subsistent, nues et actives, dans le geste de leur seule effectuation – comme le font les Cahiers – sont la surface où l'idée advient pour se détacher, pour tenter d'être idée autonome, pour n'être déjà dans l'instant plus l'idée d'un seul.

Et le volume des pages manuscrites est bruisant de la prolifération de tout ce qui s'y essaie. De la solidarité et de la solitude des idées : dans ce volume expérimental qu'est l'ensemble écrit des formules de l'écrit, il y a comme l'écho ruiné d'un rêve (et l'on pense aussi, ici, à l'étrange volume des écrits de Joubert), dans l'attente d'une formulation, dans l'attente d'une forme.

L'écrit Valéry semble être la répétition tenace, difficile, toujours au plus près du corps et de l'affect, de ce rêve d'abstraction libre qui anime l'invention textuelle, et qui désigne l'arrachement têtu de l'écriture aux prises avec sa graphie. Il est par là-même l'ombre portée d'une modernité attachée à la puissance des possibles.

NOTES

- 1 Pléiade, t. II, p. 1267-1268.
- 2 Jean-Michel Rey, *Paul Valéry, l'aventure d'une œuvre*, Le Seuil, 1991.
- 3 Valéry, O. C., Pléiade, t. II, p. 1206.
- 4 *L'invention esthétique*, O.C., t. I, p. 1415.
- 5 *Cours de Poétique*, O.C., t. I, p. 1349.
- 6 *Ibidem*.
- 7 *L'invention esthétique*, O.C., t. I, p. 1415.
- 8 Dans *Critique Génétique*, Cahier n° 1, L'Harmattan, 1991.
- 9 L'édition récente réalisée par Yvan Leclerc leur donne une parfaite lisibilité, C.N.R.S. Editions et Zulma, 1995.
- 10 *Scénarios et plans de Madame Bovary*, édités par Yvan Leclerc, C.N.R.S. Editions et Zulma, 1995, p. 25.
- 11 *Leçons de Francfort. Problèmes de poésie contemporaine*, trad. franç., Actes Sud, 1986, p. 143-144.
- 12 *Ibidem*.
- 13 Kleist, *De l'élaboration progressive des pensées dans le discours*, dans *Anecdotes et petits écrits*, trad. franç., Payot, 1981, p. 40.
- 14 *Idem*, p. 41-42.
- 15 *Idem*, p. 44.
- 16 Voir sur ces points, l'exposé, ici-même, de Michel Jarrety.

3 BORDS



Paul Valéry ou l'intelligence de l'écriture

Jean-Michel MAULPOIX

Nous n'en finirons jamais avec les contradictions de Paul Valéry. L'insatisfaction et la vigilance constituent son legs le plus précieux. De son propre aveu, cet écrivain n'a fait « qu'essayer d'obéir simultanément à plusieurs tendances de son esprit ou de son être, également exigeantes¹ ». Sans trancher, sans choisir, sans accepter de s'amputer d'une partie de soi, mais en confiant à sa pensée le soin de mesurer, de prendre en charge et de faire tenir ensemble ces tendances opposées, dans ce qu'il faut bien reconnaître comme un acte de responsabilité intellectuelle. L'œuvre et la pensée de Paul Valéry se sont ainsi développées tout entières sur le terrain des paradoxes, à l'image de cette clef autour de laquelle s'enroule un serpent, dessinée de sa main, et retenue comme motif de couverture de *La Jeune Parque*. Ce thyrses complexe fait de lui le poète de la Chute : celui qui tout d'abord succombe à la tentation ou à la fatalité de la connaissance, qui ensuite se résigne à la finitude, et qui enfin reconnaît comme définitivement impossible toute forme de présence naïve au monde, au langage et à soi-même, hormis peut-être lorsqu'il adore de concert ces trois déités incontestables que sont pour lui la mer, le ciel et le soleil de la Méditerranée. Paul Valéry est pour l'essentiel un poète sans paradis, sans mystique, sans irrationnel. Un poète profane, « non simulateur² », qui s'en tient

au champ des possibles et récuse l'impossible. Aggravant délibérément la crise de la littérature et de ses valeurs afin d'en retrouver le sens. N'invokant plus comme recours ou comme point de fuite ni l'Idéal de Baudelaire, ni l'Horizon de Rimbaud, ni le Grand'Œuvre de Mallarmé. Un poète rendu à la transaction de l'écriture avec un devoir à chercher et la rugosité de la langue à étreindre. Un poète funambule, s'infligeant les contraintes les plus rudes, recherchant les équilibres les plus périlleux, soulevant les vers comme des balanciers, et tenant à bout de bras la Beauté formelle, tout en sachant mieux que quiconque la vanité de cet exercice : « Celui qui écrit en vers danse sur la corde. Il marche, sourit, salue, et ceci n'a rien d'extraordinaire jusqu'au moment où l'on s'aperçoit que cet homme si simple et si aisé fait tout cela sur un fil de la grosseur d'un doigt³. »

Paul Valéry est un prodigieux commentateur de la chose littéraire, un analyste lucide qui s'est volontairement emprisonné comme poète, par choix et par scepticisme, dans le cercle protecteur des formes belles. Cet artiste sans croyance et sans échappatoire exécute en pure perte son numéro lyrique sous les flambeaux néoclassiques du « Cimetière marin » :

« Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière,
 Fragment terrestre offert à la lumière,
 Ce lieu me plaît, dominé de flambeaux,
 Composé d'or, de pierres et d'arbres sombres,
 Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres ;
 La mer fidèle y dort sur mes tombeaux⁴ ! »

Endormie sur les tombes de l'ancien songe lyrique, la poésie n'ouvre plus aucune porte de sortie vers l'au-delà et ses mystères. Tout au plus se contente-t-elle de *faire de la figuration* dans ce très ancien scénario qui met en images les vains efforts de la créature pour s'égaliser à l'absolu, ou de combiner savamment quelques harmoniques qui en ravivent le désir. Poète malgré lui, poète malgré tout, poète à son esprit défendant, par prétériorité ou par contumace, Paul Valéry s'installe au vif de la contradiction : dans ce qui n'est en définitive ni la poésie ni l'intelligence mais leur étreinte ou leur douleur commune : *l'écriture*.

Occidental jusqu'au bout des ongles, il conçoit le refus comme le mouvement et la définition mêmes de l'esprit. Il entend comme une propriété spécifiquement humaine la tendance à se diviser contre soi-même : « notre faculté de produire de l'antagonisme intérieur ». Il affirme que « nous avons l'âme opposable ». L'homme est un animal qui dit non. Ce « non », Valéry l'inflige à la poésie, à Gênes, le 4 octobre 1892, « exaspéré par la répétition ». C'est un « non » à la religiosité symboliste. Un « non » qui « désabsolutise » et qui « déromantise » la littérature. Quand Valéry revient au poème, et publie *La Jeune Parque* en 1917, il ne renie pas ce « non », mais, en un sens, le redouble. Il vient en quelque sorte poursuivre, jusque dans la poésie, les débats du procès naguère engagé contre sa faiblesse. Au lieu de l'attaquer de l'extérieur, en mobilisant contre elle les armes de l'intellect, il y met cette fois le feu de l'intérieur et il lui prête paradoxalement un éclat nouveau, né de sa propre combustion. J'entends *La Jeune Parque* comme le crépitement d'un bûcher sur lequel le sujet lyrique se consume en célébrant les flammes mêmes qui le brûlent. On l'a dit : cette œuvre est racinienne. Elle donne à entendre le monologue d'une conscience saturée de questions et de contradictions. Elle répercute les échos d'une voix qui porte un être, s'éveille, parle ses actes, invoque, adore, interroge et se cède. Elle porte donc jusqu'au ton de l'ode ou de l'hymne le débat tragique de la poésie avec elle-même et son ancienne parole. *La Jeune Parque* trace un « cercle de nuit et de lucidité⁵ » qui reproduit et qui déplace le scénario intime de « La Nuit de Gênes ». En voulant dire adieu à la poésie, Valéry l'accueille de nouveau, ou la réarticule, en lui infligeant un exercice extrêmement exigeant qui la force à loger en elle son ennemie de toujours, la pensée. *La Jeune Parque* est ce poème dans lequel Valéry dit lui-même avoir inscrit « autant d'intellectualité que la poésie en peut admettre sous ses voiles ». Poème prétexte et poème piégé, *La Jeune Parque* rouvre l'œuvre qu'elle devait fermer et inscrit dans l'espace poétique le plus noble les raisons de ne plus croire à ses « chers fantômes » et ses « réseaux d'azur ». Comme plus tard dans *Charmes*, la forme la plus classique accueille la conscience la plus moderne. La voix y engage son propre procès, elle dépose plainte contre elle-même et non plus contre la réalité ; elle s'y fait le héraut de l'impossibilité de la profération. Un énorme pré-texte, constitué de kilomètres de brouillons, consacre la victoire de l'écriture sur l'inspiration. La primeur

ancienne de l'état lyrique cède le pas à une poétique de la « consciousness », des « dérives » et des « substitutions psychologiques ». Au flux se substituent des « nœuds » et des plis. De sorte que je ne serais pas loin d'entendre *La Jeune Parque*, en dépit ou à cause de sa forme classique, comme l'un des grands poèmes de la modernité. Voire comme une autobiographie du poète moderne et du prodigieux « malgré tout » sur lequel se fonde son art. Avançant vers le sens et dans l'inconnu, ce poème de la « princesse amère de l'écueil » substitue au « pâtre-promontoire » du romantisme une figure de « Vierge à soi-même enlacée ». La Parque de soi-même est la Parque de la poésie, filant, dévidant et coupant le fil de la voix. En pleine guerre de 1914-1918, au moment même où les grandes idéologies humanistes du XIX^e siècle se noient dans le sang de Verdun, la Parque dresse un mémorial qui est aussi un tombeau de cet autre en nous que dévore le démon de l'infini, ou de cette « secrète sœur » qui refuse l'humain et veut l'éternité.

« L'enfant a cassé son joujou », confiera Valéry après la publication de ce poème qui l'avait si longtemps occupé. Ces 512 alexandrins dressés face à « l'Océan du Charabia » n'étaient donc qu'un jouet d'enfant. Un exercice, une « charte privée », une « astreinte », dira ailleurs Valéry. Est-il, dans la littérature française, un poème plus sceptique qui ait réclamé à son auteur plus d'efforts ? Un poème plus conscient de la vanité de la poésie et qui en prenne cependant autant de soin ? Aberrante et disproportionnée, *La Jeune Parque* est un monstre poétique, une authentique chimère lyrique : une tête du XX^e siècle plantée sur un corps du XIX^e, lui-même perché sur les cothurnes de la tragédie classique. Une incroyable dépense verbale dont l'ultime objectif serait de faire silence. En composant *La Jeune Parque*, Paul Valéry a su ce qu'était l'écriture pour un moderne. Il me semble que ce travail-là fut, à l'égard de sa conscience littéraire, la réplique de ce que fut l'exercice des « Cahiers » à l'endroit de son intellect. Un parcours initiatique, un réapprentissage de la négativité interne, propre à doter définitivement son auteur d'une arme à caractère essentiellement dissuasif : la poésie à neutrons, ou la poésie neutralisée. Personnalité de l'auteur absente, « Enoncés. Formules. Intonation. Vocalise. Développements rationnels ou symboliques⁶ ». « Distinction – Conscience – Amour de l'extrême concision. » « Finesse roide. Elasticité⁷. » etc. La poésie constitue un exercice singulier de l'esprit, un travail d'assouplissement linguistique et de

maîtrise intellectuelle. Celui qui s'y livre cherche moins à mener à la perfection une feuille de papier blanc déjà parfaite en soi qu'à acquérir de nouveaux pouvoirs. Il se met en quête d'une étendue et d'une concentration nouvelle de possibilités mentales. Tout se résume alors, pour Valéry, par cette formule : « Etre poète, non. Pouvoir l'être⁸. » Ou encore : « L'œuvre ne m'importe pas profondément. C'est le pouvoir de faire les œuvres qui m'excite, m'intrigue, me tourmente. Je n'admire pas la chance, mais ce qui multiplie les chances⁹. »

Ainsi Valéry devient-il cet observateur de la chose poétique qui hisse la conscience critique à la hauteur du Poème. Un « amateur », dit-il lui-même, mais plus conscient des réalités de la poésie que les professionnels qui s'y livrent aveuglément. Il s'intéresse au « faire » et à ses lois, au langage et à ses propriétés, à l'esprit et à ses pouvoirs. Pour lui, l'acuité profane de la *poïétique* vaut mieux que la religiosité trouble de « l'expérience poétique ». Comme l'écrit Daniel Oster, Valéry fut l'un des premiers à réfléchir sur « la naissance de l'homme de lettres et sur l'archéologie des figures modernes de l'écrivain et ses légitimations successives : Muses, Inspiration, Pouvoir, Tradition, Postérité, Démocratie, Foule, Nombre, Peuple.¹⁰ » En considérant ces divers éléments, en décryptant des rôles et en les dénonçant comme une « fiction généralisée », Valéry se protège du jeu littéraire et se maintient en définitive sur sa frange. Il s'établit, selon la formule de Michel Jarrety, « devant la littérature ». Par là il demeure notre contemporain. A l'évidence moderne dans les fragments de *Variété* ou dans l'aventure de *Monsieur Teste*, il est peut-être paradoxalement plus moderne ou plus proche encore de nous dans l'écriture néoclassique de *La Jeune Parque* ou de *Charmes*. Puisque ces vers sont ceux de quelqu'un qui ne croit guère aux pouvoirs de la poésie. Puisqu'ils déconstruisent de l'intérieur les grands mythes de la création poétique en mimant leurs manières. Et puisque la nostalgie d'une voix perdue s'y confronte aux rigueurs de l'écriture. Chez Valéry, la voix n'est plus à la source du poème, mais elle constitue l'objet ou l'objectif de l'écriture. Toute transparence est réfutée, autrement que sous la forme de ces petits appareils optiques artisanalement confectionnés de main d'homme que sont les poèmes. Aucune atteinte immédiate et pure de l'absolu n'est sentie comme possible hors des moments où la pensée parvient à se refléter elle-même. En un sens, Valéry est moderne dans ses poèmes à la façon dont le fut Baudelaire dans les siens : il accueille la

disjonction, la contradiction, le déni du lyrisme dans le cercle protecteur des formes belles, là où l'auteur des *Fleurs du mal* accueillait quant à lui la laideur de la grande ville et sa prose maléfique. Mais la modernité de Valéry est autrement flagrante que celle de Baudelaire car aucune prière ne s'élève plus de sa voix, résolument profane, aucun idéal n'est plus convoqué. Narcisse demeure penché sur des reflets : tout accès à la profondeur des cieux lui est coupé. La surface liquide sur laquelle il se penche lui présente à la fois le ciel et son propre visage comme une limite, un jeu de miroirs fascinant mais sans issue, une peau luisante, un leurre avec lequel s'engagent quantité de tractations formelles ayant aussi bien pour objet de dénoncer le mythe de la transparence que d'en raviver la séduction. De même, l'écrivain Valéry se penche sur la poésie comme sur un espace de réverbération où l'esprit mire sa puissance et connaît son échec. Il y regarde bouger ses désirs et ses pensées à la manière de personnages de théâtre dont le jeu l'intéresse plus que le discours ou le sort. A la pulsion fusionnelle du romantisme s'est pour de bon substituée l'économie relationnelle de la distance et du contrat.

En mettant l'accent sur l'écriture comme pratique, valant moins par les objets qu'elle produit que par « les subtilités et les lumières acquises dans ce travail ¹¹ », Paul Valéry dénie donc à la poésie toute valeur religieuse. Il lui refuse le droit d'asile : celui d'accueillir ou de constituer la « vraie vie » de l'individu, de le projeter dans un univers irrationnel compensatoire et de lui ouvrir des accès frauduleux à l'Impossible. Tout au contraire, il lui impose de demeurer au plus près des exigences de la vérité des limites de l'esprit humain, en lui offrant pourtant des objets esthétiques savamment composés dans lesquels il puisse à la fois contempler son désir et connaître son insatisfaction.

Poussant son exigence et sa lucidité plus loin encore, Valéry en est arrivé à écrire dans le quasi-sentiment d'une inaccessibilité de l'œuvre et d'une impossibilité de la littérature. Au lieu de poser celle-ci comme un objet mythique, il l'a envisagée comme un lieu d'apprentissage et de préparatifs indéfinis : « Ecrire-ce que j'écris n'est pas écrire, c'est se préparer à écrire quelque jour impossible¹² . » C'est donc en différant l'œuvre, voire en engageant son procès, que Valéry a substitué au culte de la littérature *l'intelligence de l'écriture*. Il a envisagé celle-ci comme cet espace où l'homme rencontre son propre

langage non comme moyen mais comme problème et comme obstacle. Il a su, l'un des premiers, reconnaître positivement dans l'écriture une activité indéfinie et interminable. En amputant définitivement la poésie de sa valeur oraculaire, il en a dégagé l'irréductible noyau d'insatisfaction. En séparant l'écrivain de l'individu, il a isolé l'écriture comme une espèce d'activité autonome et cependant symétrique du mouvement même de l'esprit dont elle reproduit graphiquement les conditions d'existence et les procédures de travail. Ainsi a-t-il ramené la littérature au plus près de son efficacité, voire de son utilité : aider l'homme à produire de quoi mieux connaître sa condition propre. En relativisant la notion « d'œuvre » dont Mallarmé et les symbolistes avaient fait un absolu, Valéry met le roi à nu et l'expulse du paradis pour le propulser dans une quête indéfinie et toute formelle de soi. Il réduit les poèmes à n'être plus que des figures successives du moi : si accomplis soient-ils, ils ne constituent jamais que les phases transitoires d'un travail, alors que le principe de la poésie – comme celui sans doute de toute vie spirituelle – réside dans l'extension continue, l'en-avant mental, le refus de ce qui enferme et définit prématurément. Le livre n'est à ses yeux qu'un « accident », la « limite factice d'un développement mental¹³. ». Il vaut comme partie ou moment d'un interminable colloque intérieur dont le lecteur lui-même devient le témoin privilégié et dont l'objet serait de réfléchir sur les ultimes conditions de subsistance de la beauté, du sens et des valeurs en un temps où tout absolu apparaît sinistré et où il ne s'agit plus que de « tenter de vivre » en prenant la mesure du nécessaire et du possible.

En reculant devant « l'idée d'être seulement un écrivain », Valéry quitte le XIX^e siècle et inaugure le nôtre. Il se détache résolument de celui qu'il appelle péjorativement *l'écrivain*, homme de mémoire et de discours qui met en forme ce qui existe déjà avant lui, puise dans son passé et « double ce qui a été¹⁴ ». A l'inverse, Valéry est cet écrivain par préterition qui écrit « pour l'avenir de sa pensée ». Celui dont l'objectif est « la possession consciente de la fonction du langage ». Celui qui applique ses efforts à produire de l'intelligence et qui désire provoquer en son lecteur des « actes internes ». Loin de mettre l'écriture au service de la pensée, et de la réduire au statut d'outil autorisant la traduction graphique du travail de l'esprit, Valéry l'établit comme un

lieu spéculatif et spéculaire, d'obstacles et d'enchaînements, un terrain d'exercice, composant « des programmes pour une imagination ou pour une relation », des « jeux de scène psychologiques¹⁵ ». Il tire ainsi le plus grand parti littéraire possible de son déni de la littérature. En se « donnant tout entier¹⁶. » à une profession qui lui répugne, il redessine la figure du poète, non plus mage ni voyant, mais « intellectuel-philosophe-artiste¹⁷ », davantage attentif au transitoire que désireux de l'absolu, et plus soucieux de prendre la mesure des choses que de produire artificiellement l'illusion de la démesure.

Là n'est sans doute pas toute l'écriture. Nous savons, et Valéry n'a pas manqué de le reconnaître, qu'elle implique aussi un aveuglement, une passion, un sacrifice consenti ou recherché de la vigilance à l'émotion. Sans doute la poésie exige-telle du poète qu'il se laisse diriger par le langage pour accoucher de son obscurité propre et que puissent ainsi vraiment se défaire sur le papier les nœuds et les plis de son intériorité. Un aventurier du dedans comme Henri Michaux poussera plus loin et plus dangereusement que Valéry l'exploration des lointains intérieurs. Mais il revient à ce dernier d'avoir subverti la *poésie en y mettant les formes*. D'en avoir déconstruit les mythes et brisé les idoles avec une élégance sans précédent. D'avoir rationalisé en quelque sorte, et versé au patrimoine, la leçon des divers attentats perpétrés durant la deuxième moitié du XIX^e siècle par Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé contre la mythologie romantique de la création, prophétisante et messianique. D'avoir été l'homme qui dit non en vers rimés au prophète et à la Pythie. De s'être posé en contradicteur, observateur, ouvrier de la forme belle. D'avoir revêtu le costume d'une espèce de prêtre laïque qui aurait fait du sacrifice de la religiosité poétique la tâche poétique par excellence. Ce Bossuet de la III^e République a prononcé dans ses vers l'oraison funèbre du sujet lyrique sinistré par Rimbaud et mis à mort par Mallarmé. Ce poète potentiel, ce poète virtuel a composé des « poèmes de synthèse » dont il cède à ses lecteurs le soin de déterminer par eux-mêmes la signification. Son scepticisme affiché vis-à-vis du sens et de l'universalisme, son déni de l'hypersignification, son parti pris de la relativité, son respect de la subjectivité d'autrui constituent les éléments d'une attitude peu commune qui fait sortir la littérature de son auto-représentation obscurantiste. Autant que dans ses vers, la poétique de Valéry trouve dès lors son point d'aboutissement dans les inscriptions gravées en lettres d'or au

fronton du Palais de Chaillot, telles qu'elles invitent chacun à s'emparer des œuvres pour son profit : « Il dépend de celui qui passe que je sois tombe ou trésor. Que je parle ou me taise, ceci ne tient qu'à toi, ami n'entre pas sans désir. » Pour la première fois peut-être, avec Valéry, le destinataire hypothétique de l'œuvre apparaît plus important que son auteur. C'est peut-être cela, en définitive, l'intelligence de l'écriture.

NOTES

- 1 *Ego scriptor*, p. 188.
- 2 *Ego scriptor*, p. 228.
- 3 Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, éd. Gallimard, La Pléiade, 1974, t. 2, p. 1093.
- 4 « Le Cimetière marin », strophe X.
- 5 Edition de la JP par Nadal, p. 167.
- 6 *Ego scriptor*, p. 153.
- 7 *Ego scriptor*, p. 154.
- 8 *Lettres à quelques-uns*, p. 95.
- 9 *Cahiers*, CNRS, T.V, p. 550.
- 10 Daniel OSTER, *Monsieur Valéry*, Ed. Du Seuil, 1981, p. 152.
- 11 *Ego scriptor*, p. 161.
- 12 *Ego scriptor*, p. 162.
- 13 *Ego scriptor*, p. 187.
- 14 *Ego scriptor*, p. 162.
- 15 *Ego scriptor*, p. 159.
- 16 *Ego scriptor*, p. 187.
- 17 Daniel Oster, *op. cit.*, p. 160.

Valéry et l'œuvre "intrinsèque"

Ned BASTET

« Je n'aime, écrit Valéry au Cahier XV, que d'improviser et le destin fit que je fisse plutôt le contraire et en devinsse le théoricien. Je fais (plutôt) et décrète ce qui repugnait à ma nature¹. » L'écartèlement valéryen est là. écrivain né, superbement, euphoriquement, à l'occasion immergé dans l'aventure d'une Écriture qui se précipite au rythme bondissant, bifurquant, fulgurant parfois des idées, des images et des mots – le voici qui se rebelle contre cette labilité et l'arbitraire de ce flux et de l'instant, met radicalement en question certes le langage mais la littérature aussi qui en use naïvement et n'a de cesse d'enchaîner et de contraindre cette écriture et son dessein. Cette figure d'impossibilité où semble vouloir se réduire l'idée valéryenne de la littérature trouvera sa justification théorique dans ce concept de l'œuvre « intrinsèque » qu'il définira d'abord à propos de Mallarmé – objet étrangement abstrait, quasi fantastique, qui, comme le Moi pur vis-à-vis des opérations réelles de la conscience, semble n'éclairer que du lointain l'aventure d'une œuvre qui, au terme de sa visée, rêverait de toucher à quelque absolu qu'elle se borne à projeter dans son ciel. Construction toute formelle que ce concept de l'œuvre qu'il dit « intrinsèque » et qui consonne si parfaitement avec ce tenace besoin valéryen de toucher à une limite, même s'il fait gloire à Mallarmé, le premier

et le seul, d'en avoir assumé l'ambition, ruinant de fait toute littérature qui ne saurait supporter, par nature, ce degré de généralité et cette radicale épuración.

« La plus grande gloire et le plus grand vice de Mallarmé, écrira-t-il, est de former un système complet en lui-même, d'avoir essayé d'être un système absolu² » où ne se peuvent plus dissocier une sorte de point limite de l'esprit et un discours (désormais) absolu, indépendant de l'époque et presque de l'homme ; « soustrait à toute relativité³ », « complet potentiellement⁴ » ou encore « se rapportant comme de (lui)-même à l'esprit créant en toute généralité, en plein possible universel » – et, c'est là le point essentiel, « toute entière déduite des propriétés du Langage ». Nul doute que l'on ne retrouve ici l'écho fasciné de la révélation lointaine du *Coup de Dés* « comme de quelque Constellation inouïe, des projets du Livre, des déclarations les plus abruptes des « Divagations » ; autant de chocs qui situaient enfin cette littérature dont il se déprenait déjà dans un tout autre ordre par un saut quasiment ontologique.

Non que la littérature désormais apparaisse à Valéry comme ce devoir de la « consommation du monde par l'expression⁵ » où le Maître l'avait voulu porter, ni cet essentiel et unique objet qui justifierait et authentifierait le monde. Pour lui, l'œuvre, dira-t-il, « pour moi le Moi ». Mais même s'il ne faut y voir désormais qu'une « application particulière des problèmes de l'esprit⁶ » un exercice et une preuve tout à la fois des puissances que l'on se forge, il est de l'instinct de perfection d'investir jusqu'aux aspects latéraux de son désir et de son faire, hors de tout souci métaphysique toutefois.

Il arrivera à Valéry de s'agacer de ce qui subsiste de complaisance chez Mallarmé à l'égard des ambitions « gnosticopoétiques », « ésotériques⁷ », de ses concessions à des mots vides tels que « mystère » « hasard⁸ », à la prétention de « quelque explication orphique de la terre », voire de la seule quête du « mystère qu'il sait ne pas exister ». Ces troubles reliquats du symbolisme n'entament pas pourtant l'essentielle lucidité mallarméenne ; le premier à avoir vu que « tout se réduit à des mots et à des formes », qu'en littérature, « tout doit payer comptant et n'user que de la réalité absolue des propriétés du Langage », doit se déployer dans le seul « espace de parole [...] avant tout dessein ou problème particulier », comme l'avait écrit déjà « Divagations ». « tout s'arrête à l'écrit, y revient ».

Rigoureusement « autoréférentielle » dans sa rétraction close, « ne visant pas, dira Valéry, [...] à une représentation – une élucidation de quelque objet⁹ », désinsérée de la figure du monde comme de la diversité active de l'esprit, conférant aux mots cette valeur de signes qui les rapportent non à quelque dehors mais à leur agencement seul dans un système rigoureusement langagier, l'œuvre, comme « un cycle fermé », n'a pour fonction que d'explorer ou de construire un domaine « complet par lui-même¹⁰ » – « Cette visée, avait déclaré Mallarmé, je la dis. Transposition – Structure une autre », en fait double annulation de notre réalité, arrachement du langage à sa fatalité référentielle au monde, mais, plus encore, liberté de restructurer selon lui-même l'espace verbal qu'il instaure, de substituer au tissu serré du monde, comme aux rigidités de nos mécanismes mentaux, une autre Figure, une « totale arabesque entre temps rares ou multiples », constellations de rapports insoupçonnés et de reflets par où les mots entre eux se disposent et s'articulent en échangeant leurs feux. Art tout de « combinaisons », dira Valéry, où se jouent subtilement attractions, symétries, contrastes, et toutes ces interférences de réflexions optiques des formes du langage. « Ici rien d'acquis, dit-il, et pas de figure du monde. Elles en sont (ces relations verbales harmoniques) la substance¹¹. » Ici point de signification, ajoute-t-il, « mais un système complet en lui-même qui engendre un champ de similitudes complexes [...], un domaine de possibilités harmoniques [...] à plusieurs dimensions », comme autant de « possibilités de substitution¹² ». C'est le langage désormais qui engendre la cohérence de cet « univers séparé suffisant et subsistant par soi¹³ » qui ne relève ni des logiques de l'esprit ni des enchaînements du réel, – mais leur oppose sa nécessité propre, une « autorité, un tabou », dira-t-il, quelque réel de nouvelle espèce dont l'autosuffisance semble nous déposséder à notre tour, nous qui n'existons pas pour lui¹⁴.

Accédant à sa propre évidence, l'œuvre intrinsèque semble soustraite pareillement à toute forme de temporalité, imposant hors de la durée ordinaire sa continuité propre et la modulation insécable où se confondent la sensation de quelque « moment » autonome merveilleusement suspendu et l'intensité d'un présent absolu, tout contracté sur soi ; une sorte de « *totum simul* ».

Et d'abord parce qu'à l'inverse de l'œuvre ordinaire, elle semble refuser d'elle-même toute extension vers un avant comme vers un après. Elle suspend

l'instinct si agressivement valéryen, en face de toute œuvre – et de la sienne propre – de la modification, de la recréation continue, de ce rebond qui fait de tout ce qu'il touche matière amendable et soumise aux jeux de la « transformation ». A l'opposé de cette écriture lieu de passage et de métamorphoses où l'esprit s'enivre de ses possibles et poursuit son seul assouplissement, l'œuvre ici oppose son « indéformabilité » de « production d'éternité¹⁵ », sa « solidité extérieure¹⁶ » comme objet ou temps à part qui ne « prend valeur » aux yeux de son créateur même que « dans la mesure où il la sent s'opposer à lui, à sa liberté, à son arbitraire¹⁷ » et imposer la sensation neuve d'une « nécessité ».

Mais elle ne saurait davantage faire penser à un quelconque passé, au cheminement d'une genèse avec ses hasards et ses calculs, l'ajustement difficile de présupposés théoriques et des tâtonnements de l'empirie, tous les essais du laboratoire mental où l'œuvre prend forme, et dont Valéry se dit souvent plus excité que par le produit final, se dérobent radicalement ici. « Le faire, dira-t-il, est invisible », « quelque chose qui se place enfin hors du faire – qui n'est pas soluble, annulable par un système d'actes définissables¹⁸ », s'il est vrai que l'analyse possible des procédés et processus renvoie à la seule puissance de l'esprit les effets et les valeurs qui devraient s'investir d'abord dans l'œuvre. Passage brusque à un tout autre ordre d'être. Du Livre déjà Mallarmé dans un énergique raccourci avait écrit « Fait / étant ».

Hors passé, hors avenir, l'œuvre ici définie à son extrême semble échapper bien plus encore à cette temporalité interne où s'inscrit forcément toute création, univectorielle – un « *Totum simul* », l'avions-nous définie –, qui prétend manifester en tout point de sa durée un nexus générateur unique qui déploierait à tous les niveaux la généralité et l'identité de son acte. S'il arrive à Valéry d'avouer sa nostalgie d'« écrire comme une partition d'orchestre, c'est-à-dire avec je ne sais quel regard sur l'ensemble de l'œuvre qui ne cesse d'en voir la *forme* générale, la déduction des parties successives¹⁹ » ou, plus clairement encore, d'« écrire simultanément toutes les parties de l'ouvrage en les menant presque à la fois à leur état final²⁰ », c'est que l'ordre qu'il entrevoit est moins de composition que quasiment organique. Il se réfère au paléontologue Cuvier pour prétendre que « le fragment impose le tout » et que, réversiblement, « le Tout ne peut être que la variation de la partie²¹ ». Plus

encore, cet ordre se voudrait, selon l'expression si propre à Valéry, pure « réfringence », globalité d'une Forme interne, d'un Tout qui projette et reçoit, de tous ses points, ses feux croisés. Mallarmé déjà avait voulu que le Livre ne fût que « l'expansion totale de la lettre » et « manifest(ât) son identité avec soi », son être « unique et total ». Ici aussi, et d'abord au sein de ce « Non-langage que j'appellerai, dit Valéry, Espace vrai », s'impose quelque Forme invisible qui semble secréter d'elle-même – et jusque dans le détail – son incarnation verbale. Au livre « épars et non prémédité » qu'il avait jadis récusé et que refuse à son tour Valéry (« je n'ai jamais positivement fait un livre », dira-t-il) s'oppose l'œuvre comme un Tout fermé et « penser œuvre, c'est tout le contraire de penser livre²² ». Il faut imaginer la commodulation continue et généralisée de cette Forme première qui générerait spontanément chacun de ses aspects, point nodal qui se propage et, de toutes parts, se réfracte. « Marchant, dira-t-il, à sa fin par transformations équivalentes (et comme réversibles), par harmoniques enveloppant virtuellement chaque expression immédiate isolée, de l'ensemble des combinaisons dont elle fait *partie implexe* », en sorte que chacun des éléments apparemment discret paraisse, quoique mystérieusement, émaner de cette cohérence diffuse et d'une synergie qui, de *l'incipit* au terme et vice versa, active et individualise également chacun de ses actes. Là encore aucun risque de réduction de l'œuvre à un « système d'actes définissables²³ », rien qui puisse être « saisi » par l'esprit car « une fois saisi, ajoute-t-il, (celui-ci) annule l'œuvre²⁴ ». Or ici point de procédés si chacun d'eux reflète à sa façon une telle multiplicité d'intentions dans l'unité d'un seul principe formateur. Plus que jamais le Faire ici s'est rendu « invisible » et l'analyste contemple, désarmé.

Ne laissant plus songer à quelque fabrication, l'œuvre dès lors efface (ou résorbe) l'image d'un fabricant, la singularité d'un nom. La voici suprêmement anonyme. Telle avait été l'intention déjà de Mallarmé qui réclamait la « disparition élocutoire du poète » et voulait que dans le Livre « impersonnel et vivant », « le Texte parl(ât) de lui-même » et « sans voix d'auteur » – même exigence d'anonymat chez Valéry pour cette œuvre qui « s'est enfin détachée, de la main, de la tête²⁵ » « comme un fruit ou enfant de sa génération et du possible qui baigne l'esprit²⁶ ». Suppression de la personne qui parle, c'est une loi identique qui s'impose à l'œuvre littéraire et à la géométrie²⁷. « L'œuvre

parfaite se débarrasse de son auteur. Qu'a-t-on affaire à cet individu ? » Mais après tout, cet effacement ultime de cet être à « incertitudes », à tâtonnements, à efforts sans cesse repris, n'est-ce point l'ambition secrète de qui se tend vers quelque forme d'excellence ? « Chacun dans l'ordre haut doit chercher à faire ce qui, étant fait, le rend inutile, instrument qui a cessé de servir » ou Dieu disparu dans la perfection de son ouvrage.

L'œuvre est devant nous, désormais, apparaissant, selon la forte expression valéryenne, « entrée dans l'être », compacte et nécessaire, « existant par soi [...] d'une existence intrinsèque [...], plus une découverte, dira-t-il, qu'une invention – comme si la chose était là, non aperçue ». La voici lestée de tous les modes de l'aséité. « Comme par soi²⁸ » « système *absolu* à la fois fermé et le plus général de tous²⁹ », « système complet en lui-même ». L'œuvre, là posée, qui m'affronte, semble emprunter au réel l'évidence, et l'opacité d'un fait de nature dont elle paraît dès lors « émaner » – comme formée par des lois universelles – comme une cristallisation de nouvelle espèce ». Comment mieux imaginer cette pure présence qui résorbe son secret, son origine et sa loi, que de la dire « mystérieuse [...] et achevée (ou) parfaite comme un caillou » ? Mystère de quelque alchimie qui fait en définitive l'œuvre « rayonner muette³⁰ », comme quelqu'un de ces « inexplicables astres », ensemble « tout puissants » et « étrangers » ?

Cette objectivation toute fantasmagique de l'œuvre, où a semblé conduire on ne sait quel instinct « sadique » de la perfection, dissimule cependant une incertitude et trace une ligne de partage entre Valéry et Mallarmé. « Qui parle dans un poème ? », c'est la question, décisive, qui les mettra face à face. Il fait répondre à Mallarmé. « La réalité absolue des propriétés du Langage³¹ » au risque d'oublier l'aspect local et contingent de tout idiome humain. Et il arrive sans doute à Valéry de faire écho directement sur ce point à cette foi mallarméenne dans le Verbe, même au travers d'une syntaxe autre : « Ce qui s'est produit et affirmé ainsi n'est plus que la manifestation des propriétés intrinsèques et impersonnelles de la fonction composée Langage, se dégageant dans des conditions aussi rarement réunies que celles qui font le carbone diamant³² » ou, en un autre lieu, « cette tentative de (faire) se rapporter une œuvre comme d'elle-même, créant [...] en plein possible universel [...] conduit à la fonder ou à la déduire des propriétés essentielles du Langage³³ ».

Mais, précisément, tous ces possibles du langage, ses connexions nouvelles comme ses articulations implicites, cette syntaxe neuve qui en redistribue les éléments, à qui peut-elle emprunter un principe directeur et sa cohérence même, si celle-ci se prétend autoréférentielle ? Valéry le sait bien en fait, qui prolonge ainsi la question d'abord posée. « Mais au fait qui parle dans un poème ? Mallarmé voulait que ce fût le langage lui-même. Pour moi ce serait l'Être vivant et pensant [...] et poussant la conscience de soi à la capture de sa sensibilité. [...] En somme, le Langage issu de la Voix plutôt que la Voix du Langage³⁴ ». Mais encore qui est ce Moi ? La réponse valéryenne reste ici ambiguë, refusant certes notre être contingent et « à mémoire », « à inégalités », l'être lourd de son histoire, des disparates de ses puissances, des cicatrices d'une sensibilité qu'il ne fait que subir. Mais cette autre Figure du Moi qui, dans l'espace ouvert par le langage, déterminera en dernière analyse les structures et les lignes de force, semble parfois se réduire à « quelque mathématique cachée de l'esprit » dont on finirait par « trouver l'écriture calcul³⁵ », à la puissance combinatoire toute abstraite et lucidement manœuvrière d'un Intellect qui surplomberait anonymement la personne. « Pas tout à fait Moi, rectifie-t-il, Un Moi parfait ? Non – un esprit parfait à la disposition de n'importe quel soi – une puissance de transformation complète³⁶ ».

Mais il lui arrivera d'évoquer aussi, comme principe organisateur de la sensibilité créatrice qui œuvre par la médiation du langage, une autre logique, sensorielle cette fois, dont l'implexe en nous aspire à se manifester selon son dynamisme propre que contraint le réel mais qui, dans l'écriture et dans l'art, s'éploie librement selon toute la gamme de ses possibles et les figures qu'elles engendrent spontanément, ce qu'il appelle « le cycle sensoriel fermé des Harmoniques », où il finira par voir le principe générateur de tout art qui rejoint sa plénitude et l'euphorie de son apaisement.

Mais cette Perfection rêvée d'une œuvre où disparaîtrait jusqu'au Moi créateur et où serait venue s'affirmer et se clore toute l'aventure du Cosmos est elle véritablement la limite où Mallarmé et, à sa suite, Valéry ont voulu pousser la littérature et l'effacement, par elle, de la Conscience et du Sujet ? En fait, et malgré les apparences, ce qui s'entrevoit dans un clignotement mystérieux mais comme visée dernière, c'est bien en définitive cette Conscience – ou cet Intellect d'où tout émane et où tout se résorbe dont la Parole n'aura été que la

médiation. C'est à bon droit que Valéry parlera à propos de son maître d'une « volonté d'épuisement [...] transcendante³⁷ », de « l'intention d'épuiser à la fois la poésie dans son essence et soi-même³⁸ ». L'intention ultime de Mallarmé apparaît moins de créer l'objet incorruptible qui fait défaut au monde que par lui, à travers lui, par-delà une texture verbale qui se ferait transparence, d'atteindre enfin et « dans l'espoir de s'y mirer », « ce spirituellement et magnifiquement fond d'extase » – soit cette Conscience pure (« cristal comme une conscience ») qui surgit enfin dans la perfection de son être, sans objet comme sans destin ? L'univers de langage où elle s'est celée semble en dernier lieu voué à se dissoudre, « rongéant, dira-t-il, les objets (et les mots) au nom d'une centrale pureté » et révélant au terme ce « blanc » qui nous met enfin « face à face avec l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots ». L'œuvre surgie dans l'être, le Livre « fait/étant » s'efface pour « authentifier enfin le Silence » – celui d'une conscience qui aurait épuisé son univers. Et cette « centrale pureté », ce simple vide qu'évoque Mallarmé sont-ils bien loin, sans évoquer même la fascination valéryenne pour le Moi pur, de ce « noyau merveilleux à force de négation », de cette « forme creuse d'un écrin » dont parle le texte bien connu « Station sur la terrasse », et qui semble moins dire l'échec d'une tentative trop haut tendue, que le besoin de projeter pour soi quelque but impossible, s'il est vrai, comme il le prétend, que ce sont les « buts impossibles (qui) augmentent les actes possibles », en ouvrant sans cesse à l'horizon cet espace du désir qui les pousse en avant.

NOTES

Références à l'édition des *Cahiers* par le C. N. R. S.

- 1 XV, 173.
- 2 XXIII, 896.
- 3 XXIII, 884.
- 4 XIX, 154.
- 5 XXVI, 476.
- 6 XXV, 706.

- 7 XIX, 658.
- 8 XXV, 708.
- 9 XIII, 696.
- 10 XXI, 270.
- 11 XXIX, 305.
- 12 XXIX, 380.
- 13 XXV, 34.
- 14 XVI, 270.
- 15 XXIX, 449.
- 16 XX, 74.
- 17 XXIX, 374.
- 18 XV, 900.
- 19 XVIII, 12.
- 20 XVIII, 560.
- 21 XXIX, 502.
- 22 XXVII, 786.
- 23 XIII, 876.
- 24 XXIX, 470.
- 25 XIX, 521.
- 26 XXVI, 13.
- 27 XV, 20.
- 28 XIX, 521.
- 29 XIII, 155.
- 30 VIII, 98.
- 31 XXV, 698.
- 32 XXIII, 879.
- 33 XXII, 436.
- 34 XX, 894.
- 35 XV, 487.
- 36 XXIII, 884.
- 37 XXV, 707.
- 38 VI, 318.

Du maternel au maternage poétique : Valéry et l'enfant

Éliane DALMOLIN

Les préoccupations « maternelles » de l'homme-poète sont-elles encore à prouver ? On se souvient que Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé, pour ne parler que des plus connus, négocient dans leurs travaux la présence symbolique d'une mère dans « tous ses états ». A mon avis, Valéry n'échappe pas à cette emprise d'une symbolique maternelle présente et œuvrante dans les *cahiers*, les textes poétiques et la correspondance. Toutefois, ce qui démarque Valéry des autres poètes, c'est un glissement du maternel vers un maternage, un détour de la mère en tant que modèle privilégié de la puissance créatrice vers la mère en tant que modèle du rapport essentiel qu'elle entretient avec l'enfant. C'est ce déplacement qui m'intéresse ici et dont j'aimerais pour commencer tracer la trajectoire complète. Chez Valéry, le maternel prend initialement deux formes sublimées du désir : d'une part, un désir de retour au ventre de la mère par lequel le poète tente de renouer avec la métaphore du bonheur primitif vécu dans et près du corps maternel et, d'autre part, un désir de maternité qui entraîne Valéry dans une longue période de gestation poétique dont le produit final reste à ses yeux décevant. Cette double expérience contrariante qu'il fait du corps maternant

servira cependant de décor à une écriture issue d'un autre désir, écriture que je propose de situer dans les mêmes registres que ceux du rapport social et affectif que la mère entretient avec l'enfant, un rapport qu'Elizabeth Badinter appelle le maternage et au sujet duquel elle démontre clairement qu'il n'a pas de sexe¹. Le poète-père se glisse dans la peau de la mère et ainsi établit un dialogue poétique avec l'enfant. Nous verrons que chez Valéry ce dialogue est une mélodie interne qui devient la trace sensible de son maternage poétique par lequel il essaie d'apaiser le tourment associé à l'extraction initiale, la naissance douloureuse et le rejet de la mère.

Je commencerai par situer ce travail dans un cadre personnel, placer les réflexions qui m'amènent dans le contexte maternisant qui les a vues / faites naître, et ainsi recréer les circonstances du surgissement d'une pensée littéraire et critique sur Valéry qui n'aurait sans doute pas pris forme sans les deux événements personnels qui serviront de trame de fond à mon analyse.

Le premier épisode met en scène une petite fille de trois ans et sa maman, assises côte à côte sur une longue plage pâle de la Nouvelle-Angleterre. Il est encore tôt le matin, et les estivants voraces de bord de mer n'ont pas encore dévoré de leurs ébats et leurs éparpillements le paisible littoral à peine agité par la brise matinale. La petite fille, tels Valéry ou même Camus, n'avait d'abord pas résisté à l'appel de l'eau, mais l'eau, par sa froideur nordique, lui avait refusé les délices naturels du bain tempéré dont une Méditerranée, toujours chaleureuse, ne manquait jamais de satisfaire ses baigneurs. Déçue elle avait remonté la grève, s'était installée près de sa mère, et de son grand panier d'osier avait sorti un assortiment d'affûtiaux avec lesquels elle s'était mise à creuser sans délai le sable de son imagination qui annonçait toujours la promesse de travées fantastiques, d'édifices fabuleux et de barrages contre l'Atlantique. Cependant, ce matin-là, le sable aussi lui refusait le phare d'Alexandrie ou les jardins de Babylone. Délaisant les eaux glaciales et le sable impétrissable de ses jeux d'enfants, elle se retourna vers sa mère, se rapprocha d'elle, et trouva là la chaleur et le bonheur immédiats et munificents que lui refusait le bord de mer. Pendant tout ce temps-là, la mère semblait avoir trouvé refuge dans les plis d'un ouvrage de poésie qu'elle lisait avec un immense plaisir. C'est peut-être ce

plaisir-là qui fit envie à la petite fille. Et elle s'empressa de demander à sa mère une lecture à haute voix des taches noires qui parcouraient les pages qu'elle tenait ouvertes. Le hasard voulut que :

[...]
Le Sylphe

Ni vu, ni connu
Je suis le parfum
Vivant et défunt
Dans le vent venu !

Ni vu ni connu
Hasard ou génie ?
A peine venu
La tâche est finie

Ni lu ni compris ?
Aux meilleurs esprits
Que d'erreurs promises !

Ni vu ni connu
Le temps d'un sein nu
Entre deux chemises ! (I,136-137)

« Encore, maman », demanda la petite fille. La maman s'exécuta non sans s'interroger sur les raisons d'un tel intérêt à une lecture qui lui paraissait sortir du genre « enfantin » qui d'habitude régalaient l'appétit imaginaire de l'enfant. La réflexion de la mère était interrompue par une nouvelle prière à la lecture du poème que l'enfant, immobile, figée par la passion du texte, n'avait cessé de réclamer.

J'ignore combien de fois je dus répéter ce poème à ma fille, combien de fois la magie des mots et du rythme vint bercer le lyrisme de son jeune esprit. La lecture répétée de ce petit poème avait mobilisé toute sa capacité au plaisir et ainsi prévalu à son désir toujours sensible de vétilier joyeusement sur une page

qui pourtant à chaque seconde prenait des airs de jardin d'agrément. Le poème avait-il trouvé chez elle une vraie réception, ou lui avait-il simplement permis de plonger dans la douceur d'une rêverie privée et indépendante du poème en attendant que la mer se réchauffe et que le sable devienne pâte à modeler ? Même si la lecture du poème lui tenait simplement lieu de passe-temps avant de s'adonner aux longues folâtreries de la plage, je sais pourtant que ma fille était à l'écoute, car lorsqu'elle fut enfin rassasiée elle partit en sautillant au rythme de « ni vu ni connu, je suis le parfum... ». En la regardant s'éloigner, je restai perplexe sur l'effet que ce petit poème du grand écrivain dit « cérébral » qu'était Valéry avait eu sur la curiosité de cette fillette alors qu'elle était entourée de toutes les tentations que son âge précoce et sa compétence illimitée au récréatif rendaient naturellement irrésistibles. Je ne pouvais m'empêcher de procéder à un questionnement sur la nature du plaisir émanant du texte, un plaisir spontané vécu par l'enfant qui semblait plongée dans la plénitude d'un moment de jouissance symbiotique entre elle et sa mère, elle et le texte, elle et le maternel du texte. Par un curieux hasard, ma présence et ma lecture auraient-elles ensemble facilité l'émergence d'un trait maternel sous-jacent au texte ? Y aurait-il donc dans ce texte un actif maternel indépendant des circonstances par lesquelles il s'était si inopinément manifesté ? Il ne faisait aucun doute que l'enfant était entrée dans le poème comme irrémédiablement attirée par les sons et le rythme des vers, par la répétition de cet adage populaire « Ni vu ni connu », par la simplicité du rythme pinto-syllabique et, plus immédiatement, par le sylphe lui-même, petit elfe de cet univers maritime dont « le vent venu » transportait les acoquinades du monde poétique à celui de l'enfant sous l'œil complice de la mère, ou devrais-je dire, par la connivence de sa lecture. En effet, c'était la mère qui avait fait sortir le génie emprisonné dans sa lanterne : c'était elle qui avait ouvert l'univers magique du poème, à moins que le texte ne soit soulevé par une poussée maternelle venant de l'intérieur du texte ? Dans cette optique, on pouvait se demander si « Le Sylphe » ne secrétait pas son propre suc maternel grâce auquel l'enfant avait retrouvé le principe symbiotique du bonheur exclusif que lui procurait la chaleur du corps de la mère, les doux accents de sa voix et le bercement paisible de ses mots. Il semblait, en effet, que ma fille venait de revivre près de moi et par la magie du poème un moment de pur plaisir semblable à celui des nourrissons vivant dans un état de dépendance totale à

la sphère maternelle. Le hasard des circonstances qui avait projeté ensemble le poème et le maternel avait-il également précipité une pensée maternelle propre au « Sylphe » et peut-être à l'effort poétique de Valéry en général ?

Je partis de ce questionnement pour me lancer dans la recherche de la possible présence d'une force maternelle inhérente au texte valérien. Je repris donc systématiquement la lecture de ses poèmes avec la métaphore de la mère comme figure de proue. Je ne fus pas déçue par ce voyage maternel à l'intérieur du poétique. La richesse des images maternelles et / ou maternisantes semblait justifier mon hypothèse du rapport essentiel du poète à la muse maternelle, un postulat qui avait déjà fait du chemin dans l'étude des textes de Baudelaire et de Mallarmé par exemple. Mais Valéry ! Qui aurait pu penser que le maître rimailleur et penseur, pratiquant la rigueur du vers et la recherche perpétuelle de la perfection, l'intellectuel du poétique et le poète de l'intellect, serait lui-même agité par un désir de maternité sublimé qui, selon la psychanalyste Simone Bécache, élève de Serge Lebovici, est « une demande universelle qui existe aussi bien chez les hommes que chez les femmes² ». Pris de ce désir, le poète me semblait ainsi voguer tantôt du côté de la mère, tantôt du côté de l'enfant, tantôt comme créateur, tantôt comme création, mais toujours dans le contexte irréductible du rapport qui les unissait pour le meilleur ou pour le pire.

Du côté de la mère, le poète semble bien posséder un instinct créatif dont les termes rappellent l'instinct maternel, même si cet instinct est souvent doublé d'un dégoût pour la chose (pro)créée. Il y a dans le texte poétique de Valéry la trépidation d'un noyau maternel, un désir de maternité inavoué mais qu'il faut cependant reconnaître derrière la réticence du poète à concéder la joie d'enfanter un ouvrage dont la longue gestation, par la minutie de son exécution, et « les lenteurs, les tâtonnements, les dégoûts, les hasards » (« Littérature » 2, 674), aurait purgé son créateur de tout son potentiel émotif, laissant aux autres le seul plaisir de la découverte. Cet enfant qu'il aura mis tant de patience et d'amour à préparer, le poète-mère le rejettera à la naissance comme « un être qu'il n'avait pas voulu » (2, 673). Le géniteur, se sentant ainsi trop proche du jeune texte qu'il vient de concevoir, a soudain l'impression « humiliante », dira Valéry, de devenir le fils de son œuvre, le « créateur créé » (2, 673). Il n'est pas si difficile

de comprendre ce dégoût du texte enfanté et de sa longue prégation quand on sait par exemple que la gestation de « La Jeune Parque » aura monopolisé Valéry pendant une longue période de quatre ans de préparation. Mais, même avant « La Jeune Parque », le jeune Valéry avait déjà formulé le rejet de l'enfant dans le poème de 1890, « Naissance de Vénus », sur lequel nous reviendrons dans un instant.

Du côté de l'enfant, c'est le désir de retour à l'état de fusion avec la mère qui semble délimiter sa présence poétique. En effet, un débat sur l'implication de l'enfant dans le texte poétique ne pourrait se passer de son rapport à la mère, et donc des incursions de la mère dans le texte. La poésie de Valéry exhale la présence de l'enfant pris dans les métaphores maternelles. Il faut d'ailleurs remarquer à quel point les nombreuses métaphores de l'empreinte laissée sur le texte par le rapport mère / enfant ont suscité une série d'études qui ont enrichi la lecture du texte d'une nouvelle dimension critique. Dans un travail sur la pratique de l'oubli (et donc de la mémoire) dans la poésie de Valéry, Florence de Lussy évoque la participation active du « féminin de l'être » dans « La Jeune Parque », une essence féminine qui « se caractérise par le maintien d'une relation à l'enfance et à l'intériorité maternelle³ ». Ici, la mère est perçue comme le principe d'identification primaire par lequel le poète renoue avec un passé qui le « sollicite de l'intérieur ». Dans une très belle étude du « corps de l'eau » dans le texte valéryen, Céline Sabbagh⁴ propose une lecture du lien qui unit le poète à la mer. Elle voit les textes de jeunesse du poète comme le fil qui le rattache toujours à la mer, comme le cordon qui le lie au corps maternel. Marquée et travaillée de toute part, la métaphore du retour au ventre devient part entière du travail d'interprétation du texte valéryen. Elle participe au dépistage d'une sensibilité poétique perçue en surface du texte comme l'impression fondamentale laissée par le passage fantasmatique du maternel dans la psyché du texte.

Cette métaphore de l'attachement maternel, nous la trouvons à l'œuvre en particulier dans deux poèmes : « Naissance de Vénus » (1890) et « Poésie » (1921). Les dates de composition des deux poèmes méritent une remarque biographique sur les deux époques poétiques de leur création. « Naissance de

Vénus » (1890) appartient aux poésies de jeunesse de Valéry qu'il regroupera dans son *Album de vers anciens* publié en 1920, quelque trente années après leur date de composition. Selon Sabbagh, « Naissance de Vénus » forme un maillon essentiel du cordon qui continue d'unir le poète au corps de la mer / mère. En d'autres termes, le passé maritime et maternel d'une première époque poétique continuerait d'exercer ses effets symbiotiques sur une époque de maturité poétique représentée par les poèmes groupés dans le recueil *Charmes*. « Poésie » appartient à cette époque du retour à l'écriture poétique que Valéry effectue à la demande expressive de ses deux amis Gide et Gallimard. A l'époque de la création de « Poésie », en 1921, Valéry est depuis neuf ans réconcilié avec le travail poétique⁵. Il renoue avec l'élan poétique plein d'une force nouvelle que lui inspire la sensibilité d'un corps assagi dont il ne craint plus le désordre des passions primaires, comme celui qui anime la violence de la relation mère-enfant dans le poème « Naissance de Vénus ». Comme on le sait, depuis « La Jeune Parque », l'ordre semble régner dans l'univers poétique du sensible, et le poète remet en scène sa muse, nourrice et inspiratrice d'une poésie réconciliée avec son passé. Quoique très secret, en 1935 Valéry nous laisse néanmoins entrer dans certains des souvenirs clefs de son enfance par une série de courtes histoires qu'il ébauche brièvement dans ses *Cahiers* sous l'intitulé « Mémoires ». Le récit bien connu de « L'Histoire de 'Ma petite maison' » mérite mention car il propose un rapport essentiel entre le poète et ses souvenirs de jeunesse, il propose également un désir de retour au ventre de la mère et donc de refonte corporelle dans l'enveloppe maternelle qu'il appelle [sa] « petite maison » :

J'avais peut-être six, peut-être huit ans. Je me mettais sous les draps, je me retirais la tête et les bras de ma très longue chemise de nuit, dont je me faisais comme un sac dans lequel je me resserrais comme un fœtus, je me tenais le torse dans les bras – et je me répétais : Ma petite maison. ... ma petite maison (*C.I.*, 144).

Point besoin de forcer le texte dans une interprétation complexe. Le poète fait lui-même état de la jouissance qui accompagne son fantasme de retour au ventre de la mère par deux comparatifs qui alimentent le plaisir de ses retrouvailles avec l'espace intra-utérin : « Je me faisais comme un sac », un

amnios dans lequel il s'enveloppe « comme un fœtus ». Par le souvenir de ce jeu enfantin, le poète propose, d'une part, les deux corps en symbiose de l'enfant et de la mère et, d'autre part, la membrane interne du « sac » qui le protège et qui le sépare en même temps. C'est la double fonction de cette membrane qui jouera un rôle essentiel dans le drame de la naissance qui ébranle l'unité fœtale par la rupture du sac et la séparation des corps, mais qui paradoxalement apporte aussi le réconfort et le plaisir émanant de la présence omnipotente du corps maternel. Cette gémination de la rupture et du réconfort intervient également dans le temps qui sépare et rapproche les deux poèmes : « Naissance de Vénus » (1890) et « Poésie » (1921).

Dans « Naissance de Vénus », le drame de la création, synonyme de rupture, se passe dans un climat de pure violence ; Vénus est vomie par la mer / mère qui la féconde lors d'une effroyable tempête : « De sa profonde mère, encore froide et fumante / Voici qu'au seuil battu de tempêtes, la chair / Amèrement vomie au soleil par la mer / Se délivre des diamants de la tourmente⁶ ». Au contraire, « Poésie », préalablement intitulé « Nourrice », tente de résoudre le lien brisé dans « Naissance de Vénus ». D'une part, le poème rapproche le poète de son art poétique délaissé pendant vingt ans, et d'autre part, il fait resurgir en surface de texte les images d'une mer assagie, d'un univers maternel productif, d'une muse attendrie par l'enfant-poète qu'elle traite ici avec le plus grand amour. Trente ans après l'horrible mise au monde de Vénus, le poète renoue son lien filial à la poésie, et il redevient l'enfant comblé par les plaisirs maternels du texte, plaisirs qu'il transmute en évocation poétique du bonheur nourricier telle la prise du lait poétique évoqué dans le vers « une bouche qui buvait au sein de la poésie », ou encore plus loin la tendre morsure du sein qu'il ne veut pas lâcher tant il est source de plaisir.

Est-ce ce même plaisir que le poète entrevoit et convoite lorsqu'à la fin du Sylphe apparaît furtivement « un sein nu entre deux chemises » ? Plaisir maternel plutôt que sexuel, désir de retour à la mère plutôt que rapprochement de la femme voluptuaire. Certes, ce sein-là est un sein évocateur du plaisir oral du nourrisson, mais au-delà de cette première instance il devient signifiant d'un plaisir nomade qui se détache de sa source primaire et se transpose de la bouche

à l'oreille, de l'enfant qui tête à celui qui écoute dans la plus grande béatitude. Ainsi m'expliquais-je l'attachement soudain de ma fille au « Sylphe ». Je comprenais également qu'au-delà de la double identification du poète à l'enfant et à la mère, Valéry, sensible à la symbolique de l'enfant, transformait l'oralité primaire évoquée dans les images du texte en réalité auditive s'adressant directement au plaisir naturel de l'enfant pour le poème et son chant intérieur.

Si jusqu'ici j'ai suggéré que l'émanation du maternel représentait pour Valéry un désir de retour aux sources, un sentiment nostalgique qui, faisant son deuil du paradis symbiotique perdu, transforme le vide laissé par le retrait de la mère en sublimation du plaisir intra-utérin dans l'acte poétique, je voudrais à présent élargir le domaine du maternel du texte à l'influence qu'il a sur l'enfant, et donc poser la question suivante : Valéry parlerait-il aux enfants ?

En guise de réponse à cette question, je propose donc ma deuxième anecdote qui se déroule un an après la scène sur la plage, en 1993, à la Bibliothèque nationale alors que le hasard m'avait mise en présence de la correspondance entre Paul Valéry et son fils François, récemment déposée et donc visible uniquement en maquette. Au fur et à mesure de ma lecture, je fis connaissance avec l'académicien devenu papa, et un nouveau Valéry s'ouvrait ainsi à ma curiosité.

Le 10 juin 1918, une première carte postale intitulée « Un nettoyeur de tranchées » et représentant un chien noir et blanc se tenant assis près de quatre rats morts porte au recto les quelques phrases suivantes écrites à l'intention d'un petit garçon qui n'a pas tout à fait deux ans :

Mon petit François,

Voici un toutou. Cette carte, comme tu le devines, vient de mademoiselle Canyette. Papa voudrait bien te voir, te promener, ce pauvre papa tout seul dans la maison de Paris.

Charlotte l'a laissé tout seul. Papa a fait ses bottines et pis il a fait son colat, et pis popo, et pis t(r)ipoter et pis s'habiller papa. Pis mami odino li a fait son gros dodo et pis voilà (Lettre à son fils François 1918-1942, BNms, 1).

La grande spécialiste de la psychanalyse de l'enfant, Françoise Dolto, serait sans aucun doute déconcertée par le « parler bébé » du correspondant, « parler » dont elle dénonçait vivement les méfaits sur les enfants du premier âge, et qu'elle considérait comme de la non-communication⁷. Elle serait d'autant plus troublée en apprenant que l'individu responsable de cet effet de non-communication n'est autre que le grand poète et écrivain Paul Valéry qui, sans doute transporté par l'euphorie qui soulève la nation à la fin de la Grande Guerre, entame par cette mimique du babillage infantin une correspondance avec le très jeune cadet de la famille. On pourrait en effet se demander pourquoi Paul Valéry, sachant pertinemment que son fils ne sait pas encore lire, choisit cette forme linguistique pour l'informer de sa routine journalière et des sentiments de solitude qui l'accompagnent. Pour Valéry, il s'agit très certainement de combler le temps et l'espace qui le sépare de son jeune enfant par une écriture dont la nature infantile les rapprocherait. Cette carte postale représente bien le besoin de communiquer directement avec l'enfant, de lui parler sans intermédiaire, de reproduire un langage dans sa forme la plus spontanée, et la spontanéité ici réside précisément dans le parler bébé que le papa utilise d'abord modérément (les premières phrases, quoique écrites dans un style fort simple, gardent néanmoins la cohérence et la compréhension d'un énoncé syntagmatique) pour finir en staccato par une lallation enthousiaste de locutions préverbales comme *colat, et pis, popo, papa, mami, dodo*. Même si Dolto ne voit pas d'un œil favorable cette doublure du gazouillis infantin, elle en reconnaît cependant les bienfaits dans l'échange qui s'établit entre le parent et le jeune enfant ; mieux vaut parler à son bébé que ne rien lui dire. Selon Dolto, le parent en question est presque toujours la mère, une affirmation qu'on lui pardonne facilement quand on considère que c'est à la mère que revient traditionnellement la tâche d'élever les enfants. On imagine bien que ce rapport naturel qui lie l'enfant à la mère est d'autant plus vrai à l'époque de Valéry où les femmes ne sortaient du milieu domestique auquel elles appartenaient que pour devenir sybarites. Après tout, Valéry lui-même semble avoir une vision tout à fait conventionnelle du rôle de la femme dans la société moderne de ce début de siècle. Il en limite sa définition à deux grands types : d'une part, « les femelles par essence », celles qui « ont la majesté, la massive tendresse, la chaleur animale, la fécondité et la force des compagnes primitives » et, d'autre part,

« les créatures sexuées », celles « que les fonctions de leur sexe ne doivent pas gêner pour la danse, pour l'esprit, pour accomplir leur devoir de jouets, de bijoux, et leur destinée d'ornements et d'événements de la vie des hommes » (2, « Tel Quel », 690). Il faut tout de suite dépasser l'instinct immédiat de placer ces remarques sous le tranchant d'une critique féministe portant sur la division sommaire des femmes en deux groupes qui correspondent uniquement à la demande d'amour de l'homme. En effet, il ne s'agit pas ici d'amour au sens littéraire et psychologique du terme, et ce qui pourrait paraître à la femme émancipée comme de la provocation n'est en fait qu'une manière naïve et scientifique de présenter une théorie phylogénétique sur les dangers que présenterait le déséquilibre entre ces deux espèces pour l'avenir démographique de la planète. Plus loin, Valéry illustre le but scientifique de cette division en affirmant que si les « femelles par essence », c'est-à-dire les mères, étaient dépassées en nombre par « les femmes voluptueuses », « un peuple s'éclaircirait dangereusement de jour en jour » (« Autres rhumbs » 2, 691). Cette brève parenthèse sur l'apport de la femme dans les conceptions phylogénétiques de Valéry confirme, au-delà du discours scientifique, son intention de réserver à la mère une place essentielle dans l'ensemble de son discours, littéraire, psychologique et social.

C'est encore à la mère que les travaux psycholinguistiques d'Ellen Disanayake⁸ font référence dans l'étude qu'elle poursuit sur le contenu poétique du « parler bébé ». Une analyse des variations rythmiques, des intonations, des pauses, des phrases musicales, qui composent le dialogue entre différents couples mère-enfant l'amène à suggérer que le parler bébé est un prélude au langage poétique, ou encore un moyen d'expliquer la poésie, car elle affirme que, pour les bébés, ce qui compte le plus n'est pas la langue du quotidien mais le langage poétique, dont la mélodie interne devient le message essentiel transmis de la mère à l'enfant et vice versa.

C'est cette même mélodie interne que Valéry entend en prélude à la création du *Cimetière marin*, et c'est à partir de ses notes qu'il nous raconte avoir construit le poème : « L'intention du *Cimetière marin* ne fut d'abord qu'une figure rythmique vide » (« Mémoire du poète » 1, 1503), vide de mots, précise

Valéry, mais certes pas vide de substance rythmique. La forme préverbale et musicale sous-jacente à la création du *Cimetière marin* semble également être le support linguistique du texte de la carte postale qu'il écrit à son fils. La mélodie que Valéry transcrit ici en termes phonétiques forme les maillons d'un ensemble rythmé par des termes enfantins à deux syllabes *et pis, mamie, toutou, popo, colat, papa, dodo* par un allitération en « p » comme *papa, popo, et pis*, une forte assonance en « o », voyelle postérieure dont le son étouffé et grave correspond au registre des sons profonds et bas qui caractérisent la voix de l'homme. Même si l'acte de communiquer avec un enfant reste principalement un acte privé pour Valéry, on ne peut plus dire qu'il représente un domaine d'échange réservé à la mère, même si la mère reste celle qui, le plus souvent, propose son chant d'amour à l'enfant qui manifeste son transport par un gazouillis de retour. Valéry trouve un équilibre de père, de mère et de poète dans sa correspondance avec François. Dans les premières années de leur correspondance, il lui écrit souvent en vers et en dessins, puis plus tard en ce que l'on pourrait qualifier de prose poétique. Le cordon de la mélodie intérieure n'est jamais brisé entre père et fils, et c'est ce cordon-là, ce maternage poétique que Valéry transpose dans la composition musicale de ses poèmes. D'ailleurs, c'est ce même lien que Charles Mauron⁹ examine dans son étude du *Cimetière marin*, et qu'il interpète comme une attache poétique profonde à l'être cher, c'est-à-dire au père décédé de Paul Valéry avec qui le poète continue d'entretenir un rapport filial et secret.

Communiquer avec ses jeunes enfants, c'est être poète sans le vouloir, et être poète, c'est parler aux enfants sans le savoir. Valéry, même s'il se veut un peu psychologue de l'enfance¹⁰, ne sait pas que le rythme obsédant du *cimetière marin* est du même ordre que la mélodie par laquelle un dialogue s'établit entre la mère et l'enfant. Il ne sait pas que son poème contient les signes d'une conversation authentique qu'il entretient avec les enfants cachés derrière leur visage d'adulte, adultes au cœur d'enfant, qui cependant continuent fidèlement à le lire et à l'écouter. Et, s'il préfère penser à la densité et au rythme de son vers comme un monologue personnel, à la composition en strophes de six vers décasyllabiques comme une méditation du moi (1, 1505), il n'empêche que le plaisir du texte se trouve dans le contenu musical à travers lequel l'échange se

fait entre le poète et son public, que le soit-disant monologue poétique possède au-delà de l'intention narcissique et ascétique du poète des vertus dynamiques d'échange qui font vibrer la corde de l'enfance pour ceux et celles qui savent écouter.

NOTES

- 1 Voir en particulier le chapitre « L'Homme réconcilié » dans *XY : de l'identité masculine* (Paris, Odile Jacob, 1992), p. 243-278.
- 2 Simone Bécache, *La Maternité et son désir* (Meyzieu, Césura Lyon Edition, 1993), p. 17.
- 3 Florence de Lussy, « L'Anamnèse dans la *Jeune Parque* » Texte de sa communication présentée au Colloque de Cerisy, 1993.
- 4 Céline Sabbagh, « Le Corps de l'eau », *Revue des Lettres Modernes* (1989), p. 938-945.
- 5 Notons en passant la fameuse interruption de vingt ans (1892-1912) – de la nuit de Gênes à la *Jeune Parque* – qui marque la production poétique de Valéry. Ce long délaissement de la passion poétique pour la passion intellectuelle n'est en fait qu'une longue période de gestation d'une poésie aux passions calculées et, à mon avis, contenues en surface de texte.
- 6 Dans une autre étude (inédite) intitulée « La Poésie dans la peau : métaphores maternelles chez Valéry », je me suis efforcée de montrer comment « Naissance de Vénus », par son thème et par son écriture mobilise toute la machine poétique pour traduire les affres de l'arrachement de la naissance.
- 7 Voir en particulier *La Cause des enfants* (Paris, Robert Laffont, 1985), p. 275-276.
- 8 D'après « The Poetics of Babytalk », texte de sa communication du samedi 18 mars 1995 au congrès de l'Association Américaine de Littérature Comparée (ACLA) à l'Université de Georgie.
- 9 Voir *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel* (Paris, Corti, 1963) p. 164.
- 10 Voir à cet effet les passages suivants des *Cahiers* : « (Enfance) » (C.1, 912) ; « Tâtonnements » (C.1, 950) ; « Rire ou sourire d'enfant de 3 mois... » (C.1, 953) ; « Voyages » (C.1, 1058) ; « L'Enfant qui essaie de marcher... » (C.1, 1071) ; « Le petit gosse qui trotte... » (C.1, 97) ; « Valeur des caprices (C.2, 902) ; « L'Âge du pourquoi » (C.2, 1555).

L'esprit unitaire en mille morceaux : Valéry et Nietzsche

Maria Cristina FRANCO FERRAZ

« Au Mercure, de Nietzsche, l'Ecce Homo. Comment le lire ? * »

* Sur le feuillet, en haut à gauche, dessin à l'encre d'un petit personnage en frac, debout et qui tend les mains vers le sol – paumes au ciel.

Paul Valéry

Dans les notes¹ que Paul Valéry écrit sur Nietzsche vers 1909, un mot revient assez souvent : celui de charlatan. Comme nous le dit Michel Jarrey dans l'avant-propos à l'édition de ces notes, le poète venait alors de lire la traduction de *Ecce homo* récemment parue. Le texte autobiographique de Nietzsche est en effet présent dans les notes, et le poète y reprend littéralement une affirmation du début du chapitre « Pourquoi je suis un destin » pour y adhérer totalement. Il s'agit de la phrase suivante, rendue non plus par Henri Albert, dont la traduction a été lue par Valéry, mais par Jean-Claude Hémery, dont la version, plus récente, s'avère plus proche du texte original : « Je ne veux pas être un saint, plutôt encore un pitre (*ein Hanswurst*). [...] Peut-être suis-je un pitre... » Sans citer cette dernière phrase, Valéry ajoute à la précédente : « je le prends pour tel ».² Malgré donc le ton critique souvent assez acerbe de ces notes sur Nietzsche, le moins qu'on puisse dire à partir de la

lecture de ces annotations fragmentaires, c'est que non seulement Valéry s'y révèle très proche du philosophe mais, plus encore, qu'il a bien saisi ce penseur. Et ceci, comme on va le voir, pour plusieurs raisons.

Du jour de son 44^e anniversaire jusqu'à son « effondrement », au début 1889 à Turin, Nietzsche a écrit un curieux texte autobiographique dans lequel celui qui avait tâché de saper les valeurs judéo-chrétiennes s'avance bizarrement paré du masque du Christ couronné d'épines, prêt pour le sacrifice. Par ce geste, le philosophe achève le processus d'auto relèvement (*Selbstaufhebung*) du christianisme, qu'il avait entamé depuis le *Gai savoir* et, notamment, dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Si dans son *Zarathoustra* le texte, le langage et le ton même des évangiles sont nettement parodiés, et si la trajectoire du personnage se construit en contrepoint par rapport à celle du Christ, dans le texte autobiographique, c'est le philosophe lui-même qui se présente affublé du costume de l'agneau sacrificiel, mettant en marche un rite qui correspond à une répétition burlesque du lourd et grave sacrifice chrétien. Ouvert par le masque de l'*ecce homo* et clos par une double signature finale – « *Dionysos contre le Crucifié* », espèce de contre-nom, de nom qui désigne un véritable champ de bataille où s'affrontent deux forces opposées de la civilisation occidentale –, l'autobiographie de Nietzsche met sur scène un rite dans lequel le sacrifice chrétien est finalement parodié et sacrifié au profit du plus pur et lumineux rire des dieux grecs, puissances affirmatives de vie et de légèreté³. En outre, le ton exaspéré de l'autobiographie de Nietzsche renvoie à sa « peur panique » d'être confondu, comme du reste il l'était déjà à l'époque, avec ses antipodes, surtout avec celui qu'il appelle alors « l'idéaliste » – l'homme vertueux, le saint, le prophète ou le fondateur de religion, ce monstrueux être hybride de maladie et de volonté de puissance (cf. avant-propos, 4). C'est ce qu'il rend d'ailleurs explicite juste avant le passage repris par Valéry :

J'ai une peur panique que l'on n'aille un beau jour me *canoniser* : on comprendra pourquoi *je prends les devants* en publiant ce livre : il doit empêcher que l'on n'en prenne trop à son aise avec moi⁴...

Nietzsche était du reste très conscient du risque impliqué par tout geste parodique : celui de ne pas être lu en tant que tel, c'est-à-dire, comme répéti-

tion bouffe d'une scène qui a pour effet de la réfracter et de la projeter par-delà son cadre originel, risque d'autant plus difficile à contrecarrer de par l'ambiguïté inhérente à la parodie, ce processus de *mise en abyme* qui opère la corrosion interne d'un discours, et qui, en fin de compte, commémore, remémore le texte ou le thème mêmes sur lesquels il exerce sa différence. Ce danger n'est pas sans être intervenu dans la lecture de Valéry exprimée par ces notes en mosaïque. Voici quelques passages où s'explicitent, dans les notes de Valéry sur Nietzsche, l'effet d'équivoque suscité par le geste parodique nietzschéen :

Et ainsi l'immoralisme fait partie du *groupe* du moralisme. Il se tend à empoisonner les plaisirs bien plus dangereusement. Il est plein de devoirs (p. 29).

Ou encore :

Chose étrange que ce Nietzsche ait été si peu par-delà le bien et le mal – qu'il ait été toujours trop humain, toujours hanté par le christianisme, toujours une incarnation de Wagner – philosophie littéraire, lui si peu orgiaque, lui docte, et tellement historique – c'est-à-dire livresque – dont la véritable folie est de confondre – ce qu'il sait, ce qu'il sent, ce qu'il est avec ce qui peut s'écrire, avec (p. 41).

Et, un peu plus loin :

Mais – Il paraît presque aimer le Christ – si comme il le dit c'était une perversion des instincts (p. 49).

Remarquons, d'abord, que, en ce qui concerne « aimer le Christ », Valéry n'était pas si éloigné de ce que Nietzsche lui-même a exprimé dans son œuvre, comme, par exemple, dans le *Zarathoustra*, où la figure de Jésus est une référence somme toute positive et, surtout, dans l'*Antéchrist*, où le philosophe va jusqu'à séparer le Christ du christianisme, qui a été dominé par la figure malsaine de ce génie de la haine que fut, selon Nietzsche, l'apôtre Paul. Mais sans doute Valéry n'était-il pas insensible ce qu'il y a de déroutant, d'énigmatique et de paradoxal dans le retour de la figure du Christ en tête même du texte autobiographique du philosophe, l'ouvrage plus présent dans

ces notes. Quoi qu'il en soit, tous les fragments cités indiquent que Valéry n'a pas accordé trop de crédit à la portée de la parodie dans la pensée nietzschéenne, ou alors qu'il ne la considérait pas comme une stratégie efficace pour le dépassement du champ même sur lequel elle s'inscrit. Par ailleurs, le poète ne semble pas avoir tenu compte de ce que Nietzsche lui-même développa à ce sujet dans le troisième paragraphe du dernier chapitre de *Ecce homo*, que Valéry venait pourtant de lire. Dans ce passage, Nietzsche tâche de répondre à une question que l'on « aurait dû lui avoir posée » : ce que signifierait, dans sa bouche – celle du premier moraliste –, le nom de Zarathoustra. Il explique alors que, ayant été le premier à avoir vu dans la lutte du bien et du mal la vraie roue motrice du cours des choses, ce personnage Perse a opéré la transposition de la morale en métaphysique. Ayant suscité « cette funeste erreur qu'est la morale », il doit alors être le premier à la reconnaître comme telle : ainsi doit-il, de par sa vertu suprême – la véracité (*Wahrhaftigkeit*) –, reconnaître la morale comme quelque chose de créé, la relativisant et l'arrachant du même coup à la métaphysique. Il a enfin le courage de renverser la morale, en mettant à profit sa vertu Perse – « dire la vérité ». A Nietzsche de conclure :

– Me comprend-on ?... La morale se dépassant elle-même par souci de vérité, le moraliste se dépassant en son contraire – en moi – voilà ce que signifie dans ma bouche le nom de Zarathoustra (p. 144).

Pour Nietzsche, alors, en allant jusqu'au bout de certaines valeurs impliquées dans la morale elle-même – celles de la véracité, de la sincérité, par exemple – le moralisme peut être finalement dépassé et transmué en immoralisme. Voilà la portée radicale des pirouettes et des cabrioles de la parodie dans la pensée de Nietzsche. Par ailleurs, les textes mêmes du philosophe et le vocabulaire qu'il y emploie, très souvent emprunté à la morale, fonctionnent comme une sorte de mise en catastrophe de toute la tradition judéo-chrétienne, radicalement reprise pour être parodiée et renversée. Il paraît que, pour Valéry, ce geste parodique n'a pourtant pas pour effet ultime d'effectuer ce dépassement, mais, au contraire, correspond à une réinsertion, à une véritable clôture à l'intérieur du sol sur lequel il opère. Ce geste nietzschéen se révèle néanmoins

dans toute sa radicalité si l'on considère que, de toute façon, il n'y aurait pas quelque lieu neutre, un « dehors » de la métaphysique – qui soutient le langage même dont on se sert – à partir duquel ses valeurs pourraient être renversées. C'est, en tout cas, ce qu'indique la pensée de Nietzsche et ce qui est impliqué dans les divers procédés de « saturation » de la morale et de la métaphysique qu'il met en route dans ses œuvres, surtout à partir de *Gai savoir*.

Pour Valéry, alors, Nietzsche paraît à la fois suspect et insuffisant, de par son trop et pas assez de sérieux, d'esprit religieux, de moralisme : « Quelle comédie la pensée de N. et très peu orgiaque » (p. 41). Ou alors : « en quoi le moindre mystique est supérieur à Nietzsche » (p. 49). En tout cas, il resterait énigme – « comment le lire ? » – un « excitant », quoique non pas un aliment (p. 37), un « transWagner – méta-Christ savant et faune » (p. 33), un être enfin multiforme, hybride, bigarré, tel Protée (p. 48), cette divinité marine très rusée qui change constamment de masque et qui ne nous répond que si l'on a assez d'astuce pour l'attraper. Reste le petit dessin à l'encre que le poète a ajouté à ses notes : ce petit personnage en frac, qui, debout, tend les mains vers le sol, paumes au ciel (p. 45). Restent alors l'énigme, les paradoxes de ce pantin et les cabrioles du pitre. Bref, le charlatan. Dans ce sens, Valéry aurait, en fin compte, très bien saisi Nietzsche.

NOTES

- 1 Cf. Valéry et alii, *Valéry, pourquoi ?*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 1987.
- 2 Cf. *ibid.*, p. 50. Toute référence aux notes de Valéry renvoie à cette publication.
- 3 Cf., à ce sujet, ma thèse de doctorat en philosophie soutenue en mars 1992 à l'université de Paris I-Panthéon-Sorbonne, qui doit paraître sous le titre *Nietzsche, le bouffon des dieux*, à L'Harmattan, à Paris.
- 4 Cf. Nietzsche, *Ecce homo*, traduction de Jean-Claude Hémery, Gallimard, Paris, 1985, p. 141.

« Blood, milk and tears » :
L'écriture féminine et le refus du maternel dans
La Jeune Parque de Valéry et dans
le *Book of Thel* de William Blake

Elisabeth A. HOWE

Le féminin, pour Blake, c'est un domaine de « blood, milk and tears » (de sang, de lait et de larmes), comme il le dit dans un de ses poèmes¹ ; mais l'héroïne de son *Livre de Thel* n'accepte pas le rôle féminin ni, en particulier, le rôle maternel suggéré par un tel point de vue. De même, la jeune Parque rejette le « maternel contour » où « La semence, le lait, le sang coulent toujours ». Dans cet article, je voudrais examiner les conséquences, pour ces héroïnes, de leur refus du maternel et des autres rôles traditionnellement féminins – tant en ce qui concerne le langage qu'au niveau de l'expérience.

Quand on se pose la question : « Une écriture féminine existe-t-elle ? », il est assez facile de répondre affirmativement en indiquant certains thèmes et réseaux d'images dans les écrits de femmes – tels que les images de lait et de sang, ou les thèmes d'enfermeture et d'évasion évoqués par Sandra Gilbert et Susan Gubar dans « The Madwoman in the Attic » ; mais il est plus difficile de répondre si on veut analyser la façon même d'écrire, le langage lui-même.

Julia Kristeva distingue entre la voix « sémiotique » féminine, qui interrompt et subvertit l'usage « symbolique » – masculin – du langage en y créant des pauses, des silences, des ruptures. Mais ce qui, chez Kristeva, m'intéresse surtout dans le contexte de *La Jeune Parque*, c'est son essai intitulé « Le Temps des femmes » où elle fait une distinction entre le temps linéaire – masculin – et le temps cyclique ou le temps monumental, qu'elle considère tous les deux féminins. Je veux explorer le rapport entre le concept du temps cyclique et l'écriture : la circularité dans la narration elle-même. L'essai « Le Temps des femmes » contient aussi des remarques sur deux thèmes très importants pour *La Jeune Parque* et pour le *Book of Thel* : la maternité et l'identité personnelle – l'identité féminine en particulier. Une lecture féministe du *Book of Thel* proposée par Joann Lisberger dans sa thèse (non publiée) m'a suggéré les ressemblances entre l'héroïne de Valéry et celle de Blake.

Il est intéressant d'examiner en même temps ces deux exemples de poètes mâles, séparés l'un de l'autre par plus de cent ans, qui évoquent les difficultés de la situation féminine. D'ailleurs, comme le dit Hélène Cixous, dans « Le Rire de la Méduse » (et Kristeva aussi), le terme *écriture féminine* ne comprend pas seulement des textes écrits par des femmes mais éventuellement aussi par des hommes. Naomi Schor a commenté l'exclamation célèbre de Flaubert « Madame Bovary, c'est moi » en se demandant ce qui arrive quand un auteur mâle s'identifie avec son personnage féminin au point de se confondre avec elle⁴. Le cas est particulièrement intéressant quand ce texte d'un auteur mâle est mis directement dans la bouche de son personnage féminin, quand cette personne parle à la première personne, comme la jeune Parque. Car Valéry a quasiment dit, lui aussi, « La jeune Parque, c'est moi », en parlant de ce poème comme d'une *autobiographie*, ce qu'il a fait deux fois, dans des lettres. Quant à Blake, son *Livre de Thel* est écrit à la troisième personne, mais avec plusieurs passages de dialogue où Thel discute avec d'autres personnages quel rôle elle va adopter dans sa vie, et où elle parle donc à la première personne.

L'attitude de Blake envers les femmes semble assez équivoque ; mais il admirait Mary Wollstonecraft dont la *Défense des droits de la femme* (*A Vindication of the Rights of Women*) a été publiée en 1792, trois ans après le *Livre de Thel*. Dans ce poème, il semble avoir de la sympathie pour Thel dans son

refus des rôles féminins traditionnels. Certainement l'épigramme du poème, pris dans le livre de l'Ecclésiaste, indique clairement qu'il faut lire le poème selon les termes d'une différence entre masculin et féminin : « Can Wisdom be put in a silver rod / Or Love in a golden bowl ? » où la verge (le bâton / la baguette) d'argent et le bol d'or représentent apparemment les sexes masculin et féminin assimilés respectivement à la sagesse (« masculine ») et à l'amour (« féminin »). Ceci est d'autant plus évident quand on sait que Blake a changé les mots de l'Ecclésiaste « silver cord » en « silver rod. »

Les ressemblances entre Thel et la Parque sont frappantes. Les deux personnages sont mythiques, ce qui leur donne une qualité universelle : elles peuvent symboliser l'humanité – ou la femme – en général. Elles sont seules toutes les deux : la jeune Parque se trouve « Seule, avec diamants extrêmes » ; Thel, au début du poème, se sépare, de façon très *voulue*, de ses sœurs : « The daughters of Mne Seraphim led round their sunny flocks, / all but the youngest, she in paleness sought the secret air. » Comme la Parque, Thel veut rester solitaire, et vierge. Son nom signifie en grec « vœu » ou « volonté » ; ce qu'elle veut, dans le poème, c'est trouver son rôle dans la vie. Comme la jeune Parque, elle cherche à se connaître, à trouver sa place.

Thel se demande à plusieurs reprises à qui elle ressemble, et cette question de similitude et de différence se répète pendant tout le poème. Par sa décision de se séparer de ses sœurs, Thel nie toute ressemblance avec elles. Dans le premier d'une succession de dialogues, elle parle à une fleur, Lilly of the Valley (le muguet), mais ici c'est un muguet féminin, qui conseille à Thel l'attitude traditionnellement féminine – de soumission à Dieu et au mâle. Lilly dit : « I am visited from heaven. and he that smiles on all. / Walks in the valley. and each morn over me spreads his hand / Saying, rejoice thou humble grass, thou new-born lilly flower, / Thou gentle maid of silent valleys, and of modest brooks. » La fleur se contente de son sort, et de cette condescendance masculine, mais Thel rejette ce modèle de féminité conventionnelle signalé par des adjectifs tels que « humble, gentle, silent, modest ». Dans sa réponse, Thel décrit le rôle de cette fleur comme un rôle maternel, nourricier (le muguet donne son parfum comme du lait) – rôle dont elle se sent incapable, elle : « Thy breath doth nourish the innocent lamb, he smells thy milky garments. » Ensuite, elle se compare à un nuage, changeant, passager : « But Thel is like a

faint cloud kindled at the rising sun : / I vanish from my pearly throne, and who shall find my place. » Elle cherche toujours sa place, son rôle dans la vie ; mais l'interview qui suit, avec un nuage, est encore moins productive, pour elle : le nuage est mâle, il veut faire la cour à une « vierge en pleurs » ; ensuite, unis, ils vont nourrir ensemble les fleurs, dit-il, « bearing food to all our tender flowers ». De nouveau, Thel n'accepte pas pour elle-même ce rôle nourricier : « Dost thou, O little Cloud ? / I fear that I am not like thee ; / ... I feed not the little flowers ; I hear the warbling birds./But I feed not the warbling birds. » Puisqu'elle n'arrive pas à se reconnaître dans l'image maternelle proposée, elle se sent inutile, « without a use ». Si on n'accepte pas le rôle traditionnel d'une femme – la maternité –, les gens diront, « all shall say. Without a use this shining woman liv'd / Or did she only live. To be at death the food of worms. » C'est le sens de l'épigraphe de *La Jeune Parque*, « Le Ciel a-t-il formé cet amas de merveilles / Pour la demeure d'un serpent ? » (Corneille). On reviendra dans un moment aux serpents, et aux vers de terre.

Les dialogues de Thel avec d'autres personnages continuent, mais elle ne trouve pas de solution à son dilemme. Nul modèle autre que le rôle maternel ne lui est proposé. Mais si elle n'a pas trouvé une identité convenable, au moins, dans ce poème de Blake, la question se pose : Thel cherche évidemment une identité féminine non maternelle. De nos jours, la situation est moins rigide mais encore plus compliquée : comme dit Kristeva dans « Le Temps des femmes » : « What can "identity", even 'sexual identity', mean in a new theoretical and scientific space where the very notion of identity is challenged⁵ ? » Justement, Valéry était parmi ceux qui mettaient en question la notion de l'identité ; c'est un thème majeur de ses *Cahiers* : notre personnalité n'est pas stable, « elle se déguise elle épouse sérieusement mille personnages » (*O*, I, 1226-27). La Parque n'a pas de personnalité, mais elle cherche dès les premiers mots du poème (« Qui pleure là ? ») à se connaître. Peu sûre, comme Thel, de son identité, elle voit succéder son Harmonieuse Moi à la Mystérieuse, et elle sent la rivalité en elle d'une « secrète sœur » qui « Brûle » et d'une autre, plus lucide, « L'extrême attentive. » Attendant que « de [s]es destins lentement divisé, / Le plus pur en silence éclaire un cœur brisé, » elle se cherche une place dans l'univers. Elle évoque un passé où, déclare-t-elle, « je fus l'obéissance » ; mais à présent elle s'éloigne d'une attitude aussi passive et

« féminine. » De même, elle refuse, comme Thel, l'héroïne de Blake, le rôle maternel : « Les dieux m'ont-ils formé ce maternel contour / Et ces bords sinueux, ces plis et ces calices, / Pour que la vie embrasse un autel de délices, / Où mêlant l'âme étrange aux éternels retours, / La semence, le lait, le sang coulent toujours ? / Non ! » Rejetant les éléments « féminins » du lait et du sang, elle rejette, comme Thel, la similitude avec les autres femmes. Elle revendique, par contre, des facultés intellectuelles associées traditionnellement avec l'homme : « Je n'accorderai pas la lumière à des ombres, / Je garde, loin de vous, l'esprit sinistre et clair. » En effet, la Parque, étant la « conscience consciente », comme dit Valéry dans une lettre, incarne l'intellectualité soi-disant masculine⁶. Comme M. Teste, elle se regarde : « Je me voyais me voir » (vers 35). Et si, à la fin du poème, elle accueille le Soleil, c'est en lui disant : « J'adore mon cœur où tu te viens connaître, » et le mot « Soleil » rime avec « éveïl. »

Malgré son intellectualité, toujours considérée – par les hommes ! – comme un attribut masculin, la Parque met l'accent aussi sur sa féminité, parlant souvent de son corps : ses seins, ses bras, son sang, ses larmes. Plusieurs vers évoquent une sensualité bien féminine : « Quelle résisterait, mortelle, à ces remous ? / Quelle mortelle ? Moi si pure, mes genoux / Pressentent les terreurs à genoux sans défense... » Elle s'assimile aussi, parfois, au Serpent qui figure au début du poème et dans l'épigraphe de Corneille ; ainsi elle se traite de « sinueuse », d'« une vierge à soi-même enlacée » ; et elle demande, parlant d'elle-même, « Par quel retour sur toi, reptile, as-tu repris / Tes parfums de caverne et tes tristes esprits ? » Ce serpent peut symboliser la sensualité ? le sexe ? le savoir ? la connaissance de *soi* ? (*Cahiers*, II, 333 : « Quoi, cela aussi est *moi* ? – dit le Serpent en se retournant vers le lointain bout de sa queue... sienne et non sienne ») – ou peut-être, puisque la Parque s'assimile au serpent, la femme monstre évoquée par Gilbert et Gubar dans *The Madwoman in the Attic* quand elles parlent de l'image de la femme comme ange ou comme monstre. La femme monstre, c'est celle qui rejette la domesticité et la maternité, revendiquant pour elle-même, justement, un pouvoir intellectuel et le droit de s'exprimer. Elle donne l'histoire du monstre à la première personne. C'est ce que fait la Parque et, jusqu'à un certain point, Thel aussi. Entre parenthèses, il n'y a pas de serpent dans le texte du poème de Blake, mais un serpent

figure dans une de ses illustrations, à la fin du poème ; il y a aussi, dans le texte, un ver de terre très intéressant. Quand Thel dit au Nuage qu'elle craint d'avoir vécu uniquement pour nourrir des vers après sa mort, le Nuage appelle un ver « from its lowly bed ». Le ver se lève, et s'allonge sur une feuille où Thel le regarde avec étonnement car elle croit y voir un enfant, un bébé. Tout ce passage me rappelle le rapprochement entre phallus et bébé fait par Freud : pour une femme, le bébé remplace le phallus absent ; Blake semble prévoir cette théorie bizarre en décrivant ce ver et la réaction de Thel à son apparition : « The helpless worm arose, and sat upon the Lillys leaf... / Then Thel astonish'd view'd the Worm upon its dewy bed. / Art thou a Worm ? image of weakness. art thou but a Worm ? / I see thee like an infant wrapped in the Lillys leaf. » (Dans un autre poème de Blake, *The Book of Urizen*, le personnage mythique Enitharmon « Felt a Worm within her Womb ».) Pour Thel, le ver ressemble donc à un enfant abandonné (« helpless ») mais elle ne se sent pas capable de le nourrir ou de le protéger ; de nouveau, elle refuse ce rôle maternel, nourricier : « I see thee lay helpless naked : weeping / And none to answer, none to cherish thee with mothers smiles. »

Au moment où la Parque, elle, rejette l'idée de la maternité, c'est dans des termes qui évoquent son horreur des retours inutiles et sans fin : « Les dieux m'ont-ils formé ce maternel contour /... / Où mêlant l'âme étrange aux éternels retours, / La semence, le lait, le sang coulent toujours ? » Or, ce temps cyclique, ce temps de l'éternel retour, c'est, selon Kristeva, le « Temps des femmes. » « Female subjectivity would seem to provide a specific measure that essentially retains *repetition* and *eternity* from among the multiple modalities of time known through the history of civilizations... [T]here are cycles, gestation, the eternal recurrence of a biological rhythm which conforms to that of nature » (p. 16). Nombreuses sont les images de circularité dans *La Jeune Parque* : le serpent (dont l'image (avalant sa queue) hante Valéry) ; la couche de la Parque : « la creuse chaleur / Que mes retours sur moi reconnaissent la leur » ; et le mot « retour » se répète plusieurs fois dans le poème. Mais la Parque refuse les cycles des « éternels retours » ; elle semble renier une image spécifiquement féminine en faveur d'une vie spirituelle plus universelle, où elle gardera « l'esprit sinistre et clair ». Le temps cyclique féminin mène à la répétition, à la prescience, finalement à un sens de futilité et d'en-

nui : elle a, dit-elle, « déjà vu luire et pâlir trop de jours / Dont je m'étais prédit les couleurs et le cours./L'ennui, le clair ennui de mirer leur nuance, / Me donnait sur ma vie une funeste avance. » Ce sentiment de futilité est justement celui du livre de l'Ecclésiaste, d'où Blake a pris son épigraphe pour *TheL* : le livre qui, dans la tradition biblique masculine, est le plus controversé ; l'Ecclésiaste dit : « Ce qui a été sera ; ce qui s'est fait se fera ; il n'y a rien de nouveau sous le soleil. » Le temps cyclique – féminin – provoque des répétitions et non pas des conclusions.

Une autre possibilité temporelle, celle que Kristeva et bien d'autres conçoivent comme masculine, c'est le temps chronologique, linéaire, une conception du temps qui nous fait arriver à un but, à une conclusion. Le temps linéaire, selon Kristeva, c'est « time as project, teleology... time as progression and arrival » and it is « readily labeled masculine » (p. 18). Patricia Tobin aussi, dans *The Genealogical Imperative*, démontre que ce temps est celui de la narration et du roman. Le roman traditionnel présente une image de la vie humaine comme ayant un but et un sens ; le rythme d'une vie développée de façon chronologique semble indiquer qu'un événement a donné naissance à un autre, en une imitation de la généalogie, concept masculin⁷.

Est-ce le temps de *La Jeune Parque* ? Non, car Valéry a horreur, justement, d'une composition linéaire ; il critique les romans, et la structure narrative en général, en disant que les écrivains donnent une cohérence apparente à leurs récits par un choix d'événements complètement arbitraire (C, I, 45). Dans son commentaire de la composition de *La Jeune Parque* il rejette explicitement la chronologie des événements ou des émotions comme solution au problème de l'organisation d'un poème (O, I, 1483). Il voudrait remplacer la narration par la composition :

En tant qu'écrivain, je n'ai rêvé que *constructions* et j'ai abhorré l'impulsion qui couvre le papier d'une production successive.

Si pressante et riche et heureuse soit-elle, cette foison ne m'intéresse pas. J'y vois une génération « linéaire » qui exclut toute composition (C, I, 285).

Il est difficile, en effet, d'établir une chronologie des événements dans *La Jeune Parque*, et il y en a si peu : elle a dormi, elle se réveille, elle a été mordue (mais sans doute métaphoriquement) par un serpent, le jour se lève...

La chronologie de ses souvenirs n'est pas claire non plus. « Est *poème* ce qui ne se peut résumer », dit Valéry, et, justement, le critique Jean Hytier : que « C'est évidemment pour éviter qu'on puisse résumer *La Jeune Parque* que Valéry en a brouillé la chronologie et le système d'idées »⁸. Une narration linéaire arrive généralement à un but ; est-ce qu'on sent que la jeune Parque a accompli quelque chose à la fin du poème ? Certes, elle accueille le jour naissant, le soleil, avec un optimisme qui lui manquait parfois avant ; mais elle le fait, dit-elle, « malgré moi-même », et on note de nouveau le mot « retour » dans les derniers vers : « Alors, malgré moi-même, il le faut, ô soleil, / Que j'adore mon cœur où tu te viens connaître, / Doux et puissant retour du délice de naître... » ; cette « vierge de sang », comme elle s'appelle ici, ne veut pas donner naissance, mais elle sent les délices de naître, et de renaître. On a l'impression que tous les souvenirs, les sentiments et les idées qu'elle a médités au cours de cette nuit, pourront se renouveler, mais que rien de définitif n'a été accompli. « On peut prévoir des retours offensifs de la conscience, et tout sera à recommencer », comme le dit Judith Robinson, dans ce poème qu'elle appelle « multidimensionnel et cyclique »⁹. Le poème de Blake, le *Livre de Thel*, est cyclique aussi, étant composé de dialogues successifs entre Thel et d'autres personnages, tous au sujet de son rôle dans la vie et de son refus de la maternité. A la fin du poème, Thel voyage dans le domaine des morts (ce qui rappelle le vers de la jeune Parque « ... par quelle soude suite/La nuit, d'entre les morts, au jour t'a reconduite ? »), mais elle se retrouve finalement à son point de départ sans avoir trouvé de solution à son problème ; tout est à recommencer. Au moins, elle a posé la question : qu'est-ce qu'une femme – que ce soit « a shining woman, » ou une « Lasse femme absolue » – peut faire de sa vie, en dehors des rôles traditionnels ?

La Parque, non plus, ne trouve pas de solution, peut-être ; mais elle a le don (masculin ?) de « l'esprit sinistre et clair » : elle s'exprime. Au lieu de créer un enfant, elle crée un poème, et la poésie, en un sens, réunit les deux aspects du temps : le féminin et le masculin. L'alternative proposée par Valéry à la narration linéaire, c'est une organisation interne qui garantit la cohérence de l'œuvre : « J'ai toujours songé », dit-il dans les *Cahiers*, « à des restrictions, conventions qui donnassent artificiellement aux fictions des relations internes » (C, I, 270). Les vers de *La Jeune Parque* sont liés non pas de façon

chronologique mais par des « relations internes » : par des répétitions et échos de sons, de thèmes et d'images. Selon la conception de Valéry, un poème ne dépend pas d'une succession linéaire ; ce qui compte, c'est une impression de simultanéité et de totalité : « Ce tout était tout pour moi », dit-il dans « Fragments des Mémoires d'un poème » (*O*, I, 1484).

En fait, la composition d'un poème réunit le « temps des femmes », circulaire, et le temps linéaire, masculin. Les « relations internes » qui organisent la composition du poème selon Valéry dépendent tous de la répétition, symptôme du temps cyclique, du « temps des femmes. » Mais la composition d'un poème dépend aussi du temps masculin : on peut éviter sa manifestation narrative, mais on est obligé – ou Valéry l'est – d'employer des *phrases*, qui incarnent la conception linéaire du temps. Selon Kristeva, « linear time is that of language considered as the enunciation of sentences ses phrases sur la page, et le temps féminin, à cause des répétitions qui la constituent non seulement dans sa structure mais aussi dans sa performance : le propre de la poésie, selon Valéry, c'est qu'elle réclame une répétition, ou une reconstitution, exacte : « La poésie se reconnaît à cette propriété qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme : elle nous excite à la reconstituer identiquement » (*O*, I, 1331).

Si le poème représente une totalité, un « tout » comme dit Valéry, qui réunit la linéarité et la circularité, on peut dire qu'il rejoint le troisième aspect du temps dont parle Kristeva, le temps « monumental » ou « éternel, » qu'elle baptise féminin aussi. « Female subjectivity would seem to provide a specific measure that essentially retains *repetition* and *eternity* from among the multiple modalities of time known through the history of civilizations » (16). Ce temps monumental, « All-encompassing and infinite like imaginary space... reminds one of Kronos in Hesiod's mythology. » C'est, effectivement, le temps des mythes, celui de la Parque qui était, dit-elle, « l'égale et l'épouse du jour » et « à demi / Immortelle », et celui de Thel, personnage mythique également. Valéry a dit qu'en écrivant *La Jeune Parque* il avait rejeté l'aspect historique ordinaire du Moi en faveur de « son sentiment d'actuel éternel » (*C*, I, 285), qui correspond, peut-être, au temps « monumental » mentionné par Kristeva. A vrai dire, je ne vois pas pourquoi ce temps « monumental » serait spécifiquement féminin ; il devrait, semble-t-il, réunir les deux genres, s'il

correspond à l'éternel, à l'universel, comme la poésie réunit le temps cyclique et le temps linéaire.

Valéry a dit, à propos des « Fragments du Narcisse » : « Ce qui m'a particulièrement requis... c'est la combinaison de la période syntaxique [linéarité] et de cette structure musicale perpétuelle, le vers [circularité]. » Cette idée de réunir le linéaire et le circulaire, le masculin et le féminin, rappelle le thyrses de Baudelaire dans les *Petits Poèmes en prose* : « C'est l'élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes », sauf que, chez Valéry, l'élément féminin figure moins comme décoration et plutôt comme une partie essentielle de sa structure.

NOTES

- 1 William Blake, « The Book of Urizen », V, 8.
- 2 Joann C. Lisberger, « Violence and the Lost Maternal : Problems of Sacrifice, Biblical Authority, and Feminine Desire in Narrative », Diss. Boston University 1991.
- 3 Paul Valéry, *Œuvres*, ed. Jean Hytier, 2 vols, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1957 and 1960), I, 1631-32 and 1633. Further quotations from the *Œuvres* will be given in the text.
- 4 Naomi Schor, « Postscript » to « For a Restricted Thematics : Writing, Speech, and Difference in *Madame Bovary* », in *The Future of Difference* (Boston : G. K. Hall, 1980), ed. Hester Eisenstein and Alice Jardine, p. 186.
- 5 Julia Kristeva, « Women's Time », trans. Alice Jardine and Harry Blake, *Signs*, vol. 7 n° 1 (1981), p. 33-34.
- 6 A Aimé Lafont ; *Œuvres*, I, 1636.
- 7 Patricia Tobin, *Time and the Novel: The Genealogical Imperative* (Princeton University Press, 1978), p. 6, 12. Voir aussi Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method* (Baltimore and London : Johns Hopkins University Press, 1975), p. 162.
- 8 Jean Hytier, *Poétique de Valéry* (Paris: Armand Colin, 1970), p. 183.
- 9 Judith Robinson, « *La Jeune Parque*, poème de l'adolescence ? » *Revue des Lettres Modernes*, 498-503 (1977), p. 53-54.

Vie imaginaire de Léonard de Vinci

Dominique JULLIEN

« *Le Grand-Œuvre* est pour moi la connaissance du travail en soi – de la transmutation la plus générale, dont les œuvres sont des applications locales, des problèmes particuliers¹ ».

Au départ de cette analyse, un détail, insolite : la dédicace de l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* à Marcel Schwob. Le lecteur aura peut-être reconnu dans le titre, « Vie imaginaire de Léonard de Vinci », une référence au beau livre de Marcel Schwob, *Vies imaginaires*. Il s'agit là, comme on sait, de biographies imaginaires de personnages réels, célèbres ou inconnus (la Notice annonce : « Vies de certains poètes, dieux, assassins et pirates, ainsi que de plusieurs princesses et dames galantes »), textes lapidaires où Marcel Schwob condense en cinq ou six pages hautes en couleur une fabuleuse érudition puisée aux sources les plus diverses, des encyclopédies aux archives de police, des chroniques italiennes aux pièces du procès de Jeanne d'Arc.

Ces *Vies* qui avaient d'abord paru en série dans *Le Journal* à partir de 1894, sont publiées en recueil en 1896 chez Charpentier et Fasquelle, accompagnées d'une préface où l'auteur élabore sa théorie de la biographie. Schwob y développe des idées qui paraissent diamétralement opposées à celles de Valéry ; d'où l'intérêt de penser par le détour de « l'antipathique », mot cher à Monsieur Teste². « La science historique, écrit Marcel Schwob dans sa préface, nous laisse dans l'incertitude sur les individus. Elle ne nous révèle que les points par où ils furent attachés aux actions générales », par exemple que Napoléon était souffrant le jour de Waterloo (p. 7³). Mais l'art, au contraire, « est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique » (p. 7). Il n'y a pas deux feuilles d'arbre semblables dans le monde, ni deux hommes qui aient les mêmes manies. « Les idées des grands hommes sont le patrimoine commun de l'humanité : chacun d'eux ne posséda réellement que ses bizarreries » (p. 8). Schwob aspire donc à une biographie qui sache recueillir ces « brisures singulières et inimitables ». (p. 8). C'est cette aptitude à « composer une forme qui ne ressemble à aucune autre » (p. 14) qui fait du biographe un créateur à part entière ; si bien que Schwob finit par dessiner un portrait du biographe en démiurge, tardif avatar, et paradoxal, du mythe romantique du Génie : « L'art du biographe consiste justement dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai ; il doit créer dans un chaos de traits humains. Leibnitz dit que pour faire le monde, Dieu a choisi le meilleur parmi les possibles. Le biographe, comme une divinité inférieure, sait choisir, parmi les possibles humains, celui qui est unique » (p. 14).

L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci est donc dédiée à Schwob, dont les *Vies imaginaires* sont exactement contemporaines ; le contexte historique de cette double publication n'est pas sans quelque importance. A cette époque, Valéry et Schwob sont des amis assez proches ; peu après, Valéry mettra fin à cette amitié en apprenant les positions dreyfusardes de Marcel Schwob⁴. C'est chez Marcel Schwob, dans une conversation avec Léon Daudet, que l'idée du *Léonard* se précise. Il est donc compréhensible que Valéry ait voulu honorer son ami en lui dédiant le texte de son essai. Mais on voit bien aussi combien c'est paradoxal, de la part d'un Valéry qui s'attache à faire dans cet essai une « anti-biographie⁵ ».

Contre Marcel Schwob

On ne s'étendra pas sur la méthode de Valéry, qui est bien connue. Le refus, à la suite de Mallarmé⁶, des « suites d'anecdotes douteuses » (I, 1156⁷), le dédain de la particularité individuelle de l'homme (« Presque rien de ce que j'en saurai dire ne devra s'entendre de l'homme qui a illustré ce nom : je ne poursuis pas une coïncidence que je juge impossible à mal définir », I, 1156), l'idée que le singulier est l'inexplicable (I, 1172, note marginale) et qu'il s'agit au contraire d'« imaginer à l'exclusion de tous ces détails extérieurs un être théorique » (I, 1231), l'affirmation péremptoire que la vie n'apprend rien sur l'œuvre (I, 1231), la conclusion désinvolte (« Quant au vrai Léonard, il fut ce qu'il fut », I, 1233) : tout ceci fait du cycle Léonard un manifeste que l'on pourrait surnommer, à la manière du *Contre Sainte-Beuve*, un *Contre Marcel Schwob*. Le texte de 1919, *Note et digression*, nous fournit à cet égard une mise au point fort utile : sous l'éloge de Marcel Schwob, on y sent percer une critique réelle : « Je ne me sentais pas pour l'érudition toute la ferveur qui lui est due, avoue Valéry. L'étonnante conversation de Marcel Schwob me gagnait à son charme propre plus qu'à ses sources. Je buvais tant qu'elle durait. J'avais le plaisir sans la peine. Mais enfin, je me réveillais ; ma paresse se redressait contre l'idée des lectures désespérantes, des recensions infinies, des méthodes scrupuleuses qui préservent de la certitude... » (1203). Et c'est, pour finir, dans les notes marginales de 1930, une condamnation sans appel de la méthode de Marcel Schwob : « Tel est le problème. Il consiste à essayer de concevoir ce qu'un autre a conçu, et non à se figurer, d'après quelques documents, un personnage de roman » (I, 1231).

De Paolo Uccello à Léonard de Vinci

Si l'on ôte le portrait de l'artiste, les événements de sa vie, les détails de son œuvre, que reste-t-il ? Un portrait intellectuel, une construction mentale, comme le reconnaît avec lucidité cette note marginale : « Un auteur qui *compose* une biographie – peut essayer de *vivre* son personnage, ou bien de le *construire*. Et il y a opposition entre ces partis. *Vivre*, c'est se transformer dans l'incomplet. La *vie*, en ce sens, est toute d'anecdotes, détails, instants » (I, 1156). Si Léonard de Vinci peut servir à incarner cette construction valéryenne, c'est, on le sait, parce qu'il est le type même de l'esprit universel tel que

le rêve Valéry : premièrement, celui en qui l'art et la science, loin d'être opposés comme chez Pascal, sont parfaitement réconciliés ; deuxièmement, celui pour qui la création artistique devient un simple moyen au service d'une fin spéculative plus haute. Or ces deux qualités se retrouvent également dans le portrait de Paolo Uccello dans les *Vies imaginaires* ; c'est donc à travers le prisme de « Paolo Uccello, peintre » que l'on tentera à présent de relire l'essai de Valéry.

On compte peu d'artistes parmi les héros de Marcel Schwob (six sur vingt-deux seulement, et encore en comptant l'acteur Gabriel Spencer) ; parmi ces artistes, Uccello est le seul peintre. Le choix d'Uccello est donc, semble-t-il, d'autant plus significatif. Le portrait d'Uccello, tout en suivant de très près sa source, la « vie » de Vasari, s'en écarte pour se rapprocher à la fois du type de l'artiste romantique et du Vinci de Valéry.

Le mythe qui se forme au tournant du siècle au sujet d'Uccello a son point de départ dans ses recherches sur la perspective et la récurrence des croquis géométriques (les fameux *mazzocchi*, figures circulaires imbriquées, qui devinrent pour ainsi dire la signature d'Uccello), dessins énigmatiques qui semblent représenter à la fois une quête métaphysique et une recherche théorique. S'il n'est pas douteux que ses recherches sur la perspective possèdent une dimension métaphysique – en artiste anthropocentrique de la Renaissance, Uccello perçoit une correspondance entre la forme du cosmos et la base de la proportion humaine, ce qui le range notamment aux côtés de Léonard de Vinci – ; on a considérablement exagéré, au tournant du siècle, l'étendue de ses connaissances scientifiques et philosophiques. Ses recherches sur la perspective ont beaucoup contribué à la réputation de mystère et de modernité d'Uccello (les cubistes le salueront comme un précurseur) ; si bien que, condamné pendant plusieurs siècles pour ses excentricités (Vasari, on le verra, est en partie responsable de cela), Uccello sera ensuite, à l'aube du vingtième siècle, encensé comme un génie d'une stature intellectuelle presque égale à celle de Léonard de Vinci, une personnalité divisée entre l'artiste et le savant, mais plus penseur au fond que peintre, un être solitaire et secret, le protagoniste incompréhensible et incompris de la tentative de synthèse entre l'art et la science, le précurseur du grand Léonard⁸.

Uccello romantique

Dans chaque texte, le peintre en vient à négliger son art au profit de spéculations intellectuelles. Vasari adresse le même reproche à Léonard de Vinci et à Paolo Uccello : Léonard de Vinci se repent sur son lit de mort de n'avoir pas travaillé à son art autant qu'il aurait dû, au lieu de perdre son temps à de folles inventions⁹ ; quant à Uccello, si, au lieu de perdre son temps à des problèmes de perspective insolubles, qui le conduisirent à la stérilité, à la mélancolie, à la solitude et à la pauvreté, il avait consacré son talent à peindre des figures d'hommes et d'animaux, il aurait été le génie le plus délectable et le plus inventif de l'histoire de la peinture. C'est par cette critique que commence la *Vie* de Vasari, critique reprise par le sculpteur Donatello, ami du peintre, qui lui reproche d'abandonner le certain pour l'incertain¹⁰, et dans le texte de Schwob, de laisser « la substance pour l'ombre » (« Paolo Uccello, peintre », p. 98).

Ce qui est un défaut aux yeux de Vasari devient au contraire pour Schwob (et pour Valéry encore davantage) l'essence même du génie de l'artiste. Tout en suivant de très près Vasari, en effet, Marcel Schwob réinterprète le portrait d'Uccello dans un sens romantique, faisant du peintre le type même du génie solitaire, surhumain et incompris. Parmi les anecdotes de Vasari, Marcel Schwob élimine ce qui n'ajoute rien à sa vision du peintre (ainsi l'anecdote du fromage¹¹), mais il conserve, en le dramatisant encore, ce qui corrobore le portrait de l'artiste romantique : le goût d'Uccello pour les oiseaux, d'où lui viendra son surnom (anecdote qui le rapproche du reste de Léonard de Vinci, autre amoureux des oiseaux) ; ou encore l'anecdote du caméléon : Uccello, devant représenter les quatre éléments dans une salle du palais Peruzzi à Padoue, peint, pour symbole de l'air, au lieu du caméléon qu'il n'a jamais vu, un chameau¹². Cette anecdote, qui révèle chez Vasari la simplicité et le manque d'instruction du peintre, est, chez Schwob, rattachée au thème romantique de la pauvreté : « Car il était trop pauvre pour nourrir des animaux ou pour se procurer ceux qu'il ne connaissait point », tel le caméléon (« Paolo Uccello, peintre », p. 97). Autre exemple : là où Vasari reproche à Uccello d'avoir peint des villes rouges et des champs bleus dans le cloître de San Miniato (p. 76), Schwob tire de l'anecdote une justification esthétique généralisante : « Car Uccello ne se souciait point de la réalité des choses, mais de leur

multiplicité et de l'infini des lignes, de sorte qu'il fit des champs bleus, et des cités rouges, et des cavaliers vêtus d'armures noires sur des chevaux d'ébène dont la bouche est enflammée, et des lances dirigées comme des rayons de lumière vers tous les points du ciel » (p. 97).

Plus révélatrice encore est la manière dont Schwob réécrit l'anecdote finale du portrait de saint Thomas. D'après Vasari, Uccello s'acharne à parfaire ce tableau où il veut mettre tout son art et toute sa science, et refuse de le montrer à quiconque ; lorsqu'enfin il le fait voir à Donatello, celui-ci lui dit qu'il aurait mieux fait de le laisser recouvert, sur quoi Uccello, désespéré d'avoir manqué son chef-d'œuvre, se renferme chez lui, abandonne la peinture, et, pauvre et obscur, se replonge jusqu'à sa mort dans l'étude de la perspective (Vasari, p. 82-83). Schwob infléchit cette histoire dans la direction du *Chef-d'œuvre inconnu* : comme Frenhofer, Uccello est convaincu d'avoir « accompli le miracle. Mais Donatello n'avait vu qu'un fouillis de lignes » (p. 101). Schwob tire le personnage de l'artiste vers l'alchimiste (au lieu que Vasari en fait un fou) : son Uccello est un penseur à la recherche de la formule universelle de l'unité des formes, une sorte de composé de Frenhofer et de Balthazar Claës. Dans sa recherche de l'absolu, l'Uccello des *Vies imaginaires* se rapproche aussi singulièrement de Léonard, voire de Monsieur Teste ; comme eux il subordonne la création artistique au processus créateur et à la pure démarche de l'esprit. S'il est fasciné par les mathématiques et l'architecture, ce n'est pas pour construire, mais pour étudier les lignes. « Voilà pourquoi Paolo Uccello vécut comme un alchimiste au fond de sa petite maison. Il crut qu'il pourrait muer toutes les lignes en un seul aspect idéal. Il voulut concevoir l'univers créé ainsi qu'il se reflétait dans l'œil de Dieu, qui voit jaillir toutes les figures hors d'un centre complexe. Autour de lui vivaient Ghiberti, della Robbia, Brunelleschi, Donatello, chacun orgueilleux et maître de son art, raillant le pauvre Uccello, et sa folie de la perspective, plaignant sa maison pleine d'araignées, vide de provisions ; mais Uccello était plus orgueilleux encore. A chaque nouvelle combinaison de lignes, il espérait avoir découvert le mode de créer. Ce n'était pas l'imitation où il mettait son but, mais la puissance de développer souverainement toutes choses et l'étrange série de chaperons à plis lui semblait plus révélatrice que les magnifiques figures de marbre du grand Donatello » (p. 99). Aussi sa fin, loin d'avoir l'amertume du texte de Vasari, ni même

l'ambiguïté du *Chef-d'œuvre inconnu*, est-elle un triomphe, comme le montre la conclusion de la nouvelle : « Son visage était rayonnant de rides. Ses yeux étaient fixés sur le mystère révélé. Il tenait dans sa main strictement refermée un petit rond de parchemin couvert d'entrelacements qui allaient du centre à la circonférence et qui retournaient de la circonférence au centre » (p. 101¹³).

La douce perspective.

Outre ce renversement des valeurs, qui conduit à placer la recherche au-dessus de la trouvaille et à préférer le labeur créateur à l'œuvre, on est frappé dans ce portrait par la solitude de l'artiste. Le lien entre misogynie et création artistique apparaît, on va le voir, comme un autre point commun à Valéry et à Schwob. Méconnu par le public, incompris par ses amis mêmes, l'Uccello des *Vies imaginaires* fait de son isolement une condition nécessaire, transforme la solitude en solipsisme. C'est ce que révèle l'histoire de la femme du peintre, dans laquelle Schwob s'écarte radicalement du texte de Vasari. Dans l'anecdote de Vasari, Uccello passe toutes ses nuits à étudier la perspective, oubliant sa jeune femme, à qui, lorsqu'elle l'appelle à venir au lit, il répond : « Quelle douce chose que la perspective ! » (p. 83). Schwob supprime cette anecdote humoristique, pour y substituer la tragédie de Selvaggia¹⁴. Le peintre ne voit en elle que des lignes et des courbes : « Et les formes des attitudes de Selvaggia furent jetées au creuset des formes [...]. Et sans se souvenir de Selvaggia, Uccello paraissait demeurer éternellement penché sur le creuset des formes » (p. 100-101). Négligée, la jeune femme meurt de misère et d'abandon : « Cependant, il n'y avait point à manger dans la maison d'Uccello. Selvaggia n'osait le dire à Donatello ni aux autres. Elle se tut et mourut. Uccello représenta le roidissement de son corps, et l'union de ses petites mains maigres, et la ligne de ses pauvres yeux fermés. Il ne sut pas qu'elle était morte, de même qu'il n'avait pas su si elle était vivante. Mais il jeta ces nouvelles formes parmi toutes celles qu'il avait rassemblées » (p. 101). Cet épisode rappelle la scène atroce où Claude Lantier peint son enfant mort, dans *L'Œuvre* de Zola¹⁵.

Ce refus de la femme est un trait qui fait du Paolo Uccello des *Vies imaginaires* le parent de tous les artistes romantiques : comme eux, il sacrifie la vie à l'art, sacrifice qui s'incarne dans celui de la femme. Ici on retrouve Valéry et son hostilité, théorisée, intellectualisée, mais néanmoins fort recon-

naissable, envers l'autre et d'abord envers la femme¹⁶. Il faut ici se souvenir de Madame Emilie Teste, version bourgeoise et non tragique de *Selvaggia*, qui connaît sa place et sait s'y tenir, et qui commente en termes fort lucides, bien que fort décents, son usage dans le couple : « Le doux éclat d'une épaule assez pure n'est pas détestable à voir poindre entre deux pensées!... Les messieurs sont ainsi, même profonds » (II, 29).

On voit combien la misogynie romantique d'un Schwob est paradoxalement proche de l'idéal valéryen du Moi pur. « L'existence des autres est toujours inquiétante pour le splendide égotisme d'un penseur », écrit Valéry dans *Léonard et les philosophes* (I, 1237¹⁷). Le *Léonard* est donc à cet égard exemplaire : c'est un texte qui entreprend l'analyse d'un « difficile cerveau » et non celle de la psychologie féminine, objet sans intérêt¹⁸ ; qui raconte « la vie d'une théorie » et non « celle d'une passion (couchage)¹⁹ » ; et, de surcroît, c'est aussi – tout texte théorique étant selon Valéry un texte autobiographique – un autoportrait, un texte narcissique, puisque Léonard de Vinci y est consciemment refait à l'image de Valéry : « Je ne trouvai pas mieux que d'attribuer à l'infortuné Léonard mes propres agitations, transportant le désordre de mon esprit dans la complexité du sien. Je lui infligeai tous mes désirs à titre de choses possédées. [...] J'osai me considérer sous son nom, et utiliser ma personne » (I, 1232).

Contre l'érudition

Par conséquent, là où Vasari fait œuvre de chroniqueur (recensant les faits et gestes de son personnage, dressant la liste de ses réalisations et regrettant que le goût pour la spéculation abstraite ait empêché l'exécution d'œuvres plus nombreuses ou plus grandes encore), Schwob, au contraire, qui se veut biographe-démiurge et non chroniqueur, accorde moins d'importance à l'exécution qu'à la conception. Cela est vrai aussi de Valéry : ainsi on pourrait dire que tous deux s'opposent à Vasari, quoique de manière fort différente. Schwob invente un personnage de roman à partir des documents existants ; Valéry, dont on connaît la haine pour le roman, fait de ce portrait d'un esprit un autoportrait.

Pour écrire un tel texte autarcique et narcissique, nul besoin, c'est évident, de lectures ni de connaissances. Parler de Léonard, c'est toujours pour

Valéry parler de soi, non seulement parce qu'il voit en Léonard de Vinci un ancêtre de la quête du Moi pur (*e se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo* : maxime de Léonard que Valéry fait sienne²⁰), mais encore parce que, méprisant toute invention romanesque, il prend le parti de remplacer l'esprit de Léonard par le sien propre. Revenons à présent sur cette érudition de Marcel Schwob qui était condamnée en termes si élogieux au début de *Note et digression*. Si Valéry condamne l'érudition, ce n'est pas seulement par paresse, comme il le dit, mais bien parce qu'il y a dans toute entreprise d'érudition une menace pour l'égoïste. Car qu'est-ce que l'érudition, sinon une tentative de s'assimiler les pensées, les écrits d'un autre, de cent autres ? A l'inverse, c'est la table rase de Descartes qui séduit Valéry ; on se souvient que Monsieur Teste s'est débarrassé de tous ses livres.

Mais il y a plus. Refuser l'érudition, ce n'est pas seulement refuser le contact avec un autre esprit, la pensée par procuration en somme, c'est aussi refuser cette sorte très particulière de vie par procuration que permet l'érudition. Et ici ce qui est vrai de Marcel Schwob l'est aussi de Borges, dont il est à maints égards très proche : pour l'un comme pour l'autre, pour le malade qu'est Schwob, pour l'aveugle qu'est Borges, l'érudition est la seule manière d'accéder à la vie d'aventures, de prouesses et de courage physique dont ils rêvent. On trouve chez tous deux une même conscience douloureuse des limites inhérentes à la condition d'homme de lettres : lâcheté, incompétence physique, infirmité, tel est son lot, que compense – mais sur le mode mélancolique de la lecture et de l'érudition – le rêve héroïque. Là est l'équation fondamentale de leur œuvre, qu'on pourrait définir comme une série de variations sur le thème de Don Quichotte. La première *Vie imaginaire* que publie Schwob, en 1894, est celle du « Major Stede Bonnet, pirate par humeur », l'histoire d'un brave planteur de la Barbade à qui les récits de pirates ont tourné la tête, et qui décide de se faire pirate à son tour, avec le succès qu'on imagine. Cette nouvelle n'est pas sans rappeler celle de Borges « El Sur », où le héros, frêle intellectuel convalescent, devra confronter l'image nostalgique et littéraire qu'il se fait des gauchos avec un gaucho véritable qui le provoque à un duel au couteau²¹. Rien de moins valéryen, assurément, que ce donquichottisme de l'érudition à la manière de Schwob ou de Borges. Pour Valéry, le seul héroïsme est celui de l'esprit²².

Et pourtant cet héroïsme de l'esprit est peut-être ce qui rapproche les personnages de Valéry du personnage borgésien par excellence, Pierre Menard. On voudrait, pour conclure, risquer une hypothèse de lecture qui alignerait le *Léonard* de Valéry sur le *Pierre Menard* de Borges. Figure de proue de l'imaginaire borgésien, Pierre Menard est une sorte de Don Quichotte au miroir. Son œuvre virtuelle, invisible, réécriture littérale d'une œuvre déjà écrite (le *Don Quichotte* de Cervantes), n'est pas sans ressembler à « l'œuvre intérieure » de Monsieur Teste, qui ne laissera aucune trace. Pierre Menard et Edmond Teste sont des héros de l'esprit, dont l'histoire (échec ou réussite ?) demeure ambiguë. L'essai sur Léonard de Vinci contient, semble-t-il, quelque chose d'analogue. Là où l'entreprise héroïque de Pierre Menard consistait à réaliser ce qu'un autre avait réalisé, le but que se donne Valéry en écrivant son *Léonard* est, on s'en souvient, de « concevoir ce qu'un autre a conçu ». Dans chaque cas donc, l'œuvre invisible (invisible aux yeux du public, qui ne mérite pas de la voir, œuvre égotiste dont le symbole pourrait être l'écriture en miroir de Léonard de Vinci), est paradoxalement tenue pour l'œuvre plus importante et plus réussie, à l'image de « l'œuvre » de Valéry (il est d'usage de mettre le mot entre guillemets), œuvre autarcique, œuvre égotiste, œuvre qui s'édifie, de manière négative et paradoxale, à partir d'un système complexe de refus. Radicalisant le postulat romantique qui identifie le génie avec la conception, le portrait de l'artiste tel qu'il se dessine dans le cycle *Léonard* fait de la création *cosa mentale*, et repousse l'œuvre du côté de l'invisible, du virtuel. Si bien que ce que donne à lire *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, ce n'est peut-être pas, en définitive, une « vie imaginaire » mais bien plutôt une « œuvre imaginaire » : de Léonard de Vinci, et sans doute aussi de Paul Valéry.

NOTES

- 1 Paul Valéry, *Propos me concernant* (in Berne-Joffroy, *Présence de Valéry*, précédé de *Propos me concernant*, Plon 1944, p. 22).
- 2 Cf. cette lettre à Gide : « La recherche d'un tempérament contraire est le commencement de la sagesse. Il faut utiliser les antipathiques (dirait Monsieur Teste). » Cité par Silvio Yeschua, *Valéry, le roman et l'œuvre à faire* (Paris : Lettres modernes, Minard, 1976), p. 33.
- 3 Marcel Schwob, *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Pierre Champion avec le concours de Marguerite Moreno, volume 3 : *Vies imaginaires* suivies du *Roi au masque d'or*, Paris : F. Bernouard, 1927. Toutes les références renvoient à cette édition.
- 4 Voici les circonstances de cette rupture, telles qu'elles sont décrites dans le journal de Paul Léautaud :
« "J'arrive dimanche chez Schwob. Qu'est-ce que je vois sur la cheminée ?... La photographie du colonel Picquart... Je n'ai pas fait un pas de plus. J'ai dit à Schwob : Mon cher ami, vous avez cette photographie sur votre cheminée... Je vous dis adieu... Vous ne me reverrez plus... Il peut compter que je n'y remettrai plus les pieds". A moi raconté par Valéry lui-même. » Cité par Monique Jutrin, *Marcel Schwob cœur double* (Lausanne : éditions de l'Aire, 1982), p. 27.
- 5 L'expression est empruntée à Daniel Oster, « Le lépreux », préface à M. Schwob, *La Lampe de Psyché*, Paris : P.O.L., 1993, p. XV.
- 6 Cf. Mallarmé refusant à propos de Rimbaud « l'anecdote à bon marché » car « ordonner, en fragments intelligibles et probables, pour la traduire, la vie d'autrui, est tout juste impertinent » (*Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 514). Le rapprochement est noté par Daniel Oster, ouvrage cité, p. XV.
- 7 Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *Œuvres*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 volumes, 1957, I, 1156. Toutes les références renvoient à cette édition ; le chiffre romain indique le volume et le chiffre arabe la page.
- 8 Il convient de préciser que la critique d'art plus récente, sans nier du tout les connaissances théoriques d'Uccello en matière de perspective, puisqu'il est certain par exemple qu'il a fréquenté assidûment l'atelier de Ghiberti, le ramène aujourd'hui à des proportions plus humaines ; mais c'est évidemment, dans ces textes de

- Schwob et de Valéry, le mythe qui nous intéresse. Sur la réception de l'œuvre d'Uccello et le mythe qui entoure la personnalité du peintre, voir en particulier Hubert Damisch, *Tout l'œuvre peint de Paolo Uccello*, Paris : Flammarion, 1972, préface, ainsi que Franco & Stefano Borsi, *Paolo Uccello*, tr. E. Powell (London : Thames & Hudson, 1994).
- 9 Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, a new translation by J.C. and P. Bondanella, Oxford University Press, 1991, p. 297.
 - 10 Vasari, ouvrage cité, p. 75.
 - 11 Uccello est employé à décorer le cloître de San Miniato par un abbé qui le nourrit uniquement de fromage ; il trouve une manière spirituelle de reprocher à l'abbé son avarice (Vasari, p. 76-77).
 - 12 Vasari, p. 81-82.
 - 13 « Il ne s'agit pas de faire de l'or, sinon par occasion, mais de trouver la loi générale permettant de faire toutes choses. Après quoi, il serait inutile de les faire. » Cette formule de Jean Hytier (*La Poétique de Valéry*, Paris : A. Colin, 1970, p. 17) fait le lien entre l'Uccello alchimiste de Marcel Schwob et le Vinci héros de la spéculation abstraite.
 - 14 Le nom semble être une invention de Schwob. Vasari ne donne pas le nom de la femme d'Uccello ; le registre nous apprend qu'elle s'appelait Tommasa, et que, bien que beaucoup plus jeune que son mari, elle avait une vingtaine d'années, et non treize comme dans le récit de Schwob, lors de son mariage. Dans le récit de sa mort, Schwob suit une autre légende romantique, celle qui veut que l'artiste soit mort dans la misère ; la tradition se fonde sur la célèbre lettre d'Uccello au cadastre, écrite en 1469, et où il se déclare ruiné et sa femme malade ; or il semble qu'au contraire il ait laissé les siens dans une aisance relative, à en croire la déclaration fiscale de son fils Donato en 1480. Voir F. et S. Borsi, livre cité.
 - 15 Chapitre IX. Schwob d'ailleurs fait de Selvaggia presque une enfant, avec ses treize ans (p. 100).
 - 16 Il ne serait pas sans intérêt de comparer sous cet aspect-là l'essai de Valéry et celui de Freud, *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, écrit quelques années plus tard (1910), où Freud s'interroge sur la chasteté extrême de l'artiste, qui confine à l'aversion pour les femmes. On pourrait de même considérer sous cet angle le modèle cartésien, encore plus important pour Valéry. S'il s'identifie à ce point à Descartes, jusqu'à voir dans le *Discours de la méthode* le seul exemple possible du roman à faire, jusqu'à rêver de refaire le *Discours de la méthode* comme Proust rêvait de refaire les *Mille et Une Nuits*, ne serait-ce pas aussi parce qu'il trouve en

Descartes un modèle qui a su mettre une distance infinie entre son Moi et les autres êtres animés de toute espèce – ce Descartes qui, écrit Aubrey dans ses *Brief Lives*, « était un homme trop sage pour s'encombrer d'une femme : mais, étant homme, il avait les désirs et les appétits d'un homme ; il entretenait donc une belle femme de bonne condition... » Ces lignes se trouvent justement citées dans la préface de Schwob à ses *Vies imaginaires* (p. 13).

- 17 Ainsi, refus de la femme, refus de l'autre, refus de la biographie et refus du roman sont intimement liés et en quelque sorte synonymes. C'est notamment la thèse de Silvio Yeschua (livre cité).
- 18 On peut citer en exemple ce fragment d'un autoportrait de jeunesse : « Les femmes sont pour lui de gracieux petits animaux qui ont eu la perverse habileté de détourner sur elles l'attention de trop d'esprits. On les place au sommet des autels de l'art et nos élégants psychologues (!) savent mieux – hélas – noter leurs bouderies de chienne, leurs grifferies de chatte que démonter le difficile cerveau d'un Ampère, d'un Delacroix, d'un Edgar Poe. » Lettre à Pierre Louis de 1890, *Lettres à quelques-uns*, Paris : Gallimard, 1952, p. 22.
- 19 Lettre à Gide de 1894, in A. Gide et P. Valéry, *Correspondance (1890-1942)*, Paris : Gallimard, 1955, p. 213.
- 20 Voir S. Yeschua, livre cité, p. 66.
- 21 In *Ficciones*, 1944. J.-L. Borges, *Obras completas*, Barcelona : Emecé, 1989, I, 525.
- 22 Et pourtant... ne pourrait-on pas en détecter un équivalent dans la prédilection de Valéry pour les métaphores sportives – l'exercice, l'équitation, le « dressage de l'animal langage », et autres *gladiators* – dans cette obstination à se fantasmer – lui, l'intellectuel à lunettes, le fumeur invétéré! – en athlète ?

Down by the Seashore: Number and Angle in Valéry's "Crusoe" and Brodsky's "Lullaby of Cape Cod."

Ruth RISCHIN

On the twenty-fifth of November 1930, the Studio Franco-Russe in Paris marked the formal reception of the art of Paul Valéry by the Russian literary intelligentsia in exile, celebrating his place among them as emissary of two centuries of Franco-Russian literary relations. When, upon Valéry's death, the noted émigré critic, Alexander Bakhrakh, memorialized Valéry in the Russian-language French press, he spoke for his fellow writers in both countries by doing homage to the French poet who had best voiced their shared premonitions of global cataclysm (*Cahiers de la quinzaine*, 1930.21.10: Bakhrakh, 1945). It seems especially appropriate then to inquire whether a re-examination in Russia and the West of the Franco-Russian literary connection will lead us to recast our understanding of the reception of Paul Valéry's art and the literature of twentieth-century Russia.

Despite his avowed indebtedness to the Russian emigration in Paris of the 1920s and 1930s, Joseph Brodsky, a son of Baltic St. Petersburg, acknowledged little awareness of French letters. His axes of literary reference were

first set in place during his exile and hard labor in northern Russia by well-meaning friends and colleagues, who sent him collections of the Metaphysical poets, John Donne and George Herbert, and of the Moderns—Eliot, Yeats, Pound, and Auden. His models were British, American, and his native Russian. On a scale of one to ten, newly Americanized Brodsky, to use his own language, seemingly would register “less than one” in his response to French literature.

All the more anomalous then is my juxtaposition of the two laureates writing decades apart, were it not that Valéry's and Brodsky's shared sensibilities and interests inform their literary creativity. Meditations on time and the course of empire and examinations of the writing self are their recurrent concerns. The marine theme is especially prominent. In genre, each is given over to elegiac statement, even as devices of a prosaic intonation, if not of outright prosaic structure, recur in their poetry. Each registers in his writings innovations in science and mathematics, a conceptual language that has been epitomized for Valéry by the legacy of Henri Poincaré, for Brodsky in Poincaré's Russian predecessor, Nikolay Ivanovich Lobachevsky.¹

In this paper, I examine two works by Paul Valéry and Joseph Brodsky that are emblematic of the Crusoe story remade. In Valéry's “Crusoe” (1919-1940), the survivor washed ashore who must start his life over on dry land, is used as a metaphor for the poet's state of mind and its challenge to his ongoing creativity. “Am I not the Crusoe of the mind, exiled in himself, reconstructing on the island of his will, his own truth?” asks Valéry in one of the many jottings that record the evolution of this literary persona (1969: 285; *Cahiers* 4: 135). In his prose poem, Valéry recapitulates the stages by which Crusoe progresses from solitary survivor to fully provisioned and leisured islander, and, who, by means of his provident labor, “ends by having created his island” [“Robinson finit par avoir fait son île”] (1974: 70).² Following a straightforward prose narration, in a sequence of elliptical entries, the poet retells the essential moments of Crusoe's story. The remaining narrative forms fragments that in their linear arrangement are like tracings in the sand of a personal catastrophe. In “Lullaby of Cape Cod” (1975), in twelve sections of five six-line stanzas, Brodsky, too, writes a Crusoe story.³ His lyrical persona, however, is not that of a shipwrecked Englishman, but of a scion of the “schools of sleep-

ing fish hauled in by the vast nets of a continent" (V.1: 5-6) who must adapt to the dry land at the tip of an Atlantic Cape. The cod's acquisition of speech transforms a fish into a two-legged creature. In short, he is an immigrant: "[M]an survives like a fish,/stranded, beach, but intent/on adapting itself to some deep, cellular wish,/wriggling toward bushes, forming hinged leg-struts, then/to depart (leaving a track like the scrawl of a pen)/for the interior, the heart of the continent" (VIII.1: 2-7).

In each narrative, *homo poeticus* must reconstitute himself in order to function. Each lyrical hero is "a new Adam," a new man (Valéry, 1974: 67). One cannot help but read *homo europeus* into the Valéry, while for Brodsky, *homo poeticus* is not *homo sovieticus* (a product of the atheistic State), but *homo Christus*, and the mask of the fish is inseparable from early allusions to Christ (Brodsky, 1985: 41). In each poem, the island/peninsula seashore site of the narration establishes the context in which various tropes of defamiliarization⁴ and self-reinvention are introduced and that constitute a poetics of subtraction and addition.⁵ Each work is an "*histoire brisée*," the title that Valéry chose for the collection in which "Robinson" ["Crusoe"] appears, and as such, each survivor begins as a diminished image of what he was. Each sustains a loss of vital parts. Knocked on the head during the shipwreck, Valéry's Crusoe is left with but "flots de mémoire" (1974: 66). Brodsky's cod, swept in by the tides, loses his gills, and throughout the twelve stanzas, gasps, "hard to breathe." On dry land, however, each audits his situation anew, acquiring new skills and new goods. The opening paragraphs of "Crusoe" checklists jobs the stranded islander has done: "He had a good roof over his head: he had made clothes of leaves and feathers, a large light hat. He had led pure water close, right into the shadow of his hut" (1974: 62).⁶ If Robinson becomes "pourvu" ["well set up"], Brodsky's cod, too, discovers that "the change of empires" is linked to "the chopping of wood, to the tattered lining of life turned into a dry set of clothes, to tweed in winter, to linen in a hot spell" (IV.2: 1-4). Each hero is involved in a process of addition, and the narrative trajectory leads to a self-reconstitution. The discourse of number, the use of enumeration, whether an accounting of stores of preserves and dried meat (Valéry) or the noting of sea marks in the sand (Brodsky) is prominent in the figurative language of each poem.⁷ Within the poetics of addition, the theme of

memory figures importantly. Indeed, for Valéry, it becomes the reconstituting power par excellence. “La mémoire qui s'accroît et s'édifie dans l'épaisseur de nos âmes se tient prête à nous rendre ce que la mobilité universelle retire à chaque instant. C'est la mémoire qui m'a fourni mon île,” the poet notes (1974: 64-65, 71). For Brodsky, too, memory, provisions: “Preserve these words against a time of cold: a day of fear” (VIII.1: 1-2). Each poet qualifies that power however: Valéry refuses its cumulations, he breaks his insularity, and so he “allows in only on certain days, at certain hours, some news, friends, books” (1969a: 100). Rather than historical memory, for Brodsky, time is linked to the cod's sea origin.

Equally marked in each narrative is a use of algebraic and geometric metaphors and allusions. In Valéry's “Crusoe,” in keeping with the eighteenth-century context of the original, these mathematical images tend to be traditional—Crusoe, for instance, dries out a book of soggy logarithmic tables “which he had saved from the water and of which either the flames or hard usage were beginning to devour the pages” (1969a: 94).⁸ Brodsky's cod, however, having been washed ashore in twentieth-century New England, takes his measure of new spatial realities through Lobachevskyan concepts, by noting “the strange way/that parallels may unwittingly collide by casual chance someday/as longitudes contrive to meet at the pole” (IV.1: 3-7); or by assessing his new space in terms of his lateral vision, whereby “[o]nly a corner cordoned off and laced/by dusty cobwebs may properly be called/right-angled” (VII.1: 1-3). The Lobachevskyan reminiscences, therefore, in keeping with the cod's arrival in a new world, celebrate a new math. The fish's ocean journey that draws a straight line between the points of two shores replicates Euclidean geometry. But from the crow's perspective, space is a configuration of curved surfaces (II.1: 7-8), and as the cod learns, lines and angles on dry land can be deformed by the speeding wonders of high technology (I.4: 2-3). Where the geometric properties of space may be so different in different parts of space, the cod registers the certainty of not knowing one from the other. For better or for worse, whether it be the space of variable curvature or that of plane surfaces, the cod is confronted with alternate models of reality. With all of his senses, he experiences reality in ways forbidden in the waters from whence he came and that hint of non-conformist principles—of Lobachevsky's *Geometry*

and of his *An Imaginary Geometry*.⁹ Spatial metaphors in the “Lullaby,” therefore can be read as tropes of spiritual freedom, and they reinforce the gnostic associations of the fish as a Christian symbol.

Characteristic of each work is its neoprimitivism. Each narrative of survival goes back to an earlier didactic genre—the Valéry, by its Defoe antecedent, to the English broadside, the Brodsky to seventeenth-century Russian satiric tales that often introduce fish as protagonists.¹⁰ “Robinson” and “Lullaby of Cape Cod,” accordingly, mix marked prosaic and lyrical intonations. Valéry's prose poem closes on a delicately assonantal nine-line section of *vers libres*.¹¹ The “Lullaby of Cape Cod” that Brodsky refers to as a “lyrical sequence” (Montenegro, 1987: 533) restrains the lyricism of its six-foot amphibrachic measure, historically associated in Russian literature with sea-poems, by blending into the linguistic texture of the poem scientific observations, the cod's short-breathed interjections, and Americans. Tinkling the ivories the night of the cod's arrival is Ray Charles (I.1: 6-7).

These juxtapositions of Brodsky and Valéry run counter to the best of Russo-American Brodsky scholarship, which has stressed above all, except, of course, for the indigenous Russian, the Anglo-American influence. Such, for instance, has been true of critiques of Brodsky's “Lullaby of Cape Cod,” which tends to have been read as a genre landscape of a favorite American spa for artists and intellectuals. Brodsky's statement that his “Lullaby” was inspired in part by the American bicentennial, his reminder that it contains an image of the stars and stripes—“as for the great flag of the place, it bears no blazon or mark of the first fish-founders among its parallel bars” V.2: 3-5—whether as a sly commentary on the mentality of his interlocutor or in deference to his new homeland, only seems to emphasize its potential for an American anthology (Montenegro, 1987: 533). Even Brodsky's ablest interpreters read this long poem as a poem of exile. While it concludes, “a cod stands at the door,” a comic metaphor for the creators of multinational America, and while its narrative hero is the poet eternally reinventing himself, the themes of the poem push beyond. The lyrical climax is the cod's lullaby, a brooding meditation on time and space, inspired by the metaphoric equivalence of sea and land: “Time is far greater than space. Space is a thing,/whereas time is, in essence, the

thought, the conscious dream/of a thing. And life itself is a variety/of time. The carp and bream/are its clots and distillates" (VIII.4: 1-5).

In this regard, the poem moves toward the elegiac considerations of Valéry's marine writings. I have in mind "Regards sur la mer" (1930), where we also find this arresting image: "I would take *fish* (the italics are Valéry's) as a true singular—making of these *fishes* one single substance: a substance composed, no doubt, of separately organized individuals, but which behaves as a whole as though it were but one" (1969a: 255).¹² Brodsky's "true singular"—his cod—notes, "the change of empires is linked with far-flung sight/with the long gaze cast across the ocean's tide," and the poet interjects, "somewhere within us lives a dormant fish" (IV.3: 4-5). In his poem the inadequacy of the sensory organs to deal with space and time is introduced through the quasi-scientific description of the ear as a shell: "the coil of the inner ear/like a snail's helix, faithfully repeats/spirals of words in which it seems to hear/a voice of its own, and this tends to incite/the vocal cords, but it doesn't help you see./In the realm of Time, no precipice creates/an echo's formal, answering symmetry" (XI.3: 2-8). This is an image that we associate with the essay, "Man and the Sea-Shell," where even as the marvel of the organ of hearing is celebrated—"comme une main, comme une oreille, une coquille ne peut se confondre à une coquille symétrique"—its insufficiency is noted (1959: 889).

In so reading Valéry's "Crusoe" and Brodsky's "Lullaby of Cape Cod" and considering the conjunction of sensibilities and interests in their writings, can we then inquire, is this a matter of coincidence or of affinity? Or, perhaps, have we evidence to suggest an influence of the French poet on the Russian émigré writer? Here, Valéry's essays, "Regards sur la mer" and "L'homme et la coquille" lead us to reconsider Brodsky's alleged indifference to French letters.

If in "Regards sur la mer," "a school of fish," perceived as "a true singular" registers a potential as fictional persona, in "L'homme et la coquille," a crustacean is fully realized as the hero of a seashore fable. In this essay, a shift in focus from creation to the creator is made through the tale of a mollusk as a sea-creature who must constantly reinvent himself. The relevant passage begins, "He had his shell to make and his living." Valéry's "simple gastropod

[who] has no tentacles” is “obliged to solve some rather knotty problems” (1977: 131). In the opening lines, the mollusk must dig in sands as yet unnamed and unclaimed by man or nation. Next follows the dilemma of his vocation as artist, and in fable-like defamiliarization, Valéry shows the mollusk on the sand: “[W]e are tempted to credit him with a genius of the first order, for he must confront two utterly different realities, accordingly as he closets himself in laborious concentrated aloofness to coordinate the efforts of his mantle, or as he ventures out into the vast world and explores it, his eyes groping, his feelers questioning, his firm foot with its broad viscous sole supporting the majestic traveler and his sanctuary” (1977: 133). He probes the dilemma of the mollusk who must figure out “two forms of space and time, two geometries, two systems of mechanics with which these two modes of existence and experience alternately confront him” (1977: 134). For a crustacean, the perception of space may be particularly problematic, and Valéry's mollusk, alas, tends to see spatial reality with Euclidean rather than non-Euclidean eyes: “Perhaps when he is all inside, he takes his spiral arc, unaware that its trajectory is relative, as a ray of light.” Valéry now lays bare the device, adding, “just as we take for ours a little arc of a meridian,” and finally generalizes: “Do we not make ourselves at home amid the most irreconcilable disparity of sensory experience, accustom ourselves to a visual and an auditory world...which, if we thought about it, would give us a perpetual impression of perfect incoherence ?” (1977: 133-134).¹³

Here are procedures similar to those in Brodsky's fable, as in the opening of the “Lullaby”: “Crawling to a vacant beach from the vast wet/ of ocean a crab digs into the sand laced with sea lather/ and sleeps” (I.2: 1-3). In the cod narrator who appears, we have a sea creature as hero, the poet, depicted through devices of defamiliarization, in a quasi-scientific discourse mixed with dry humor and existential pathos that develops the theme of adaptation to an incoherent world. Other intertextualities with the French poet's seashell essay can be found. Valéry writes of Euclid's belief that “a stick keeps its length under any circumstances” and “that it can be tossed up to the moon or twirl[ed]”, impervious to distance and movement (1977: 131). Brodsky has his cod observe that “a passing car/bends space around a corner, avenging Euclid” (I.4: 2-3). If, according to Valéry, a poetic affinity is “le nombre et l'énergie

des traits communs” (Lawler 1974: 273), by this poetics of addition, can we not raise Brodsky's reading in French literature to a score of “more than one?”

It is likely that Brodsky read two post-1917 Russian translations of Valéry's writings: a virtuoso 1934 anthology by the Futurist poet, Benedikt Livshits, that included “Le cimetière marin” and “La jeune Parque,” and a 1936 edition of Valéry's selected writings.¹⁴ Given Brodsky's assimilation of metaphysical poetry and above all, of Eliot and Auden, his second avenue of introduction to Valéry can be presumed to have been through a reading of Eliot's aesthetic essays. There is no question but that Brodsky's Cape Cod poem developed in conjunction with that tradition, and his affinity with Valéry marks the impact on his work of twentieth-century modernist Christian poetry.

Finally, in “Flight from Byzantium” (1985), an essay that states some of the time/space tropes of the “Lullaby,” Brodsky sets forth his theory that ornamentation, repeated visual motifs, originates not in spatial but in temporal relationships, and he introduces his own Crusoe reminiscence: “In the course of his life every person sooner or later finds himself in the position of Robinson Crusoe, carving notches and having counted, say seven of them or ten, crossing them out, and these notches are a profoundly solitary activity” (1985: 69). Valéry's Crusoe muses, “a stretch of time may be in essence a group rather than a series and permit the exchange of minute for minute as one wills,” and he closes, “Alone. Not Alone. Robinson” (1969a: 95). A work that suggests many affinities with Valéry's “Crisis of the Mind” (1919), “Flight from Byzantium” reminds us that along the pathway from Eliot and Auden to the American poet, Robert Lowell, Brodsky encountered Paul Valéry.¹⁵

To readdress the canon, then, to equate the Crusoes of the mind of these poets, ultimately is to join the issue of intentionality. “Poetic discourse lives because it is at the limits,” writes Georges Nivat, “because it constitutes a limit, a limitation and a limit” (1990: 96). Brodsky shares with Valéry the vocation of a discourse “at the limits.” Valéry's Crusoe récit, as Vincent Kaufmann reminds us, an intent at a “retour à la page blanche” (1986: 153) and Brodsky's fable of the cod are such works. Valéry confronts the confusion of cognition and inscription endemic to modern intellectual discourse. In transmitting his sense of the consequences of that confusion, he explores through the Crusoe trope the anguish of the mind in defining, organizing, and

preserving sensory data. Brodsky's project as a poet, begins not with the confusions of the mind but with those of the place from which he comes and "the end of perspective" that he saw there and "the end of its belle époque" that he experienced and that he portrayed in a poem of the same title. "I, like the thirty-third letter [of the Cyrillic alphabet], move through time facing backward" (1983, 111) is one of Brodsky's self-deprecating images, and there are those for whom his universality as a modern poet is diminished by reading his "I" as a self-pitying configuration of exile.¹⁶ "La veille et le rêve sont deux géométries," Paul Valéry has stated (J. Robinson, 1960: 531).¹⁷ The geometries of these two poets reveal the hand inscribing them. Whatever the underlying uncertainties of Valéry's "Seul. Non Seul, Robinson," among his stores of biscuits and dried fish, Robinson seems fairly content. Not so the cod, for whom "solitude, being itself the essence of all things, [may teach] essentials" (III.1: 1-2), but who knows the island to be permanent separation. While his "awakening" on the American strand forced Brodsky to "the inclusion of numbers into the similarity and opposition of the spiritual and the material, of the abstract and the concrete, of the living and the inanimate," it is a symbolization no less "pur" than that of Valéry, for it has empowered him "to remove the boundaries of established orders" (Polukhina, 1990: 168).

Bringing Valéry into the canon of Brodsky scholarship is "to remove the boundaries" of a readership here in America, in Russia, and in France. Even as Brodsky, now openly, is being read in Russia, the renewal of interest in Valéry is ongoing there as well, as is demonstrated by the publication of a fragment of "Gospodin Test" ["Monsieur Teste"] in the new Moscow literary journal, *Diapazon* (Valéry 1991) and by a recent Russian edition of Valéry's writings on art that includes "Regards sur la mer" (Valéry: 267-275). Streaming back to Russia, the works of Valéry and Brodsky join to the center two historic peripheries, the early émigration in France, the more recent ones in the United States.¹⁸ "The cod stands at the door."

NOTES

- 1 For the impact of the thought of Henri Poincaré on the art of Paul Valéry see Judith Robinson's seminal essay (1960).
- 2 I follow the chronology of Jean Levaillant here (Valéry, 1974: 178), who ascribes the writing of this fragment of the *Histoires brisées* to 1919-1940, although the *Cahiers* indicate that the Crusoe trope was one that engaged the poet from 1898-1944 (Valéry, 1969b).
- 3 I will be citing Anthony Hecht's English translation of the poem (Brodsky, 1980: 107-118) with occasional citations from the Russian edition (Brodsky, 1977: 97-110).
- 4 Defamiliarization or making strange, a term of Russian Formalist aesthetics, designates a device used to displace habitual perceptions of reality.
- 5 Poetics of subtraction has been used to define Brodsky's psychological metaphors of self-diminution. See David Bethea's authoritative study (1994: 266). Poetics of addition is my term.
- 6 Valéry (1974: 62).
- 7 In the opening paragraphs, Valéry's lexicon of plenty includes the following enumeration: « Une multitude de poissons séchés et fumés pendaient aux membres de bois de la case; de grandes corbeilles étaient pleines de galettes grossières (1974: 62). Brodsky's metaphors include: « Like a carried-over number in addition,/ the sea comes up in the dark/ and on the beach it leaves its delible mark » (III.5: 1-2).
- 8 Valéry (1974: 65)
- 9 *O nachalakh geometrii* (1829-1830); *Voobrazhaemaia geometriia* (1835).
- 10 The seventeenth-century Russian « Tale of Ersh Ershovich, » a parody of litigation, is a well-known example introducing a fish-protagonist.
- 11 Valéry (1974: 71).
- 12 Valéry, (1960b: 1338).
- 13 Valéry (1959: 904-905;906).
- 14 Entitled, *Ot romantikov do siurrealistov* [*From the romantics to the Surrealists*], the anthology was submitted to « Academia, » in Moscow 15 December 1930, just weeks after the Valéry evening at Studio Franco Russe in Paris, but it was not published until 1934. The Russian edition of Valéry, entitled *Izbrannoe* [*Selected Works*], remains a rare bibliographic item.
- 15 The following lines from the « Lullaby » reinforce the affinities registered above: « Man broods over his life like night above a lamp/...By slow degrees/the Africa of

the brain, its Europe, the Asian mass of it, as well as other prominences in its crowded seas, creaking on their axis, turn a wrinkled cheek/toward the electric heron with his lightbulb of a beak » (IX.1: 1; 2: 2-6). Cf. Valéry: « L'Europe, deviendra-t-elle ce qu'elle est en réalité, c'est à dire: un petit cap du continent asiatique? Ou bien l'Europe restera-t-elle ce qu'elle paraît, c'est à dire: la partie précieuse de l'univers terrestre, la perle de la sphère, le cerveau d'un vaste corps? » (« La crise de l'esprit. » *Œuvres I*, 995).

- 16 The thirty-third letter of the Cyrillic alphabet resembles a backward R.
 17 *Cahiers VIII*, 338.
 18 I should like to thank Matthew Gumpert, Suzanne Nash, and Judith Robinson-Valéry for their comments at the time that this paper was presented, and Jean-Pierre Bobineau, Renée Morel and Moses Rischin for reading a first draft.

Works Cited

- Bakhrakh, Aleksandr 1945, « Pol' Valeri. » *Chestnyi slon [The Honest Elephant, Paris]* (28 July 1945).
- Bethea, David 1994, *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*. Princeton: Princeton University Press.
- Brodsky, Joseph 1977 [1975], « Kolibel'naia Treskovogo Mysa » [« Lullaby of Cape Cod »], in *Chast' rechi. Stikhotvoreniia 1972-1976*. Ann Arbor: Ardis. pp. 97-110.
 1980, « The Lullaby of Cape Cod, » in *A Part of Speech*. New York: Farrar, Straus, and Giroux. pp. 107-118.
 1983, « Strofy » [« Stanzas »], in *Novye stanzy k Avguste*. Ardis: Ann Arbor. pp. 108-116.
 1985, « Flight from Byzantium, » in *The New Yorker* (28 October). pp. 39-80. *Cahiers de la quinzaine*
 1930, « Paul Valéry. Textes suivis des rencontres du Studio Franco-Russe, » in *Cahiers de la quinzaine*. Ed. Vsevolod de Fogt and R. Sébastien, série 21.10 (1930): 5-76.
- Eliot, T.S. 1948, *From Poe to Valéry*. New York: Harcourt, Brace, and Co.
- Kaufmann, Vincent 1986, « Passage privées (Valéry), » in *Le livre et ses adresses*. Paris: Méridiens Klincksieck. pp. 151-182.

- Lawler, James R. 1974, « Après tout, j'ai fait ce que j'ai pu, » in *The Poet as Analyst. Essays in Paul Valéry* Berkeley: University of California Press. pp. 244-281.
- Livshits, Benedikt 1934, *Ot romantikov do siurrealistov. Antologiiia frantsuskoi poezii*. [From the Romantics to the Surrealists. Anthology of French Poetry]. Leningrad: « Vremia. »
- Montenegro, David 1987, « An interview with Joseph Brodsky, » in *Partisan Review* 54.4 (1987): 527-540.
- Nivat, Georges 1990, « The Ironic Journey into Antiquity, » in *Brodsky's Poetics and Aesthetics*. Ed. L. Loseff and V. Polukhina. New York: St. Martin's Press. pp. 89-87.
- Polukhina, V. 1990, « The Ironic Journey into Antiquity, » in *Brodsky's Poetics and Aesthetics*. pp. 150-173.
- Robinson, Judith 1960, « Language, Physics, and Mathematics in Valéry's Cahiers, » in *Modern Language Review* (October) XV: 519-536.
- Valéry, Paul 1936, *Izbrannoe*. Ed. Abram Efros. Moscow: Goslitizdat.
- 1959, « L'homme et la coquille, » in *Œuvres*. Vol. I. Paris: Bibliothèque de la Pléiade. pp. 886-906.
- 1960a, « Histoires brisées, » in *Œuvres*. Vol. II. Paris: Bibliothèque de la Pléiade. pp. 407-463.
- 1960b, « Regards sur la mer, » in *Œuvres*. Vol. II. Paris: Bibliothèque de la Pléiade. pp. 1334-1341.
- 1969a, « Crusoe, » in *The Collected Works of Paul Valéry*. Vol. 2. Ed. Jackson Matthews. Princeton: Princeton University Press. pp. 285-293.
- 1974, « Robinson. » *La jeune Parque*. Ed. Jean Levaillant. Paris: Gallimard. pp. 62-74.
- 1977, « Man and the Sea Shell, » in *Paul Valéry. An Anthology*. Princeton: Princeton University Press. pp. 108-135.
- 1991, « Gospodin Test, » in *Diapazon* (Moscow) 4: no pages given.
- 1992, 1993, *Pol' Valeri ob iskusstve*. Moscow: « Iskusstvo. »

La poésie de Valéry et notre siècle

Judith ROBINSON-VALÉRY

Pour moi, l'essentiel du poète Valéry se trouve dans *La Jeune Parque*, dans quelques poèmes de *Charmes*, par exemple ce chant merveilleux, cette méditation étonnante sur les profondeurs et les hauteurs qu'est « Palme » – « Ce que j'ai fait de mieux », a-t-il écrit sur l'exemplaire de sa femme. Et, dans un tout autre ordre d'idées, l'œuvre unique, mi-poème, mi-conte, mi-analyse, mi-rêverie qu'est *Agathe*, où la plus grande clarté s'allie à la plus grande opacité. J'aime aussi, de plus en plus, les moments de surgissement subit, hors du manuscrit des *Cahiers*, de ces « petits poèmes abstraits » qui sont une de ses plus belles créations – mieux, inventions. Ceux qui évoquent dans un langage de début du monde la genèse de chaque jour et celle du corps / esprit qui l'accompagne, ou l'apparition dans son champ de conscience de tel ou tel détail de la nature – une étoile, un arbre, une échappée sur la mer – et surtout ceux qui ramassent en une seule phrase tout un univers d'émotions ou de sensations : « Et chaudes encor comme des corps vivants, les pierres¹ », « Si haut vole l'oiseau que le regard monte / s'élève / à la source des larmes² » « Cathédrale – Orgues pour la lumière³ », et tant d'autres que l'on peut trouver

dans les notations de Valéry concernant, par exemple, l'amour : « To K⁴ – Il y a une saison, un lieu, un accord des choses douces qui donnent le sentiment de perdre pied dans l'eau profonde et que je coule au fond de mon cœur⁵ ».

Mais c'est *La Jeune Parque* qui, toujours, l'a emporté pour moi sur tout le reste. J'en suis une incondionnelle. Quoi qu'on ait pu dire sur ses alexandrins, et sur certains éléments de son vocabulaire censés être « démodés », je considère ce poème non seulement comme un des plus beaux du XX^e siècle mais aussi comme un des plus importants et un des plus avancés, eu égard aux conceptions psychologiques et poétiques de son époque. C'est un chef-d'œuvre de la lente genèse du monde (au stade encore indifférencié⁶ et pré-conceptuel) mêlée à celle de l'être, tout en oscillations et en ambivalences, où ce qu'on ressent ou croit ressentir naît, meurt, renaît toujours un peu autrement, au plus près du corps, de l'esprit et du langage qui se cherchent ensemble à tâtons. C'est ce tâtonnement qui est valorisé en et pour lui-même : c'est un processus sans fin qui donne au poème, malgré la première impression qu'il peut produire, un inachèvement radical, une continuelle ouverture sur de nouveaux abîmes.

Car le poème n'est qu'une longue quête au cours de laquelle la Parque cherche sa propre identité, sa propre conscience d'elle-même, sans jamais les découvrir tout à fait, dans un contexte spatial et temporel d'une extraordinaire complexité et souvent d'une grande ambiguïté. Cela oblige le lecteur à chercher où nous nous trouvons, et *quand* par rapport à tout ce qui précède et suit, ce qui le force à participer activement à la quête de la Parque, à ses nombreuses descentes dans ses propres profondeurs et dans son propre passé.

Mais cela l'oblige aussi à s'adresser à une des questions les plus fondamentales du poème : « Qui suis-je ? » La réponse implicite du texte, c'est que la question est peut-être mal posée, et que la Parque n'est pas seulement une personne ou tendance, ni même *deux* (« la secrète sœur » et « l'extrême attentive »), pas plus qu'elle n'est qu'un amalgame de l'« HARMONIEUSE MOI » et de la « MYSTERIEUSE MOI⁷ ». Car il y a en elle, comme en chacun, d'innombrables « moi », qui alternent, s'entremêlent et se superposent, s'accueillent ou se refusent, luttent pour exister et se sentir *existants*. C'est pourquoi chaque « je » pensé, senti ou énoncé par elle – comme par nous – est

partiellement ou complètement différent des autres « je ». Dans ce poème, comme dans la vie, nous sommes constamment trompés par l'apparente identité des pronoms personnels.

Beaucoup de choses les déforment, à commencer par le langage. Il est presque toujours, dans ce poème, juste un peu à côté de l'état, du processus, de la sensation ou émotion évoqués. La somme de toutes les propositions, de toutes les phrases concernant « je » et sa sœur « moi » ne peut jamais épuiser leur multiplicité, les tensions et conflits intérieurs, les modulations, transformations, évolutions, synthèses, retours en arrière qui caractérisent leur instabilité, leur éternelle mobilité, jusque dans l'affirmation la plus assurée (par exemple quand la Parque déclare : « Va ! je n'ai plus besoin de ta race naïve, / Cher Serpent⁸ »).

Valéry montre aussi l'immense obscurité du visage que le « moi » de tel ou tel moment de l'être tourne vers le monde et vers l'être lui-même. « Quoi ! c'est moi, ça ? » s'écrie silencieusement la Parque, comme le serpent si valéryen qui regarde avec étonnement sa propre queue. Comment puis-je être ainsi ? Comment ai-je pu être ce que j'ai été tout à l'heure, « égarée » par rapport à moi-même ? « Mais par rapport à *quel* « même » au juste ? Le « je » de la Parque (ou plutôt une partie de ce « je ») ressemble au serpent, justement, qu'elle renvoie avec orgueil, mais qui est toujours là *en elle* à l'état latent, intériorisé, glissant, changeant de direction, disparaissant, réapparaissant (mais toujours autre, tantôt à la première, tantôt à la deuxième, tantôt à la troisième personne). Pareil aussi à l'eau, ce « je » fuyant, liquide, qui se mêle naturellement à l'eau de la mer, rêvant même à un moment donné de s'y engouffrer.

Pour être tout à fait complet, le « je » se compose aussi d'instantanés qui peuvent parfois durer, instantanés de fermeté, de reconnaissance de lui-même, de volonté de permanence, en tant qu'ensemble presque unifié. Mais ces moments, qu'on pourrait appeler d'auto-proclamation, ne sont peut-être pas ce qu'il y a de plus fort dans le poème. Les grands souvenirs qui m'en restent sont ceux des forêts impénétrables de soi, le sentiment aigu de l'aliénation de tel fragment actuel du moi par rapport aux autres qu'on sent comme *existant en pointillé autour*, par exemple la détresse aiguë du début (« Qui pleure là – mais qui pleure⁹ ? »), ou l'ouragan de cette mort – amour – printemps – monde

– naissance – maternité qui s'abat sur elle et qu'elle désire et repousse, ardemment et violemment, en même temps.

Cependant, ces autres moi ne sont presque jamais mobilisés *ensemble*. Je ne crois pas entièrement à la fin du poème, si pleine de vigueur et de foi en l'avenir. La fermeté et l'unité du moi qui s'en dégageant, ainsi que la radieuse réconciliation avec l'univers, ne me convainquent pas tout à fait (comme le justifie le « malgré moi-même¹⁰ ») si éloquent qui traverse en glissant – toujours le serpent – un des derniers vers). Nous savons maintenant que, comme je l'ai écrit déjà¹¹ et Florence de Lussy aussi¹², la décision terminale dite « optimiste » du poème a été très tardive, et que ce sont d'autres fins, comme celle du suicide de la Parque, poussant un dernier cri de désespoir, qui ont été travaillées et apparemment préférées par Valéry jusqu'au dernier moment, ou peu s'en faut.

Il est superflu de dire que l'extraordinaire modernité du poème (*thématiquement* aussi peu « classique » que possible) tient en partie à ces très nombreuses représentations d'un moi fragmenté penché sur le gouffre de ses propres mystères où se mêlent une angoisse infinie, une peur, une sensation profonde d'étrangeté par rapport à soi *et* à l'univers, par rapport, bien évidemment, à son corps, à sa sexualité, à tout ce monde grouillant d'affects et de pulsions contradictoires qui donne souvent à l'intellect de la Parque un sentiment de panique et un désir, parfois violent, de fuite.

Tout cela, sans l'infrastructure théorique mais dans une présence charnelle tout à fait saisissante, est une des premières grandes expressions poétiques – sinon *la* première – d'éléments clefs de la pensée freudienne (que Valéry ne connaissait probablement pas encore, ou très peu). On y trouve aussi des éléments qui préfigurent par certains côtés l'existentialisme, surtout celui des grands fondateurs, de Heidegger et, encore plus, de Jaspers, dont l'idée que « l'homme ne prend conscience de son être que dans les circonstances limites¹³ » me paraît jeter sur *La Jeune Parque*, ce poème des extrêmes de tout genre, une lumière extrêmement éclairante.

Mais ce n'est pas pour cette raison que *La Jeune Parque* est un des plus grands poèmes du XX^e siècle. Tout en étant prémonitoire, ce poème n'a besoin d'aucun concept philosophique abstrait pour exprimer ce que Valéry a lui-

même vécu dans sa chair, son cœur et son esprit avant de l'écrire et, encore plus, *en l'écrivant*. Car aucun poème français, peut-être, n'a été plus profondément façonné, mais aussi modifié, enrichi, tiraillé dans tous les sens par le drame qu'a été sa composition, les affects tirant souvent dans un sens et l'écriture, devenue presque autonome, dans un autre. J'irais même jusqu'à dire que les brouillons de *La Jeune Parque* sont infiniment plus beaux, plus puissants, plus riches et complexes encore que le poème artificiellement appelé « achevé ». Pour le généticien cet immense chantier offre comme un laboratoire complet, où le langage entre dans un véritable corps à corps avec tout un monde d'émotions, de sensations et surtout de tâtonnements et de questionnements. C'est le chantier où un être humain cherche avec intensité et acharnement les morceaux épars de lui-même pour voir s'il est possible de les coller ou recoller. Tout ce qu'il y a d'essentiel dans la vie et la condition humaine fait partie de cette recherche, mais pas abstraitement – *concrètement* –, dans un *vrai* corps féminin secoué de *vrais* sanglots et de *vrais* désirs amoureux, ainsi que d'un sentiment de frayeur devant la maternité, un des nombreux visages de la mort qui hantent son imagination comme des spectres.

*

On sera peut-être très étonné d'apprendre, après tout ce qui vient d'être dit, que malgré mon immense admiration pour *La Jeune Parque*, que je lis et relis depuis presque quarante-cinq ans, il m'arrive parfois de sentir que quelque chose y manque. C'est un poème qui évoque, merveilleusement, le monde intérieur, replié sur lui-même, d'un seul *être humain*, certes emblématique et qu'on peut considérer comme représentant de tous les autres. Mais je ne sais pas si, en fait, il les représente aussi bien qu'on pourrait d'abord le croire. Je m'explique : Valéry a écrit que *La Jeune Parque* avait été composé dans l'angoisse de la Première Guerre mondiale et sous son influence, et je ne doute absolument pas de sa sincérité en disant cela. Il faut cependant se rendre à l'évidence : si un des thèmes du poème est la souffrance, c'est de la souffrance d'une *seule* personne, la Parque, qu'il s'agit – souffrance qui peut paraître assez narcissique. Or, comme l'indique mon titre, ce qui m'intéresse, c'est de situer ce poème *dans notre siècle*, dont le poids, l'horreur

et l'omniprésence de la souffrance *collective* ont constitué une des caractéristiques les plus terriblement marquantes. Valéry, qui a essayé sans succès de s'engager comme soldat au début de la Première Guerre mondiale, a très bien compris le côté presque suicidaire de cette guerre qu'il a suivie de loin jour par jour. Il a publié, à ce sujet, un de ses écrits les plus célèbres, mais en prose, *La Crise de l'Esprit*¹⁴, où on trouve la phrase presque trop répétée mais profondément vraie : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles. » Mais, n'ayant pas vécu dans sa propre chair la bataille de Verdun ni l'impensable guerre des tranchées, il n'a pas été presque viscéralement poussé, comme l'ont été les poètes anglais Rupert Brooke, Julian Grenfell, Wilfred Owen et Siegfried Sassoon, à creuser la souffrance tout autre, atroce, qu'on peut éprouver dans une guerre de ce genre, causée – il ne faut pas l'oublier – par des décisions purement politiques, fondées sur de simples rivalités et hostilités traditionnelles. On sait – et si on ne le sait pas, il faut le savoir – que parmi les poètes que j'ai cités, Sassoon a été le seul survivant. Les autres, sur le mode lyrique et lui sur le mode satirique que la guerre lui avait inspiré, ont exprimé l'inhumanité intolérable de la guerre dans des poèmes d'une force souvent exceptionnelle. Le plus célèbre de ces poèmes est *Strange Meeting* d'Owen, splendide évocation de la rencontre, dans un tunnel noir du royaume de la mort rappelant une tranchée, de deux soldats, un Allemand et un Anglais, dont l'un a tué l'autre avant d'être tué à son tour. Ils ne savent plus trop bien pourquoi toutes ces choses absurdes se sont produites. L'échange intime et fraternel entre eux est un des sommets de la littérature universelle sur la guerre :

« I am the enemy you killed, my friend.
I knew you in this dark¹⁵. »

Cette guerre soi-disant « to end all wars » n'a été, on le sait, que la première d'une longue série de conflits aussi violents et insensés les uns que les autres. Ces conflits sont devenus un des sports préférés des hommes du vingtième siècle. Pour fêter le vingt et unième anniversaire seulement de la Première Guerre mondiale, la deuxième a éclaté. Valéry l'a vécue comme tant de Français, de l'intérieur, dans un pays humilié et occupé. Elle lui a inspiré –

toujours en prose – des textes encore plus forts sur la folie et la simple bêtise de la guerre que ceux qu'il avait écrits après la première¹⁶. Parallèlement, il a lutté avec toute la vigueur et toute la subtilité de sa plume contre la persécution des Juifs français, en plaidant la cause d'un nombre considérable d'entre eux auprès des « autorités ». Heureusement, il était le plus souvent écouté. Cet aspect de son activité inlassable est souvent ignoré : il a exigé de lui un grand courage, car il courait de grands risques. Sa mort lui a tout juste épargné la nouvelle d'Hiroshima et celle de l'horreur indicible des camps de concentration et d'extermination.

Mais d'autres poètes ont parlé à sa place et, à partir de leurs expériences vécues, ont extraordinairement élargi et approfondi l'expression poétique de l'aliénation de l'homme et de la fragmentation du moi dont il est question dans *La Jeune Parque*. Dans le cas d'un camp comme Auschwitz, l'aliénation était absolue, et le moi des prisonniers n'était pas seulement fragmenté : il était quasi annulé. On ne peut que s'incliner devant les poètes nombreux et tous magnifiques qui ont su trouver les mots, dans cet environnement de déshumanisation systématique et généralisée, pour exprimer l'inexprimable – celui d'une souffrance collective si grande que les mots, même les mieux choisis, n'étaient rien à côté. Rien par rapport à l'extermination organisée froidement et industriellement, avec un cynisme et une cruauté sans bornes.

D'autres poètes victimes des effroyables goulags soviétiques, comme Osip Mandelstam (qui en est mort), et de très nombreux poètes de l'Allemagne, de l'Europe centrale, de l'Est et du Nord ont eu l'immense courage de protester contre d'autres régimes totalitaires qui les privaient de tout droit d'expression, les emprisonnaient, et les persécutaient par tous les moyens. Par leur nombre, et leur extrême qualité, ces poètes occupent une place peut-être unique dans l'Histoire. Leur courage, d'abord, reste pour nous exemplaire. Leur sens, aussi, de l'universalité des nouvelles souffrances *partagées, vécues ensemble*, qui ont caractérisé notre triste siècle, dont on se souviendra peut-être comme de celui qui a inventé le plus de formes de violence et de cruauté, le plus de façons de rabaisser, d'humilier, de faire souffrir physiquement et moralement les hommes (sans oublier, bien entendu, les femmes, les enfants, les bébés et les vieillards). Je pense à cet égard à des

exemples plus récents : la Corée, le Vietnam, l'Algérie, puis le Cambodge, l'Afghanistan, le Tibet, la Yougoslavie, le Rwanda – et j'en passe.

Ce qui est impressionnant chez les poètes qui parlent de ce qu'ils ont vécu dans ces différentes situations limites, c'est leur recherche spontanée de formes tout à fait inédites d'expression poétique. Rares, très rares, sont ceux qui utilisent les vers traditionnels, et encore plus rares ceux qui utilisent l'alexandrin de *La Jeune Parque*. C'est par rapport à ces poètes plutôt qu'aux poètes français de son époque que le Valéry de *La Jeune Parque* peut paraître un peu « démodé ». Car il est paradoxal et peut-être illogique d'utiliser le plus classique des vers, fondé sur des éléments et des rapports précis et *structurés* de l'homme ou de sa culture, ou des deux, pour exprimer une *fragmentation*, ressentie avec acuité et douleur par le poète. Il peut paraître tout aussi paradoxal et illogique de chanter mélodieusement à travers des rimes et des associations l'espèce de cacophonie, au double sens littéral et métaphorique, que constituaient des camps comme Auschwitz, Belsen et Buchenwald.

Déjà, dès 1913, devant les grandes migrations de réfugiés évoquées dans « Zone¹⁷ », dont le premier titre a été « Cri » Apollinaire avait cherché un nouveau type de vers (flexible et très libre) et un nouveau rythme (variable et souvent saccadé), plus adaptés à ce monde déjà à demi éclaté qui ne sait plus où il va et qui ne voit à l'horizon qu'un « Soleil cou / coupé ».

Voici enfin six exemples de poèmes écrits pour évoquer ces conditions atroces que j'ai décrites, poèmes qui ne cessent de se heurter au mur des mots. Trois de ces poèmes ont été écrits directement en anglais ; les autres ont été admirablement traduits, souvent par des traducteurs qui sont eux-mêmes poètes. C'est donc en anglais que je vais les citer¹⁸.

1. Je commencerai par un poète d'origine allemande, émigré aux Etats-Unis, *William Heyen*. Il y a eu plusieurs Nazis dans sa famille, ce qui l'a hanté. Tous les poètes de l'Holocauste sont hantés, chacun à sa manière. Ce poème décrit avec le strict minimum de moyens une méthode d'extermination employée par les Nazis à Auschwitz avant la méthode jugée plus « efficace » de gazer et de brûler les gens :

Passover : the Injections

Clouds pass over, endless
 black fruit dripping
 sap from the branches
 of lightning.

We lie down in the fields,
 thousands of us,
 never mind the rain.

Soldiers come toward us,
 groups of three or four.
 The wind opens their long coats.
 Underneath their uniforms are black.

They bend over the babies.
 The babies cry,
 for a little while.

'We are living in Biblical times',
 a woman says.

2. Nous retrouvons cet emploi bouleversant de la litote dans un poème typique du grand poète polonais « Tadeusz Rosewicz », membre de la très courageuse résistance polonaise contre les Nazis et témoin des atrocités commises dans son pays contre les Juifs et les Tziganes. Cette litote est d'autant plus puissante qu'elle est empreinte d'une grande colère rentrée. Rosewicz ne veut surtout pas qu'on l'accable de pitié sentimentale :

Leave Us

Forget us
 forget our generation
 live like humans
 forget us

we envied
plants and stones
we envied dogs

I'd rather be a rat
I told her then

I'd rather not be
I'd rather sleep
and wake when war is over
she said her eyes shut

Forget us
don't enquire about our youth
leave us

3. Une litote encore plus poussée caractérise l'œuvre admirable de « Lily Brett », Allemande émigrée en Australie après la guerre. Comme beaucoup d'autres poètes de l'Holocauste, elle jette par la fenêtre toute ponctuation. Instinctivement, elle sait que la ponctuation structure et encadre la pensée et l'expression (je pense à celle, très précieuse, très étudiée, souvent très éloquente, de *La Jeune Parque*). Mais le monde qu'elle veut évoquer n'a ni structure ni cadre ni but apparent autre que la destruction aveugle. Pour mieux insister sur le manque absolu de repères et l'éloignement absolu de toute valeur humaine propres à ce monde en décomposition, elle fragmente son discours au point de réduire souvent le vers à deux ou trois mots seulement :

My Mother's Friend

My mother
had a schoolfriend
she shared the war with

My Mother
looked after her friend
in the ghetto

she laid her out
as though she was dead
and the Gestapo overlooked her

in Auschwitz
she fed her friend snow
when she was burning with typhoid

and when
the Nazis
emptied Stuthof

they threw
the inmates
onto boats in the Baltic

and tried
to drown
as many as they could

my mother
and her friend
survived

in
Bayreuth
after the war
my mother's friend
patted my cheeks
and curled my curls

and hurled herself
from the top
of a bank.

Le choc des trois derniers vers, venant après l'évocation apparemment calme et sereine d'une vie redevenue « normale », produit sur le lecteur un effet de stupéfaction. Mais il ne faut pas qu'il s'étonne : les suicides ont été fréquents chez beaucoup de rescapés des camps de concentration ou d'extermination, y compris chez des poètes, de Primo Levi à Paul Celan. Il est fréquent que les êtres humains, surtout étayés ne fût-ce que par la simple présence d'autres êtres humains, même presque totalement dégradés et avilis, tiennent bon jusqu'au bout. C'est après, quand ils retrouvent l'immense solitude de leur prétendue « liberté » et que les souvenirs atroces reviennent avec une précision impitoyable, que tout lâche.

4. Un fragment seulement du poète hongrois « Miklos Radnoti », emprisonné dans un obscur camp de concentration étranger, puis exécuté avec beaucoup d'autres par une balle dans la nuque. On a trouvé son corps dans une immense fosse commune, avec des brouillons de ses poèmes dans la poche de son manteau, dont celui d'un des plus beaux poèmes d'amour que je connaisse, adressé à sa femme. Le fragment qu'on va lire montre qu'il était déjà tombé, blessé mais vivant, dans ce charnier avant d'y retourner une nouvelle fois – mort. Le souci de ce brouillon, comme de tant de poèmes évoquant l'Holocauste, est de dire avec le plus de vérité possible les émotions et surtout les *sensations* éprouvées par le poète, de les faire *partager* dans leur *immédiateté dramatique*. C'était pour leurs auteurs la meilleure façon de témoigner : faire travailler très fort l'imagination du lecteur.

C'est avec une émotion accrue qu'on apprend que cette personne non identifiée, ce « corps » anonyme tombé à côté du sien, appartenait à un... violoniste.

I fell next to him. His body rolled over.
 It was tight as a string before it snaps.
 Shot in the back of the head – 'This is how
 you'll end.' 'Just lie quietly', I said to myself.
 Patience flowers into death now.
 'Der springt noch auf,' I heard above me.
 Dark filthy blood was drying on my ear.
Szentkiályszabadja
 October 31, 1944

Voici enfin deux poèmes que j'appellerais *surréalistes*. Il s'agit d'un sur-réalisme à mon avis beaucoup plus puissant que celui qu'on trouve dans la poésie surréaliste française, qui ne s'est jamais, que je sache, adressée à des sujets aussi graves, ni aussi profondément *existentiels*. Dans un contexte socio-politique où *toutes* les valeurs se sont trouvées renversées, cette forme d'expression qui sort le langage et les concepts de toutes leurs normes et de toutes leurs structurations et valorisations habituelles joue donc un rôle de mise en question absolument fondamentale, radicale.

Le premier poète, *Vasko Popa*, un Serbe, donne le ton. Il a inventé toute une série de « jeux » nouveaux, mais attention ! Ce ne sont pas des jeux pour rire, ni pour enfants. Même Lewis Carroll n'en avait imaginé d'aussi brutaux :

HE

Some bite off the others'
Arm or leg or whatever

Take it between their teeth
Run off as quick as they can
Bury it in the earth

The others run in all directions
Sniff search sniff search
Turn up all the earth

If any are lucky enough to find their arm
Or leg or whatever
It's their turn to bite

The game goes on briskly

As long as there are arms
As long as there are legs
As long as there is anything whatever

Qui est « he » ? « Some » quoi ? Peu importe, puisque tout le monde « le » fait. D'ailleurs, ce n'est qu'un jeu, du moins au départ... L'ironie de ce poème est sauvage, terrifiante. Elle évoque, comme s'il s'agissait de la chose la plus normale du monde, la barbarie la plus violente, l'animalité la plus primitive imaginable. Tous, cependant, se jettent là-dessus tête basse, presque avec ardeur, et continueront à « jouer » jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien, ni bras, ni jambes, ni autres morceaux de corps à arracher, ni sur ni sous la terre. Emporté par le « jeu », on oublie que celui qui « mord » sera mordu à son tour – comme dans la guerre civile dont ce poème est une si extraordinaire prémonition, comme dans la guerre nucléaire. Le dernier vers évoque sans commentaire aucun une vision apocalyptique de notre univers réduit à zéro tout simplement parce que nous n'avons pas su dire non, nous arrêter à temps. L'absence de point final, si éloquente, crée un silence angoissant autour des mots. Nous ne savons plus que faire, où aller. Nous avons tout perdu.

5. Dans cette même lignée que j'appellerais « néo-surréaliste », on trouve des poètes remarquables comme le scientifique tchèque « Miroslav Holub », qui se sert d'un humour délirant, comme dans le poème magistral « Brief Thoughts on Cracks », pour faire indirectement des mises en garde socio-politiques des plus sérieuses, et aussi comme le poète yougoslave installé aux Etats-Unis « Charles Simic ». Une des caractéristiques des poèmes de Simic est d'utiliser un langage apparemment simple et des situations apparemment familières, presque quotidiennes, pour passer très vite dans un autre registre beaucoup plus grave et plus inquiétant.

WINDY EVENING

This old world needs propping up
 When it gets this cold and windy.
 The cleverly painted sets,
 Oh, they're shaking badly !
 They're about to come down.

There'll be nothing but infinite space then.

The silence supreme. Almighty silence.
 Egyptian sky. Stars like torches
 Of grave robbers entering the crypts of the kings.
 Even the wind pausing, waiting to see.

Better grab hold of that tree, Lucille.
 Its shape crazed, terror-stricken
 I'll hold the barn.
 The chickens in it uneasy.
 Smart chickens, rickety world.

D'abord, c'est l'ébranlement, puis l'écroulement imminent de l'univers tout entier (le « vieux monde », avec tous ses « décors », les arbres, les pyramides, les poules...). Il faudra faire appel à tous (et d'abord à une femme qui se trouve là par hasard) pour essayer « in extremis » d'étayer avec le poète cet ensemble hétéroclite d'édifices qui ne tiennent plus debout, qui ont peur comme les poules, qui sentent obscurément qu'ils n'ont pas fait ce qu'il aurait fallu – quoi ? – pour échapper au cataclysme.

*

Que faire pour que *notre terre tout entière* ne s'écroule pas ? Pour que nos civilisations ne soient pas *toutes* mortelles ? Au XVII^e siècle, le grand John Donne a répondu à cette question, *la* question qui se pose au prochain millénaire, par des paroles célèbres et de plus en plus actuelles :

« No man is an island, entire of itself ; every man is a piece of the Continent, a part of the main ; if a clod is washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were [...] ; any man's death diminishes me, because I am involved in Mankind. And therefore never send to know for whom the bell tolls ; it tolls for thee¹⁹ ».

Les îles que la Parque contemple en se réveillant sont très belles, mais comme le dit Donne, il ne s'agit plus des îles : il s'agit des continents. Nous ne pouvons plus nous permettre d'être – et de rêver d'être, comme le fait parfois

Valéry – des Robinson Crusocé : il est impératif et urgent *que nous nous sauvions tous ensemble.*

NOTES

- 1 C, II, 1252. (La lettre « C » renvoie à mon édition d'un choix de textes des *Cahiers*, inspiré par la principale tentative de classement de Valéry, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, tomes I et II, 1973 et 1974.)
- 2 *Ibid.*, 1260.
- 3 *Ibid.*, 1284.
- 4 C'est-à-dire Catherine Pozzi.
- 5 *Ibid.*, 489.
- 6 Parmi mille autres exemples possibles, l'absence de distinction entre l'animé et l'inanimé (« La houle me murmure une ombre de reproche » ; Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Œ (*Œuvres*), I, p. 96.)
- 7 *Ibid.*, 99, 105.
- 8 *Ibid.*, 97.
- 9 *Ibid.*, 96.
- 10 *Ibid.*, 110.
- 11 « L'architecture ouverte de *La Jeune Parque* », *Poétique*, n° 37, février 1979.
- 12 *La Genèse de « La Jeune Parque » de Paul Valéry*, Lettres modernes-Minard, 1975.
- 13 *Autobiographie philosophique* (1957), trad. P. Boudot, Aubier, Paris, 1963.
- 14 Œ, I, 988 *sqq.*
- 15 *The Collected Poems of Wilfred Owen*, New Directions Books, New York, 1965, p. 36.
- 16 Voir sous « Guerre » *l'index analytique* de mon édition des *Cahiers*, II, 1974.
- 17 *Alcools*, Mercure de France, 1913.
- 18 Les quatre premiers poèmes peuvent être consultés dans *Holocaust Poetry* (compiled by Hilda Schiff), Fount (Harper Collins Publishers), London, 1995, p. 60, 116 (trad. par Adam Czerniawski), 123-4 et 47 (trad. par Steven Polgar, S. Berg et S. J. Marks) respectivement; le cinquième dans *The Poetry of Survival: Post-War Poets of Central and Eastern Europe* (ed. by Daniel Weissbort), Penguin Books, England, U.S.A., Australia, Canada, New Zealand, 1993, p. 245 (trad. par Anne Penington) ; le sixième dans *Ihe Book of Gods and Devils*, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, San Diego, New York, London, 1990, p. 69.
- 19 *Devotions upon Emergent Occasions (1624), 'Meditation XII'*.

Valéry et le néant

Kunio TSUNEKAWA

Le point de départ des réflexions qui suivent nous a été suggéré par un vers de *Charmes* et une note des *Cahiers*. Voici le vers :

Tu (=le Soleil) gardes les cœurs de connaître
Que l'univers n'est qu'un défaut
Dans la pureté du Non-être¹ !

et la note :

Un professeur japonais m'a, paraît-il, fait bouddhiste².

Tout en ne voulant pas analyser ici longuement le vers cité, nous nous bornerons à remarquer à ce propos qu'il y a là, dans ces trois lignes de vers d'« Ébauche d'un serpent », l'une des pièces maîtresses du recueil, l'ingrédient essentiel de l'univers mental valéryen : nihilisme de fond occulté laborieusement par la figure d'un Soleil tout-puissant et hypothétique. Cela sera, en d'autres termes, la question de la connaissance étroitement liée à la problématique de l'être³.

Quant à la note des *Cahiers*, elle retient notre attention, vous le devinez, par le qualificatif : bouddhiste. Pour notre mentalité orientale, le néant et le bouddhisme⁴ s'associent vite, quasi spontanément sans heurts particuliers. Il en va de même, nous le constatons, pour certains Occidentaux. Un des exemples les plus frappants en est celui de Mallarmé, quand il s'adressa à son ami Henri Cazalis en ces termes :

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme⁵.

Nous voilà certes devant un lieu commun occidental liant le néant au bouddhisme. Mais, lorsque nous examinons de près ce que signifierait le poète de Hérodiade par son « Néant », nous concevons que celui-ci est autre chose que la notion bouddhiste de néant. Voici les mots par lesquels il définit l'un de ses abîmes qu'il appela le Néant :

Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être et, cependant, s'élançant forcément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges et proclament, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges⁶ !

D'après ces mots, on voit que le néant mallarméen s'oppose aux mensonges glorieux qui composent le spectacle de la matière qu'est sa poésie. En ce sens, son néant est un « Rien », un lieu pur de tous ces « mensonges » et par le fait même vide par excellence. Cela s'expliquerait aussi par la nature même de son univers poétique. Le célèbre passage de *Crise de vers* le montre assez :

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix ne relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets⁷.

C'est un univers platonicien composé d'Idées, lesquelles sont autant d'essences des choses évoquées ou chantées par la magie du langage, c'est dire une subtile articulation de la matière par le langage. Et c'est ainsi que l'univers mallarméen nous apparaît comme un monde pétrifié de pierres précieuses, scintillant et s'imprimant à jamais sur notre rétine comme l'éclat d'un feu d'artifice splendide la nuit. Et celle-ci, la nuit noire environnante⁸, un arrière-plan absolu, absorbant et absorbé, est le néant.

Tout autre est le néant du bouddhisme zen. Celui-ci ne considère pas la réalité comme un ensemble de choses déterminées chacune par sa propre essence. Il s'oppose absolument à une vision essentialiste du monde. Pour lui, les choses n'ont pas leur propre essence. Tout ce qui nous semble comme l'essence d'une chose n'est qu'une illusion produite par notre conscience hallucinée, impure. Au-delà de la réalité des apparences, il y a le chaos originel dépourvu de toute essence, à l'état de magma hors de portée de toute articulation langagière. L'important, c'est que ce chaos originel, qui est une manière de néant, n'est pas un vide mais un plein, énergétiquement parlant, où s'opère, chez l'illuminé, c'est-à-dire chez quelqu'un qui atteint le nirvana⁹, un mouvement perpétuel d'articulation nouvelle. Ainsi, apparaissent de nouveau toutes les figures du monde qui nous environnent, la faune comme la flore, lesquelles peuvent se communiquer maintenant librement les unes avec les autres puisqu'elles ne sont pas susceptibles d'être pétrifiées et figées dans leur essence originellement. Vous voyez, le néant du bouddhisme zen est diamétralement opposé à celui de Mallarmé.

Schématiquement, on peut distinguer trois étapes ou stades de la conscience au cours de l'exercice spirituel zen. La première est celle d'articulation ordinaire représentant l'état de conscience proche de notre réaction quotidienne face au monde empirique et qui est, à ce titre, plus ou moins entachée d'essentialisme. Les « mensonges glorieux » de Mallarmé se situent à la limite de ce stade. Vient ensuite le nirvana, atteint à force de zazen, c'est-à-dire « méditation assise dans le calme ». Le nirvana, c'est un état d'illumination où disparaît subitement toute articulation antérieure de la matière, essentialiste et empirique. C'est là où apparaît une conscience pure sans distinction du sujet et

de l'objet et où agit seule la noèse, abstraction faite du noème¹⁰. C'est ainsi qu'on peut qualifier cet état de point zéro de la conscience, où fusionnent en quelque sorte la connaissance et l'être. C'est le néant qui comprend en soi l'ensemble du monde des traits sous forme de possibles et qui est chargé d'énergie ontologique extrêmement intense.

Cependant, bien curieusement et contrairement à ce que le profane est porté à croire, l'exercice spirituel zen ne s'arrête pas à ce stade. Il y a encore la troisième et dernière étape : celle qui anime un mouvement de retour vers le monde environnant dans lequel nous vivons. Le monde va être articulé de nouveau, mais d'une façon bien originale et difficile à exprimer par le langage. On dit qu'à ce stade, les choses deviennent transparentes les unes les autres :

Là une fleur, tout en se manifestant comme une fleur n'est pas une fleur mais elle est simplement comme une fleur (l'expression est de Dôgen). *Être comme* une chose veut dire qu'elle ne se fige pas dans son essence de chose. Cette fleur est ontologiquement transparente et ouverte à tout le reste du monde¹¹.

On voit passer sous l'eau un poisson, dans le ciel un oiseau. Mais entre ce poisson et cet oiseau, bien qu'ils soient articulés chacun comme tel, il y a une communion ou fusion ontologique absolue, sans que leur morphologie apparente respective n'y fasse obstacle¹².

Or, entre l'exercice zen ainsi défini et la pensée de Valéry, on peut déceler une affinité surprenante. Valéry nous entretient dans *Note et Digression* d'un certain « contact de ténèbres éveillées » ou de « ce point de présence pure ». Voici en quels termes il décrit lui-même ce moment crucial de la conscience :

Il ne s'agit plus de choisir, ni de créer ; et pas plus de se conserver que de s'accroître. Rien n'est à surmonter, et il ne peut pas même être question de se détruire¹³.

Tout génie est maintenant consumé, ne peut plus servir de rien. Ce ne fut qu'un moyen pour atteindre à la dernière simplicité. Il n'y a pas d'acte du génie qui ne soit moindre que l'acte d'être. Une loi magnifique habite et fonde l'imbécile ; l'esprit le plus fort ne trouve pas mieux en soi-même.

Enfin, cette conscience accomplie s'était contrainte à se définir par le total des choses, et comme l'excès de la connaissance sur ce Tout, elle, qui pour s'affirmer doit commencer par nier une infinité de fois, une infinité d'éléments, et par puiser les objets de son pouvoir sans puiser ce pouvoir même, elle est donc différente du néant, d'aussi peu que l'on voudra¹⁴.

Cette « dernière simplicité » ici évoquée s'apparente au nirvana, second stade de l'exercice spirituel zen, qui est, dit-on, état de sérénité suprême. Le Moi pur, principe fondateur du valérysme, y est présent comme « la profonde note de l'existence, (qui) domine, dès qu'on l'écoute, toute la complication des conditions et des variétés de l'existence »¹⁵. A la différence de nombreux fragments des *Cahiers* relatifs au Moi pur où il est le plus souvent question d'une force de négation ou d'« un négatif de quoi que ce soit¹⁶ » : « le zéro¹⁷, » ou « l'invariant absolu¹⁸ », l'accent est mis ici non pas tant sur son aspect fonctionnel que sur l'état de conscience atteint grâce à son fonctionnement de négation. Enfin c'est le « sentiment d'être ce qui est hors de quoi que ce soit, autre que quoique-ce soit – indéfiniment. Autre, inépuisablement Autre¹⁹ » qui l'emporte : « Me dégager, me dégager », note Valéry dans un des *Cahiers* de la période du silence, « ma manière fondamentale naïve²⁰ ». Se dégager signifie se libérer, se délivrer de toutes contraintes morales et physiques pour se procurer un sentiment d'existence intense, « une conscience très sensible devant laquelle tout est égal²¹ ».

Mais de tous les écrits de Valéry, rien n'est plus extraordinaire que ce soliloque de *Mon Faust*, qui nous jette d'emblée dans une ambiance proche de l'extase zen :

Serais-je au comble de mon art ? Je vis. Et je ne fais que vivre. Voilà une œuvre... [...]. Vivre... Je ressens, je respire mon chef-d'œuvre. Je nais de chaque instant pour chaque instant. VIVRE !... JE RESPIRE. N'est-ce pas tout ? JE RESPIRE.[...] JE SUIS, n'est-ce pas extraordinaire ? Se soutenir au-dessus de la mort comme une pierre se soutiendrait dans l'espace ? Cela est incroyable... JE RESPIRE ; et rien de plus, car il n'y a rien de plus ? JE RESPIRE ET JE VOIS. Ce lieu est doux à voir... Mais qu'importe ce lieu ? Qu'importe ce qu'on voit ? VOIR suffit, et savoir que l'on voit... C'est là toute une science²².

Certes le ton est un peu trop élevé, trop exalté pour être assimilé sans réserve à l'éveil zen, mais cette irruption de sensation pure de vivre, qui est considérée comme le comble d'un art – « Il fallut tant d'espoirs et de désespoirs, de triomphes et de désastres pour en venir là²³ » – s'apparente fondamentalement à l'état de conscience d'un être totalement éveillé. Est-il opportun de rappeler ici que ce qu'enseigne Dôgen Zenji²⁴, fondateur du zen sôtô au Japon, c'est aussi cette simple vérité que vivre, c'est seulement vivre. « Cette vie est le processus énergétique en soi », écrit Dainin Katagiri, premier abbé du Centre de méditation zen du Minnesota aux Etats-Unis. « Très naturellement, ce processus énergétique anime notre vie. C'est le meilleur moyen de communiquer avec les autres, avec l'univers. L'intellectualisation est une chose estimable, mais on ne doit pas oublier qu'elle n'est rien d'autre qu'un résidu. Ce n'est pas mal. C'est important, mais on doit se rendre compte que l'intellectualisation possède ses propres limites²⁵ ».

Cependant, la suite du soliloque de Faust que je viens de citer montre d'une façon encore plus frappante une dimension spirituelle qui correspond quasiment au dernier stade de l'exercice zen ci-dessus indiqué : la dimension où s'opère de nouveau l'articulation du monde environnant avec un degré plus élevé de communion des choses :

Je vois ce pin. Qu'importe ce pin lui-même ? Ce pourrait être un chêne, là. Je le verrais. Et ce toit de brillante ardoise serait aussi bien un miroir d'eau calme. Je le verrais. Et quant à la figure de ces collines éloignées qui ferment accidentellement le pays, je me sens dans les mains le pouvoir d'en redessiner à mon gré la longue ligne molle... VOIR, c'est donc aussi bien voir autre chose ; c'est voir ce qui est possible, que de voir ce qui est... Qu'est-ce donc que les visions exceptionnelles que les ascètes sollicitent, auprès de ce prodige qui est de voir quoi que ce soit²⁶ ?

Nous savons que l'essence du bouddhisme zen consiste dans l'acquisition d'un nouveau point de vue à partir duquel la vie prendra un aspect nouveau, plus frais et plus profond, et que cette acquisition est caractérisée chez les adeptes par un gain de simplicité extraordinaire dans la manière de voir la

vie et les choses. C'est ainsi qu'on pourra rapprocher sans trop d'artifice ce « prodige [...] de voir quoi que ce soit » du Faust valéryen d'une expérience de l'illumination zen (satori, en japonais).

Est-ce qu'il est légitime de conclure, après ce survol, comme notre professeur japonais prétendait le faire, que Valéry est bouddhiste ? Non, certes, au sens propre du terme. Mais quand on sait que la vie de Valéry a été, depuis ses vingt ans, une longue ascèse pleine de pièges, on est tenté d'y voir un cheminement laborieux vers un éveil final par le moyen d'un exercice spirituel quotidien pendant plus d'un demi-siècle, dont témoignent les *Cahiers*. Il est à rappeler que la devise du jeune Valéry était : « To go to the last point, celui au-delà duquel tout sera changé²⁷ » et que le principal but de ses efforts était de s'améliorer, se dresser : « une éternelle bataille contre (m)es lacunes, (m)es oublis, (m)es dispersions, (m)es coups de vent²⁸ ». Ainsi le projet valéryen se présente d'emblée comme un jeu personnel de purification de ses moyens de réflexion et de libération de ses énergies spirituelles sous toutes leurs formes. « Le Zen est, dans son essence, écrit D. T. Suzuki, l'art de voir dans la nature de son être[...]. Nous pouvons dire que le Zen libère toutes les énergies accumulées normalement et naturellement en chacun de nous, et qui leur permette d'agir²⁹ ». Et c'est à Valéry d'avouer avoir trouvé l'un des principes directeurs de sa vie spirituelle dans une fantaisie³⁰ de Poe où se trouvait « l'une des phrases qui ont eu tant d'influence thématique sur (lui) dès 19 ans ». Elle dit : « L'homme est fort loin d'avoir atteint ce qu'il pourrait être³¹ ». D'où ses efforts vers la réalisation de son « pouvoir » à sa juste valeur et à son plein... Ici encore quelques passages extraits du livre de D. T. Suzuki jettent une lumière singulièrement éclairante sur ce choix du jeune Valéry :

« A l'âge de quinze ans, dit Confucius, mon esprit était tourné vers l'étude, et à trente ans je savais où j'en étais. » Cette phrase est l'une des plus riches de sens qu'ait prononcées le grand sage chinois. Tous les psychologues adhéreront à cette déclaration, car c'est généralement aux environs de la quinzième année que les adolescents commencent à examiner sérieusement ce qui les entoure et à faire des recherches sur le sens de la vie. Tous les pouvoirs spirituels, jusqu'alors dissimulés dans les profondeurs subconscientes du mental, jaillissent presque simultanément. Et quand cette éruption est trop brusque et

violente, l'esprit peut perdre son équilibre d'une façon plus ou moins durable ; en fait, bien des cas de prostration nerveuse signalés au cours de l'adolescence proviennent principalement de cette rupture d'équilibre mental. Dans la plupart des cas, les effets n'en sont pas très graves et la crise peut passer sans laisser des traces profondes ; mais il n'en est pas de même pour certains caractères : soit en raison de tendances inhérentes, soit sous l'influence exercée par le milieu ambiant sur leur nature ductile, l'éveil spirituel les mène jusqu'au plus profond de leur personnalité. C'est à ce moment qu'il leur faudra choisir entre « l'éternel Non » et le « Oui éternel ». C'est ce choix que Confucius entend sous le terme d'« étude » ; il ne s'agit nullement par là d'étudier les classiques, mais de plonger profondément dans les mystères de la vie³².

A 16 ans, le jeune poète qu'était Paul Valéry composait des sonnets, dont l'un intitulé « Solitude » laisse présager « toute l'attitude valéryenne » par un de ses vers :

Et je jouis sans fin de mon propre cerveau³³

A 30 ans, Valéry dictait à sa femme Jeannie, qu'il venait d'épouser, des notes des *Cahiers* qui lui tenaient le plus à cœur pour leur mise au net. Son esprit était déjà tourné depuis six ans vers l'« étude », l'étude des fonctions de l'esprit s'entend, et à 30 ans passés, il était effectivement comme s'il savait où il en était. On comprendrait mieux maintenant qu'il n'est pas si absurde pour nous les lettrés orientaux de voir un parallèle entre un intellectuel occidental comme Valéry et un modèle intellectuel extrême oriental esquissé par Confucius...

Pour en revenir au néant, thème principal de nos propos, il vaut mieux interroger, croyons-nous, la fin de l'itinéraire plutôt que son début. Prenons pour exemples quelques textes comme *Fin de Monsieur Teste*³⁴ ou *L'Ange*³⁵, tous les deux œuvres posthumes. « Adieu. Bientôt va finir, dit Monsieur Teste, une certaine manière de voir. Peut-être brusquement et maintenant. Peut-être cette nuit avec une dégradation qui peu à peu s'ignorera elle-même. » La manière de voir ici mentionnée appartient assurément à la vie. Mais le protagoniste est parfaitement conscient que le voir ne s'identifie pas avec l'être, parce que si « le voir implique l'être, on peut être sans voir ». Quant à la mort,

il sait bien que c'est la « fin intellectuelle » et qu'il s'agit au fond de « passer de zéro à zéro », « de l'inconscient et insensible à l'inconscient et insensible ». Il laisse entendre par là, semble-t-il, que la vie n'est qu'un épisode plus ou moins joyeux entre deux points zéro qui se situent parmi la dialectique de l'être et du néant, qui est essentielle. Restera la peur qu'on a de l'agonie, ce moment décisif de passage de la vie à la mort, « impossible à voir » par définition. Mais le penseur n'est-il pas en quelque sorte « un agonisant », se demande l'ami de Monsieur Teste, en ce sens qu'il est porteur d'un « œil frontière entre l'être et le non-être ». Et c'est à Monsieur Teste de reprendre dans la perspective de sa mort imminente : « Cependant, j'ai travaillé toute ma vie à cette minute ». Comme s'il voulait dire par là qu'il s'était familiarisé avec ce moment suprême depuis longtemps, d'où son calme, sa sérénité in extremis... teintée de peur certes, mais non sans un brin de joie et d'autosatisfaction³⁶.

Le fameux poème en prose intitulé « L'Ange » confirmerait cet état d'esprit sous un éclairage autrement émouvant. Ce qui nous touche à la lecture de ce poème, c'est sa limpidité qui sous-tend l'atmosphère : limpidité de l'eau et de l'air avec une lumière transparente, partout. Décor singulièrement zen, économe à l'extrême, dénué de tout ornement inutile, réduit au strict minimum. Sur la scène, il y a d'un côté cet *Ange* merveilleusement pur qui est censé jouir sans fin de « l'universalité de sa connaissance limpide » et, de l'autre, son double miré dans l'eau de la fontaine, une « Tristesse en forme d'Homme », dit le poème, homme « en larmes » et en proie à « une tristesse infinie ». A première vue, il semble y avoir un conflit entre eux, entre ces deux visages du Janus valéryen. Cependant, quand on relit le texte attentivement, on conçoit qu'il n'en est rien. Cette manière d'ange assis sur le bord d'une fontaine s'étonnait de son propre reflet qui s'y mirait. Intrigué par l'« apparence si misérable » de sa figure et par la « douleur qui s'y peignait », l'Ange s'efforçait de « se reconnaître dans ce visage porteur de pleurs » par la force de sa lucidité. En vain. « O mon étonnement, se demande-t-il à la fin, Tête charmante et triste, il y a donc autre chose que la lumière ? » Ce constat final dont le ton peut paraître quelque peu *tragique*, signifie-t-il la défaite de l'Ange ou le triomphe de l'Homme exploré ? Non, certes. Ni l'un ni l'autre ne l'emportait ici. Il faut dire plutôt que l'un et l'autre étaient passés outre, puisque, comme le dit clai-

rement la fin du poème, l'Ange « ne cessa de connaître et de ne pas comprendre ». Et cela, « pendant une éternité ». Or, quel est cet état ainsi suspendu entre « le connaître » et « le ne pas comprendre », sinon la posture de méditation prolongée, l'entrée dans le dhyâna, terme sanskrit qui signifie « méditation », dont la traduction chinoise « zenna » est à l'origine du terme « zen³⁷ » ? « L'éveil, en fin de compte, écrit D.T. Suzuki, n'est pas quelque chose qu'on puisse conquérir par l'entendement³⁸ ». C'est sans doute cette reconnaissance qui gagnait l'Ange aussi. Et cette « autre chose que la lumière » dont ce dernier soupçonnait l'existence, c'est le néant plus vaste que la lumière, susceptible d'engloutir dans son sein « la douleur » même de l'homme en pleurs.

* * *

Avant de conclure, relisons la suite de la note des *Cahiers* que nous avons citée tout au début de nos propos :

Jadis des théosophes m'avaient (d'après *La Jeune Parque*) qualifié d'initié sans le savoir. J'ignore Bouddha et la théosophie. Mais les gens qui « pensent » sont des êtres qui se meuvent, les yeux bandés, dans le très petit salon de l'Esprit humain – et dans ce colin-maillard métaphysique, ils se heurtent et se repoussent simplement parce qu'ils se meuvent, et que l'espace est très restreint. C'est un espace d'une douzaine de mots³⁹.

Effectivement, dans ce « très petit salon de l'Esprit humain », on pourrait évoquer, les mêmes textes de Valéry à l'appui, d'autres origines ou sources que le bouddhisme zen, qui auraient inspiré notre poète-penseur : Plotin, Eckhart ou Saint Ignace, pour ne citer que quelques grands noms bien connus dans l'histoire de la pensée métaphysique et religieuse de l'Occident.

Reste que la fin de *Monsieur Teste*, ce passage de « zéro à zéro », de « l'inconscient et insensible à l'inconscient et insensible », dont nous venons de parler, cette notion de mort « naturelle » qui est, selon Valéry, « par épuise-

ment des combinaisons d'une vie⁴⁰ » et enfin ces vers terminaux d'« Ébauche d'un serpent » :

– Cette soif qui te fit géant,
 Jusqu'à l'Être exalte l'étrange
 Toute-Puissance du Néant⁴¹ !

ils ont tous une profonde résonance du bouddhisme zen pour l'âme orientale qui nous est familière.

NOTES

- 1 Œ, I, p. 139.
- 2 C1, p. 188.
- 3 A ce propos, il faudra relire cette étonnante note des *Cahiers*, citée pour la première fois par James R. Lawler dans sa *Lecture de Valéry* : « Savoir est une dépendance de tout l'homme, et qui tend à occuper enfin précisément la même étendue que l'homme même. Mais cette marche se fait comme celle d'un reptile dont la tête d'abord s'avance et s'éloigne de la queue, puis la queue est retirée vers la tête. L'homme croit dépasser par l'esprit les contacts et les connaissances de son corps. Mais l'esprit s'arrête et le corps le rejoint. Quand ils se seront rejoints, la science possible sera achevée ; il n'y aura plus de chimère possible, plus d'espoir, plus d'erreurs, plus de théories. On verra alors, à la fin, que ce grand mouvement, *cette migration de l'être vers le connaître, quand le connaître sera sur le point de se résoudre dans l'être*, n'a été que l'effet d'un certain écart qui s'est produit il y a x siècles entre une excitation et une réponse, et qu'il aura fallu l'histoire entière de l'humanité, en tant qu'espèce – pour combler. » (C,VI,914. C'est nous qui soulignons.) Là se dessine l'idée valéryenne d'une utopie originelle où se rejoignent l'être et le connaître. En réalité, la connaissance n'est possible qu'au prix d'un certain sacrifice de l'être.
- 4 Il y a bouddhisme et bouddhisme, si l'on parle de ses diverses sectes. Nous nous bornerons à nous référer ici au bouddhisme zen. Car, avant d'être une religion ou une pensée métaphysique, « le zen est, dans son essence, l'art de voir dans la nature

- de son être » (Daisetsu Teitaro Suzuki, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, Première série, Albin Michel, 1972, p. 1).
- 5 Lettre à Henri Cazalis de fin avril 1866, *Correspondance de Mallarmé 1862-1871*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor, Gallimard, 1959, p. 207.
 - 6 *Ibid.*, p. 207-208.
 - 7 Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1945, p. 368.
 - 8 Cf. quelques extraits d'*Igitur* de Mallarmé : « (...) tandis que (...), scintille le feu pur du diamant de l'horloge, seule survivance et joyau de Nuit éternelle... » (*ibid.*, p. 436) et encore : « Sur les meubles vacants, le Rêve a agonisé en cette fiole de verre, pureté, qui renferme la substance du Néant » (*ibid.*, p. 439). Enfin : « Sur les cendres des astres, celles indivises de la famille, tait le pauvre personnage, couché, après avoir bu la goutte de néant qui manque à la mer. (La fiole vide, folie, tout ce qui reste du château ?) Le Néant parti, reste le château de la pureté. » (*ibid.*, p. 443).
 - 9 Mot sanskrit qui signifie littéralement « extinction », extinction complète des phénomènes s'entend. « Dans la religion bouddhiste », précise le Grand Larousse de la Langue Française, « anéantissement suprême où réside la sérénité parfaite ».
 - 10 Dans la terminologie de la phénoménologie, noèse et noème signifient respectivement, on le sait, « l'acte de pensée » (nohsis) et « ce qui est pensé » (nohma).
 - 11 Toshihiko IZUTSU, *La Conscience et l'Essence*, p. 164. Ce livre d'un grand savant japonais, avec celui de T. D. Suauki, nous a guidé tout au long de nos réflexions sur le bouddhisme zen dans cet article. Comme il est écrit en japonais, c'est nous qui traduisons en français les passages cités.
 - 12 *Ibid.*, p. 165.
 - 13 Œ, I, p. 1223.
 - 14 *Ibid.*, pp. 1223-1224.
 - 15 *Ibid.*, p. 1228.
 - 16 C2, p. 242.
 - 17 *Ibid.*, p. 327.
 - 18 *Ibid.*, p. 309.
 - 19 *Ibid.*, p. 301.
 - 20 C1, p. 42.
 - 21 Corr. GV, p. 199.
 - 22 Œ, II, p. 322.
 - 23 *Ibid.*, p. 321.

- 24 Dôgen Zenshi, c'est-à-dire Maître du Zen Dôgen, a vécu entre 1200 et 1253. Voici un épisode rapporté par Daisetsu T. Suzuki dans son *Essai sur le Bouddhisme Zen* : « Quand Dôgen, fondateur de l'école japonaise Sôtô, étudiait le Zen en Chine avec Djoutching au début du XIII^e siècle, le maître avait l'habitude de lui dire : "Esprit et corps détachés; détachés esprit et corps !" Dôgen reprend l'idée dans l'un de ses sermons : "Détaché ! Détaché !" Cet état doit être connu au moins une fois par vous tous ; il est comme un amoncellement (de fruits) dans un panier sans fond, comme un écoulement (d'eau) dans un vase percé d'un trou ; quels que soient vos efforts pour amasser ou verser vous ne pouvez emplir le récipient. Cela compris, nous pouvons dire que le fond du récipient est percé. Tant qu'il vous reste une trace de conscience qui vous fasse dire : "J'ai cette compréhension ou cette réalisation", vous jouez encore avec les irréalités. » (*op. cit.*, Troisième série, p. 145146).
- 25 Dainin Katagiri, *Retour au silence*. Editions du Seuil, 1993, p. 189.
- 26 *Op. cit.*, p. 322-323.
- 27 C1, p. 21
- 28 *Ibid.*, p. 49.
- 29 D.T. Suzuki, *op. cit.*, Première série, p. 11.
- 30 Il s'agit d'un des contes recueillis dans *Histoires grotesques et sérieuses : Le Domaine d'Arnheim*.
- 31 C1, p. 181.
- 32 *Op. cit.*, Première série, p. 1213.
- 33 *Œ*, I, p. 16.
- 34 *Œ*, II, p. 7475.
- 35 *Œ*, I, p. 205206.
- 36 Est-il opportun de citer ici ces mots de Valéry qui font figure de son testament intellectuel : « Pénitence xxx v xlv (il faudrait lire comme 30 mai 1945) où je me résume. J'ai la sensation que ma vie est achevée c.-à-d. que je ne vois rien à présent qui demande un lendemain. Ce qui me reste à vivre ne peut plus désormais être que du temps à perdre. Après tout, j'ai fait ce que j'ai pu » (C, XXIX, 908, note citée pour la première fois par Agathe Rouart-Valéry dans sa note biographique pour *Œuvres I*, de la Bibliothèque de la Pléiade) ?
- 37 *Op. cit.*, p. 94.
- 38 *Ibid.*, p. 286.
- 39 C1, p. 188.
- 40 *Ibid.*, p. 231.
- 41 *Œ*, I, p. 146.

Économie de la lecture, dans *Charmes*

Steven WINSPUR

Y a-t-il un rapport entre le fonctionnement d'un poème et l'expérience de la dépense, ou de la perte d'une partie de soi ? On sait bien qu'un tel rapport existe dans les poèmes de l'exil. La fonction compensatrice des *Regrets* de Du Bellay, des *Contemplations* de Hugo ou des quatre poèmes de Saint-John Perse regroupés sous le titre *Exil* est assez évidente. Il me semble néanmoins que beaucoup d'autres poèmes lyriques, n'ayant aucun rapport avec l'exil, portent les traces de ce qu'on pourrait appeler une économie vitale.

Certains aspects de cet échange vital le distingue de la production et du transfert des objets que l'on désigne d'habitude par le mot économie.

D'abord, contrairement à la consommation plutôt passive des biens matériels, l'interaction qui a lieu entre un texte poétique et ses lecteurs (y compris son premier lecteur, l'écrivain) oblige ces derniers à participer à la création du sens. En second lieu, dans le cas des textes dont la force poétique est particulièrement riche, les lecteurs se trouvent en partie transformés par leur déchiffrement du poème. On m'objectera peut-être qu'un tel changement du consommateur est un des effets qui est justement promis par le régime de la

consommation matérielle, tel qu'il est décrit dans la publicité. « Achetez cet objet-ci et vous deviendrez quelqu'un de complètement différent ! », nous déclarent les réclames. Mais là où l'achat d'un objet n'entraîne qu'un changement superficiel de l'acheteur, nous trouverons tout à l'heure que ce qui change chez le lecteur d'un poème n'est pas un simple effet de surface mais plutôt la logique profonde de ses raisons d'agir. Ceci nous amène à la dernière différence entre l'économie de la consommation et celle de la lecture des poèmes. Non seulement un lecteur de poèmes paie de sa propre activité mentale, pour ainsi dire, mais aussi ce qu'il reçoit en échange est un prolongement de cette même activité. Le « rendement » de la poésie est une intensification de l'effort qu'on y apporte pour la comprendre...

Pour justifier ces remarques un peu générales, je pourrais me référer à des allégories d'une perte initiale renversée ensuite par un gain considérable, que l'on trouve, par exemple, dans « El Desdichado » de Nerval, où la force intrinsèque de l'énonciation poétique garantit à tout individu qui l'assume une restitution de la force de vivre, ou bien dans « La bouteille à la mer » de Vigny. Maint poème de Mallarmé (comme « Don du poème », « Placet futile », ou « Salut ») promet de compenser l'effort de la lecture qu'il exige par un sentiment d'ivresse, ou par l'expérience d'une force discursive qui élèvera le destinataire au-delà de tout calcul de la perte de l'énergie, de l'attention mentale, ou de quoi que ce soit. Est-ce qu'on ne retrouve pas cette même économie vitale dans *Charmes* de Paul Valéry ? A ce propos, je ne pense pas seulement au titre du recueil – qui identifie chacun des poèmes aux effets enivrants qu'il provoque chez les lecteurs – mais je pense aussi à une stratégie discursive bien particulière des poèmes qui le composent. Car il est souvent question dans ces textes de proposer un échange d'actions qui aurait pour but la création d'une jouissance particulière. Considérez, par exemple, le poème liminaire (dans l'édition de 1922) l'« Abeille », où une narratrice demande à l'insecte de la piquer au sein ; ou pensez au texte « Aurore », dans lequel un narrateur dialogue avec les idées qui lui passent par la tête au petit matin – un dialogue où le narrateur et ses idées sont transformés par leur entretien. Il y a également des échanges incomplets dans le recueil : dans « Au Platane », par

exemple, l'arbre en question refuse la suggestion proposée par le poète de rendre un son poétique au vent qui le secoue.

Avant d'examiner le recueil en détail, j'aimerais le situer par rapport à quelques remarques curieuses que Valéry avait écrites dans les *Cahiers* à propos de l'économie particulière qui règle l'échange entre un texte et ses lecteurs. Dans trois paragraphes des *Cahiers* écrits en 1916, et qui développent des réflexions formulées par le poète depuis quatorze ans (C, 2, 987, 992, 1006, 1013), nous trouvons quelques déclarations paradoxales, en commençant par la phrase qui suit : « Le véritable poète ne sait pas exactement le sens de ce qu'il vient d'avoir le bonheur d'écrire », affirme Valéry (C, 2, 1078). La phrase suivante déplace notre attention en examinant le rôle du lecteur. « Car à l'égard de [ce qu'il écrit, le poète] devient un simple lecteur », lisons-nous l'instant d'après. Et Valéry poursuit :

Il vient d'écrire un non-sens : ce qui doit : non présenter mais recevoir un sens. Comment concevoir ce travail paradoxal ? – Écrire ce qui restitue ce qu'on n'a pas donné. Le vers attend un sens – Le vers écoute son lecteur quand je dis que je regarde mes Idées, mes images, je puis aussi bien dire que j'en suis regardé...

Essayons de comprendre ces remarques singulières. Le poème est un non-sens, selon Valéry, dans la mesure où il attend la participation de son lecteur qui le transformera en un objet doué de sens. Puisqu'un poète écrit ce qui restitue ce qu'on n'a pas donné (à savoir, le sens), il faut supposer que le poème n'est pas n'importe quel objet capable de recevoir une interprétation, mais plutôt un objet très particulier qui place un miroir devant la création du sens afin que chaque lecteur puisse assister à sa propre activité mentale. Voilà, me semble-t-il, la façon dont le vers écoute son lecteur. Le poème ne s'anime pas seulement parce qu'il emprunte une vie à son lecteur – une vie comme les autres, pour ainsi dire – mais parce qu'il écoute la forme de vie particulière que chaque lecteur lui prête, et qu'il fait quelque chose d'autre avec elle. Valéry a déclaré dans ses « Commentaires de *Charmes* » : « Mes vers ont le sens qu'on leur prête » (CE1, 1509), il faut donc accorder un sens bien précis au verbe prêter. Il ne dit pas que chaque poème peut dire ce que son lecteur veut qu'il dise, mais plutôt que le poème emprunte littéralement l'attention du lecteur (ou la capacité de ce dernier à produire du sens) pour ensuite l'adapter à sa propre

forme. Nous prêtons un sens au texte poétique pour que celui-ci nous rende quelque chose en échange : notre pensée transformée.

Une analogie importante me semble exister entre l'échange et la transformation de la pensée qui sont occasionnés par la poésie et les changements de valeur actualisés dans le langage mathématique. Plusieurs critiques ont déjà examiné en détail les rapports entre les mathématiques et le concept de créativité chez Valéry, et je ne vais pas reprendre tout le travail important qu'ils ont élaboré là-dessus. Le lien entre la géométrie et la poésie me paraît néanmoins central pour notre propos.

Après avoir affirmé dans une section des *Cahiers* que les mathématiques étudient les façons d'actualiser toutes les transformations possibles à l'intérieur d'un champ de paramètres donné (C, 2, 792), Valéry examine ensuite la nature de ces transformations. Ce sont essentiellement des actions. Les opérations mathématiques sont des moyens d'exécuter les actes, déclare-t-il et un exemple évident en serait une équation géométrique (C, 2, 789). Une proposition de ce genre ne décrit pas la figure géométrique particulière dont la forme dessinée trouve une sorte de traduction dans les symboles et chiffres qui composent l'équation. Il faut reconnaître à ce propos le statut performatif des propositions mathématiques : au lieu de décrire quoi que ce soit, chaque équation ne fait que transcrire des transformations symboliques et abstraites. Comme l'affirme Valéry, la mathématique est une manière de pensée, la seule « qui soit [...] ce qu'elle représente et qui représente ce qu'elle est » (C, 2, 805). Voici un autre extrait qui va dans le même sens : « Mathématique. Parler ce qu'on fait. Faire ce qu'on parle. Je dis que je fais ceci, et c'est le faire » (C, II 826). Il en résulte, dans le cas d'une équation géométrique, que la proposition écrite est en réalité un ensemble de règles qui vous apprennent à dessiner la figure particulière que la proposition a traduite en lettres et en chiffres. La meilleure façon de lire l'équation est de suivre ses règles et donc d'engendrer la figure. Bref, l'équation vous indique une façon d'agir :

Géométrie signifie accord parfait réciproque d'un langage avec des actes et des figures sont produites à la vue et au toucher par ces actes. Ces produits d'actes restituent les actes qui les engendrent. [...] Figure > acte, acte > Figure (C, 2, 828, cf. 809).

La possibilité de récupérer l'action dans une lecture des figures a une importance capitale non seulement dans la géométrie mais aussi dans la poésie, où le poète, comme on l'a déjà constaté, écrit ce qui restitue ce qu'on n'a pas donné (Cf, C, 2, 1078).

Passons maintenant au recueil *Charmes* pour mettre à l'épreuve l'analogie que je viens de proposer entre le déchiffrement d'un poème et la restitution des actions qui sont impliquées dans certaines formules mathématiques. Dans le sonnet « Le Vin perdu », on retrouve le même mouvement d'aller-retour entre figure et acte que Valéry avait découvert dans la géométrie :

J'ai, quelque jour, dans l'Océan, 1
 Mais je ne sais plus sous quels cieux), 2
 Je te, comme offrande au néant, 3
 Tout un peu de vin précieux... 4
 Qui voulut ta perte, ô liqueur ? 5
 J'obéis peut-être au devin ? 6
 Peut-être au souci de mon cœur, 7
 Songeant au sang, versant le vin ? 8
 Sa transparence accoutume 9
 Après une rose fumée 10
 Reprit aussi pure la mer... 11
 Perdu ce vin, ivres les ondes !... 12
 J'ai vu bondir dans l'air amer 13
 Les figures les plus profondes... 14
 (Œ,1, 146-7)

La personnification de l'océan que l'on trouve dans le premier vers indique que l'acte de jeter le vin dans la mer est une figure qui nous renvoie à une autre action. Quand on lit la métaphore des vers 7 et 8, qui établit un parallélisme entre le sang que le cœur du poète fait circuler dans les artères et que le vin verse dans l'océan, on commence à percevoir dans ses grandes lignes l'allégorie qui est déjà esquissée dans la personnification initiale. Si le vin du poète est métaphore de sa poésie (comme le souligne l'adjectif précieux au quatrième vers qui désigne à la fois la grande valeur du liquide et la préciosité

des figures poétiques), alors le vaste océan du néant où le poète disperse son travail représente l'ensemble de ses lecteurs. Ceux-ci sont pour la plupart inconnus à l'écrivain, et aussi inconnaissables puisqu'ils ne se présenteront qu'après la composition du texte. Selon le troisième vers, le poète aurait donc publié sa poésie sous la forme d'une offrande au lecteur inconnu. Le mot offrande souligne deux aspects importants de ce don. D'abord, le lecteur est situé à la place d'un dieu, le poème lui accordant une puissance plus grande que celle du poète pour la simple raison, discutée au départ, que seule la lecture d'un texte lui donne un sens, de même qu'à l'époque antique les dieux seuls étaient capables de conférer un sens et une finalité aux actions humaines. Ensuite, dans le second tercet, l'offrande du poème établit un contrat précis qui demande au lecteur de donner en échange au texte un peu de sa propre vie, ou de sa propre force – désignée par les figures bondissantes au-dessus de la mer.

Dans ce que je viens de dire, on trouve l'amorce d'une réponse à la question posée par ce sonnet, et qui est la suivante : pourquoi verser du vin dans la mer ? C'est-à-dire, pourquoi écrire des poèmes pour d'autres lecteurs ? Si un poème n'a aucune signification sans l'intervention de la vie d'autrui, alors l'écriture du poème entraîne nécessairement le don du texte à un lecteur. D'où une première réponse un peu simpliste à la question formulée dans le cinquième vers : qui voulut ta perte, ô liqueur ? C'est le lecteur qui l'a voulue. Une seconde réponse s'impose néanmoins puisqu'il faut bien décider ce que signifie le besoin impérieux d'être lu. La raison proposée au sixième vers n'est pas convaincante – j'obéis peut-être au devin ? – car la fatalité (qui est une affaire d'augures) ne peut rien expliquer. Tout ce qu'elle révèle, c'est que les choses sont ce qu'elles sont, et si un devin ajoute qu'elles doivent être ainsi, cela n'ajoutera rien à l'affaire. La raison pour laquelle le poète avait versé du vin ou de l'encre doit donc se trouver ailleurs et nous trouvons la première esquisse d'une réponse aux vers 7 et 8 : peut-être [que j'obéis] au souci de mon cœur, Songeant au sang, versant le vin ?

L'équation qui s'établit ici entre les deux liquides, entre une bouteille de vin que l'on verse et un cœur qui exhale du sang, affirme un principe important que l'on pourrait résumer ainsi : si la fonction du cœur consiste à repousser le sang loin de lui-même et à le faire circuler partout dans notre corps, alors le vin aura une fonction semblable – d'être partagé et non pas enfermé dans sa

bouteille. Ni le sang, ni le vin, ni le poème, n'ont de valeur que dans la mesure où il s'éloigne de leur source pour s'approcher d'autres noyaux de vie. Les effets fortifiants que le cœur, le vin ou le poème provoquent chez autrui constituent leur raison d'être.

Dans les deux tercets du sonnet, on trouve une description du fortifiant qui est apparemment perdu. Le premier tercet caractérise la façon dont les lecteurs absorbent la passion que les vers leur provoquent, jusqu'au point où cette passion s'identifie complètement à leurs mouvements naturels (la transparence accoutumée de l'océan). Dans le second tercet, la forme particulière de ces mouvements est mise en relief, car elle a été inspirée par les vers que les lecteurs avaient lus. L'air amer qui est au-dessus de la surface de l'océan joue le même rôle pour la mer que le ciel joue pour les êtres humains : c'est une métaphore des aspirations et des gestes potentiels. Par conséquent, si l'on découvre le tracé de ces figures dans l'air après que le vin a été absorbé dans l'océan, il faut comprendre que le vin a directement provoqué l'apparition des figures. En d'autres termes, l'ensemble des lecteurs (ou l'océan) est en train d'appliquer à leur propre vie mouvementée quelques-unes des équations qu'ils ont trouvées dans la lecture de la poésie. Il faut comprendre aussi que les figures les plus profondes surgissent du fond de la mer, d'un endroit qui désigne donc, allégoriquement, la capacité fondamentale de chaque individu – à savoir sa capacité d'agir. Je reviendrai bientôt à cette trans-figuration du lecteur, mais pour l'instant je veux souligner un certain déplacement qui a lieu dans « Le Vin perdu ». On passe d'une représentation du vin versé à une figure de l'écriture et ensuite à une allégorie de la lecture qui aboutit enfin à une description détaillée des effets de la poésie. Ces effets ne sont pas seulement un sujet du poème (dans les deux derniers tercets) ; ils anticipent aussi notre propre réaction au sonnet, car les trois derniers points de suspension dans le poème renvoient aux pensées de chaque lecteur qui prolongent les vers du sonnet en bondissant à leur tour. Comme dans le cas d'une équation géométrique, on récupère certains actes par un décodage des figures, et ces actes allégoriques incitent ensuite la production d'autres figures par celui ou celle qui avait décodé l'équation initiale.

Il en résulte, dans ce sonnet-ci tout au moins, que le vin n'est pas perdu. Il n'y a aucune trace de vie qui soit gaspillée dans le poème parce que la fonc-

tion du texte est analogue à celle de la coupe de champagne mallarméenne dans « Salut » : elle n'a de valeur qu'en transmettant à autrui la force même de la vie. Chaque individu ne vit (dans le sens plein du mot) qu'aux instants où il prête sa vie aux autres, et ce principe du partage est tout aussi valable pour l'existence humaine que pour la création du sens dans la poésie. C'est un principe que nous avons tout de même du mal à accepter puisque la plupart de nos actes quotidiens sont régis par une économie basée sur la perte, que nous faisons constamment des calculs pour atténuer le gaspillage – de l'argent, du temps, de l'énergie, du soi. Néanmoins, le bien ne se mesure pas par une quantité d'objets accumulés, ni par la création d'une identité publique – pour la simple raison que, plus on essaie de s'approprier le monde, plus on est perdu au monde et emprisonné dans le cercle des obligations quotidiennes. Apprendre à vivre plus par une dépense croissante de sa propre vie est une des leçons paradoxales que la poésie nous apprend. Si l'on revient au poème liminaire de la première édition de *Charmes*, « L'Abeille », on comprendra que le don de soi effectué par la narratrice du poème est une allégorie du don que Valéry exige de tout lecteur. Le circuit de l'adresse dans ce sonnet, où une femme parle à une abeille, répète le discours implicite d'un lecteur de *Charmes* qui, en ouvrant le recueil demanderait aux poèmes de lui livrer leur richesse, ou, selon une métaphore classique, leur miel. Cette richesse se paie néanmoins d'une douleur (la piqûre de l'abeille) qui est, comme James Lawler et d'autres commentateurs l'ont démontré, une figure de l'illumination qui résulte d'un effort intellectuel soutenu (66). Là où Lawler trouve dans le discours de la narratrice la voix du poète qui médite sur sa propre activité mentale, je trouve plutôt une figure de l'autre du poète, le lecteur. (N'oublions pas à cet égard que c'est une femme qui parle dans le poème.) Cette distinction me paraît importante dans la mesure où l'échange de forces établi dans le sonnet (et qui se profile dans bien d'autres poèmes du recueil : par exemple dans « Au Platan », « La fausse morte », ou bien dans les interactions du vent et du narrateur à la fin du « Cimetière marin ») existe dans l'espace qui relie un intérieur à un extérieur, plutôt que dans les confins d'une âme repliée sur elle-même. C'est seulement en s'ouvrant aux actions hasardeuses du monde et d'autrui que le sujet pensant (poète ou lecteur) peut ressentir la force de la vie. Monsieur Teste était déjà arrivé à cette conclusion importante quand il a déclaré, à la

dernière page de son Log-Book que « ce n'est pas vivre que vivre sans objections, sans cette résistance vivante, cette proie, cette autre personne, adversaire, reste individué du monde, obstacle et ombre du moi – autre moi » (Œ2, 45).

« Ode secrète » souligne l'importance de cette sortie de soi-même et indique aussi les types d'actions qu'un lecteur peut récupérer dans son déchiffrement des figures poétiques. Comme l'a bien démontré James Lawler, cette ode ne loue pas une victoire réelle mais explore plutôt le sentiment de satisfaction physiologique qui accompagne tout entraînement corporel, qui aboutit à une réussite quelconque (230). Par conséquent, Lawler trouve que l'adjectif « secrète » dans le titre est synonyme de privé ou d'intérieur, ce qui donnerait au poème la structure d'un monologue intérieur. Je crois néanmoins qu'il faut reconnaître un autre aspect du titre : notamment l'effet produit par son oxymore. Les odes classiques, comme celles de Pindare auxquelles Valéry avait emprunté pour le « Cimetière marin », étaient des textes nécessairement publics, déclamés après une victoire sportive ou une bataille militaire. Tout en louant la prouesse particulière de l'homme qu'elle célébrait l'ode classique tirait des exploits de ce héros une leçon morale pour son public. Le premier effet du titre de l'ode valéryenne consiste donc à nier la fonction fondamentale de la forme poétique qu'elle illustre. Après avoir lu les premières strophes du poème, nous sommes d'autant plus surpris par cette négation du modèle classique puisqu'il ne semble pas y avoir d'exemple de prouesse physique ou morale qui soit louée dans le texte. Au contraire, c'est le moment qui a lieu après l'exercice du corps (notamment une danse) qui est célébré – le moment précis où le danseur retombe épuisé par terre.

Les trois premières strophes du poème décrivent cette chute dans le repos qui coïncide avec le coucher du soleil et l'apparition des étoiles. Quand on le comprend au pied de la lettre, l'impératif qui ouvre la quatrième strophe – « Dormez vainqueur lentement désuni » – évoque le passage ressenti par le danseur de la fatigue physique à l'état de sommeil et ensuite à la rêverie. Quand on interprète le sens figuré de ce vers et des vers suivants, on trouve pourtant que le danseur s'efface du poème, comme il se détache de son corps qui est maintenant séparé (ou désuni) de la danse qu'il vient de réaliser. Au lieu d'être uniquement une périphrase de sommeil, selon Charles Whiting dans

son édition critique du recueil (124), le temps sans ressources du vers 19 désigne aussi la dimension temporelle habitée par le lecteur du poème, qui n'a plus les ressources d'un autre (notamment le danseur) pour stimuler sa propre réflexion. C'est le lecteur qui entre en scène à partir de la cinquième strophe de cette ode, et qui projette dans son imagination des objets de victoire énorme qui dépasseraient en grandeur les actions du danseur. Par conséquent, la fin suprême annoncée dans la dernière strophe est à la fois la fin du poème en question et aussi, d'une façon plus importante, le but qui est constitué par les actions encore à faire et que seul le lecteur peut imaginer.

Malgré son apparence privée, ou antipublique, l'ode correspond donc à la fin aux règles classiques de la déclamation qui la gouvernent, puisqu'elle proclame universellement la nécessité d'agir que son lecteur a déjà reconnue. Les figures du danseur et des constellations célestes sont justement des épiphénomènes engendrés par les mouvements plus fondamentaux qui les constituent – tout comme les figures géométriques dont j'ai parlé tout à l'heure. Au lieu d'être un poème qui glorifie tel ou tel événement qui a déjà eu lieu, « Ode secrète » est donc un texte interpersonnel qui s'adresse aux actions futures que seuls les récepteurs du poème sont capables de projeter. Le poème interpelle leurs propres actions secrètes. Cela est d'autant plus évident si l'on considère le sens métaphorique de la danse chez Valéry et Mallarmé. Pour les deux, assister à une danse, c'est témoigner d'une force que la poésie doit ressusciter. Le spectateur est changé en in-individuel devant une danseuse qui, au lieu d'être une personne, est une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme (Mallarmé 304). Contempler un tel spectacle nous fait ressentir ce que Valéry appelle notre machine transformatrice (C, 1, 335).

Dans « Les Grenades », on trouve une autre métaphore de la transfiguration qui a lieu chez le récepteur des figures vitales de la poésie : à savoir, l'éclatement des grenades mûres. Un aspect de cette métaphore de la pensée me semble essentiel. La rupture de l'écorce des fruits est une condition nécessaire de la communion spirituelle, à laquelle le poème nous amène. Si les grenades désignent d'une façon métaphorique l'esprit, il faut avouer que c'est un esprit bien particulier. Au lieu d'être une entité unifiée qui puise son identité dans ses propres catégories ou fonctions, l'esprit en question tire son

existence plutôt d'un mouvement vers l'extérieur qui aboutit à un éclatement (au 10^e vers) occasionné à la demande d'une force étrangère, qui est la chaleur du soleil – métaphore de l'appel lancé par les autres formes de vie qui entourent les grenades ou l'esprit. Quand le narrateur déclare dans le dernier tercet du poème : « Cette lumineuse rupture / Fait rêver une âme que j'eus / De sa secrète architecture », la forme passée du verbe avoir est d'abord surprenante mais à la réflexion sa valeur devient plus claire. La rupture des grenades entraîne une prise de conscience chez le narrateur d'un fait curieux : c'est que son âme ne lui appartient plus, car la vie de cette âme repose entièrement sur sa capacité de déborder constamment les confins qu'on lui assigne, une fois qu'elle entre en contact avec une force ou un objet qui lui est extérieur. Comme Christophe Lamiot l'a fait remarquer dans un autre contexte, l'architecture de l'âme n'est point décrite dans ce poème – et pour cause. L'âme ou l'esprit se définit entièrement par ses interactions avec autrui et avec le monde, selon une économie de la dépense où la perte de soi est la première condition de la découverte d'un principe vital plus grand et plus intense. Pour conclure, beaucoup d'œuvres valéryennes réussissent en tant que stratégies discursives seulement si elles permettent à leurs lecteurs de s'insérer dans cette ouverture à un mouvement vital qui dépasse l'individu, tout en lui permettant de ressentir son propre potentiel. Voilà pourquoi un grand nombre de ces œuvres refusent de se boucler mais proposent plutôt les indices d'un recommencement perpétuel : l'appel à l'action dans les dernières strophes du « Cimetière marin », par exemple, ou l'emploi fréquent des points de suspension dans « Le Vin perdu », « Ode secrète » et ailleurs, ou bien la forme fragmentaire du cycle Teste. J'ai essayé de démontrer ailleurs que la question initiale posée par le lecteur de ce cycle de récits, de conversations et d'aphorismes – à savoir : qu'est-ce qui nous arrive quand nous sommes en compagnie d'Edmond Teste ? – se transforme au cours du livre pour devenir ensuite une question plus personnelle : qu'est-ce qui se passerait dans ma vie si j'exploitais tout mon potentiel ? (Winspur 60). Cette interrogation éthique, qui s'empare du vécu du lecteur, se profile dans la question célèbre que M. Teste pose à son compagnon lors de leur retour du théâtre. Que peut un homme ? Dans la phrase qui suit immédiatement celle-ci, la question se change en un énoncé à l'impératif, et trouve ainsi sa réponse : Que peut un homme ! (CE2, 23.) Le texte nous

invite à réaliser le potentiel en question... Si on devait chercher une devise qui résumerait d'une façon semblable la portée éthique de *Charmes*, je pense qu'elle pourrait bien être l'exclamation suivante : qu'il est fort, le sentiment de vivre, que la poésie nous livre si nous lui prêtons seulement notre attention !

OUVRAGES CONSULTÉS

- * Paul Valéry, *Œuvres* 1 et 2, éd., Hytier J., (Paris, Gallimard, Pléiade, 1960). Notés Œ, 1 ou 2.
- * *Cahiers* 1 et 2, éd., Robinson J., (Paris, Gallimard, Pléiade, 1973-1974). Notés C, 1 ou 2.
- * Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd., Mondor H. et Jean-Aubry G., (Paris, Gallimard, Pléiade, 1945).
- * Vincent Kaufmann, *Le Livre et ses adresses : Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot* (Paris : Méridiens-Klincksieck, 1986).
- * James R. Lawler, *Lecture de Valéry : une étude de "Charmes"* (Paris : P.U.F., 1963).
- * Charles G. Whiting, éd., *Paul Valéry : "Charmes" ou "Poèmes"* (London, Athlone Press, 1973).
- * Steven Winspur, « Les deux bêtises de Valéry », *Revue des Sciences humaines* 236, sur "Livre total", eds A. Buisine et V. Kaufmann (octobre - décembre 1994) : 47-61.

Valéry : le thématique, le biographique

Anne MAIRESSE LANDES

« Valéry, Aujourd'hui », et pratiquement au terme de ce colloque, nous amène ou en tout cas m'a ramenée, me semble-t-il, d'une façon à la fois métaphorique et symbolique, sinon à faire le point, du moins à faire le pont entre le thématique et le biographique. Je m'explique : imaginez qu'avant la construction d'un pont, il y ait, de chaque côté d'un fleuve, un espace poétique. Le pont se construisant, cette poésie serait en quelque sorte dérobée, emportée, dissimulée ou annihilée par toutes les activités qu'engendrent son construire. Mon propos sera ici de restituer Valéry sur ce pont, et de montrer que l'espace dissimulé, caché, oublié ou galvaudé, Valéry lui-même explique qu'il l'est, pour lui redonner une véritable place, *au lieu* de la poésie, c'est-à-dire sur les lieux et au lieu d'autre chose, entre autres choses.

Au cours de ce colloque a resurgi sous des formes multiples la question de la présence de Valéry aujourd'hui. Parmi elles, celle qui m'intéresse n'est pas du ressort d'une simple influence due au rayonnement de sa pensée vers l'extérieur, mais plutôt, si on peut encore parler d'un rayonnement, d'une influence qui s'inscrirait selon des cercles concentriques *vers l'intérieur*, nous ramenant, paradoxalement, au cœur de sa pensée. Il s'agit plutôt d'une

présence que recouvre le thème de l'exigence entre le fond et la forme, le fond dont Valéry dit qu'il n'est qu'« *une forme impure – c'est-à-dire mêlée* » (Œ1, 657), et s'inscrivant comme telle au cœur de la page. Cette présence qui, pour n'être pas a-temporelle, s'avère tout à la fois aussi durable qu'intempestive, pose la question de l'auteur, du sujet et de son interrogation, tel un poids qui s'impose à Valéry lui-même, présence de l'auteur s'écrivant ou s'inscrivant dans son œuvre, dans un temps à part et s'opposant à lui, disait Ned Bastet hier, soit s'opposant à sa liberté, à son arbitraire – un poids du sujet qui se livre par excès ou par refus dans l'écriture – un poids qui le fait basculer de l'autre côté de lui-même, et diffère dans ce qui en est dit – dans ce rebond qui soumet l'œuvre au jeu de la transformation : « Il suffit d'avoir écrit soi-même pour savoir à quel point ce que l'on écrit diffère de soi-même et combien ce que l'on n'écrit pas est plus important » (Œ1, 1205).

Entre le biographique et le thématique, entre Valéry-sujet et assujetti à son œuvre, je propose un pont, en l'occurrence celui du poème « London-bridge », œuvre de construction, ouvrage d'ingénieur conforme en apparence au Valéry que l'on dit *officiel*, à « l'homme de la règle et du canon » (Philippon 16), sur les lieux privilégiés d'une méditation qui, tout en exemplifiant l'expérience poétique, pose l'énigme d'un Valéry aux prises avec lui-même, voire pris au défi de son devenir-sujet.

J'aimerais, j'en conviens, et parce que les mots qui cherchent à prouver ou à démontrer quelque chose sont aussi épuisés que moi, procéder à une mise en scène de Valéry, une pantomime qui montrerait silencieusement son œuvre, Valéry sur le pont de Londres qui se pose, s'impose, et en se posant s'efface, l'efface, nous efface, comme Jean-Michel Maulpoix a su le faire hier soir avec la poésie. Malheureusement, je ne suis ni metteur en scène, ni poète, et à la place de cette pantomime j'imposerai un autre pont à l'appui de l'interrogation valéryenne, celui du rassemblement et du recueillement de Heidegger, en proposant d'aborder la question de l'être dans *Bâtir, Habiter, Penser*. Un pont qui n'a pas à proprement parler fonction de logement ni d'abri, mais rentre néanmoins, dit Heidegger, dans le domaine de l'habitation et permet de la redéfinir (B.H.P. 171). J'impose cet autre pont car il fonctionne comme support d'une construction censée représenter physiquement et conceptuellement la

connexion entre discipline philosophique et poétique, entre expérience poétique et interrogation métaphysique :

« Léger et puissant » (*je cite Heidegger*), le pont s'élance au-dessus du fleuve. Il ne relie pas seulement deux rives déjà existantes. C'est le passage du pont qui seul fait ressortir les rives comme rives. Avec les rives, le pont amène au fleuve l'une et l'autre étendue de leur arrière-pays. Il unit le fleuve, les rives et le pays dans un mutuel voisinage. Le pont rassemble autour du fleuve la terre comme région (BHP, 180).

Valéry-poète, mais aussi acteur de sa mise en scène, se soumet à une expérience poétique et révèle au franchir du pont une forme d'existence, devançant la méditation heideggerienne sur la question de l'être comme étant. Le pont, de Londres devient le lieu propice de la réflexion valéryenne et remplit cette fonction double d'un poème sur la fabrication du poème, définissant son architectonique, tout en évoquant l'essence de la poésie. Il porte au cœur même du mouvement qui forme sa pensée, l'interrogation de la vie (j'abonde ici dans le sens qu'indiquait Steven Winspur hier), une interrogation qui consiste à prendre la valeur de la vie, qui exprime le goût mais qui est plus précisément dans le cas de Valéry le dégoût de la vie, éprouvé non moins poétiquement. Interrogation où se noie plutôt tout désir d'édification, et qui ressemble davantage à un « nihilisme-constructeur » (Chopin), ou une « poétique de la déliquescence, de la destruction, de la fin », Valéry aspirant davantage à ce qui se passe sous le pont et tendant à ce qui l'aspire, au double sens du terme, voire à un « retour à l'état liquide » (Philippon, 17).

Ainsi le poète qui passait sur le pont de Londres s'arrête pour regarder ce qu'il aime (je cite le poème) :

« le spectacle d'une eau riche et lourde et complexe, parée de nappes de nacre, troublée de nuages de fange, confusément chargée d'une quantité de navires dont les blanches vapeurs les bras mouvants, les actes bizarres qui balancent dans l'espace balles et caisses, animent les formes et font vivre la vue » (Œ-2, 512-513).

Vis-à-vis du spectacle qu'il aime et qui devient propice à l'écriture, Valéry exprime un comportement, une réaction de passivité, une distanciation

entre perception visuelle et mentale. Témoin de l'activité confuse du port, de ses fumées, de sa grisaille, qui occupent ou font vivre sa vue, l'esprit s'échappe, s'éloigne du reste du monde. Valéry s'arrête ou plus exactement, à la voix passive, fut « arrêté par les yeux ». Je souligne au passage la remarque de Jean-Michel Rey sur l'usage par Valéry des verbes à la voix passive, à partir desquels le critique détecte « les germes d'une théorie du sujet sans cesse remise en chantier » (17) – ce qui amène de l'eau sinon à mon moulin, du moins sous mon pont !

L'immobilité soudaine de Valéry en ce lieu exprime une forme de résistance faisant corps avec la robustesse du pont lui-même, sorte de lutte ou de repli sur soi qui pointe paradoxalement vers une mise en mouvement et, par contraste, désigne les nombreuses activités qui se déroulent autour du pont. Derrière lui, soit sur le pont et perpendiculairement à cet autre courant de l'eau, Valéry sent « trotter et s'écouler sans fin tout un peuple invisible d'aveugles éternellement entraînés à l'objet immédiat de leur vie », peuple d'aveugles qu'il compare à un « flux de grains tous identiques, identiquement aspirés par je ne sais quel vide ». Le poète résiste au flot de passants entraînés vers l'autre côté du pont, ainsi qu'à cet autre mouvement du fleuve de la Tamise agitée par les mouvements des bateaux comme par les marées qui l'affectent jusque dans le port de Londres, et qui viennent renforcer ici cette vision confuse et chaotique à partir du pont, sur le pont et sous le pont. Valéry se laisse ainsi déporter par la foule, comme saisi par le mouvement qui l'engage et le livre à l'expérience poétique, à l'art : « cet entêtement qui exile l'auteur » (Rey, 20). « Je n'ai jamais tant ressenti la solitude et mêlée d'orgueil et d'angoisse ; une perception étrange et obscure du danger de rêver entre la foule et l'eau » (dit Valéry). Il y a dans toute distanciation d'un être qui s'isole un risque encouru, et en l'occurrence ici pour Valéry porté entre la foule et l'eau, celui de la révélation d'une prise de conscience doublée de culpabilité : « Je me trouvais coupable du crime de poésie sur le Pont de Londres. » Ce crime, Valéry le commet dans cette distanciation opérée sur le pont ou facilitée par le pont à plusieurs égards, et d'abord, semble-t-il, vis-à-vis de lui-même, selon une forme destructrice que j'associe ici au « faire-semblant », au « faire sans croire », qui sont deux expressions qui lui sont chères, et dont le poète avouera

plus tard dans ses cahiers avoir fait sa devise (cf., XV, 812). Le crime, il le commet aussi et de façon peu ordinaire ou en tout cas peu esthétique, dans cette verve poétique qu'excitent l'engouement et la fascination pour les remous boueux de la Tamise, encombrée « par des trognons de choux et enluminés des reflets du mazout » (16).

Ne serions-nous pas ici précisément au cœur d'une véritable présence de Valéry, en ce qu'elle comprend les figures protéiformes de son auteur : il serait à la fois un bâtisseur heideggerien, l'homme du rassemblement et du recueillement du poétique qui résiste sur son pont, et celui qui cherche à échapper au Valéry « officiel », à l'homme de la règle et du compas, étant bien plutôt sur son pont de Londres « undercover » (le terme était tentant) tant il se mélange inversement, se trouble et se libère par glissement, par confusion et par fusion, avec les activités du port ? L'expérience poétique serait donc empreinte de la difficulté première liée à l'acte d'écriture, inspirée par le goût ou le dégoût de la beauté originale des marbrures de mazout, et aussi mêlée de la mauvaise conscience, d'une culpabilité engendrée par la dérision de cet acte de résistance, le terme étant fortement lié ici à l'existence, à la vie remise en question : « Il y a du coupable, dit Valéry, dans tout être qui s'écarte. Un homme qui songe, songe toujours contre le monde habitable. » (On retrouve ici quelque chose de la tentation heideggerienne). « Il lui refuse sa part. Il éloigne le prochain à l'infini. » Valéry aux prises avec sa conscience s'absenterait, s'écarterait ou moquerait la poésie : « J'ai toujours fait mes vers en m'observant les faire, en quoi je n'ai peut-être jamais été seulement poète » (Œ, 1, 1455). Valéry aux prises avec cette expérience poétique, se sait en porte à faux avec le monde et s'en loue tout à la fois : « ce flux de grains tous identiques aspirés par le vide ». Dans cette distanciation évocatrice de la reconstitution d'un sujet pensant, d'un sujet autre ou différent du sujet écrivant, le regard sur le monde devient un regard contre le monde habitable : il le dénonce et s'en écarte, il se singularise et éloigne le prochain à l'infini. Ainsi Valéry devient rapidement l'antipoète heideggerien par dégoût ou par excès de conscience, niant en l'occurrence cette fonction du poète, qui lâche prise, ne résiste plus, voire ne reste plus en éveil, gardien de la terre, qui ne veillerait donc plus sur le monde et ne le sauverait pas de l'impoétique. Pour Heidegger, le poète au contraire fait tout cela, il sert et restaure le monde habitable et l'être de

l'habitation. Abondant dans le même sens, René Char dit aussi des poètes qu'ils dorment « sans s'engourdir, sur le côté » (Cf. *La parole en archipel*, 128), ou que la poésie « vit d'insomnie perpétuelle » (151). Comment déceler, dès lors, la part véritable d'une remise en cause, par Valéry lui-même, du poète et de la poésie, de la notion et du rôle d'auteur, qui ressemble malgré tout à une dénégarion, un rejet temporaire, pour un déplacement autrement provocateur d'une crise dont il se fait à la fois la victime et l'observateur ? Je passerai alors de l'autre côté de ce miroir poétique et, en filigrane, de cette crise du sujet autobiographique, pour revenir aux indices de l'aventure de son séjour personnel à Londres. Le poème « London-Bridge » date de 1896. C'est l'époque où Valéry séjourne à Londres, où il s'est rendu espérant trouver « son Abyssinie », un « divertissement à sa vie monotone ». C'est l'époque où il traduit les articles de propagande de Cecil Rhodes pour la Chartered Company. Rhodes incarne cette pensée véritable que Valéry valorise parce qu'elle est liée à l'action et au pouvoir. Cecil Rhodes fait partie des hommes qu'il admire et qu'il décrit comme « enivré de l'action pure comme on s'enivre de science pure » (Peeters 66). Le thématique prend, à travers ce témoignage, la forme du pouvoir créateur, tel qu'il est lié à l'esprit scientifique, physique ou politique, tel qu'il se retrouve fréquemment dans les notes de Valéry sur le plan théorique et s'exerce ici sur lui physiquement, à partir du pont, en prenant la forme de la méditation philosophique :

Ce port fumant, cette eau sale et splendide, ces pâles cieux dorés, souillés riches et tristes, exerçaient sur ma vie une puissance telle, une telle vertu de fascination, que, perdu au milieu des trésors du regard, je devenais, frôlé de tous ces hommes pourvus d'un but, essentiellement dissemblable (CE2, 513).

Le pont de Londres joue le rôle de catalyseur entre le biographique et le thématique, au carrefour d'une réflexion sur l'expérience et la recherche du travail mental vécus dans une relation dite conflictuelle ou dominatrice avec le monde. En fait, je suggère que la notion de « pouvoir », qui débouche sur celle de « puissance », est liée, comme il a été dit, à l'intention première chez Valéry de maîtriser par l'intellect tout ce qui relève de l'affect et de l'instinct. Mais je retiendrai seulement et brièvement l'idée d'une tâche, d'un effort de domination par la pensée, par raisonnement logique, par prévision, ce dont Valéry retrouve

ailleurs les marques chez les écrivains, les hommes politiques, et dans l'art de la mesure architecturale qu'il admire. Le pont tel qu'il exerce sur la vue sa puissance, une telle fascination, n'est-ce pas symboliquement, et par transposition, l'image des affaires politiques dont il prend connaissance en tant que traducteur ? Le pont de sa promenade, devenu poème, refléterait alors par analogie cette relation singulière de Valéry comme témoin véritable mais isolé, mis à part, écarté du monde, auquel ces traductions sont destinées (en l'occurrence les actionnaires français de la Chartered Company que son style littéraire parfait doit convaincre de négocier, c'est-à-dire Valéry rédacteur d'un travail de commande qui, plus que les autres, l'éloigne de ses lecteurs). Valéry durant ce séjour à Londres souffrait de solitude, recevait par courrier des notes de commande et passait souvent des journées entières sans parler à personne. Ainsi se préciserait dans « London-bridge » : « la présence du "je" qui se manifeste (Michel Jarrety le notait dans sa communication) comme la discrète annonce d'une authenticité qui ne s'avoue pas tout à fait sans scrupule : "C'est moi qui parle" » (63). Un moi dont la signification première porte en substance sur la découverte de « la relation d'une liberté créatrice » (63).

Sur le pont de Londres, ou dans cet entre-deux du pont où se situe Valéry, se mêle au pouvoir de réflexion et de construction la question de la présence et de l'absence, ou du lieu et du non-lieu de l'écriture. En tant qu'ouvrage de construction, le pont retient toute l'importance accordée par Valéry à l'architecture « qui a tenu cette grande place dans les premières amours de (son) esprit » (Œ1, 14). Amoureux de ce que l'on construit avec rigueur, il imite des plans de construction pour entreprendre le chantier de l'écriture. Cependant l'écriture de ce pont provoquerait un certain recul, réveillant plutôt le souvenir et l'ambition de ses premières amours, laissant ici place à l'orgueil et l'angoisse...

Parmi les nombreuses références à l'architecture qui forgent l'outil de travail de Valéry et lui permettent de clarifier sa pensée, rappelons celles de la pureté et de l'exactitude des formes du temple en adéquation avec la pensée d'Eupalinos. Pour atteindre cette perfection, tout est affaire de nombres et de mesure, explique Valéry pris au jeu consistant à se conformer à la fixité du nombre. *Eupalinos*, sous forme de dialogue, satisfait aux exigences d'une œuvre de commande : d'abord trop long, puis trop court, commente Valéry ;

plutôt que d'invoquer les impératifs de la pensée qui l'anime, il insiste sur la technicité d'un travail dont la difficulté consiste en des contraintes formelles.

Poursuivant ici l'analogie avec le texte du *Bâtir Habiter Penser* de Heidegger, l'acte de mesurer m'évoque aussi cet autre outil du poète qui consiste, non pas en un simple acte de mesurer tel un quantum, mais en l'interrogation relative à une prise de la mesure de l'acte poétique (HHP, 239). « L'homme ne peut bâtir ainsi que s'il habite déjà au sens de la prise de la mesure par le poète. Le vrai habiter (Bauen) a lieu là où sont des poètes : où sont des hommes qui prennent la mesure pour l'architectonique, pour la structure de l'habitation » (242 / 243). L'acte de mesurer qui permet la fabrication du dialogue d'*Eupalinos*, tel que le rapporte Valéry avec insistance et de façon réitérée, nous ramène d'une manière détournée au modèle de questionnement heideggerien. En effet, la mesure en question renvoie à ce rapport d'autorité annoncé, c'est-à-dire à Valéry auteur-sujet ou assujéti à l'écriture qui, tout en se gaussant de ces contraintes formelles et les évoquant comme tout à fait *désirables*, démasque la duplicité de sa pensée. La technicité, la mesure imposée du poème, constituent certes une contrainte salutaire dont l'exécution requiert une certaine habileté. Toutefois, elle n'est pas de l'ordre de la simple mesure, d'un *quantum* mais bien plutôt de l'ordre de la pensée, d'une réflexion philosophique ou métaphysique. On retrouve donc Valéry dans l'ambiguïté d'une prise de conscience qui l'autorise et le soumet à la fois à l'expérience poétique, là où se découvre, au sens du dévoiler, l'œuvre du bâtir et de l'habiter en question. Elle recèle la possibilité du fondement de l'interrogation sur l'expérience poétique vue par son auteur-sujet qui met en évidence les similarités entre processus de construction et d'écriture, ce qui consiste à exprimer sur papier ce que l'architecte exprime dans la pierre.

Le pont est un ouvrage d'ingénieur dont l'édification dépend de la mesure exacte. Par analogie, toute construction, toute œuvre d'art et tout poème, advient d'un projet de maîtrise, du pouvoir qui consiste en l'exercice d'une certaine clarté de l'esprit cherchant à se mesurer à lui, et telle que le lecteur pourra en juger – double soumission. Ce projet de maîtrise est autrement inspiré par l'admiration de Valéry pour les *grands* de la Chartered Company qu'il confie à Gide être d'une puissance qu'il ne soupçonnait pas, voire qu'il ressent comme inégalable. Ces modèles de perfection plus que

d'inspiration seraient aussi la source d'un découragement mêlé de désespoir, justifiant qu'il eût pu contempler de ce pont l'idée même d'un suicide. Dans l'entre-deux du pont qui le soutenait, Valéry se retrouve soudain captif de cette eau sale et splendide qui l'attire, mais il aurait perdu tout à coup sa marbrure poétique : « Un jour, à Londres, j'avais envie de me pendre. Le jour était jaune et sulfureux » (ŒL, 100). Valéry, sujet autobiographique, ne serait-il pas alors, dans ce double suicide d'une noyade et d'une pendaison, l'ultime victime en tant que témoin de son propre crime ? Dans l'entre-deux de ce pont, ou plutôt entre deux eaux, ne devient-il pas sujet de son autobiographie, en ce qu'il pense commettre et ne commet pas le « crime de poésie » en question ? Ainsi Valéry se soumettant à l'expérience poétique ne le ferait qu'avec un certain recul. Son crime serait de se soumettre seulement à *moitié* à l'expérience poétique, sans y croire, en prétendant le faire ou encore en y soumettant un autre Valéry « fictionnel », qui ne pourrait donc jamais s'avouer être tout à fait lui-même et se dissimulerait ainsi dans l'écriture. Son véritable crime serait alors une imposture consistant à ne point se poser, un acte de désespoir visant à oublier les règles mêmes consistant à se poser :

Ce malaise *indirect* s'exprimait vaguement. J'y reconnaissais la saveur amère d'une culpabilité mal définie, comme si j'eusse commis quelque grave manquement à une loi cachée, sans aucun souvenir ni de ma faute, ni de la règle même. N'étais-je point soudain retranché des vivants, quand *c'était moi qui leur ôtais la vie* ? (513)

Valéry retranché des vivants ne se réfère pas au monde extérieur dont il serait simplement détaché, déconnecté, il parle de la vie ôtée à *son* ou *ses* propres sujets, au double sens du mot sujet, de l'auteur et de son thème, qui sont les acteurs, les actants de sa mise en scène. Valéry s'abstrait ou s'extrait de ses sujets pluriels, de leur vie qu'il goûte puis qui le dégoûte, qu'il leur prête ou leur impose, puis qu'il dépose, déplace et remplace, car les sujets ne sont jamais seulement lui-même, le même et l'autre, mais bien plutôt un *moi* qui se détache à l'infini et qui ne serait pas seulement *là où* on le trouve – Serge Bourjea le montrait hier – ni tout à fait celui-là. « Comment se peut-il, termine Valéry, qu'un passant tout à coup soit saisi d'absence, et qu'il se fasse en lui un changement si profond ? Moyennant un transport indéfinissable, [...] le savoir

se dissipe comme un songe, et nous voici comme dans un pays tout inconnu au sein même du réel pur. » Se déplaçant ainsi à l'infini, de manière intempestive et « pour la durée d'un temps qui a des limites et point de mesure », n'accordant de valeur à l'un non plus qu'à l'autre, dans ce nihilisme-constructeur, cette déconstruction d'un sujet qui n'est pas une autobiographie mais toujours la graphie d'un autre (cet autre qu'est toujours le sujet, ainsi que l'entend Rimbaud), Valéry peut conclure : « car ce qui fut, ce qui sera, ce qui doit être, ce ne sont que des signes vains, je suis ce que je suis, je suis ce que je vois, présent et absent sur le pont de Londres. »

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

- Char René, *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, La Pléiade, 1973. *La Parole en archipel*. Paris, Gallimard, 1962.
- Chopin Jean-Pierre, *Valéry ; l'espoir dans la crise*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1992.
- Jarrety Michel, *Valéry devant la littérature*. Paris, PUF, 1991.
- Heidegger Martin, *Essais et conférences*. Paris, Gallimard, 1958.
- Laurenti Huguette, « Le monde et l'esprit ; naissance d'une éthique moderne du pouvoir à l'époque des premiers cahiers » in *Paul Valéry 7 Valéry et le monde actuel*. Montpellier, Centre d'études valéryennes, 1975.
- Peeters Benoît, *Paul Valéry, une vie d'écrivain?* Paris, Les Impressions nouvelles, 1989.
- Philippon Michel, « La beauté des choses finissantes : « Automne » de Paul Valéry », in *Courrier du centre international d'études poétiques* vol. 206, Bruxelles, avril/juin 1995.
- Rey Jean-Michel, *Paul Valéry ; l'aventure d'une œuvre*. Paris, Seuil, 1991.
La Naissance de la poésie. Paris, Artaud, 1991.
- Valéry Paul, *Œuvres, vol. 1*. Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957. *Œuvres, vol. 2*. Paris, Gallimard, La Pléiade, 1962. *Cahiers, vol. 1*. Paris, Gallimard, La Pléiade, 1973. *Cahiers, vol. 2*. Paris, Gallimard, La Pléiade, 1974.

Il est possible de commander les numéros anciens du *Bulletin des Etudes Valéryennes* directement à :

Service des Publications — Université Paul-Valéry
B.P. 5043,
34032 Montpellier Cedex.

Certains numéros sont épuisés. A la demande expresse des chercheurs, des photocopies de comptes rendus ou d'articles peuvent être cependant réalisées.

BULLETIN D'ABONNEMENT
Bulletin des Études Valéryennes

NOM.....Prénom.....
Adresse.....
Code postal.....
Ville.....Pays.....

commande

commande abonnement (s) pour l'année...

Abonnement (2 numéros par an)

France :	120 FRF
Soutien	145 FRF
Étranger :	123,22 FRF H.T.
Soutien	142,18 FRF H.T.
France	70 FRF
Étranger :	66, 35 FRF H.T.

Le numéro isolé

France	70 FRF
Étranger :	66, 35 FRF H.T.

Le numéro 72/73

France	140 FRF
Étranger :	147,70 FRF H.T.

Ci-joint mon règlement à l'ordre de :

Régisseur des recettes - Publications
à adresser au :

Service des Publications - U.P.V.
BP 5043
34032 Montpellier CEDEX 1 (FRANCE)
courrier électronique (e mail) : serpub@alor.univ-montp3.fr
retrouvez nous sur Internet : <http://serinf2.univ-montp3.fr/>

Accès direct au *Centre d'études valéryennes* sur Internet :
<http://serinf2.univ-montp3.fr/XXesUPV/valery.htm>

Courrier électronique (e mail): bourjea@bred.univ-montp3.fr

Une facture peut vous être adressée sur demande

() Je souhaite recevoir le catalogue général des publications de l'Université Paul Valéry

Directeur de la publication : S. Bourjea
Dépôt légal : 4^e trimestre 1996

Ce document a été réalisé avec Microsoft Word Version 5
Service des Publications
Université Paul Valéry – Montpellier III

Achévé d'imprimer sur les Presses de
l'Imprimerie de l'Université Paul -Valéry
Montpellier III

Valéry, aujourd'hui / Valery, Today

◆ Est-ce parce qu'il s'est exclu lui-même du tout de la philosophie, parce que sa conception du philosophe-artiste est aujourd'hui battue en brèche, que Valéry reste présent parmi nous, s'impose encore à nous ?

◆ Ce serait même là, selon le poète, la vertu la plus exacte de sa poésie. Que le beau vers est Phénix, pour renaître indéfiniment de ses cendres ; ou que le poème est un infini « divertissement » parce qu'il « excite le possible », « irrite (sans fin) le désir »...

◆◆ Is it because he excluded himself from philosophy as a whole, because his conception of a philosopher-artist has been torn asunder, that Valery remains with us and still prevails today?

◆◆ This would be, according to the poet himself, the truest virtue of his poetry. Because a beautiful line of poetry is a Phenix, rising indefinitely from its ashes; because a poem is an infinite « diversion », it « excites the possible » and « (endlessly) irritates desire... »

Du 2 au 4 Novembre 1995, l'Université de San Francisco a ainsi accueilli plus de trente chercheurs venus d'Europe, des États-Unis, du Canada, du Brésil ou du Japon. L'essentiel des communications est ici reproduit selon trois domaines. Sous le titre 1/ L'ŒUVRE, le premier ensemble regroupe des analyses ou lectures ayant trait aux différents aspects de la production valéryenne. La section intermédiaire (2/ GENÈSE) permet l'interrogation sur le mouvement générateur d'une création, aussi bien que sur l'existence théorique d'une « critique génétique » qui lui serait appliquée. Enfin, on a choisi d'inscrire sous la rubrique 3/ BORDS les échos, proches ou lointains, qu'éveillent aujourd'hui l'œuvre valéryen.

From November 2 to November 4, 1995, the University of San Francisco welcomed more than 30 scholars from Europe, the United-States, Canada, Brazil, and Japan for a Colloquium commemorating the 50th anniversary of the death of Paul Valery. Most of the papers are featured in this volume and are divided into three categories. Analyses or readings relevant to the different aspects of the Valery's production are gathered under the title 1/ ŒUVRE. The second section, 2/ GENESE, examines « Genetic Criticism » and the object of this theoretical approach, the impulses and materials generating and preceding creation. 3/ BORDS regroups articles which echo from close or afar, questions raised by the Works of Valery today.