

**L'ARBITRAIRE ET LE NÉCESSAIRE
DANS LA POÉSIE DE PAUL VALÉRY**

Les exigences de l'esprit

**L'ARBITRAIRE ET LE NÉCESSAIRE
DANS LA POÉSIE DE PAUL VALÉRY**

Les exigences de l'esprit

Øystein Tvede

Hovedoppgave i fransk, våren 2005

Universitetet i Oslo

Veileder : Trond Kruke Salberg

AVANT-PROPOS

Il faut d'abord rendre hommage aux morts : MM. Lorentz Eckhoff et Alf Christensen, qui, bien que leurs travaux soient devenus désuets pour une génération qui ne valorise plus un style trop beau pour être scientifique, sont des représentants d'une époque de médiation de la littérature française contemporaine qui n'a pas eu son pareil depuis les années cinquante en Norvège. L'essai très clairvoyant d'Eckhoff qui date de 1927 et l'ouvrage plus étendu de Christensen de 1952 m'ont été d'une inspiration incontestable et ont rendu possible mon mémoire sur un écrivain dont la pensée serait peut-être trop impénétrable sans cette initiation en norvégien. Le lecteur moderne lit trop vite et la subtilité des formulations valéryennes échappe inévitablement aux enthousiastes qui n'ont pas le français comme langue maternelle. Ainsi les traductions de M. Hambro de la même époque me furent-elles aussi sans prix dans la phase propédeutique du travail.

Il a pourtant fallu quitter ce commencement trop doux et s'aventurer dans les ouvrages plus récents et plus exacts qu'ont pu fournir les libraires du boulevard Saint-Michel pendant mon séjour d'ERASMUS de l'année 2003/2004. Parmi ces ouvrages figurent deux livres écrits par l'aimable professeur Michel Jarrety dont j'ai eu le plaisir d'assister aux cours qui ont traité des problèmes de poésie et de poétique à la Sorbonne.

Monsieur Trond Kruke Salberg, mon directeur de recherche à l'Université d'Oslo, a accepté le défi de m'assister avec mon mémoire sans avoir lu une ligne de Valéry avant de commencer cette tâche. Je le remercie pour son assistance et pour sa lecture minutieuse du manuscrit.

Oslo, avril 2005.

Abréviations :

Œ renvoie aux *Œuvres* de Paul Valéry en deux volumes procurés par Jean Hytier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959 et 1960.

C.I à C.XXIX renvoient aux *Cahiers* de Paul Valéry, reproduction fac-similée, C.N.R.S., Paris, 1957-1961.

C1 et **C2** renvoient à l'anthologie des *Cahiers* procurée par Judith Robinson, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973 et 1974.

INTRODUCTION

L'étude présente est née de la simple question qui est venue à l'étudiant il y a quelques années déjà : pourquoi un écrivain lucide et éloquent souhaite-t-il s'exprimer par des formes qui ne lui présentent que les obstacles les plus épineuses¹ ? Ou si l'on veut décaler un peu la problématique : la poésie selon Valéry est-elle, comme le veut l'écrivain lui-même dans quelques écrits, une forme purement architecturale et musicale sans souci d'expression personnelle ? Y a-t-il une poésie pure dans le sens strict de ce terme – une littérature vidée de tout contenu ? Par le biais de « l'oscillation entre le son et le sens » qui constitue la lecture du poème, image fournie par Valéry², je me suis décidé à utiliser la dichotomie de *l'arbitraire et du nécessaire* comme moyen de recherche d'une sorte de principe de la composition poétique valéryenne³. Mon but est de concevoir un modèle représentatif de son idéal d'une pureté poétique qui est comme un langage dans le langage. Cette idée d'un fonctionnement poétique particulier donnerait en même temps une piste pour une définition de son esthétique en général. Mes propres lectures des textes de Valéry m'ont aussi fait constater que la dichotomie de notre titre peut être lu avec une deuxième acceptation, comme le théorème d'une sorte d'existentialisme valéryen. L'artiste veut rendre « nécessaire, non arbitraire ce qui est, d'origine et de nature, arbitraire [...] par l'exploitation des propriétés harmoniques et de la sensibilité. » (C.XXIX : 374) Son esthétique peut ainsi être définie comme ou bien un *instinct du beau* très personnel ou bien d'une psychologie solipsiste qui situe l'homme allégoriquement comme un demiurge dans un monde qui n'est composé qu'à demi⁴. La dichotomie a fini par signaler ici la réception « cratyléenne » (Genette 1976 : passim) de la signification sonore de la poésie et en même temps garder d'autres lectures qui concernent les recherches formelles de Paul Valéry. L'« arbitraire » du titre est à la fois celui de l'artiste, celui des conventions et celui du lecteur.

¹ « On oppose assez souvent l'idée de Poésie à celle de Pensée, et surtout de "Pensée abstraite". On dit " Poésie est Pensée abstraite" comme on dit le Bien et le Mal, le Vice et la Vertu, le Chaud et le Froid. » (CEI : 1314)

² « Le pendule vivant qui est descendu du son vers le sens tend à remonter vers son point de départ sensible, comme si le sens même qui se propose à votre esprit ne trouvait d'autre issue, d'autre expression, d'autre réponse que cette musique même qui lui a donné naissance. » (CEI : 1332) « La relation du *sens* et du son est essentiellement "arbitraire". » (C.XXVII : 376)

³ Composition, c'est-à-dire l'*arbitraire raisonné*.

⁴ Cf. le début de la deuxième partie de notre travail, « Du désordre à l'ordre ».

La question générale me semble à la fin se poser de la manière suivante : le poète n'est-il que le porte-parole du *hasard* et le lecteur son témoin ? Quelques formulations fameuses comme « Mes vers ont le sens qu'on leur prête⁵ » (qui a causé tant de scandale à l'époque), semblent autoriser une telle lecture. Il faut y voir surtout une définition de la littérature comme *langage privé* qui a été « abandonné » au public. Nous ne désirons pourtant pas que notre lecture des textes valéryens aboutisse à nous miroiter nos propres idées. Notre responsabilité ici est de comprendre celles de Valéry.

Nous prenons donc comme point de départ quelques mots qui ne prophétisent pas à pareil degré notre conception théorique moderne d'un texte littéraire où le signifiant est libre :

Le sentiment et le culte de la forme m'apparurent alors des passions de l'esprit qui ne se dégagent que de ses résistances. ***Le doute mène à la forme***, me disait-je en raccourci... (EI : 740) (C'est nous qui soulignons)

Les parties de notre mémoire sont organisées pour former un mouvement qui doit d'abord expliquer le besoin d'un certain principe de composition avant de décrire ce principe en acte.

L'abondance textuelle de son corpus fait de Valéry une véritable source d'inspiration pour la critique d'aujourd'hui grâce à la pluralité des interprétations possibles. A la recherche de sa pensée, il est possible de pénétrer l'œuvre par des milliers d'ouvertures qu'offrent fragments, vers et pensées parsemés à travers ses divers textes. On y trouve des morceaux quasiment identiques mais aussi des formulations qui surprennent par leurs contradictions⁶ : bouts signés d'un écrivain qui voulait simplement faire des variations sur quelques problèmes à la définition stable desquels il ne croyait pas (« Méprise tes pensées, comme d'elles-mêmes elles passent. – Et repassent !... » CEII : 44⁷). Trop attiré par *le pur possible*, il s'est abstenu de mettre en système son esthétique qui est marquée par la contradiction d'un esprit qui se veut intellect autonome mais qui est sans cesse tenté par le sensible qui l'influence.

Pourtant, si l'on veut délimiter son sujet, on se doit de choisir avec délicatesse et extraire de cette masse informe une figure compréhensible quoique recherchée par souci d'unité. A notre avis, la phrase citée ci-dessus est parmi celles qui nous montrent l'univers valéryen comme un modèle à deux pôles : elle nous suggère un théorème de la relation entre

⁵ Cette phrase célèbre vient en fait du préface des commentaires d'Alain des *Charmes* (EI : 1509). On peut faire une comparaison intéressante avec ces lignes : « L'indépendance ou l'ignorance réciproque des pensées et des conditions du producteur et du consommateur est presque essentielle aux effets des ouvrages. » (EI : 1348)

⁶ « Nos contradictions sont les témoignages et les effets de l'activité de notre pensée. » (EI : 377)

⁷ *Log-book de Monsieur Teste*.

son attitude intellectuelle et ses moyens réels d'expression – entre un fond qui restera vague et une forme paradoxalement familière pour l'esprit. Cette sensibilité spirituelle, instinct fondamental de l'homme, est au fond formée par des lois *trop universelles et trop nécessaires* pour être comprises par l'intelligence ou par la sensibilité même. Un des noms de ce fond invisible ou bien de cette essence spirituelle est le fameux *Moi pur* qui est traité dans beaucoup de textes valéryens, mais qui échappe à une définition finale parce que les formes naturelles qui nous donneraient son analogie dans le monde sont trop « irrégulièrement semées » (EI : 1172) ... Il reste invisible et inconnaissable.

Cette petite étude ne prétendra pas expliquer cet instinct d'une unité entre le Moi pur et sa famille des formes⁸. L'ontologie de Valéry ne sera traitée que pour suppléer les questions qui touchent à la composition poétique. Seul nous intéressent donc les attributs de l'être et du connaître de l'artiste : la cognitive et l'ornementale. Notre texte n'a pas l'ambition d'apporter une explication d'un modèle valéryen qui, l'écrivain n'ayant jamais aspiré à former une science de la littérature, doit rester une hypothèse. Valéry a systématiquement fragmentait sa vision qui reste impénétrable pour autrui qui n'y est pas « chez soi ». Dans le cas de Valéry, il s'agit plutôt d'une activité d'écrivain où le travail du poéticien modifie et féconde le travail du théoricien – influence qui travaille aussi inversement. Cette motivation réciproque est l'une des raisons pour lesquelles il faut réévaluer la poésie de Valéry, réputée désuète depuis longtemps. Pour lui, la poésie était la discipline littéraire qui privilégiait le *faire*, comme atteste l'étymologie grecque du mot (ἡ ποιησις).

Le « chantier » pour unifier la dichotomie de notre titre sera un essai de définition de la nécessité d'une certaine forme d'écriture poétique. La poétique est chez Valéry un désir de création mise en exercice plutôt qu'un code descriptif comme chez Aristote ou un code normatif comme il est formulé dans le *Lettre aux Pisons* d'Horace. Cette écriture qui commence par la forme peut être définie comme un genre du langage figuré qui s'oppose au langage commun. Tout texte littéraire fait usage de cette figuration, la caractéristique de cette activité à l'état pur étant que l'expression poétique soit plus systématisée dans sa figuration. Ce langage de tropes et de figures motive un usage stratégique qui résulte en un jeu d'écriture polysémique⁹. En même temps il résulte un jeu de lecture, une fois le poème est abandonné

⁸ « [La conscience] se pose enfin comme fille directe et ressemblante de l'être sans visage, sans origine, auquel incombe et se rapporte toute la tentative du cosmos... Encore un peu, et elle ne compterait plus comme existences nécessaires que deux entités essentiellement inconnues : Soi et X. » (EI : 1223)

⁹ Le champ sémantique d'un mot constitue la totalité des sens, tous les emplois possibles de ce mot, sa polysémie. Une même occurrence peut ainsi être lue de plusieurs manières différentes. Cet usage est inhérent à la

par son créateur. Si nous cherchions à définir cette figuration, nous n'arriverons pas jusqu'au bout, le champ linguistique étant trop complexe. La nature métaphorique du langage est pour nous plutôt un outil qui sert à nous rapprocher de l'écriture poétique qui est selon la définition valéryenne *l'esprit en acte*.

La démarche pour comprendre cette activité d'écriture sera de formuler l'idée d'un langage sciemment *nominaliste* chez Valéry. Cette attitude du poète ne peut pourtant pas être séparée d'une aspiration folle d'atteindre une totalité d'expression, aussi bien sémantique que formelle. Le résultat, trouvé par le biais d'un texte de Platon, nous sera révélé comme une dialectique qui sépare le travail de l'auteur et la réception du lecteur en excluant l'idée d'une vérité du texte ; cette vérité n'est possible que quand on considère la consommation séparément de la production. Comme une telle idée n'est pas très nouvelle il s'agit plutôt de définir sa particularité chez Valéry. Cet écrivain, qui est le moins dogmatique des théoriciens, sait que ses vers, s'ils ont un sens pour lui, n'ont pas une réception identique chez le lecteur.

Son manque de désir de communication est le résultat de l'inévitabilité du langage comme moyen de cette communication, instrument de pouvoir et d'*angoisse*¹⁰ pour Valéry qui est trop conscient de ses actes. C'est la question de la nature même de la communication poétique, de ses possibilités et de ses moyens qu'il faut problématiser avant de destiner une parole à autrui. Cette perspective, nous le croyons bien, est infiniment plus riche en tant qu'elle approche du concept de la poésie pure que celle fournie par les dictionnaires. Les histoires de la littérature ne donnent souvent qu'une définition qui suggère un mépris aristocratique pour la parole commune.

La poésie pure¹¹, terme de dictionnaire donc grossier puisque ce terme vague doit être modifié pour chaque poème de cette catégorie, doit chez Valéry, qui n'a pas aimé la notion (cf. CEI : 1456), surtout être comprise comme une réponse à un besoin qui la précédait et non comme un besoin d'écrire pour la seule cause d'écrire qui aurait déclenché une aspiration folle dans l'esprit du jeune écrivain nourri de Mallarmé et de Baudelaire. On peut dire que cette réponse se manifesta à partir des insuffisances de la littérature des romantiques et des symbolistes ; ces formes sont restées pour Valéry ou trop impures ou trop pauvres pour satis-

poésie elle-même, où les mots, comme les images, « ne cèdent pas leur mystère dans un sens unique » (A. Kibédi Varga).

¹⁰ « L'angoisse – revanche des pensées inutiles et stationnaires et des va-et-vient que j'ai tant méprisés.

Angoisse mon véritable métier.

Et à la moindre lueur je rebâtis la hauteur d'où je tomberai ensuite [...] Le jour commence par une lumière plus obscure que toute nuit – je le ressens de mon lit même » (CEII : 588).

¹¹ Nous attacherons pourtant une certaine importance à ce terme qui pour nous correspond à une poésie qui s'est instauré sa propre nécessité.

faire au besoin d'une expression littéraire qui ne serait pas une « sacrificio dell'intelletto¹² ». Chez le premier de ces groupes il y avait une focalisation naïve et « non-artistique » sur l'expression personnelle, chez le deuxième une forme recherchée mais trop ésotérique et qui se voulait impersonnelle. Il vaut pourtant mieux rejeter cette image de Valéry comme d'un écrivain qui se serait inspiré de la littérature qui le précédait, bien qu'il ait écrit des choses fondamentales sur l'inspiration poétique. Depuis sa vingtième année, il a surtout évité de suivre la position de Mallarmé pour lequel la littérature est le seul domaine pour exercer ses facultés. Il y a un côté orgueilleux chez Valéry ; il veut faire quelque chose qui surpasse ses prédécesseurs. Mais comme Monsieur Teste il se pose comme quelqu'un qui ne cherche que la reconnaissance de son propre esprit.

Reprenons la question de la quête de l'expression totale qu'est l'écriture en vers : il faut bien l'approcher de différentes manières. Nous allons considérer la relation entre le poète et le monde, celle entre le poète et son œuvre et finalement la relation entre l'œuvre et le lecteur. Il y a ici une chaîne producteur-produit-consommateur qui a été redéfinie par la nouvelle critique des années soixante. La vision imposée par cette génération a été celle de l'effacement du producteur dans l'événement proprement littéraire, fait bien constaté dans « La mort de l'auteur¹³ » de Roland Barthes où Valéry est désigné comme une sorte de prédécesseur des structuralistes. Nous allons aussi examiner la validité de ce jugement, qui est peut-être resté une idée reçue pendant les années post-structuralistes.

Pour séparer ces différentes approches, ce mémoire contient, après une partie faussement *biographique*, une partie *philosophique* où sont discutés quelques facteurs qui sont au cœur de notre discussion sur la poésie. Ce chapitre est le plus long et le plus important du travail. Il nous sera utile de mener ainsi une réflexion sur les idées de Valéry sur la création. Guidé par un dialogue qui fait parler les personnages Socrate et Phèdre, nous aurons un texte qui problématise le choix entre la connaissance et la construction. Ce texte, *Eupalinos*, qui montre un Socrate amer d'avoir galvaudé sa vie comme philosophe dialectique sera alors notre point essentiel de référence.

Ici, il faut bien commencer par un « nettoyage de la situation verbale » (CEI : 1316) qui doit naturellement commencer par la question de la nature de l'Esprit. Toutes les pensées de Valéry sur l'art ont en commun la question de l'activité spirituelle. La problématique consiste

¹² Plaisanterie valéryenne d'un terme trouvé chez Nietzsche. Cf. CEI : 1513.

¹³ In *Barthes* : 491.

surtout dans la relation entre cette entité sans langage et sa contrepartie qui est la matière ; cette relation est arbitraire. Le langage qu'y sert comme intermédiaire ne fait que doubler la fracture entre les deux. Un vide s'y manifeste que l'esprit doit remplir par sa propre activité créatrice. La connaissance dans sa forme valéryenne qui crée ainsi son propre commencement, peut-elle atteindre un Tout ou reste-t-elle à jamais à l'état purement virtuel ?

La troisième partie concerne *l'esthétique*. Ce titre est un peu trompeur, car nous utiliserons une terminologie particulièrement valéryenne, mais il est suffisamment bon pour unir les deux termes *poïétique* et *esthésique*. Ici sera expliquée la dialectique artistique qui unit la contemplation avec la création.

Finalement, la partie *poétique* considérera la totalité d'expression visée par Valéry – en bref *la nécessité poétique* tel qu'il est formulé dans ses écrits théoriques et qui est la plus rigoureuse de ses idées en matière de poésie. La supériorité du vers sur la prose est à la base de cette thématique qui est principalement une suite de la discussion sur les possibilités inexplorées du langage des parties de ce travail qui la précèdent. Ce fonctionnement poétique sera éclairé par un échantillon de *La Jeune Parque* ; ce poème, malgré sa longueur et sa complexité, offre l'exemple le plus excitant de la polysémie qui résulte de la composition poétique.

Cette recherche affectera aussi profondément notre image de l'écrivain, traditionnellement considéré comme le poète de l'intelligence. Ce titre lui a été conféré par ses contemporains à cause de son obsession d'une activité intellectuelle pure qu'on fait remarquer dans ses publications. Valéry s'intéresse principalement au *fonctionnement* de l'intellect. Cela est aussi le cas pour sa poésie, qui chez lui est le fonctionnement du langage réduit à ses principes essentiels (CEI : 1440).

Cependant la critique a bien montré que l'attitude de Valéry a varié. Il n'adorait que la pureté dans sa jeunesse, jeunesse qui était d'ailleurs la plus rigoureuse qui fût (« Il me semblait indigne, d'ailleurs, de partir mon ambition entre le souci d'un effet à produire sur les autres, et la passion de me connaître et reconnaître tel que j'étais, sans omissions, sans simulations, ni complaisances. ») (CEII : 12) Il en a résulté un conflit où il ne pouvait guère réconcilier les oppositions : « Ainsi s'éclaircissait à moi-même le conflit qui était sans doute en puissance dans ma nature, entre un penchant pour la poésie, et le besoin bizarre de satisfaire à l'ensemble des exigences de mon esprit. J'ai essayé de préserver l'un l'autre¹⁴. » Une réconciliation a eu lieu chez l'homme d'âge mûr où la création et la sensibilité se sont

¹⁴ Extrait de la lettre sur Mallarmé servant de préface au *Mallarmé* de Jean Royère.

déployées en particulier dans la période 1912-1925.

Faut-il continuer à voir dans Valéry un écrivain *bifrons* qui écrivait d'une part des vers « symbolistes » et d'autre part des pages privées d'une vitalité explosive après avoir bien considéré sa poésie dans tous ses aspects ? La critique valéryenne ne cesse de nous fournir des nouveaux documents et des micro-lectures révélatrices qui nous fournissent un nouveau Valéry par une focalisation sur des textes jugés mineurs jusqu'à nos jours. Notre point de départ est bien le Valéry de la devise *rigueur obstinée*¹⁵, et pourtant celle-ci n'est peut-être qu'un des nombreux masques employés par l'écrivain, qui ne souhaitait jamais imposer au public un autoportrait quelconque. Le vrai à l'état pur était pour lui « plus faux que le faux ». Pour lui il fallait voir le masque derrière le texte, un masque qui pour sa part cachait *la machine* (CEII : 581). Mais s'agit-il d'une machine à faire des rimes ? Certainement pas ; entre le moi et le masque ou bien entre l'être et le connaître il y a *ce à quoi il manque une appellation* et qui constitue le drame humain de la vraie connaissance. Le vide qui règne hors du domaine du langage est selon Valéry l'espace qui demande une production poétique, production qui doit être une sorte de musique et une réponse possible à la pensée de Pascal¹⁶ :

Nous ne pouvons voir de constellations au ciel que nous ne fournissons aussitôt les tracés qui en joignent les astres, et nous ne pouvons entendre des sons assez rapprochés sans en faire une suite, et leur trouver une action dans nos appareils musculaires qui substitue à la pluralité de ces événements distincts, un processus de génération plus ou moins compliqué (CEI : 1314).

En prenant en compte les divers aspects de l'écriture, notre texte va s'aventurer dans cette activité. Nous allons surtout étudier l'écriture en vers qui est celle qui correspond le mieux à l'essence de notre titre et qui était pour Valéry la seule écriture qui puisse prendre une forme vraiment compositionnelle. « O mes amis, qu'est-ce véritablement que la danse ? » demande le Socrate du dialogue *L'Âme et la danse* (CEII : 161) ; nous ne demandons pas autre chose en cherchant à définir l'idée qui impose une nécessité à la composition dans les trois aspects du poème : dans le *faire* du producteur, dans son produit qui est le poème et même dans l'effet calculé du poète destiné à son lecteur.

¹⁵ Cf. la devise de Léonard de Vinci : *Hostinato rigore* (voir CEI : 1155).

¹⁶ « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraye. » (Fragment 233, éd. Sellier : page 256) Selon Valéry, son héros Léonard construirait un pont où Pascal trouve un vide qui le laisse comme paralysé.

Première partie

LA VIE ET L'ESPRIT

Je ne trouve pas d'unité dans ma nature. Je ne connais point le « fond » de celle-ci... Mais qu'est-ce que le fond de ma nature, et ma nature elle-même ? Je veux simplement dire que je sais ce que j'aime et que je sais ce que je hais ; et ceci, *pour aujourd'hui*. Mais je ne vois, dans ce parti que ma nature a pris et qu'elle m'impose, qu'un « effet de hasard ». *Avoir conscience de soi, n'est-ce pas sentir que l'on pourrait être tout autre ?* (ŒII : 1508)

Paul Valéry fut parmi les premiers à dénoncer l'inutilité de toute information biographique pour la compréhension d'une œuvre d'art. Remarquons pour notre propre démarche qu'une telle rigueur est aussi la première marque de snobisme ou d'arrogance que l'on peut remarquer chez un étudiant qui se croit précoce et qui pratique un structuralisme mal digéré. La vie de Paul Valéry nous intéresse pour diverses raisons, mais principalement parce que son être tellement particulier est, sans laisser beaucoup de traces de sa vie, le fond générateur de son esthétique. L'objectivité n'était pas son but, ni l'expression de la personnalité chérie par les romantiques. A l'inverse de Mallarmé et de son idée du *Livre* qui a occupée pour de différentes raisons les structuralistes¹⁷, Paul Valéry ne pense pas que la littérature « existe à l'exception de tout¹⁸ » ; elle n'est qu'une des diverses exercices possibles de l'esprit, sans vraie valeur considérée hors son origine et son fond qui est le fonctionnement spirituel. S'il y a une fin pour l'entreprise littéraire, cette fin est pour Valéry purement formelle et cette forme doit répondre à la structure cachée de l'esprit, qui souffre de se sentir en continuel changement en dépit de son ordre latent. L'idée de cet ordre qui hante Valéry toute sa vie est pour lui pourtant sensible par ce qu'il appelle *les Harmoniques*, c'est-à-dire la sensibilité esthétique

¹⁷ Cf. Maurice Blanchot : *Le Livre à venir* ou bien Gérard Genette : « Raisons de la critique pure » in *Figures II*.

¹⁸ Mallarmé prononça à Oxford en 1894 : « Je répond par une exagération, certes, et vous en prévenant. – Oui, que la littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout » (*Œuvres Complètes* : 646).

humaine qui est en même temps le moteur de toute création et le récepteur de ce qu'aiment l'œil et l'oreille. Il y a ici une sorte de conservation de la catégorie kantienne du beau mais l'invention reste toute valéryenne. Confronté à la forme de l'hélice spiralée, l'homme dans l'essai *L'homme et la coquille* est lui-même interrogé par l'unité et l'intégrité de cet objet qui semble formé par un principe ornemental universel et incompréhensible. L'instauration de l'ordre et du mouvement créateur est au fond de l'esthétique valéryenne. Or, on ne peut qu'admirer cette création des lois naturelles qu'est la coquille : l'homme n'est pas capable de produire par cette manière désintéressée. Les philosophes reconnaissent ici le concept traditionnel de la *natura naturans* et de la *natura naturata*. Valéry, comme Baudelaire, trouve la nature essentiellement ennuyeuse. Mais ceci ne concerne que la nature désordonnée et répétitive. Cette nature banale reproduit indéfiniment le même et s'oppose à la nature *productrice* qui fabrique des objets « différents au regard » : fleurs, coquilles, cristaux... Ces produits donnent l'illusion d'une finalité consciemment maîtrisée. S'il veut imiter la nature, l'artiste doit l'imiter *dans sa production*, non pas son produit.

La vraie connaissance artistique doit donc être une maîtrise de ce que Valéry appelle *l'ornemental*, c'est-à-dire l'autorité d'une forme qui impose à l'esprit *les lois profondes de sa sensibilité* et qui rend l'esprit plus lui-même. Le désordre naturel de l'esprit est ainsi comme par un miracle transformé en un ordre artificiel. Cet ordre n'est qu'un autre hasard dans le vrai ordre universel indiqué par les formes des coquilles et des fleurs, mais c'est un hasard conscient et rigoureux qui suffit pour instaurer un système local souhaité par Valéry. Il faut ici faire la distinction entre la pratique poétique et son utopie abstraite. Mais la pratique est peut-être plus chérie que la connaissance totale après laquelle *tout sera changé* : rien n'est plus possible si les mécanismes mentaux sont révélés. La pensée et la liberté ne sont possibles qu'à cause du jeu de variation et de combinaisons que permet le hasard de la vie.

Les conséquences pour le lecteur dans cette perspective spirituelle sont les suivants :

Quand je regarde ce que l'on fait de la Poésie, ce que l'on demande, ce que l'on répond à son sujet, l'idée que l'on en donne dans les études (et un peu partout), mon esprit, qui se croit (par conséquences sans doute, de la nature intime des esprits), le plus simple des esprits possibles, s'étonne « à la limite de l'étonnement ».

Il se dit : je vois rien dans tout ceci ni qui me permette mieux de lire ce poème, de *l'exécuter* mieux pour mon plaisir ; ni d'en concevoir plus distinctement la structure. On m'incite à toute autre chose, et il n'est rien qu'on n'aille chercher pour me détourner du *divin*. On m'enseigne des dates, de la biographie ; on m'entretient de querelles, de doctrines dont je n'ai cure, quand il s'agit de chant et de l'art subtil de la voix porteuse d'idées... Où donc est l'essentiel dans ces propos et dans ces thèses ? Que fait-on de ce qui s'observe immédiatement dans un texte, des sensations qu'il est composé pour produire ? Il sera bien temps de traiter de la vie, des amours et des opinions du poète, de ses amis et ennemis, de sa naissance et de sa

mort, quand nous aurons assez avancé dans la *connaissance poétique* de son poème, c'est-à-dire quand nous nous serons faits l'instrument de la chose écrite, de manière que notre voix, notre intelligence et tous les ressorts de notre sensibilité se soient composés pour donner vie et présence puissante à l'acte de création de l'auteur. (CEI : 1288-1289)

Écrire pour Valéry, c'est souvent écrire pour un lecteur idéal qui lit avec la même liberté qu'il pratique lui-même : la seule nourriture à trouver dans les textes est ce qui puisse être appliqué et qui puisse devenir une part de sa chair même. L'attitude de Valéry, même s'il est le premier à établir un principe de l'autonomie du texte¹⁹, n'est pas tout à fait celle des structuralistes qui ne voient dans le texte qu'une structure de signes où il n'y a pas de privilèges pour une utilisation *poétique* de la langue. L'écriture est nécessairement l'acte de *quelqu'un* – ce qui n'est pas possible pour le structuralisme qui élude une telle présence. Il n'y a pas de lien avec l'activité de l'esprit dans un texte qui est selon Roland Barthes un « mélange d'écritures ».

Bien que la différence ne soit pas énorme il faut souligner que Valéry n'était pas un linguiste même s'il est arrivé à beaucoup de conclusions qui ressemblent à celles de Saussure et de ses disciples. On peut lui reprocher son manque de connaissances formelles en linguistique qui a mené à des conclusions qui ne sont pas valables d'un point de vue moderne. Il faut pourtant indiquer que son problème était d'un autre genre que celui des linguistes. La constatation de l'arbitraire comme marque constitutive du langage n'est donc pas tout à fait identique chez les deux. Comme la littérature n'a pas de valeur pour Valéry si elle est considérée hors du *faire de l'esprit*²⁰, la position des structuralistes ne satisfait pas l'esprit qui doit soit être « courbé » par la résistance d'un texte, soit pouvoir modifier son objet. La littérature, selon Valéry, n'existe telle qu'elle est que par le fait que l'homme *ne sait pas lire*. Le lecteur a trop de respect pour la figure de l'écrivain et n'ose pas participer dans l'événement littéraire. Il y a ainsi action *et* réaction dans l'activité littéraire si elle a une valeur autre que celle d'être un pur divertissement. Le langage en tant que tel n'intéresse pas Valéry, car c'est une chose *faite* qui ne semble pas laisser à l'esprit, qui est essentiellement une puissance de transformation, la possibilité de *faire* quelque chose. La poésie doit par conséquent être comme un langage dans le langage qui exploite *ce qui peut être* dans *ce qui est*. Elle est donc un langage particulier qui a pour devise que la clarté que l'on croit voir dans le langage ordinaire n'est que *convention*.

¹⁹ Cette pensée semble être présente dès le commencement de l'écriture des *Cahiers* en 1892. Citons un exemple pris au hasard : « L'indépendance ou l'ignorance réciproque des pensées et des conditions du producteur et du consommateur est presque essentielle aux effets des ouvrages. » (CEI : 1348)

²⁰ « L'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte. » (CEI : 1349)

La fabrication de sens dans ce langage particulier a comme acteurs l'auteur *et* le lecteur mais ces rôles ne participent pas au même jeu (cf. note 5). La production du poème, selon un schème rhétorique moderne, a surtout comme fonction d'établir *la possibilité* des lectures, pas de diriger *une* lecture. L'histoire littéraire doit par conséquent être une « *Histoire de l'esprit en tant qu'il produit et consomme de la "littérature"* » (CEI : 1439). Cette idée fut chérie par Borges, qui était un lecteur passionné de Valéry. Pour l'écrivain français ceci serait une vraie science qui bifurquerait dans une *poïétique* et une *esthétique*. Le chercheur fournira une expression du développement de la sensibilité humaine à travers l'histoire. Valéry souligne cette importance de la sensibilité comme fondement de tout art en construisant une nuance tirée de l'étymologie dans le terme d'*esthétique* – opposée à la *poïétique* qui est l'activité artistique en mouvement. Ces disciplines ne sont pourtant pas des sciences pour Valéry qui n'a fait qu'observer ses expériences personnelles, incapable de faire une abstraction pour les faits qui concernent l'esprit. Celui-ci, n'étant qu'une suite de modifications, échappe aux lois de fonctionnement comme le montre l'échec d'établir un *Système* et surtout son incapacité de connaître l'esprit d'autrui.

Voici la relation de cet aspect biographique avec notre thème esthétique de l'arbitraire et du nécessaire, concept essentiel si l'on veut arriver à une compréhension de la poétique valéryenne, compréhension qui serait complète si Valéry avait mis en œuvre cette idée d'une philosophie *individuelle*, d'un *Système* complet²¹. Le projet est resté inachevé, mais reste un point de référence pour imaginer le but ultime de toute son activité – ce but est de transformer l'esprit en une unité quasiment physique et finie, unité dont les réactions et les réponses font partie d'un *Système* complet et autosuffisant. Les chercheurs ne cessent de discuter ce concept qui va continuer de motiver de nouveaux travaux parce qu'il admet une liberté d'abstraction théorique infinie.

Aujourd'hui, le règne structuraliste fini, les valéryens attendent impatiemment ce que quelques-uns nomment la première biographie complète, écrite par monsieur Michel Jarrety qui est un des vrais experts de Valéry. Aucun de ceux qui veulent être conformes à la pensée de Valéry ne croit peut-être qu'un nouveau fait révélé de sa vie changera notre manière de lire l'auteur, l'une des raisons en étant que le *Moi* représente pour Valéry un invariant de la

²¹ Valéry expose ainsi le projet du « *Système* », ou « *Réduction à l'absolu* » : « *Les mots perdent leur valeurs cachées ou infinies ; [...] Les images sont traitées comme images – c'est-à-dire en considération des modifications que je puis leur subir librement – puisque ce sont des états plastiques d'une propriété. Et j'en détache leur valeurs d'impulsion, d'obsession, etc., qui dans aucun cas, ne leur sont attachées par des liens fonctionnels* » (C1 : 835-836).

conscience plutôt qu'une vie, la vie n'étant qu'un *ennemi de l'esprit*. « Les événements sont l'écume des choses. Mais *c'est la mer qui m'intéresse* » (ÆII : 1508) affirme cet écrivain réputé anti-historien et anti-romancier à cause de son scepticisme quant à la capacité des sciences à représenter la réalité comme telle et quant à l'utilité de la connaissance du passé pour le futur. Une vie est une chose incomplète et singulière tandis qu'une construction « implique les conditions *a priori* d'une existence qui pourrait être – TOUT AUTRE. » (ÆI : 1156)

Nous allons conséquemment nous borner à esquisser un figure de l'écrivain *dans la forme* ; cette formulation énigmatique vient de Valéry lui-même qui désigna ainsi *La Jeune Parque* dans une lettre à André Fontainas (Hytier : 162). Dans le recueil qui s'appelle *Quelques propos me concernant* il semble même avoir construit une telle autobiographie en recueillant divers fragments tirés de ses *Cahiers*, les notes matinales écrites à partir de ses jeunes années jusqu'à sa mort. « L'avis au lecteur » se présente ainsi : « Le texte de ces "Propos" assemble quelques notes et fragments prélevés sans ordre ni système dans une quantité de cahiers où il est question de bien d'autre chose que de l'Auteur en personne. Peut-être est-ce dans ce reste que son *moi* le plus nettement se dessine ? » (ÆII : 1505-6). Notre mode d'approche n'est pas très éloigné de celui qu'utilisait Valéry en écrivant un livre sous le prétexte d'étudier Léonard de Vinci, qui n'est resté qu'un nom convenable. Ce projet traite les obsessions *formelles* de Valéry.

Pour notre petit exercice il suffit donc de rendre au lecteur les faits biographiques comme les donnent un dictionnaire, même le plus petit. Constatons que Valéry, un « petit montpelliérain²² » d'une diction très rapide est né à Sète en 1871. Après des études de droit il est venu à Paris où il commença de fréquenter des milieux littéraires et en particulier les « lundis » chez Stéphane Mallarmé qui devînt son ami. La carrière des lettres abandonnée, il a travaillé pour l'agence Havas et a vécu tranquillement avec sa femme qui était la nièce du peintre Berthe Morisot. Valéry étant sans emploi après la mort de son patron, Gallimard avec l'assistance de son ami André Gide le persuada de reprendre les exercices poétiques de sa jeunesse, ce qui a abouti à un des poèmes les plus monumentaux de la littérature occidentale du XX^e siècle et qui communique un sentiment douloureux de la beauté. Écrite pendant la première Guerre mondiale cette « épopée de l'esprit » qui s'appelle *La Jeune Parque* lui a donné malgré lui une carrière d'homme de lettres. Il a ensuite vécu une trentaine d'années comme « le Bossuet de la III^e République » selon l'autodéfinition de l'écrivain, qui a pu vivre de sa plume jusqu'à sa mort en 1945. Son éléction à l'Académie Française, où il succéda à

²² Description d'André Gide qui fut l'ami de Valéry à partir de décembre 1890.

Anatole France, eut lieu en 1927. Ajoutons que la critique des dernières années a diminué l'importance des publications officielles en privilégiant la production privée que constituent ses *Cahiers*, publication posthume écrite pendant la période 1895-1945.

Les grands événements dans sa vie comme la grande crise intellectuelle de Gênes de 1892²³ et celle de sa vie amoureuse de 1920 ne seront donc pas traités ici car ils ne sont que « l'écume » de cet aspect essentiel que nous allons traiter dans les pages qui suivent. L'étude diachronique, bien qu'elle soit utile pour saisir le déploiement de l'œuvre d'un écrivain, ne ferait que rendre notre tâche plus difficile. Il faut chercher une synthèse. Paul Valéry n'a bien entendu pas gardé la même position intellectuelle et artistique toute sa vie. Victime de plusieurs crises et reconsidérations, son âme a été renversée « comme un sablier ». Vers la fin de cette vie l'on trouve même des tendances mystiques qui cherchent « au-delà de la raison ». Cependant, ses écrits ne sont pas organisés comme l'œuvre de son ami André Gide, entre autres, dont les publications forment une inscription continuelle de la maturation d'auteur. On ne trouve pas un tel fil directeur dans le corpus valéryen, celui-ci étant marqué par un silence de vingt années après une jeunesse productrice. L'œuvre poétique consiste surtout en variations sur quelques thèmes qui sont développés. En général, ses écrits sont avant tout des exercices formels – les idées incontestables qu'on y trouve n'étant *selon l'auteur* que des moyens utilisés pour compléter le fonctionnement total de l'œuvre – des carburants pour la machine à produire le poème²⁴.

Toutes choses mentales étant de par nature instables et infidèles, nous sommes obligé de faire de notre portrait une abstraction, trace synchronique qui puisse rendre au lecteur un Valéry compréhensible et peut-être utile.

Voici la raison pour laquelle aucun texte n'est l'objet d'un « close-reading » global dans cette étude. Elle vise une interprétation « rhétorique » plutôt que symbolique du corpus valéryen. La littérature est un système de fonctionnements mais il faut selon Valéry que le lecteur ne connaisse pas la nature de ce système qui a pour but de donner des effets particuliers qui ne sont possibles que par le cadre du poème fini et abandonné. Une telle lecture rhétorique du poème valéryen est l'explication même du « langage dans le langage » mais il sera peut-être difficile d'être convaincant en montrant comment la structure d'un poème devient « nécessaire ».

²³ L'importance de ce bouleversement est pourtant incontestable pour notre discussion sur l'opposition dur/tendre à la fin de la première partie.

²⁴ Parmi ces idées sont l'ennui de vivre, l'être et le connaître, Narcisse, etc.

Toute œuvre laissée au public est pour Valéry chose abandonnée. Ce que produit l'esprit sont en fait ses « décharges excrémentielles », infiniment inférieures à ce qui compte – c'est-à-dire ce qui demeure caché. « Ce que l'essence invisible arrache d'elle-même non pour se révéler mais au contraire comme corps étranger à sa pureté native et qui, de ce fait, la préserve, lui fait écran et donne le change – comme la seiche s'enveloppe d'un nuage d'encre. Mais l'encre de l'écrivain, elle aussi, le défend et son « métier » n'est pas loin d'être métier de trompeur.» (Bastet : 18)

Cette entité invisible qui produit pour demeurer elle-même en se cachant, c'est ce que nous avons déjà nommé le Moi pur. Valéry a consacré toute sa vie à essayer d'en construire une définition. Cette soif de la quintessence, cette « chasse spirituelle » impossible est suppléée d'un mépris violent de tout ce qui est « *humain* ». Est alors inessentiel et « vie » tout ce qui n'est pas invariant de la conscience – tout ce qui est substituable dans le procès mental. On trouve des exemples de cette haine parsemés à travers les écrits. En voici un exemple, au début du *Cahier B 1910* :

Tard, ce soir, brille plus simplement ce reflet de ma nature : horreur instinctive, désintéressement de cette vie humaine particulière. Drame, comédies, romans, même singuliers, et surtout ceux qui se disent « intenses ». Amours, joies, angoisses, tous les sentiments m'épouvantent ou m'ennuient ; et l'épouvante ne gêne pas l'ennui. Je frémis avec dégoût et la plus grande inquiétude se peut mêler en moi à la certitude de sa vanité, de sa sottise, à la connaissance d'être la dupe et le prisonnier de mon reste, enchaîné à ce qui souffre, espère, implore, se flagelle, à côté de mon fragment pur.

Pourquoi me dévores-tu, si j'ai prévu ta dent ? Mon idée la plus intime est de ne pouvoir être celui que je suis. Je ne puis pas me reconnaître dans une figure finie. Et MOI s'enfuit toujours de ma personne, que cependant il dessine ou imprime en la fuyant. (CEII : 572)

Deuxième partie

DU DÉSORDRE À L'ORDRE

Socrate explique en rhapsode la condition humaine²⁵ :

Voyons donc ce grand acte de construire. Observe, Phèdre, que le D miurge, quand il s'est mis à faire le monde, s'est attaqué à la confusion du Chaos. Tout l'informe était devant lui. Et il n'y avait pas une poignée de matière qu'il pût prendre de sa main dans cet abîme, qui ne f t infiniment impure et composée d'une infinité de substances.

Il s'est attaqué bravement à cet affreux mélange du sec et de l'humide, du dur avec le mol, de la lumière avec les ténèbres, qui constituait ce chaos, dont le désordre pénétrait jusque dans les plus petites parties. Il a débrouillé cette boue vaguement radieuse, où il n'y avait pas une particule de pure, et en qui toutes les énergies étaient délayées, tellement que le passé et l'avenir, l'accident et la substance, le durable et l'éphémère, le voisinage et l'éloignement, le mouvement et le repos, le léger avec le grave, s'y trouvaient aussi confondus que le vin peut l'être avec l'eau, quand ils composent une coupe. Nos savants cherchent toujours à rapprocher leurs esprits de cet  tat... Mais le grand Formateur agissait au contraire. Il était ennemi des similitudes, et de ces identités cachées qu'il nous enchante de surprendre. Il organisait l'inégalité. Mettant les mains à la pâte du monde, il en a trié les atomes. Il a divisé le chaud d'avec le froid, et le soir d'avec le matin ; refoulé presque tout le feu dans les cavités souterraines, suspendu les grappes de glace aux treilles mêmes de l'aurore, sous les voussures de l'éternel éther. Par lui, l'étendue fut distingu e du mouvement, la nuit le fut du jour ; et dans sa fureur de tout disjoindre, il fendit les premiers animaux qu'il venait de dissocier des plantes, en m le et en femelle. Ayant même enfin démêlé ce qui était le plus mixte dans le trouble originel, — la matière avec l'esprit, — il a hissé au suprême de l'empyr e, à la cime inaccessible de l'Histoire, ces masses mystérieuses, dont la descente inéluctable et muette jusqu'au fond dernier de l'abîme, engendre et mesure le Temps. Il a exprimé de la fange, les mers étincelantes et les eaux pures, exondant

²⁵ Il faut résumer le dialogue qui va nous occuper beaucoup dans les pages qui suivent : il n'y a ici que deux personnages : Socrate et Phèdre, mais l'architecte Eupalinos dont Phèdre a fait la connaissance occupe une présence invisible par les souvenirs racontés par Phèdre. La première partie consiste en ce souvenir avec des commentaires de Socrate qui malgré des remords de sa vie terrestre de philosophe reste un philosophe dialectique qui comprend difficilement l'architecture. La deuxième partie est l'histoire que raconte Socrate à propos d'une coquille qu'il a trouvée sur la plage et qui sert comme modèle d'une discussion sur la création artistique. Phèdre développe le thème en racontant une autre rencontre qu'il a faite avec un marin qui malgré l'absence de toute éducation savait parfaitement faire des navires par sa connaissance de la mer. La dernière partie donne la métamorphose du philosophe Socrate en architecte qui, inspiré par son  piphanie, invente une cosmologie que nous rendons ici.

les montagnes, et distribuant en belles îles ce qui demeurait de concret. C'est ainsi qu'il fit toutes choses, et, d'un reste de fange, les humains.

Mais le constructeur que je fais maintenant paraître, trouve devant soi pour chaos et pour matière primitive, précisément l'ordre du monde que le D miurge a tiré du désordre du début. La Nature est formée, et les éléments sont séparés ; mais quelque chose lui enjoint de considérer cette oeuvre inachevée, et devant être remaniée et remise en mouvement, pour satisfaire plus spécialement à l'homme. Il prend pour origine de son acte, le point même où le dieu s'était arrêté. — Au commencement, se dit-il, était ce qui est : les montagnes et les forêts ; les gîtes et les filons ; l'argile rouge, le blond sable, et la pierre blanche qui donnera la chaux. Il y avait aussi les bras musculeux des hommes, et les puissances massives des buffles et des boeufs. Mais il y avait, d'autre part, les coffres et les greniers des tyrans intelligents, et des citoyens démesurément enrichis par leurs n gocios. Et il y avait enfin des pontifes qui souhaitaient de loger leur dieu ; et de si puissants rois qu'ils n'avaient plus rien à d sireur qu'une tombe sans pareille ; et des républiques qui rêvaient d'inexpugnables murs ; et des archontes délicats, pleins de faiblesses pour les acteurs et les musiciennes, qui brûlaient de leur faire construire, aux dépens des caisses du fisc, les théâtres les plus sonores.

Or, il ne faut pas que les dieux demeurent sans toit, et les  mes sans spectacles. Il ne faut pas que les masses du marbre demeurent mortellement dans la terre, constituant une nuit solide ; et que les cèdres et les cyprès se contentent de finir par la flamme ou par la pourriture, quand ils peuvent se changer en des poutres odorantes, et en des meubles éblouissants. Mais il faut encore moins que l'or des riches hommes paresseusement dorme son lourd sommeil dans les urnes et dans les ténèbres du trésor. Ce métal si pesant, quand il s'associe d'une fantaisie, prend les vertus les plus actives de l'esprit. Il en a la nature inquiète. Son essence est de fuir. Il se change en toutes choses, sans être changé lui-même. Il soulève les blocs de pierre, perce les monts, détourne les fleuves, ouvre les portes des forteresses et les coeurs les plus secrets ; il enchaîne les hommes ; il habille, il déshabille les femmes, avec une promptitude qui tient du miracle. C'est bien le plus abstrait agent qui soit après la pensée ; mais encore elle n'échange et n'enveloppe que des images, cependant qu'il excite et qu'il favorise la transmutation de toutes les choses réelles, les unes dans les autres ; lui, demeurant incorruptible, et traversant pur toutes les mains.

L'or, les bras, les projets, les substances variées, tout étant en présence, rien néanmoins n'en résulte. — Me voici, dit le constructeur, je suis l'acte. Vous êtes la matière, vous êtes la force, vous êtes le désir ; mais vous êtes séparés. Une industrie inconnue vous a isolés et préparés selon ses moyens. Le D miurge poursuivait ses desseins qui ne concernent pas ses créatures. La réciproque doit venir. Il ne s'est pas inquiété des soucis qui devaient naître de cette même séparation qu'il s'est divert , ou bien qu'il s'est ennuyé de faire. Il vous a donné de quoi vivre, et même de quoi jouir de bien des choses, mais non point généralement de celles dont vous auriez précisément l'envie.

Mais je viens après lui. Je suis celui qui conçois ce que vous voulez, un peu plus exactement que vous-mêmes ; je consumerai vos trésors avec un peu plus de suite et de génie que vous le faites ; et sans doute, je vous co terai très cher ; mais à la fin tout le monde y aura gagné. Je me tromperai quelquefois, et nous verrons quelques ruines ; mais on peut toujours, et avec un grand avantage, regarder un ouvrage manqué comme un degré qui nous approche du plus beau. (EII : 143-145)

Cette cosmologie imaginée par le Socrate valéryen du dialogue *Eupalinos* s'approche de la grandeur hugolienne de *La Légende des Siècles* ou même des *Métamorphoses* d'Ovide par son éloquence archaïque. Voici un très beau poème en prose qui donne un des rares exemples d'un Valéry charmant conteur d'histoires ; mais au fond il faut voir ici une parabole qui exhausse le rôle de l'artiste dans le monde. Puisque le démiurge n'a fait le travail qu'à moitié, il est à l'artiste de continuer ce projet créateur qui consiste en transformation de la matière du

monde qui est originaire du chaos. La création artistique est ainsi une action de modification et de *progrès*. Le progrès selon Valéry n'est pas celui de la modernité dix-neuviémiste, lequel est surtout un progrès de la connaissance. Selon la parabole de Socrate le progrès est un progrès de *formes*. Le travail des savants est similaire à celui des artistes. L'artiste n'est qu'un niais mais son acte créateur est du même genre de *faire* que celui commencé par le grand démiurge qui ne se souciait guère de l'humanité en transformant le chaos de telle manière insatisfaisante. La tâche de l'artiste en tant qu'esprit universel qui continue le mouvement vers l'ordre est de *comprendre nos demandes profondes* : il doit par une sensibilité développée et une technique maîtrisée se rendre capable de répondre à *ce que désire l'œil*. Le but de l'activité créatrice qui est un mouvement continuels vers l'ordre est donc de créer un effet ornemental qui satisfasse définitivement la sensibilité formelle de l'esprit.

Les artistes les moins chéris sont ceux qui cherchent un effet purement *mimétique*. L'esprit n'est satisfait que par les fabrications qui occupent la totalité de son être et lui présente quelque chose qui à la fin soit comme venant d'un autre monde : une création dont on ne voit pas des origines dans le réel et qui fasse demander le spectateur sur la possibilité de son existence qui semble venir des lois qui nous sont inconnues. Paradoxalement, Valéry conseille au lecteur de regarder par l'œil plutôt que par l'intellect pour se faire sa propre idée du monde. Il faut prendre connaissance de « l'instabilité sensorielle » plutôt que des concepts abstraits. Le poète doit réfléchir sur les moyens réels dont il dispose pour sa quête de l'effet poétique souhaité. La vocation du poète commence avec une reconsidération du langage hérité. Cette « alchimie du verbe » est le premier devoir de l'homme d'esprit qui s'affirme démiurge et qui davantage veut corriger la création et le travail de ses prédécesseurs. Cet héritage doit nécessairement être senti comme une impureté qui lui impose une *demande* de faire mieux. En fait, le vrai poète en tant qu'agent du *faire* doit beaucoup hésiter avant de s'aventurer dans l'art des vers comme le Socrate du dialogue hésite sur sa vocation devant la coquille à forme inexplicable trouvée sur la plage. Socrate sent qu'il est né *plusieurs* mais qu'il a fini par n'être qu'*un*. En tant qu'ombre incorporelle dans les Enfers il sent qu'il a laissé à l'état d'idée l'architecte qu'il aurait pu être. Il a gaspillé sa vie en philosophe, cherchant en vain la connaissance. Il a perdu la chance de *construire*. La construction n'est plus possible aux Enfers où les formes n'existent plus : seule la connaissance totale et insupportable règne dans cette vision infernale valéryenne où l'esprit regrette éperdument son corps qui était sa puissance et son *possible*.

2.1. MODÈLES

Curieux commencement que celui qui se considère comme un carrefour où la suite n'est qu'une réduction du possible initial. Mais l'« esprit universel » ne peut aucunement se considérer comme *spécialiste*, convention qui a formé la mentalité française depuis les salons des honnêtes hommes du XVII^e siècle jusqu'à monsieur Edmond Teste. Celui-ci n'est pourtant pas un mondain, mais c'est un personnage qui est avare de ses possibilités.

Apologie

La spécialité m'est impossible. Je fais sourire. Vous n'êtes ni poète, ni philosophe, ni géomètre – ni autre. Vous n'approfondissez rien. De quel droit parlez-vous de ceci à quoi vous n'êtes pas exclusivement consacré ?

Hélas, je suis comme l'œil qui voit ce qu'il voit. Son moindre mouvement change le mur en nuages ; le nuage en horloge ; l'horloge en lettres qui parent – C'est peut-être là ma spécialité... (C.VI : 153)

Selon Valéry le vrai poète a le don de la transformation ; faculté qui lui permet de rester lui-même en se nourrissant des autres. Le lion est fait de mouton assimilé, pour citer l'auteur. L'homme qui s'oppose au *faire* se nourrit des autres comme l'éponge : il reçoit tout dans un état de passivité et il se crée des idoles. Le vrai poète est son contraire, il prend plutôt le rôle du prédateur : celui qui s'empare de ce qui lui convient et qui se fait toujours plus maître de son propre esprit et de son pouvoir virtuel. Tel est aussi l'esprit poétique qui ne se nourrit pas seulement de la forme qu'il trouve chez les poètes de naguère et de jadis mais de ce qu'ont fait des artistes des toutes les catégories : musiciens, peintres, architectes...

Depuis les anciens Grecs²⁶ on parle d'une « poésie de l'esprit », terme qui change radicalement de signification à chaque fois utilisé. Il est clair qu'il y a une réception différente dans la poésie française dès Baudelaire qui est poète de l'esprit par la densité de sa composition poétique. Dans le cas de Baudelaire l'esprit poétique est la faculté synthétique qui cherche les fameuses correspondances. Mais si la composition ici est « spirituelle » parce que l'inspiration est tirée d'autres sources que de la sensation brute et directe des romantiques, la poésie baudelairienne se sert toujours des modèles narratifs et mimétiques. Les considérations valéryennes sont souvent purement intellectuelles ou même épistémologiques ; Baudelaire est un poète catholique hanté par des problèmes théologiques et psychologiques plus que par un antagonisme entre l'esprit et la matière. Pour ce qui concerne les phénomènes sexuels et la vie

²⁶ Il suffit de se référer aux vers de Pindare (« Les Pythiques » III, 61-62) cités par Valéry comme épigraphe du *Cimetière Marin* : « N'aspirez pas, ô mon âme, à la vie éternelle, mais explore le champ du possible. » Cette traduction de Valéry ne fait pas partie de la version présentée dans l'édition de la Pléiade. (CEI : 147)

onirique, ceux-ci ne sont que des éléments utilisés pour « boucler » *La Jeune Parque* ; ce poème a, grâce à l'aide des thèmes arbitraires, trouvé de quoi combler la composition du poème par des *modulations* nécessaires. Tout ceci selon l'auteur.

Chez Mallarmé il y a disparition totale du sujet lyrique. Cet écrivain ne trouve que le néant après sa crise métaphysique de 1864, même dans son propre esprit et dans les mots de la langue. Ceci est déterminant pour la bifurcation que va former la poétique valéryenne et qui sera traitée plus tard. Le poème mallarméen, marqué par cette métaphysique du néant, est une « double abstraction ». Le poète y se fait impersonnel pour assurer l'absence de ce qu'il ne représente pas²⁷. Nous allons définir la poésie valéryenne comme un art qui évite cette abstraction en feignant paradoxalement de représenter *ce qu'elle est*. Le *Je* lyrique représente pourtant autre chose que le nom de l'auteur. Valéry parle des vers comme 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 » (CEI : 1324). Les conséquences poétiques de cette différence entre Mallarmé et Valéry sont bien expliquées dans les *Cahiers*. Valéry y confesse son scepticisme envers le projet mallarméen, ce qu'il ne veut pas faire dans ses écrits publics. Nous donnons une de ces citations qui est l'un des textes les plus majestueux et les plus centraux des *Cahiers*. Elle éclaire aussi quelques thèmes que nous aborderons plus tard :

Ego poeta –

On parle d'inspiration – Mais on l'entend d'un mouvement plus ou moins soutenu qui “en réalité” n'admet pas de composition – ; mais vit de succession heureuse.

Mais mon “rêve de poète” eût été de composer un discours, – une parole de modulations et de relations internes – dans laquelle la physique, le psychique et les conventions de langage pussent combiner leurs ressources. Avec telle divisions et changement de ton bien définis.

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* (*contraste, ceci*) – et en poussant la conscience de soi à la capture de sa sensibilité – développant les propriétés d'icelle dans leurs implexes – résonances, symétries etc. – sur la *corde* de la *voix*. En somme, le *Langage* issu de la *Voix*, plutôt que la *Voix* du *Langage*. (C.XXII : 435 sq.)

Il semble bien qu'une « poésie de l'esprit » devient chose désuète après Valéry, rupture marquée par les mouvements modernistes qui parlent plutôt d'un esprit nouveau que d'un esprit créateur dans le sens valéryen. Certes, il ne faut pas prendre l'exemple dadaïste et surréaliste pour toute la littérature française d'entre-deux-guerres. Courant le risque d'être trop schématique, je propose cette notion un peu vague d'une poésie de l'esprit comme faisant partie d'un *paradigme musical* dans la littérature française qui s'est éteint après son apogée qui fut le célèbre débat de la poésie pure – querelle déclenchée par « une formulation

²⁷ Jarrety 1991 : 37.

malheureuse » de Valéry dans son « Avant-propos à la Connaissance de la Déesse », préface écrite pour son ami Lucien Fabre en 1920. Valéry, qui n'aimait pas la polémique, est resté muet pendant ce débat et n'a pas publié un seul vers après l'incident. La relation entre la musique et cette tentative d'une poésie pure serait, si j'ose proposer une définition, le fait que les vers cherchent un certain ordre compositionnel pour unir le son et le sens comme la musique qui se distingue en tant que mélodie ou sons purs en contraste avec le bruit désordonné qui est l'état sonore naturel.²⁸ Le poème valéryen aspire comme le modèle musical à être un univers créé par les sons pour ainsi occuper *la totalité d'un sens*. La plupart des arts mimétiques occupent deux « temps » à la fois parce qu'il y a toujours un temps des signes en même temps qu'il y a un temps du sens. Selon Valéry il existe ainsi deux temps dans la poésie : un temps des formes et un temps de la matière imaginaire²⁹. La vertu de la musique et de l'architecture est d'être comme une durée qui *fait partie des formes et des lois*. Ces deux disciplines font ainsi des modèles pour une poésie qui cherche à *signifier autrement* que ce que permet une utilisation traditionnelle³⁰.

Paradigme musical, nous proposons ce terme comme une contrepartie d'*Ut pictura poesis* : la désignation horatienne de la poésie comme peinture parlante³¹. Ainsi l'on peut, grossièrement sans doute, faire une distinction entre des paradigmes musicaux et picturaux, « l'effet du réel » (s'il est possible d'utiliser ce terme sans se référer directement à l'article de Barthes) étant peut-être le but ultime de la poésie moderne³². La devise de Rimbaud : « Il faut être absolument moderne » (116) marque une rupture avec le paradigme musical. Celui-ci nécessite une composition formelle qui chez Valéry instaure des demandes rigoureuses qui suspendent des effets immédiats. Ces règles compositionnelles sont exclues du poème surréaliste ou dadaïste qui prend son plaisir dans un jeu plus souple et plus rapide comme le montre l'écriture automatique de Breton et Cie.

²⁸ « Hé quoi! Tu n'as donc jamais éprouvé ceci, quand tu as assisté à quelque fête solennelle, ou que tu prenais ta part d'un banquet, et que l'orchestre emplissait la salle de sons et de fantômes ? Ne semblait-il pas que l'espace primitif était substitué par un espace intelligible et changeant ; ou plutôt, que le temps lui-même t'entourait de toute part ? » (EII : 102)

²⁹ « Notes diverses sur La Jeune Parque ». Cité d'après Nash : 12.

³⁰ « Tu veux dire, n'est-ce pas ? que la statue fait penser à la statue, mais que la musique ne fait penser à la musique, ni une construction à une autre construction ? C'est en quoi, – si tu a raison, – une façade peut chanter ! Mais je me demande en vain comment ces étranges effets sont possibles ? » (EII : 106)

³¹ *Lettre aux Pisons* (Art Poétique) vers 361 : « Un poème est comme un tableau : tel plaira à être vu de près, tel autre à être regardé de loin ; l'un demande le demi-jour, l'autre la pleine lumière, sans avoir à redouter la pénétration du critique ; l'un plaît une fois ; l'autre, cent fois exposé, plaira toujours. » (Horace : 268).

³² Cf. l'étrangement des formalistes russes, etc. Il serait intéressant de faire une comparaison entre cet étrangement et l'effet de « réfringence » du poème chez Valéry que nous traiterons dans la dernière partie de notre travail. A mon avis, ce dernier se distingue du concept d'étrangement car il s'agit d'un renouvellement de l'optique *mentale* ou *linguistique* et non d'une image mimétique.

La position valéryenne n'est pourtant pas entièrement claire. La poésie, trop modeste pour se déclarer discipline autonome, cherche des modèles dans la musique et dans la peinture. Ces disciplines lui fournissent des moyens pour atteindre des formes d'expression qui répondent aux besoins de l'esprit créateur, mais n'a-t-elle pas aussi des moyens tout à elle ? Valéry semble avoir longtemps hésité après avoir subi le grand choc de la poésie de Mallarmé à l'âge de dix-huit ans³³. Ce dernier semble pourtant avoir pensé que la poésie, ou plutôt le *langage essentiel*, peut atteindre à l'élévation de la musique. Il s'agit d'un

art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique. (Mallarmé : 367-368)

Il y a ici un changement d'attitude chez le « disciple » qui admit que la beauté de la musique *le conduit à ne plus écrire*³⁴. Comme les « décadents » de la fin du siècle, Valéry admirait par-dessus tout Wagner qui semblait un modèle insurmontable ; cette admiration n'a pas cessé et a même influencé la composition de *La Jeune Parque*. Pour Valéry il fallait pourtant se méfier de la trop grande beauté de la musique, dont les ressources de composition étaient différentes de celles du vers. Les vers ne supportent pas des éléments trop beaux. Soucieuse de l'harmonie de la composition, la poésie valéryenne est la production d'un *esprit lucide* qui ne peut pas se reconnaître dans « l'orphisme » mallarméen, même si la tentation a dû être grande à cause de la promesse de beauté musicale qu'offre cette esthétique. Dans une lettre de jeunesse, Valéry écrit ceci à Pierre Louÿs : « Ne pas oublier que nous sommes *contre* la musique. Apollon contre Dionysos.³⁵ »

Cette idée d'un équilibre dans la composition où un vers trop beau brise le tout du poème, il faut chercher son principe dans une esthétique qui souligne l'importance de la cohérence entre les divers éléments aux dépens des effets purement locaux. Pour Valéry, tous les éléments d'un poème réussi forment une unité dont l'effet sera autre si un seul son est modifié. Pour Valéry aussi bien que pour Mallarmé l'idéal pouvait aussi bien être le mot-croisé qui forme un tout non modifiable, idée qu'auraient peut-être trouvée amusante l'avant-garde qui se méfiait normalement de Valéry. Il est tentant de suggérer que le modèle compositionnel ultime est plutôt l'architecture. L'argument est le manque d'arbitraire dans sa composition, contrepartie concrète et visible de la musique, mais il y a pourtant partage d'essence non

³³ Les vertus propres à la poésie seront traitées dans le prochain chapitre.

³⁴ *Correspondance Gide-Valéry*: 73-74.

³⁵ Cité d'après Christensen : 44.

mimétique entre les deux. Un monument se distingue des autres formes de construction par le fait qu'il est *moins susceptible à la substitution*. A la fin, ce sont les deux modèles d'inspiration qui laissent le poète désespéré. L'admirateur ne peut parler de l'un sans se servir des qualités de l'autre : il y a des constructions qui chantent et il y a des compositions musicales où l'on peut habiter. Valéry parle donc ainsi de la musique et de l'architecture :

Elles semblent vouées à nous rappeler directement, – l'une, la formation de l'univers, l'autre, son ordre et sa stabilité ; elles invoquent les constructions de l'esprit, et sa liberté, qui recherche cet ordre et le reconstitue de mille façons ; elles négligent donc les appartenances particulières dont le monde et l'esprit sont occupés ordinairement : plantes, bêtes et gens... (CEII : 105-106)

En parlant de stabilité et de modification en même temps, nous sommes en train d'aborder une dialectique qui n'est compréhensible que par le concept du *self-variance*³⁶ valéryen : « Il m'est parfaitement inutile de savoir ce que je ne puis modifier. » (CEII : 573) L'esprit, s'il est puissant et indépendant, modifie tout par son besoin existentiel mais il n'est lui-même modifié que quand il est confronté à un objet dont il ne peut pas imaginer l'apparence autrement. Remarquons que *savoir* prend un sens particulier dans le vocabulaire valéryen et que cette faculté n'est pas valorisée chez le poète. Le *savoir* n'est utile pour lui que s'il permet un *pouvoir*. Ce savoir implique pour Valéry un désir essentiellement philosophique de la connaissance d'un tout après quoi rien n'est plus possible. L'homme qui construit ne cherche pas un tel tout mais se contente des moyens dont il a besoin pour atteindre un but souhaité. Un compositeur cherche les sons parmi le bruit tandis que l'architecte cherche des matières de telle dureté ou de telle ductilité...

Dans le dialogue *Eupalinos*, Socrate désigne ainsi très valéryemment les deux disciplines pures :

[Cette piqûre de la parole-abeille] ne cesse de m'exciter à divaguer sur les arts. Je les approche, je les distingue ; je veux entendre le chant des colonnes, et me figurer dans le ciel pur le monument d'une mélodie. Cette imagination me conduit très facilement à mettre d'un côté, la Musique et l'Architecture ; et de l'autre, les autres arts. Une peinture, cher Phèdre, ne couvre qu'une surface, comme un tableau ou un mur ; et là, elle feint des objets ou des personnages. La statuaire, même, n'orne jamais qu'une portion de notre vue. Mais un temple, joint à ses abords, ou bien l'intérieur de ce temple, forme pour nous une sorte de grandeur complète dans laquelle nous vivons... Nous sommes, nous nous mouvons, nous vivons alors dans l'œuvre de l'homme ! Il n'est de partie de cette triple étendue qui ne fut étudiée, et réfléchie. Nous y respi-

³⁶ Notion qui désigne l'instabilité du fonctionnement mental qui est essentiellement une nature de substitution.

rons en quelque manière la volonté et les préférences de quelqu'un. Nous sommes pris et maîtrisés dans les proportions qu'il a choisies. Nous ne pouvons lui échapper. (CEII : 101-102)

La poésie souffre de la tentation du sensible brut et du subjectivisme expressif. Elle est par conséquent artistiquement impure. Non seulement la tradition poétique est-elle parsemée de cette tendance mimétique-expressif, mais sa matière est aussi la plus arbitraire qui soit : l'infidélité du sens des mots ne peut pas être évitée. Cette infidélité les rend pourtant malléables car le poète est capable d'utiliser l'arbitraire de leur signification et de donner une nouvelle valeur polysémique aux mots « poétiques ». Pour les modernistes, tout peut être poétique si l'on arrive à trouver la poésie cachée ; selon Valéry, par contre, il est impossible de « faire chanter ce qui ne sait pas chanter » et il y a ainsi une hiérarchisation des mots et des sujets poétiques. Il est possible de faire chanter le langage si le poète trouve une forme géniale qui peut atteindre celle dont disposent les architectes. Le poète est capable de composer dans le sens le plus pur en créant des poly-isotopies³⁷ où le poème devient « illisible ». Il en résulte une impossibilité de résumer le texte à cause de la richesse de ses suggestions. L'architecte utilise une matière insignifiante pour établir une construction qui donne un effet particulier sur le spectateur sans tirer son inspiration d'un objet particulier ; le poète qui cherche une forme pure se sert des mots comme l'architecte se sert des pierres. Le malentendu de la poésie vient, pour Valéry, de ce que l'on suppose souvent que cette construction poétique doit nécessairement être fondée sur une *idée*. Une telle conception situe les poètes à côté des philosophes platoniciens qui croient à l'existence des idées, croyance qui est un abus pour un nominaliste comme Valéry. Le poème est le résultat d'un travail poétique, il n'est pas l'embellissement d'une pensée.

Pour construire le poème, il faut par contre des éléments qui admettent une continuité riche et *homogène* dans la composition. Le premier vers étant « donné par les dieux », le poète doit créer lui-même une continuité qui ne doit être qu'une imitation de cette première apparition merveilleuse. L'accomplissement est donc ainsi encore plus difficile pour le poète que pour l'architecte, car le poète doit trouver une forme qui organise une matière « contaminée » par ses connotations sémantiques et qui trouve difficilement un ordre qui la « ferme ». La voûte de la cathédrale ferme le bâtiment.

La construction musicale et architecturale est fondée sur un principe de *séparation*. Pour la poésie pure, nous supposons aussi un tel principe qui est pourtant infiniment plus

³⁷ « Lorsque dans un discours un champ a été constitué et que plusieurs ruptures d'isotopie ont été perçues et réévaluées, si plusieurs unités rhétoriques font office de termes connecteurs entre une isotopie *i*₁ et une autre *i*₂, la lecture, balayage dynamique en quête d'une unité de sens, tendra à indexer un maximum d'unités de *i*₁ sur *i*₂ et vice versa. » (Le Groupe μ : 57)

difficile et qui suppose un emploi en même temps très rigide et tout ornemental des mots où le fil rouge du texte n'est pas celui qu'on trouve dans une narration romanesque. La particularité poétique consiste en un principe linguistique où *l'arbitraire crée le nécessaire*, un peu comme les règles arbitrairement inventées pour l'échiquier créent la possibilité et, pour les joueurs, la nécessité de la continuité du jeu. Une belle forme ornementale est la seule valeur dans l'art parce qu'elle donne à l'œil *l'envie de continuer*. La beauté valéryenne est tyrannique.

Mais comment assurer les ouvrages contre les retours de la réflexion, et comment les fortifier contre le sentiment de l'arbitraire? Par l'arbitraire même, par l'arbitraire organisé et décrété. (CEI : 740)

Il faut que l'arbitraire volontaire qui est un arbitraire d'ordre supérieur emporte sur l'arbitraire de l'instant. Pour Valéry, l'œuvre se détruit sans des conventions rigoureuses.

En somme, si l'on veut bien admettre que la poésie est une discipline langagière, elle a pourtant comme but de s'éloigner de la parole brute et commune qui est bonne pour le transport de sens, mais avec laquelle on ne peut pas *créer* dans le sens poétique valéryen. Le modèle idéal serait de créer un langage qui admettrait la précision et la pureté des mathématiques, projet qui ressemble à la « caractéristique universelle » de Leibniz³⁸.

La mathématique depuis très longtemps s'est rendu indépendante de toute fin étrangère au concept d'elle-même qu'elle s'est trouvée par le développement pur de sa technique, et par la conscience qu'elle a prise de la valeur propre de ce développement. (CEI : 1249)

Mais les mathématiques ne font pas usage des mots et ne peuvent servir de modèle à la poésie que comme pure abstraction. Il est plus éclairant pour nous de faire la comparaison avec l'anti-modèle qu'est la philosophie. Les philosophes font selon Valéry usage du mot comme s'il ne pouvait avoir qu'un seul sens. Ainsi les mots comme *vie*, *liberté* et *âme* n'auraient qu'une signification possible – pensée incompréhensible pour les poètes qui n'y pouvaient voir qu'un sens individuel pour chacun. Une parole qui se reconnaît comme fondée sur l'arbitraire ne fait plus partie des *Choses Vagues* ou des *Choses Impures* qui sont les produits purs du langage qui ne reconnaît pas sa propre nature arbitraire. Ceux qui utilisent le langage pour formuler une opinion vont par la suite participer au système de la « monnaie fiduciaire » où l'enjeu est la perte de la pureté de la conscience par rapport à l'idée pure. Valéry n'aime pas cette monnaie de l'expression qui viole le possible par la valorisation de

³⁸ La caractéristique universelle, selon Leibniz, « résulterait de l'intuition d'un système *unique* de caractères qui représenteraient les idées et les choses de telle sorte que les règles d'écriture garantiraient l'obtention de formules conformément à l'ordre vrai des idées et à la connexion des choses. » (*Magazine Littéraire* N°416 : 27)

l'original³⁹, du vague, de l'abstrait et du particulier... même s'il accepte la nécessité d'un tel arrangement *hic et nunc*. Toute société est fondée sur un consentement « réaliste » du langage qui est nécessaire pour la communication. Cette transivité de la parole ordinaire est donc le résultat d'une convention pure.

La conséquence en est que la poésie au contraire de la prose doit former un langage d'intransitivité – une capacité infinie de signifier autrement. Nous revenons à cet état d'expression inhumaine qu'est la poésie, l'inhumain étant pour Valéry synonyme de liberté. Il s'agit pour le poète d'une liberté qui lui est rendu possible par la soumission aux règles classiques.

En achevant cette partie qui situe Valéry dans son contexte esthétique et historique, nous constatons que le poète Valéry par sa volonté d'éclaircir ce qui aurait pu rester un *mystère* poétique n'est pas un voyant mais un « poète ». En tant que poète qui est aussi son propre critique, il est un *faber*, pas un *vates*. Pour un tel poète même *la profondeur* est une construction poétique dont les sources peuvent être démontrées en analysant la composition. Cependant, ce qui reste au noyau de cette composition est une essence purement poétique qu'on ne peut pas expliquer. Valéry formule ainsi cette quintessence : on peut couper les roses pour expliquer leur nature mais leur parfum reste toujours un mystère. Voilà l'effet poétique qui nous échappe – *ce parfum est une forme à chercher toute la vie*.

Profond est (par définition) ce qui est éloigné de la connaissance.

Superficiel, ce qui est conforme à la connaissance aisée et rapide.

– L'obscurité est *profonde*, dit l'Œil.

– *Profond* est la silence, dit l'Oreille.

Ce qui n'est pas – est le profond de ce qui est... (ŒII : 735)

2.2. L'ESPRIT

Arrivé à l'énième coup de la partie d'échec que joue la connaissance avec l'être, on se flatte qu'on est instruit par l'adversaire ; on en prend le visage ; on devient dur pour le jeune homme qu'il faut souffrir d'avoir comme aïeul [...] La clarté du moment ne veut pas illuminer au passé de moments plus clairs qu'elle-même ; et les premières paroles que le contact du soleil fait balbutier au cerveau qui se réveille sonnent ainsi dans ce Memnon : *Nihil reputare actum...* (ŒI : 1199-1200)

« Jamais revenir à ce qui est fait » : c'est la traduction que nous offrons pour la fin de cette citation. L'esprit ignore ce qui est passé et résiste à ce qui est parce qu'il ne peut vraiment

³⁹ Monsieur Teste est paradoxalement complètement original par son apparence complètement insignifiante.

comprendre que *ce qu'il peut faire*. Où l'esprit voit une création d'une perfection impossible, il essaie d'abord de s'imaginer la construction. La chose comprise, l'esprit regagne son universalité apparente. Il a encore une fois fait preuve que *la chose qui voit* est supérieure à la chose vue ; mais la compréhension n'est que partielle ou provisoire. La vraie compréhension n'est atteinte que lorsque penser n'est plus possible : le possible de toute matière serait épuisé.

Un poème n'est pas « compréhensible » pour l'esprit comme message mais le devient comme un champ du possible. La prose en général et la philosophie en particulier semblent compréhensibles comme sens à cause d'une certaine forme de langage qui réduit tout en catégories intellectuelles. Les philosophes ne voient jamais s'écrouler les univers qu'ils imaginent, puisqu'enfin ils n'existent pas. Ils croient à l'existence réelle de ce qu'ils imaginent en ignorant qu'il ne s'agit que d'une image produite à partir du langage, un pur mythe qui ne fonctionne que comme abstraction. La vérité, nous dit Valéry, n'existe pas. Elle se *fait*. La littérature philosophique doit surtout donner *l'envie* de philosopher, elle pêche en se posant comme vérité.

L'esprit poétique pratique essentiellement un art imitateur. Mais il s'agit ici d'une imitation qui cherche à répondre à l'impression des objets qui sont comme une demande de créer : le désir de l'esprit est de recréer une impression vécue, pas d'instaurer dans cette récréation un réalisme mimétique.

ce petit temple que j'ai bâti pour Hermès, à quelque pas d'ici, si tu savais ce qu'il est pour moi ! – Où le passant ne voit qu'une élégante chapelle, – c'est peu de chose : quatre colonnes, un style très simple, – j'ai mis le souvenir d'un clair jour de ma vie. O douce métamorphose ! Ce temple délicat, nul ne le sait, est l'image mathématique d'une fille de Corinthe, que j'ai heureusement aimée. Il en reproduit fidèlement les proportions particulières. Il vit en moi ! Il me rend ce que je lui ai donné... (CEII : 92)

Ce que l'esprit cherche à recréer, c'est surtout un certain ordre qu'il trouve irrégulièrement parsemé dans l'univers : cristaux, fleurs, coquilles... Ici on trouve des structures où l'on ne peut pas séparer la forme et la matière : la nature est capable de produire des œuvres par les relations secrètes qui permettent un tel ordre. C'est le contraire des objets produits par l'homme et dont la structure est un désordre. Un ordre comme celui des cristaux est impossible parce que l'instauration d'un ordre unique n'est pas un acte humain : l'esprit n'est compréhensible que pour son invariant. Le « Moi pur » est quelque chose qui *me* comprend. Les lois de continuité dans notre nature instable échappent entièrement à autrui. Une solution raisonnable est de créer un ordre qui ne soit pas identique à l'ordre invisible mais qui soit

notre propre invention *et qui devienne nécessaire*. C'est la méthode de Léonard de Vinci comme l'imagine Valéry et c'est une des manières de définir son propre système.

L'esprit ne cherche pas des modèles situés hors de la nature comme Valéry voulait que ce fût le cas pour Mallarmé dont il cite le vers *Gloire du long désir, Idées !* (EII : 88) pour évoquer une beauté tout autre que l'idéal valéryen. S'il aime évoquer une citation qui définirait son projet, c'est en abusant du mot de Protagoras : *chacun est la mesure des choses*.

Pour arriver aux « relations secrètes » des fleurs et des cristaux, le poème laisse l'initiative aux mots. Le poète veut créer par la manière de l'architecte un univers artificiel qui à l'encontre de l'abstraction des philosophes, soit un univers sensible. Par la construction du langage poétique il laisse une trace comme « l'harmonie d'un être charmant ». Valéry souscrit à l'énoncé de Mallarmé : on perd trois quarts du plaisir d'un poème si on nomme l'objet qu'il veut décrire.

Pour le lecteur des poèmes de Valéry, l'instrument qui permet de retracer la figure de l'être harmonique et pur, c'est *la voix* – seul moyen d'expression de la sensibilité verbale et de la musique intérieure. Cette notion marque d'un côté la prédilection pour une manifestation physique de l'être où la parole semble racheter son arbitraire par l'état chantant qu'est la poésie. D'un autre côté, c'est une indication que la vie intérieure est après tout la source de la poésie. Les *Cahiers* donnent la *possibilité* d'une telle interprétation. Mais attention : il ne s'agit pas ici des bons sentiments qui prennent forme dans les vers. Le poétique *dans l'homme*⁴⁰, c'est surtout une sensibilité singulière qui consiste en un état de résonances internes. Il s'agit du concept nommé *les Harmoniques* par Valéry : l'idée d'une sensibilité *a priori* qui est la source de son esthétique. Ce qui parle dans le poème, ce n'est point un langage qui prendrait voix mais la Voix qui se manifeste dans *l'épiphanie du langage*. La voix poétique doit donc être définie comme une certaine modalité d'énergie intérieure qui suscite la voix virtuelle des cordes vocales. Matérialisée en poésie qui n'est autre chose qu'un état chantant, la voix doit enfin susciter un état de résonance chez celui qui écoute ou récite le texte.

Répétons que chez Valéry la littérature n'existe pas « à l'exception de tout » comme il a été formulé par Mallarmé. *La littérature n'est qu'un des exercices possibles de l'esprit*. Il nous faut donc trouver la fonction de l'écriture dans le système valéryen où l'auteur n'est guère incliné à écrire pour le seul fait d'écrire. Dans ce système, le seul but de l'esprit est d'agir sur lui-même et pas sur les autres. Mais quelquefois il y a une tendresse dans l'esprit

⁴⁰ « Il faut remonter à la source – qui n'est pas l'origine. L'origine est, en tout, imaginaire. » (C.XXIII : 592)

qui cherche une communion qui résulte dans le don qu'est le chant. Le besoin poétique qui est production de sensibilité arrive comme un événement dans l'âme. Il y a pourtant ici une dialectique où l'esprit se veut en même temps événement et conscience : inspiration et contrôle où la production et la consommation ne sont pas forcément deux côtés de la même chose. « Rien n'est sûr, en matière d'action sur les esprits. » Valéry n'a pas facilité les choses en disant que « l'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain » (CEI : 1205). Il faut ici distinguer les deux personnages qui constitue le poète : le détecteur de matériaux purs et le constructeur. Le premier des deux est sensible au « monde poétique », l'autre est celui qui ressemble à l'architecte et qui s'éloigne des Choses Vagues et des Choses impures qui fournissent le premier avec sa matière poétique. Or, le premier est « inspiré », l'autre est « rigoureux ».

Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi Valéry, désespéré par l'idée d'une rédaction énorme, ait laissé des formulations apparemment contradictoires dans les *Cahiers* qu'il a écrits sans souci de publication. Notre devoir est de faire aujourd'hui l'unité de tous les écrits disponibles.

Ce traitement de l'esprit dans le commencement de notre texte a pour but principal de définir une conception particulière de la littérature. Le moteur de l'écriture est le simple fait que la littérature n'est aux yeux de Valéry qu'une manière de *faire*, besoin poétique de l'esprit pour maintenir sa souveraineté dans une existence qui lui est fondamentalement étrangère. L'importance de cette constatation qui risque la banalité sera révélée plus tard et je crois que la définition de la nature spirituelle chez Valéry est nécessaire pour ne pas commencer notre analyse de sa poétique *in medias res*. Il suffit de feuilleter les œuvres de Valéry pour vérifier son importance : au centre de chaque poème, il y a un *Je* qui est aussi la source du poème par sa voix énonciatrice :

Mystérieuse MOI, pourtant, tu vis encore !
Tu vas te reconnaître au lever de l'aurore
Amèremment la même...⁴¹

Cette voix est au commencement de tout parce qu'elle est la figure des figures, elle est celle qui crée le monde du poème en chantant. Ce monde poétique est le seul monde purement sensible, un espace à l'écart établi par des résonances. La clôture formelle de cette poésie évoque le centre infiniment tendre de l'esprit. Ce monde artificiel est donc comme une

⁴¹ *La Jeune Parque* : vers 325. (CEI : 105)

épiphany du langage. Par sa clôture il est plus familier que le monde réel, étranger au poète par sa nature infinie.

« On dit : GÖTTE comme on dit : ORPHÉE » proclama Valéry dans son discours en l'honneur du poète allemand. (ŒII : 534) Ce Goethe est comme le sujet lyrique valéryen le centre naturel de ses vers. Mais il se sent par contre assimilé à l'univers dans le sens spinoziste du terme. L'esprit et l'univers font ici partie d'un même ordre intelligent et spirituel. Goethe calculait qu'il fallait atteindre son centenaire pour connaître « was die Welt zusammenhält » et il souhaiterait peut-être revivre sa vie comme Faust pour y arriver⁴². Poète « naïf » et de tendance panthéiste, il n'aurait jamais reconnu une valeur autonome dans l'acte cognitif. Beaucoup plus sceptique et faussement cartésien⁴³, le projet de Valéry vise fondamentalement à comprendre le fonctionnement de l'esprit. Autrement dit, il s'agit de saisir la pensée dans son mouvement⁴⁴. L'esprit est pour Valéry un système de fonctionnements clos qui est modifié par son activité intellectuelle et dont les idées ne sont que des événements qui s'évaporent après une courte durée. Le jeune Valéry qui a fait cette expérience essayait justement de prolonger rigoureusement ses pensées pour chercher une réponse à la question « Que peut un homme ? » (ŒII : 23). Ce que l'on appelle une idée fixe n'est pour Valéry qu'un dysfonctionnement dans l'esprit qui est une nature *transformationnelle*. L'idée fixe est une sorte de maladie mentale ou un blocage dans une machinerie fine qui est justement une *puissance de transformation* des idées.

Monsieur Teste est « un peu un l'homme de l'attention » (ŒII : 25) et cette attention est ce qui lui permet de garder un invariant mental. Ceci lui donne la faculté de voir le changement continu des choses⁴⁵. Il résulte de cette attitude une manie de manipulation mentale à l'état virtuel qui n'est pas sans conséquences pour l'idée d'une littérature satisfaisant toutes les demandes de l'esprit :

Je ne sais d'où me vient ce sentiment très actif de l'arbitraire ; si je l'ai toujours eu, si je l'ai acquis ?... Je tente involontairement de modifier ou de faire varier par la pensée tout ce qui me suggère une substitution possible dans ce qui s'offre à moi et mon esprit se plaît à ces actes virtuels, – à peu près comme l'on tourne et retourne un objet avec lequel notre tact s'apprivoise. C'est là une manie ou une méthode, ou les deux à la fois : il n'y a pas contradiction. Il m'arrive devant un paysage, que les formes de la terre, les profils d'horizons, la situation et les contours des bois et des cultures me paraissent de purs accidents, qui, sans

⁴² Il faut lire ici une interprétation : la philosophie de Goethe semble modifiée dans la deuxième partie de Faust. La comparaison est ici motivée par le fait que Valéry a écrit une pièce de théâtre : *Mon Faust* (1940).

⁴³ Par la distinction des cogitans et des extensas qui correspond à celle de l'esprit et du réel.

⁴⁴ On doit indiquer une différence entre être et penser qui ne sont pas la même chose pour Valéry.

⁴⁵ Valéry a reconnu que ce personnage est purement littéraire et ne pouvait vivre dans le monde réel que pour un quart d'heure. Notre attention ne suffirait jamais à voir le mouvement réel d'une table, les rideaux qui flottent etc.

doute, définissent un certain site, mais que je regarde comme si je pouvait les transformer librement, ainsi qu'on le ferait sur le papier par le crayon ou par le pinceau. Je ne m'attache pas longuement à des aspects dont je dispose, et qu'il me suffirait, d'ailleurs, de me mouvoir pour altérer. Mais au contraire, la *substance* des objets qui sont sous mes yeux, la roche, l'eau, la matière de l'écorce ou de la feuille, et la figure des êtres organisés me retiennent. Je ne puis m'intéresser qu'à ce que je ne puis pas inventer. (CEI : 1467-1468)

Or nous sommes arrivés à un *panta rei* de la connaissance ; l'esprit, qui n'est pas de nature statique, n'est pas un instrument pour comprendre l'univers dont il ne fait aucunement partie, si c'est ne que comme altérité. Mieux vaut focaliser ses efforts pour comprendre son propre fonctionnement et essayer de rester maître chez soi. Un tel but semble possible grâce à l'espoir qu'il y a une sorte d'invariant spirituel : une sorte de pivot de la conscience qui est ce qui ne change pas. Mais c'est une nature qui reste inconnue comme elle ne fait pas partie des *res cogitantes* ; elle est selon Valéry ce qui observe et qui ne peut pas être observé. Ainsi la Jeune Parque et Monsieur Teste se répètent en constatant que « Je suis étant, et me voyant ; me voyant voir, et ainsi de suite... » (CEII : 25) et « Toute ? Mais toute à moi, maîtresse de mes chairs, / Durcissant d'un frisson leur étrange étendue, / Et dans mes doux liens, à mon sang suspendue, / Je me voyais me voir, sinueuse, et dorais/ De regards en regards, mes profondes forêts. » (CEI : 97)

Après ces séries de constats autoréflexifs il faut éviter le malentendu qui ferait du projet valéryen une quête purement intellectuelle. Cet intellectualisme a comme objet de diriger et d'assister « ce fond de sensibilité incomparable sur lequel on a vécu » et dont l'importance est déjà signalée par la notion de la voix poétique. Le Moi pur, invariant de la conscience, n'est pas tant la quintessence de l'intelligence que ce qu'il y a de poétique dans l'homme. Il doit se défendre parce que son essence est tendresse – « ce pouvoir d'être faible ensemble » (Bastet : 21). Vue de plus près à travers les *Cahiers*, la vie de Paul Valéry se présente, chose surprenante pour le lecteur qui le voyait comme un type « Teste », comme un champ de bataille où s'affronte « les deux Anges terribles de l'Esprit » : *Novç* et *Eρωç*. (CEII : 466 sq.)

Et tandis que l'on croit en pleine lumière se mouvoir de chose en chose et ne bouger que dans ce qui est, on erre d'autre part et en même temps, comme à tâtons, dans une nuit véritable où il y a de tels gouffres. Ma substance n'est pas dans le monde clair et mon essentiel m'ignore comme je l'ignore. Il n'y a rien de commun entre nous. (C.IV : 652)

La réconciliation avec sa substance serait ainsi un découverte de « l'enfant qui nous demeure » et « un point infiniment tendre » (Bastet : 15) qui est aussi le lieu où réside la pure virtualité : les facultés humaines à l'état pur, avant qu'elles ne soient dirigées vers une « profession »

particulière.

L'une des critiques les plus mordantes qu'a posée Valéry contre Pascal est celle qui fait de l'Esprit de géométrie et de l'Esprit de finesse deux entités inconciliables⁴⁶, la sensibilité et l'intelligence n'étant qu'unité pour Valéry. Dans ses textes il y a pourtant une distribution de ces qualités qui a résulté en une apparition d'une voix féminine dans la poésie tandis qu'une sorte de voix masculine cherche l'ordre de la pensée dans les textes sur Teste et Vinci. Mais pour Valéry ce ne sont que des différentes voix possibles de l'être. La voix masculine est celle qui essaie d'instaurer la rigueur intellectuelle tandis que la voix féminine tend vers cette tendresse où cesse l'hostilité de l'esprit.

2.3. INTÉGRITÉ DU SOI⁴⁷

Il résulte de ce qui précède qu'il y a pour Valéry une certaine « gêne d'être » devant ce qui est. L'esprit est fondamentalement opposé au monde, jusqu'à un point qui nous est incompréhensible. Cet antagonisme est primitivement un combat de l'Esprit, de « ce qui n'existe pas » – contre le Réel. Une phénoménologie qui réduit tout « ce qui existe » à un principe mécanique est rejetée pour une noménologie⁴⁸ égotiste et tyrannique. L'esprit ne voit les choses que par la fonction qu'elles remplissent dans son propre fonctionnement. Les choses n'existent que par la réponse qu'elles donnent aux besoins de l'esprit. Cette conception solipsiste assure au moins une sorte de mécanisme de défense intellectuelle qui protège la sensibilité. Cette gêne existentielle n'est pas sans ressemblances superficielles avec le «in-der-Welt-sein» heideggérien et la philosophie sartrienne, mais elle se veut fondamentalement opposée à toute philosophie car Valéry voit dans sa propre attitude surtout des contraintes qui le forcent à entreprendre une réorganisation perpétuelle. Cette attitude est résumée dans cet extrait de *L'idée fixe* :

- Pourquoi ne voulez vous pas consentir à ce qui est?
- Parce que ce serait cesser de consentir à être.⁴⁹

Il faut établir quelques repères avant de s'aventurer dans les conséquences de cette conception particulière de la condition humaine et dans la relation du « puissant esprit » avec le monde en

⁴⁶ Dualité qu'on retrouve dans l'animus/anima claudélien.

⁴⁷ Le mot français de « soi » a causé beaucoup de chagrin à Valéry qui souhaitait un équivalent pour le mot anglais « self ». D'où le « self-variance », mot trouvé chez Edgar Poe, qui est un mot-clef dans sa *Système*.

⁴⁸ Les deux termes sont utilisés par Kant pour distinguer les faits concrets et les faits purement mentaux.

⁴⁹ CEII : 222.

général.

La meilleure illustration de la nature de cette relation serait l'éveil, qui est le moment où l'esprit reçoit tout comme sensation sans être hanté par la gêne d'être, moment qui est aussi le point de départ pour maintes compositions poétiques valéryennes. « Aurore », premier poème dans *Charmes*, en est un exemple majeur. Ce moment de l'éveil est particulièrement poétique parce qu'il laisse pour un instant l'esprit voir *le possible derrière le réel*.

L'éveil est donc cette courte durée où l'esprit ne se sent plus comme l'ennemi de ce qui est, mais où il est par contre enivré par *la sensation*. La sensation est selon la définition valéryenne la rencontre avec *ce qui est*. « La sensation pure et simple est le *réel* et rien d'autre ne l'est [...] C'est ce qui est plus fort que moi. Le réel est essentiellement présent » (C.XXIX : 897). L'esprit, qui est à la fin *ce qui n'existe pas*⁵⁰, est fondamentalement opposé à ce réel brut qui est ce qu'il a pour caractère essentiel de *ne pouvoir donner*. Mais il y a ici une dialectique où cet esprit se défend pour garder son intégrité qui est l'invariant spirituelle aussi bien que vers l'expérience sensuelle extérieure. Ce paradoxe est illustré par deux écrits de jeunesse : *L'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* et *Monsieur Teste*. Ces personnages sont des héros dans le sens original du mot : ils se lèvent au-dessus de l'humain. La Méthode du dernier est justement une tentative de se doter d'un système spirituel qui ne comprend le monde que par les relations que l'esprit tisse infiniment entre celui-là et lui-même comme une araignée prépare la piège de sa proie. Si l'on revient pour un instant à la question des modèles utilisés par Valéry pour former une méthode, nous trouvons qu'il s'est attaché au concept très nouveau à l'époque de la thermodynamique⁵¹. Cette science moderne lui a donné l'idée d'une autosuffisance machinale⁵². Le but pour la construction du Système est justement « un refus d'admettre l'entropie comme principe immuable » et « d'instaurer l'ordre unique » pour « rendre compte des lois ou mécanismes gouvernant le fonctionnement de l'esprit. » (Kao : 17-18) Le désir d'aborder ce modèle machinal et inhumain est une réaction contre le désordre qui est la définition même de la vie et de la pensée, états de division, de discontinuité et de contradiction.

L'optimisme de l'esprit prédateur de l'éveil est causé par un certain mouvement tâtonnant du désordre vers l'ordre. Son pouvoir qu'il croit pour un instant comme sans limites doit l'amener vers un ordre unique qui abolira son état de désordre naturel, état qui rend impossible toute connaissance.

⁵⁰ Mais dans lequel il faut croire parce que c'est le seul *pouvoir* humain possible.

⁵¹ Pour une explication du concept, voir l'annexe I.

⁵² « Le poète ne peut donc plus être ce "préposé aux Choses Vagues", l'homme des dessous et des hauteurs, mais celui qui constamment met à l'épreuve en lui-même le double principe de la thermodynamique : la vie est la conservation du possible, la vie consume l'être. » (Magazine Littéraire N°188. Octobre 1982)

Il est des instants (vers l'aube) où « mon esprit » [...] se sent cet appétit essentiel et universel qui s'oppose au Tout comme un tigre à un troupeau ; mais aussi une sorte de malaise : celui de ne savoir à quoi s'en prendre – et quelle proie *particulière* saisir et attaquer. Chacune lui paraît devoir diminuer, s'il s'y attache, la sensation divine de son groupe de puissances éveillées, – et tout le jour qui va suivre, une incarnation et réduction de cette illusion de Pouvoir que son sens intime place au-dessus de tout. (C.XVII : 318)

Or, la première sensation de pouvoir affaiblie, l'esprit valéryen est désespéré par *l'arbitraire* et *la discontinuité* de ce Réel ennemi qu'il n'arrive jamais à comprendre. Le *credo* du Moi pur qui est l'essence de l'esprit est l'intuition pure et nette qu'il est la seule chose dont l'existence soit nécessaire et continue ; il aurait bien pu exister sans ce monde qui l'entoure. Ce monde n'existe que pour être réduit à rien par son regard. L'esprit, pour échapper à l'ennui de la vie, est à la fois le pouvoir de construction et le pouvoir de destruction, bien que le premier soit supérieur. De cet instinct dominateur résulte une sensation que l'esprit n'existe que pour finir *une fois pour toutes* tandis que la vie, la nature et tout ce qui lui est étranger sont essentiellement ennuyeux par leur caractère *répétitif*⁵³.

Cet égotisme a pour conséquence que personne ne peut regarder le monde, qui demeure à jamais incompréhensible pour l'esprit, que par sa propre perspective⁵⁴. Une conséquence beaucoup plus radicale est la décision qu'il faut que chacun considère tout ce qui lui est étranger comme une fonction de son propre système – pour ne pas le subir. Est alors « mécanique » tout ce qui n'est pas esprit, y compris l'esprit d'autrui et même ce qui n'est pas invariable dans la propre personne du sujet.

Même dans une sorte de morale, le moi s'oppose – *doit* s'opposer à la personnalité. Il y a deux égoïsmes – dont l'un aime ce que l'autre méprise – Cf. la distinction vanité-orgueil. L'égoïsme bas est imitateur – simulateur – il peut être satisfait – Et il peut être satisfait par les choses et par les gens, par les hommages et les concessions accordés au *nom*. Il considère les autres « Moi » comme rivaux, comme de même nature que lui et devant être utilisés. Tandis que le grand égoïsme considère les autres comme devant être englobés, compris en lui – moins étendus – prévus et contenus en lui jusqu'à ce qu'il soit le seul Moi, le Moi par excellence, le lumineux – celui qui n'est pas représentable par un *homme*, par un nom par une histoire –, tandis que tous les autres le seraient; et seraient comme finis dans son infini.

Et cet égoïsme-là, instinct inséparable de la connaissance qui par sa nature, rend ma chair égale de ta chair et regarde ma personne comme elle fait la tienne – n'est pas moins capable de violence et de despotisme que l'autre. (C.IV : 149)

⁵³ « Il faut avouer que le personnage que nous appelons *notre esprit* a un faible pour les simplifications de ce genre, qui lui donnent toutes les facilités de former quantité de combinaisons et de jugements, de déployer sa logique et de développer ses ressources rhétoriques, de faire, en somme, son métier d'esprit aussi brillamment que possible. » (EI : 1315)

⁵⁴ « Un Moi et son Univers, en admettant que ces mythes soient utiles, doivent, dans son système, avoir entre eux les mêmes relations qu'une rétine avec sa source de lumière. » (EI : 1167)

On reconnaît dans cet éloge de l'égotisme un cartésianisme qui n'est qu'apparent : penser est pour Valéry autre chose qu'être : « Je pense, donc je ne suis pas, je me distingue de tout ce qui est [...] La conscience est division. » (C.IX : 433)

2.4. PENSER

La nature pensante est une sorte de révolte contre la nature physique. Puisque tandis que celle-ci impose la dissipation, la diffusion, le désordre – l'autre tend au contraire. Elle a donc besoin de quelque désordre pour exercer sa fonction. Ce désordre nécessaire et initial – est renouvelé incessamment par *l'effet de la sensibilité – qui est inégalité*, origine. *Le monde extérieur* peut être défini l'interrupteur, l'agitateur, le troubleur, la source inconnue de dérangement qui nous demande sans cesse quelque chose, l'éveilleur de la Psyché. (C1 : 1180-1181)

En lisant les *Cahiers* on sent un iconoclasme par rapport à l'image de Valéry comme un intellectuel sans pli. Ses contemporains croyaient voir en lui un poète de la pensée. Pourtant il y avait déjà des faits qui indiquaient qu'il préférerait par sa conviction naturelle le fragmentaire et ce qui n'était pas achevé. Il suffit de parcourir les titres de ses ouvrages divers : *Mélange, Variété, Ébauches de pensée, Fragments (du Narcisse, des Mémoires d'un poème), Études et fragments, Instants, Moments, Histoires brisées*, entre autres. La pensée et l'écriture sont pour Valéry des choses non-finies bien qu'elles soient de nature très différentes. La pensée peut pourtant fournir à l'écriture poétique un fond qui assiste à la production, mais c'est elle-même qui est guidée et complétée par le soin formateur du vers. Ce n'est pas le contenu du vers qui importe mais sa forme, qui est *principe de durée*. Elle est « l'ensemble des caractères sensibles dont l'action physique s'impose et tend à résister à toutes les causes de dissolution très diverses qui menacent les expressions de la pensée, qu'il s'agisse de l'inattention, de l'oubli, et même des objections qui peuvent naître contre elle dans l'esprit. » (CEI : 585) Le vers s'attire organiquement des idées mais les donne seulement de la manière que le fruit donne des vitamines : l'essence nutritive doit être cachée sous une surface délicieuse.

Valéry a réfléchi sur les limites et sur la durée de la pensée ; il a conclu qu'elle est une chose fragile et souvent inutile. On ne peut cependant pas le considérer comme un anti-intellectualiste – sa nouveauté a été de chercher des moyens et des besoins concrets pour l'intelligence sans conserver des illusions inutiles sur les facultés humaines. On ne trouve pas chez lui le mépris pour la culture de la pensée comme chez la génération de l'entre-deux-guerres ; il a simplement essayé, d'après ses propres expériences, de redéfinir ceci : *à quoi bon*

la pensée ? Comme nous l'avons démontré, la place de la pensée dans le fonctionnement valéryen est surtout celle de guide et de défense pour l'être. La pensée est le bien le plus grand de l'homme, mais elle est « bonne pour parler, et non pour écrire. » (CEI : 1201) Étant essentiellement un événement local elle est par sa nature superficielle parce qu'elle n'a pas une forme qui lui assure une durée. L'extension de cette durée qu'on peut imaginer chez un être surnaturel n'est pourtant pas trop enviable. Voici Socrate dans les enfers, devenu pur esprit par la perte de son âme :

Attends. Je ne puis pas répondre. Tu sais bien que la réflexion chez les morts est indivisible. Nous sommes trop simplifiés maintenant pour ne pas subir jusqu'au bout le mouvement de quelque idée. Les vivants ont un corps qui leur permet de sortir de la connaissance et d'y rentrer. Ils sont fait d'une maison et d'une abeille. (CEII : 79)

A cette réflexion sur le pouvoir de la faculté cognitive s'ajoute pour Valéry un souci de la liberté de l'esprit dans le monde moderne où tout lui semble tendre vers le discontinu⁵⁵.

Une page des *Cahiers* offre l'esquisse d'une définition du penser pour le Dictionnaire de l'Académie. Elle marque les obsessions valéryennes qui s'écartent de la psychologie ordinaire. Nous proposons ce texte écrit sans beaucoup de soin pour donner au lecteur un échantillon de ce manque d'application qu'on trouve partout dans les *Cahiers* où les phrases se terminent souvent par un *et cetera* :

« Penser »

« Pensée »

– Ces mots viennent devant l'Académie, et je ne sais quelle « définition » *Nous* en donnerons jeudi. Je cherche (à part moi) – ce que je crois qu'il faudrait faire. Il s'agit d'un problème lexicographique et non du tout « philosophique ».

Éviter autant que possible les mots *esprit*, *âme*. Je vois 3 points. 1. une *personne* – 2. une certaine *transformation* – 3. une certaine *conservation* pendant cette transformation et bornée à elle. « Penser », alors, – c'est *transformer* une sensation, une perception, une relation – ou plusieurs – en une idée ou relation ou expression. C'est en somme une modification particulière de l'état d'une relation. La *conservation* est très difficile à définir. Tantôt inconsciente, tantôt laborieuse ; et tantôt portant sur le *but*, (seuil) – tantôt sur les éléments – tantôt sur le type de substitutions – –

De plus cette opération est sans effet extérieur direct. C'est pourquoi j'ai posé : « 1. une personne » – c'est-à-dire la possibilité ou l'existence de certaines choses et de certains faits ou actions *cachées*, – *probables* – suggérée par *ma* propre observation de *moi* – – –

Dans l'idée de la pensée – existe la notion d'une liaison entre perception et action. Je pense = je *me* dis.

Le *Je* et le *Me* sont distincts.

« Je doute » ≡ je forme, (ou : il se forme) moyennant un arrêt, une ou plusieurs solutions autres que la proposée. (C1 : 1032-1033)

⁵⁵ Cf. *La crise de l'esprit* (CEI : 988)

La tâche de l'esprit est de *penser ce qui n'existe pas*. L'idée pure est exactement le « levain de ce qui n'existe pas » (CEII : 168). L'esprit comprend le monde par les relations qu'il établit à partir de ses propres besoins vitales, ce qui prouve que l'esprit n'existe qu'en action. C'est là que s'exerce le « puissant esprit » qui n'est pas soumis aux lois qu'il n'a pas lui-même inventées. Cet esprit distingue dans ses problèmes ceux qui viennent de lui et qui « exprim[ent] un besoin réellement ressenti par [s]a pensée, et les autres, qui sont les problèmes d'autrui. » (CEI : 1318) Il faut se débarrasser de ces derniers qui ne sont que des apparences : l'esprit ne peut pas les sentir. Le réel est, répétons-le, ce qui est sensible. Cette puissance clairvoyante est synonyme d'un certain *pouvoir* (ce mot doit être compris comme le possible, la force et la virtualité de l'esprit – il garde sa valeur d'infinitif).

Le pouvoir, c'est la virtualité à l'état pur : l'abolition de tout passé ou idole qui éloigne l'esprit de la conservation de son futur. Penser devient ainsi une activité à l'écart de ce qui est, production défensive de la conscience égotiste qui vise à soumettre le monde à son fonctionnement en faisant de lui une partie de son propre système. Si le réel est vu comme existant uniquement grâce aux actes du Moi, le monde devient compréhensible pour l'esprit et *ce qui est* sera dominé par *ce qui n'existe pas*.

Si l'on arrive à comprendre ce concept de pouvoir et cette figuration solipsiste de l'esprit comme principe de la liberté *in spe* valéryenne, l'hostilité contre ce qui est étranger à l'esprit donne sa fonction.

La poésie peut être le pouvoir spirituel exercé par la conscience qui se crée ses propres moyens. Ces moyens ne dépendent pas du monde extérieur mais seulement des relations qui forment un univers harmonisé. Dans les *Cahiers*, le vivre, le penser et le dire forment un réseau, un *work-in-progress*⁵⁶ unique où le lecteur peut lire sans se préoccuper de structure ou de forme. Ceci n'est pas le cas pour la poésie qui doit durer autrement en tant qu'œuvre.

Nous avons maintenant expliqué la nature instable et fragmentaire de la vie mentale. Le seul moyen de communication est le langage, mais ce langage est toujours mis en accusation par le nominaliste Paul Valéry. La question est donc celle de savoir si l'on peut « composer un UN de tous ces moments et mouvements [...] Cet UN ne peut être qu'un minimum, un simulacre d'être, puisque ce qui se conserve est ce qui n'est pas détruit, annulé par des états contradictoires, etc. » (C.XXXIX : 85)

⁵⁶ C'est le terme qu'utilise Valéry pour le travail sans fin des *Cahiers*.

2.5. LANGAGE

J'estime inutile de croire à l'existence de choses qui ne nous sont proposées ou présentées que par des noms. (C.XXIV.209)

Nous revenons ici aux *Choses Vagues* et aux *Choses Impures*. Elles sont les ennemis de l'esprit clair car elles ne sont que *mythes*. Pourtant, elles sont les noms qui désignent les choses qui sont les plus précieuses et les plus nécessaires pour l'homme. « Seules les décisions arbitraires permettent à l'homme de fonder quoi que ce soit : langage, société, connaissances, œuvres de l'art. » (ÆII : 12) Leur nature arbitraire est d'être des sortes de monstres enfantés par l'abus du langage. Ces choses sont de pures inventions, mais elles se donnent pour des vérités universelles. « [Elles] construisent de vapeur des édifices qui ne sont pas solides, mais en revanche, qui sont éternels. Toute attaque les dissipe, nulle ne les détruit. » (ÆII : 619) Ce langage ordinaire qui ne vit que par son efficacité doit éviter et la rigueur du logicien et l'ornemental qui est le propre de l'artiste pour fonctionner.

L'arbitraire est incompréhensible et l'esprit qui ne comprend que ce qu'il invente reste étranger devant le langage en tant qu'outil commun ou démotique⁵⁷ pour utiliser un terme « aristocrate » de Valéry. L'écrivain distingue entre un langage commun et un langage privé.

Une question nouvelle est d'abord l'état d'enfance en nous ; elle balbutie : elle ne trouve que des termes étrangers, tous chargés de valeur et d'associations accidentelles ; elle est obligé de les emprunter. Mais par là elle altère notre véritable besoin. Nous renonçons sans le savoir, à notre problème originel, et nous croirons finalement avoir choisi une opinion toute notre, en oubliant que ce choix ne s'exerce que sur une collection d'opinion qui est l'œuvre, plus ou moins aveugle, du reste des hommes et du hasard. (ÆI : 1316)

Seul un manque d'attention ou un idéalisme mallarméen permet à l'homme la croyance en la signification motivée du langage. Pour le nominaliste le langage commun n'arrive ni à communiquer l'essence des choses ni à formuler les faits mentaux. C'est la pure convention langagière qui rend notre transfert de sens possible, une possibilité qui n'existe que si nous traversons ce langage sans y rester pour réfléchir à sa nature. La poésie est justement cette possibilité d'y rester, une manière privilégiée de *faire* – d'exploiter les possibilités manquées dans notre usage normal. Le langage en tant que prose, pour servir d'instrument de transport de sens, doit trouver sa place parmi les choses qui sont *faites*. Ce qui n'est pas fait est alors ce

⁵⁷ Terme péjoratif qu'utilise Valéry dans les *Cahiers*. Cf. Jarrety 1991 : 26.

qui n'a pas de forme ou de signification fixe. Nous appelons donc l'autre moyen de communication le *faire*. C'est la communication du *possible*. La poésie, bien entendu, est destinée à faire autre chose que la « quatrième page du journal », terme utilisé par Mallarmé pour désigner la « parole brute » qui est opposée à la « parole essentielle ».

Citons encore une fois Mallarmé qui est toujours le théoricien dont il faut se référer pour comprendre les directions prises par Valéry : « Mais, Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... *C'est avec des mots*⁵⁸ » (CEII : 1208). Les philosophes prétendent communiquer le Vrai, le Bon et le Beau par des mots-idées mais ces concepts sont des abstractions qui ont pour fin « l'expression par le discours des résultats de sa méditation. [Le philosophe] tâche de constituer un savoir entièrement exprimable par le langage. » (CEI : 1252) Mais ce sont des abstractions qui empêchent ce philosophe d'aborder le concept pour s'aventurer dans l'art qui est, malgré sa conviction de chercher autre chose que l'artiste, son véritable domaine de développement⁵⁹. L'abstrait est par définition sans couleur. Artiste, Valéry use de son vocabulaire comme le peintre use de ses couleurs⁶⁰ mais la palette verbale de ce poète n'est pas des plus variées qui soient. Par son économie de forme, Valéry le voulait probablement ainsi.

J'opère sur taches colorées intérieures. (C.I : 285)

Nous regardons. Que voyons-nous en réalité, en congelant à fond autant que possible tout fermant mental ? La moitié d'une fenêtre, un lambeau de ciel, une etc... ou plutôt des choses innommables, des couleurs distribuées en bandes, en fibres, en taches, et voilà... (C.I : 399)

Il y a chez les poètes raffinés un goût très affirmé pour certaines images, certains mots et même pour certains sons particuliers. Un art personnel est un art construit et conscient qui n'utilise pas n'importe quelle matière. Chez Valéry, il ne s'agit pas des poèmes-tableaux construits à partir des *traits*. Il y a des couleurs que forment les sons, des taches qui composent un monde particulier sensible qui n'a rien à voir avec le monde réel, et qui n'est non plus motivé par les sentiments personnels du poète⁶¹. Comme la peinture n'existe finalement qu'en tant que mélange de couleurs, le poème valéryen n'est au fond qu'un système de sons qui n'est transformé en sens que par la faculté interprétative du lecteur. Il y a des experts qui donnent des interprétations cohérentes et plausibles des poèmes valéryens, des interprétations qu'on peut concilier avec quelques thèmes traités dans les *Cahiers*. Mais il faut selon son

⁵⁸ Proposition à Degas rapportée par Valéry dans *Danse, Dessin, Degas*. Ami des deux artistes, il était témoin de cette rencontre et pouvait la perpétuer.

⁵⁹ C'est le thème de *Léonard et les philosophes* (CEI : 1234).

⁶⁰ Valéry a écrit sur différents peintres, notamment sur Degas et Berthe Morisot.

⁶¹ L'artiste doit surtout chercher à exprimer le sensible impersonnel. Cf. les *Harmoniques*.

auteur commencer par l'autre bout. C'est après avoir apprécié les rythmes, les rimes et les sons que l'on peut oser de « traduire » un sens. De plus, cette manie de comprendre est essentiellement de nature antipoétique parce qu'elle essaie de transformer la poésie en prose – l'art en rhétorique. Ou selon l'aspect « chromatique » – telle est la malheureuse tendance de l'esprit de substituer le système coloré de l'œuvre en signes convenus en « un non-coloré qui dénature, annule ou abstrait, cette présence proprement innommable. » (Bourjea : 11) Ce qu'il y a de plus pur dans un poème est ce qu'on ne peut pas exprimer autrement sans changer l'effet. Selon cette esthétique puriste, tous les autres éléments sont impurs et sans vraie valeur poétique.

Cette position par rapport au langage s'explique le mieux comme un nominalisme qui est passé de la pensée théorique pour se réaliser dans une pratique poétique. La philosophie nominaliste, qui trouve son origine chez Hermogène dans le dialogue *Cratyle* de Platon, est passée par beaucoup d'esprits depuis cette origine antique. On peut voir des prédécesseurs dans la littérature française, mais ni Montaigne, ni Stendhal n'ont tiré de telles conséquences de leurs nominalismes en tant qu'artistes. Ils auraient peut-être souscrit au texte ci-dessous, mais ils n'auraient jamais pensé à faire d'une telle pensée le théorème de leur art :

Chaque mot, chacun des mots qui nous permettent de franchir si rapidement l'espace d'une pensée, et de suivre l'impulsion de l'idée qui construit elle-même son expression, me semble une de ces planches légères que l'on jette sur un fossé, ou sur une crevasse de montagne, et qui ne supportent le passage de l'homme en vif mouvement. Mais qu'il passe sans peser, qu'il passe sans arrêter – et surtout, qu'il ne s'amuse pas à danser sur la mince planche pour éprouver sa résistance ! ... Le pont fragile aussitôt bascule ou se rompt. Et tout s'en va dans les profondeurs. Consultez votre expérience ; et vous trouverez que nous ne comprenons les autres, et que nous ne nous comprenons nous-mêmes, que grâce à la vitesse de notre passage par les mots. Il ne faut point s'appesantir sur eux, sous peine de voir le discours le plus clair se décomposer en énigmes, en illusions plus ou moins savantes. (EI : 1317-18)

Le nominalisme valéryen est un scepticisme qui constate que le langage n'est pas *construit* et ne peut donc pas produire avec précision comme l'architecture et la musique. Ces disciplines peuvent dans leur perfection produire des objets solides qui par leurs natures accomplies créent des univers suffisants parce que leur fonctionnement n'implique pas une signification. Le poète métaphysique et l'écrivain philosophe, exécutants majeurs du langage, essaient en revanche d'évoquer de différentes manières un univers par le biais du langage qu'ils croient capable de représentations du monde réel.

[Les facultés artistiques] permettent enfin d'adjoindre à la nature considérée comme source pratiquement infinie de sujet, de modèles, de moyen et de prétextes, quelque *objet* qui ne peut se simplifier et se réduire à une pensée simple et abstraite, car il tient son origine et son effet

d'un système inextricable de conditions indépendantes. *On ne peut pas résumer un poème comme on résume... un « univers ».* Résumer une thèse, c'est en retenir l'essentiel. Résumer (ou remplacer par un *schéma*) une œuvre d'art, c'est en perdre l'essentiel. On voit combien cette circonstance (si on en comprend la portée) rend illusoire l'analyse de l'esthéticien. (CEI : 1244)

Pourquoi donc la notion de *l'univers* n'est-elle selon la définition valéryenne qu'une représentation *fausse* – une planche qui se casse si une autre personne que le philosophe qui l'a énoncé s'en approche⁶²? Une phrase de Bergson nous fournit d'une assez bonne explication : « En général nous appelons subjectif ce qui paraît entièrement et adéquatement connu, objectif ce qui est connu de telle manière qu'une multitude toujours croissante d'impressions nouvelles pourrait être substituée à l'idée que nous nous en faisons actuellement. » (Thibaudet 1923b : 56)

Valéry en tant que nominaliste pense que *le réel est le singulier* – et que la seule réalité est le sensible. Le langage, à l'origine, n'était qu'une manière d'exprimer des sensations primitives. Plus tard, l'homme s'est éloigné de cette base et il a oublié les sens primitifs des mots⁶³. En exploitant ce vide sémantique, quelques « savants » ont été capables de faire des abstractions et de créer des mots éloignés de cette signification concrète que trouve Valéry dans le geste et le cri. Les philosophes ont, par cette abstraction, obtenu le droit d'un discours où ils sont capables de parler un langage qui se pose comme universel, même s'il est en fait le plus singulier qui soit. Les mots abstraits n'ont un sens concret que pour eux ; il y a ici une ressemblance avec le conte d'Andersen : l'empereur qui pense porter de nouveaux vêtements qu'on dit exquis est en vérité nu comme un ver. Voici la source de l'intérêt que Valéry porte à l'étymologie – il s'amuse de constater que *penser* n'est par ses racines autre chose que *peser*, *cosmos* n'est autre chose que le mot grec de pour « parure » métamorphosé par le langage figuré.... Voilà des possibilités de résonance sémantique pour le *faire* du poète qui utilise ironiquement le mot vague d'*âme* pour désigner l'haleine de la Jeune Parque et un terme précieux comme « diamants extrêmes » pour désigner les étoiles. Le critique est ici libre d'y reprocher à l'auteur des préciosités ou bien d'y voir un langage figuré qui permet une complexité infinie par les relations secrètes établies⁶⁴.

⁶² Commentaire de l'*Introduction* : « Univers, – c'est plutôt universalité. Je n'ai pas voulu désigner le *Total* fabuleux (que ce mot d'univers tente d'évoquer, d'ordinaire), tant que le sentiment de l'appartenance de tout objet à un système qui contient, (par hypothèse), de quoi définir tout objet... » (CEI : 1155)

⁶³ On retrouve ici des pensées qui ressemblent à celles des encyclopédistes, en particulier celles de Condillac.

⁶⁴ « Nos plus grands écrivains n'ont jamais considéré que la Cour. [...] [Le poète] est lié à l'existence d'un milieu conventionnel où se parle un langage orné de voiles et pourvu de limites, où le *paraître* commande l'*être*, et le tient noblement dans une contrainte qui change la vie en exercice de présence de l'esprit. » (CEI : 773-774)

La faute des philosophes, selon Valéry, c'est qu'ils n'admettent pas, au contraire des poètes-artistes, l'arbitraire de leur propre discours. En abusant d'une rhétorique inauthentique certaines personnes de la société obtiennent un certain pouvoir symbolique. Cependant, le projet nominaliste de Valéry n'est pas vraiment politique. Ce qui le concerne, c'est le pouvoir que le langage exerce sur nous quand nous pensons, quand nous parlons, quand nous écrivons...

Selon le nominaliste, nous sommes dupes de l'abstraction. Valéry, très sensible à ce pouvoir abstracteur du langage, sent cette force comme un vrai impérialisme sur l'esprit. Il veut être « maître chez soi ». Rien pour lui dans Pascal qui essaie de nous imposer sa foi chrétienne par les moyens d'une rhétorique qui vise à agir sur la faiblesse de l'esprit d'autrui⁶⁵. En fait, tout langage de communication est tyrannique dans sa nature. Le seul lieu où l'on puisse trouver un reste de liberté est dans la non-communication. Il faut que la poésie rachète cette liberté et qu'elle soit une réconciliation de ce qui nous est impossible dans la vie normale. Dans le système communicatif il faut user de la monnaie fiduciaire pour obtenir ses buts. La poésie est la seule valeur qui ne paye pas.

Pour souligner notre conclusion un peu paradoxale, notons que la poésie figurée et classique, pour Valéry, est la forme la moins abstraite du langage ; c'est le langage de communication, en particulier celui qui est censé nous initier aux vérités universellement valables qui est accusé de cette abstraction ! Si le langage avait été construit comme le sont les mathématiques et la physique, le problème ne se poserait pas. Mais notre langage n'a malheureusement pas son origine dans un point de vue unique... Il est un mélange créé par les demandes de toutes les époques de l'histoire, des influences étrangères et des sédiments multiples du temps.

Il reste à spécifier quelques particularités de ce nominalisme. Nous sommes maintenant loin de la querelle des idéalistes et des nominalistes au moyen âge. D'abord la relation avec *l'imaginaire*. L'homme pense en images. Pour être capables de penser, il faut que nous usions de cet imaginaire et que nous le prenions pour le réel. Notre corps qui est l'intermédiaire entre notre nature et notre parole nous en assure l'authenticité. Mais il y a aussi des images mentales qui ne peuvent être fixées, comme celle du chimérique *Univers*. Dans ce cas, Valéry utilise le terme de « mots imaginaires » pour désigner ceux auxquels ne répondent que des images

⁶⁵ « Les fameuses *PENSEES* ne sont pas d'honnêtes pensées-pour-soi, que des arguments-armes, poisons stupéfiants *pour autrui*. Leur forme est parfois si accomplie si cherchée qu'elle marque une intension de falsifier la vraie « Pensée », de la faire plus imposante, plus effrayante, – que toute Pensée... » (EI : 1158)

abstraites. C'est surtout de ces mots-là qu'il faut se méfier... mais il est possible de les utiliser pour construire des vers d'un effet poétique incomparable. Hugo était un habitué du fait.

Le transfert du mental en signe est ici en question. Une image psychique peut être définie comme une absence qui se fait présence dans l'expression. L'imaginaire est le réel de la pensée parce qu'il n'y a pas d'origine. Il faut prendre le faux et le donner comme le vrai. Même sans essence ou origine réelles la pensée devient cette présence en trouvant une forme. Pourtant la sensibilité se perd normalement dans le langage qui, selon les nominalistes, transforme ce réel imaginaire de façon totalement arbitraire. Valéry trouve qu'une communication authentique ne peut être qu'un cri ou un geste – réalités physiques ou sonores. C'est le travail conscient et bien organisé du poète qui permet un tel effet. Pour obtenir une expression de cette qualité, il faut user sciemment du système sonore et rythmique qui est le propre de la poésie. La sensibilité informe de l'esprit devient forme présente mais seulement par un artifice bien déterminé, jamais par le seul enthousiasme qui ne peut communiquer qu'une sensation singulière qui ne concerne que l'énonciateur.

L'homme a toujours été tenté de donner un sens, un rôle à toutes les choses qui n'en avaient pas (reçu) – Augures. – Quant aux choses qui avaient un sens, comme les mots – il a tenté de trouver le sens *dans* le signe et non seulement *par* le signe. Par exemple, il imagine dans le signe quelques-unes des propriétés du sens. (Poésie) – Ce qui n'est correct que pour les signes déduits par un procédé de leur sens comme dessins, onomatopées, etc. (C.V : 864)

Le projet de Mallarmé (comme l'indique le titre *Un Coup de dés jamais n'abolira le Hasard*) peut être défini comme une tentative de compenser le défaut référentiel de la langue par l'annulation de l'arbitraire du signe. Dans *Miméologiques* aussi bien que dans son texte « Le Jour, la nuit » dans *Figures II*, Gérard Genette prouve comment Mallarmé, frustré par le fait paradoxal que le mot français *jour* contient un phonème grave tandis que le cas est opposé pour le mot *nuit*, essaie d'inverser cette opposition en contrastant dans ses vers la *chaleur lourde* du jour et la *fraîcheur aérienne* de la nuit à l'aide des images et des phonèmes environnants les mots en question. Il n'y aurait pas de poésie pour Mallarmé sans cette inadéquation fondamentale qu'il chercha en vain à rémunérer. Nous voyons à quel degré il se considérait comme un musicien par cette attention pour la signification musicale des sons, une manie qui voulait que le seul devoir du poète fut « l'explication orphique de la terre⁶⁶ » par un chant qui serait l'expression poétique accomplie. Cette thème alchimique semble ainsi l'avoir mené à la nécessité de « motiver » chaque mot ; les mots devaient exprimer leur vérité propre. Pour nous servir

⁶⁶ Cette citation fondamentale pour la compréhension du projet mallarméen vient en fait de l'« Autobiographie » qu'écrivit Mallarmé pour l'album *Les poètes maudits* (1884) de Verlaine.

de la terminologie sartrienne : l'essence précède ici l'existence. Il est curieux que Valéry ait écrit que les poèmes de Mallarmé avaient le sens qu'on voulait leur donner – mais ce n'était probablement que lui-même qu'il voulait expliquer ainsi⁶⁷.

Madame Shuhsi Kao propose dans son livre *Lire Valéry* que Valéry, malgré des remarques de jeunesse qui laissent un doute, ne se propose pas une telle tâche pour instaurer la motivation qui manque déplorablement dans les mots. Il prend une position pragmatique et n'aspire pas à donner « un sens plus purs aux mots de la tribu » (« Le Tombeau d'Edgar Poe »). Au contraire, une signification ne peut être établie selon lui que par le parcours rapide de la phrase qui est la matrice dans laquelle la production conventionnelle d'un sens est acceptable si l'on n'y voit plus qu'un *moyen* provisoire.

Mais comment faire pour penser – je veux dire pour *repenser*, pour approfondir ce qui semble mériter d'être approfondi – si nous tenons le langage pour essentiellement provisoire, comme l'est le billet de banque ou le chèque, dont ce que nous appelons « valeur » exige l'oubli de leur vraie nature, qui est celle d'un morceau de papier généralement sale ? Ce papier a passé par tant de mains... Mais les mots ont passé par tant de bouches, par tant de phrases, par tant d'usage et d'abus que les précautions les plus exquises s'imposent pour éviter une trop grande confusion dans nos esprits entre ce que nous pensons et cherchons à penser, ce que le dictionnaire, les auteurs et, du reste, tout le genre humain, depuis l'origine du langage, veulent que nous pensions... (CEI : 1318)

Les remarques valéryennes sur la nature du langage restent généralement des constatations de faits. Il est inutile de vouloir rendre plus purs « les mots de la tribu » mais *l'art* doit avoir pour *fonction didactique* de rendre visibles toutes les possibilités manquées dans l'usage ordinaire. Valéry prend le parti d'accepter l'arbitraire et de le prendre pour nécessaire, choix qui a été par beaucoup considéré comme une marque de conventionnalisme extrême. Ce conventionnalisme est pourtant aussi une attitude qui valorise *l'œuvre ouverte*, l'art littéraire vu comme un champ du possible. La poésie rend sensible le seul moyen de précision qu'est la figure géométrique :

Pas de géométrie sans la parole. Sans elle, les figures sont des accidents ; et ne manifestent, ni ne servent, la puissance de l'esprit. Par elle, les mouvements qui les engendrent étant réduits à des actes nettement désignés par des mots, chaque figure est une proposition qui peut se composer avec d'autres ; et nous savons ainsi, sans plus d'égard à la vue ni au mouvement, reconnaître les propriétés des combinaisons que nous avons faites ; et comme construire ou enrichir l'étendue, au moyen de discours bien enchaînés. (EII : 110-111)

⁶⁷ Le débat concernant la vraie signification du projet mallarméen ne cesse pas. Une des dernières contributions est le livre *Selon Mallarmé* de Paul Bénichou. Elle a été critiquée comme une tentative de mettre en prose ces poèmes qui formerait selon cet écrivain un tout compréhensible. Pour Valéry et ses suivants l'œuvre mallarméenne est par contre une écriture à « ne pas comprendre » et qui se moquent de telles tentatives.

Par son nominalisme et sa valorisation de l'état proléptique⁶⁸ de l'écriture qui retarde l'épuisement du sens du vers, Valéry a choisi de rompre avec le Livre mallarméen, après lequel il ne serait plus possible de ne rien écrire. Le hasard de la signification linguistique est pour Mallarmé une absence de sens qui désespère :

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère. (368)

Pour Valéry ce hasard de la signification est, chose surprenante, une partie naturelle du *self-variance* qui est le principe même de son Système. A l'encontre du Livre mallarméen qui cherche l'expression impossible d'un sens rendu inexprimable par le hasard, le Système de Valéry comme ses *Cahiers* est un essai d'unir les variations de l'esprit qui n'est autre chose que le pur hasard. En reconnaissant l'impossibilité d'expliquer l'esprit par les mots, le Système de Valéry ne peut utiliser le langage que pour *exprimer* le *self-variance* de l'esprit en faisant du hasard la catégorie la plus apte à représenter le principe de modification. Le hasard est ce qui arrive inévitablement avec la rencontre de la réalité-obstacle qu'est ce réel que nous voulons ramener du désordre à l'ordre par sa subordination fonctionnelle à l'esprit.

Pour traduire ce nominalisme du signe en termes linguistiques nous pouvons le comparer avec l'attitude de Benveniste par rapport aux formulations de Saussure⁶⁹. Celui-ci est critiqué pour avoir démontré la nature du signe en soulignant que la relation entre le signifiant et le signifié est *purement arbitraire*. Soit, dit Benveniste, mais il s'agit d'une relation arbitraire qui est *nécessaire* – le signe est insécable. La motivation du signe est selon Valéry une pure convention sauf dans les cas peu nombreux où il y a onomatopée. Ailleurs cette motivation vient d'un facteur extérieur au système de signes : les *Choses vagues* et les *Choses Impures*.

2.6. FAIRE – DANSER – CHANTER : LA NÉGUENTROPIE RETROUVÉE

L'état chantant, dansant [...] état dans lequel il y a correspondance entre percevoir et produire, désirer-posséder, désir récupéré, régénéré⁷⁰.

⁶⁸ Cet état proléptique résulte du potentiel métaphorique du langage poétique. Ce terme qui ne se trouve pas dans les dictionnaires est utilisé par Mme Kao qui n'en donne pas de définition. Le mot est en fait tiré du vocabulaire métaphysique ; il désigne ici l'éloignement constant d'une conclusion sur le sens des mots.

⁶⁹ « De la subjectivité dans le langage » in *Problèmes de linguistique générale*.

⁷⁰ Notes du Cours de poétique. (Pas publiées) Cité d'après Houpert : 130.

Les analogies de l'activité poétique avec les autres disciplines qui mobilisent l'esprit ne cessent pas de former notre conception de cette écriture particulière qui selon le schème jakobsonien a la particularité de se plier sur son propre fonctionnement. Mais pour se préparer à ce *faire*, il faut d'abord « chercher la justesse dans les pensées ; afin que, clairement engendrées par la considération des choses, elles se changent, comme d'elles-mêmes, dans les actes de mon art. [...] Mais ce que je pense est faisable ; et ce que je fais se rapporte à l'intelligible... ⁷¹» (CEII : 92)

Pour rendre faisable cette compréhension des objets il faut pourtant un effort intellectuel qui suspend la connaissance : il s'agit de retarder les idées pour les empêcher de satisfaire l'esprit qui doit toujours faire « une tour de plus ». Ce stoïcisme artistique d'Eupalinos/Valéry est approfondi par cette parabole :

C'est qu'il m'importe sur toute chose, d'obtenir de ce qui va être, qu'il satisfasse, avec toute la vigueur de sa nouveauté, aux exigences raisonnable de ce qui a été. Comment ne être obscur ?... Écoute : j'ai vu, un jour, telle touffe de roses, et j'en ai fait une cire. Cette cire achevée, je l'ai mise dans la table. Le Temps rapide réduit les roses à rien ; et le feu rend promptement la cire à sa nature informe. Mais la cire, ayant fui de son moule fomenté et perdue, la liqueur éblouissante du bronze vient épouser dans le sable durci, la creuse identité du moindre pétale...

[...]

– Il faut donc nécessairement que ton être se divise, et se fasse, dans le même instant, chaud et froid, fluide et solide, libre et lié, – roses, cire, et le feu ; matrice et métal de Corinthe. (CEII : 97-98)

Où le dialogue *Eupalinos* propose la musique et l'architecture comme modèles de pureté non-mimétiques et d'autonomie de construction, *l'Âme et la Danse*, autre dialogue de Valéry, implique par son opposition entre la danse et la marche la différence qui distingue plus clairement la poésie de la prose. Socrate et ses amis discutent ici la nature de la danse et le rôle de la danseuse Athikté dont ils sont les spectateurs. Cette danseuse superbe est-elle inspirée ou est-elle consciente de ses pas en exécutant son art où tout est une préparation pour le moment de la figuration pure qu'est le saut ? Ce sont parmi les questions essentielles d'un dialogue qui tire beaucoup de ses idées des textes théoriques de Mallarmé et qui est un des textes de Valéry qui traite le plus profondément du thème de l'opposition entre la vie et du désir de l'esprit :

ÉRYXIMAQUE

Bien, bien... Mais ne crains-tu pas, cher Socrate, une certaine conséquence de cette pensée qui t'est venue ?

⁷¹ C'est la parole d'Eupalinos qui est rendue par Phèdre.

SOCRATE

Quelle conséquence ?

ÉRYXIMAQUE

Celle-ci : la vérité et le mensonge tendent au même but... C'est une même chose qui, s'y prenant diversement, nous fait menteurs ou véridiques ; et comme, tantôt le chaud, tantôt le froid, tantôt nous attaquent, tantôt nous défendent, ainsi le vrai et le faux, et les volontés opposées qui s'y rapportent.

SOCRATE

Rien de plus sûr. Je n'y puis rien. C'est la vie même qui le veut : tu le sais mieux que moi, qu'elle se sert de tout. Tout lui est bon, Éryximaque, pour ne jamais conclure. C'est là ne conclure qu'à elle-même... N'est-elle pas ce mouvement mystérieux qui, par le détour de tout ce qui arrive, me transforme incessamment en moi-même, et qui me ramène assez promptement à ce même Socrate pour que je le retrouve, et que m'imaginant nécessairement de le reconnaître, *je sois !* — Elle est une femme qui danse, et qui cesserait divinement d'être femme, si le bond qu'elle a fait, elle y pouvait obéir jusqu'aux nues. Mais comme nous ne pouvons aller à l'infini, ni dans le rêve ni dans la veille, elle, pareillement, redevient toujours elle-même ; cesse d'être flocon, oiseau, idée ; — d'être enfin tout ce qu'il plut à la flûte qu'elle fût, car la même Terre qui l'a envoyée, la rappelle, et la rend toute haletante à sa nature de femme et à son ami... (CEII : 150-151)

Il semble bien que les destins ont implanté dans l'esprit humain ce désir « insensé » de sortir de *ce qui est*. On peut même dire avec Valéry que c'est la définition même de l'homme de contenir ce désir de sortir du cercle de la vie. L'amour est l'exemple le plus évident de ce désir de sortir de soi : c'est une énergie motrice qui résulte dans la création des monuments et des poèmes les plus beaux du monde. Ce désir est une réaction contre le réel à l'état pur qui « arrête instantanément le cœur » (CEII : 168).

L'enfant, dit Valéry, est l'homme à l'état pur, porteur du possible qui restent à l'état virtuel à l'exception de celles que demande le métier que lui distribue le hasard. Cet enfant apprend au début à parler et à marcher, facultés d'agir qui sont nécessaires pour répondre aux besoins de la vie ordinaire.

Ayant appris à se servir de ses jambes, il découvrira qu'il peut non seulement marcher, mais courir ; et non seulement marcher et courir, mais danser. Ceci est un grand événement. Il a inventé et découvert du même coup une sorte d'utilité du second ordre pour ses membres, une généralisation de sa formule de mouvement. En effet, tandis que la marche est en somme une activité assez monotone et peu perfectible, cette nouvelle forme d'action, la Danse, permet une infinité de créations et de variations ou de figures. (CEI : 1329)

Comme nous l'avons déjà indiqué, il y a ici une analogie avec l'apprentissage du langage :

l'enfant découvrira qu'il peut *faire* beaucoup plus avec cette faculté de parler qui sert à bien plus qu'à stimuler ses besoins immédiats. Il tâtonne en logicien en débutant à raisonner, il devient un conteur d'histoires en utilisant ses facultés pour inventer et il imite des sons qu'il entend autour de lui s'il ne les invente pas lui-même. Ainsi s'établissent dans l'homme deux catégories langagières très différentes que sont la prose et la poésie. L'homme mûr qui revient à cette dernière catégorie qu'on dévalorise au fur et à mesure de sa maturation comme moins sérieuse, c'est un homme qui cherche à exploiter les possibilités qui lui échappent dans la vie ordinaire.

Le poète est donc pour Valéry un homme qui revient à un état enfantin de possibilité et de tendresse, mais c'est aussi un très vieil homme qui veut nommer les choses comme pour la première fois par son propre arbitre. Nous avons constaté que ceci était plutôt le cas chez Mallarmé qui se voulait un Orphée moderne, mais chacun qui cherche à exécuter un poème qui ne soit pas de la prose versifiée doit accepter que la poésie soit un cas extrême de *métaphorisation*.⁷²

La marche, comme la prose, vise un objet précis. Elle est un acte dirigé vers quelque chose que notre but est de joindre. Ce sont des circonstances actuelles, comme le besoin d'un objet, l'impulsion de mon désir l'état de mon corps, de ma vue, du terrain, etc., qui ordonnent à la marche son allure, lui prescrivent sa direction, sa vitesse, et lui donnent un *terme fini*. Toutes les caractéristiques de la marche se déduisent de ces conditions instantanées et qui se combinent *singulièrement* chaque fois. Il n'y a pas de déplacement par la marche qui ne soient adaptations spéciales, mais qui chaque fois sont abolies et comme absorbées par l'accomplissement de l'acte, par le but atteint. (CEI : 1330)

En déterminant le caractère téléologique de la marche et de la prose, il reste à conclure que la danse et le vers en tant que « systèmes d'actes » s'en distinguent par le manque d'un tel caractère téléologique. Sans un but particulier à joindre, la danse et le vers ont leur fin en eux-mêmes, une fin qui est simplement un prolongement de leur existence. La durée du faire doit ainsi être conservée par la production continue de réponses aux demandes créées qui encore enfante des nouvelles demandes. Pour continuer l'exemple avec la danseuse : c'est le rythme de la musique qui crée l'état rythmique du corps qui, comme inspiré par cet état qui se distingue totalement de son état normal, devient comme fermé dans ce rythme auquel il ne peut pas s'échapper. Le piéton peut arrêter sa marche sans que cet état prosaïque soit modifié, mais la danseuse devient comme ravie par son état poétique évoqué par le rythme. Le rythme n'admet pas l'idée d'une fin. Il en résulte un état énergétique sans perte d'énergie pour reprendre l'exemple de la thermodynamique cité plus haut. Ici le pouvoir et le faire ne fait qu'un par l'emploi total du corps. La

⁷² C'est le cas, au moins, pour la poésie qui fait partie du paradigme musical.

marche normale fait usage « des mêmes organes, des mêmes os, des mêmes muscles que [la marche], autrement coordonnés et autrement excités. » (CEI : 1330) L'esprit humain ainsi ravi par le rythme corporel ressenti comme une forme nécessaire s'approche de l'accomplissement de la totalité de *ce qu'il pouvait être*. La poésie se sert des mêmes moyens que la prose, mais ces moyens sont donc « autrement coordonnés et autrement excités ». Même les chercheurs qui se méfient des expressions vagues et excessives parlent d'une « métaphysique du langage » qui s'accomplit dans la voix poétique chez Valéry. Pour le lecteur, il faut pourtant reconnaître qu'il ne s'agit pas de *comprendre* dans le même sens que quand ces moyens sont utilisés pour raisonner ou transmettre un message. Dans le cas de cette littérature de communication :

Le langage qui vient de me servir à exprimer mon dessin, mon désir, mon commandement, mon opinion, ce langage qui a rempli son office, s'évanouit à peine arrivé. Je l'ai émis pour qu'il périsse, pour qu'il se transforme radicalement en autre chose dans votre esprit ; et je connaîtrai que je fus compris à ce fait remarquable que mon discours n'existe plus : il est remplacé entièrement par son *sens* – c'est-à-dire par des images, des impulsions, des réactions ou des actes qui vous appartiennent : en somme, par une modification intérieure de vous. (CEI : 1331)

L'écriture poétique est ce qui résiste à cette forme de discours, de tout discours marqué par le besoin de *conclure*. Ce qu'il y a de vraie poésie dans un poème est donc ce qui ne peut pas être transformé en autre chose. La poésie « ne meurt pas pour avoir vécu » mais renaît comme un phénix de ses cendres pour « redevenir indéfiniment ce qu'[elle] vient d'être ». (CEI : 1331)

Il y a ainsi une « conservation du futur » parce que la forme génératrice qui enfante à jamais un nouveau sens assure notre intérêt pour les vers qui restent nouveaux par leur pouvoir excitateur sur le public. Selon Valéry, il serait impossible de lire Virgile aujourd'hui s'il ne nous était pas *utile* par sa forme artistique. « Les belles Œuvres sont les filles de leur forme – qui naît avec elles. » (C2 : 1022)

Tandis que la pensée lutte contre le hasard, l'art peut faire usage de ce hasard comme le montre notre exemple du rythme créateur de la danseuse. Dans la poésie, il s'agit cependant *d'un chant de hasard* qui instaure *une soif de produire*. L'état chantant est un état poétique de tendresse comme nous l'avons dit déjà. Ce chant « tend à soutenir et à perpétuer le don de l'instant. Un transport naturel va de l'enthousiasme ou du ravissement à la volonté de possession et pousse l'artiste à recréer la chose aimée. »

Il y a ici un problème de tonalité parce que la description de cet état lyrique n'est pas loin de ce que nous appelons normalement *l'inspiration*. L'enthousiasme n'est pourtant pas un état d'écrivain s'il faut croire Valéry. Cette question sera traitée par la suite ; constatons seulement que cet état est le privilège de l'homme et que c'est le devoir du poète de le créer dans le

lecteur par sa poésie. L'enthousiasme n'est qu'un de multiples moyens pour l'y arriver, et c'est le moyen « le moins cher » qui élude un travail réel du *faire*. Il serait possible de faire une œuvre d'art comme expression directe de cet enthousiasme chantant s'il était possible de « joindre une analyse à l'extase ». Mais ceci n'est permis qu'aux dieux⁷³.

Valéry a écrit à propos des tableaux de Corot qui lui semblaient exemplaires pour illustrer l'état de chant qui est ce qui motive le faire. Il ajoute : « on voit d'admirables tableaux qui s'imposent par leurs perfections » (CEII : 1317) et qui toutefois « ne chantent pas ». Ainsi, écrit-il dans un des *Cahiers*, « Vélasquez parle admirablement, ne chante pas. Titien chante. Rembrandt aussi. Claude chante et ne parle pas » (C.XV : 240). De même, en littérature, « Corneille plaide, célèbre, fulmine, argumente. La Fontaine cause et chante. Racine parle et chante. » (C.VIII : 897). On retrouve dans cet état chantant ce que nous avons nommé « l'harmonie d'un être charmant », un *je ne sais quoi* particulièrement valéryen qui écrit peut-être secrètement contre la tendance mallarméenne qui veut que le poème se termine dans le mutisme total. Il faut souligner ici que les poétiques de chant et de mutisme sont ici du même côté : *contre* le parler du langage transitif.

Dans *Eupalinos*, Socrate parle aussi de l'architecture dans des termes qui évoquent le chant. C'est aussi le cas dans le poème « Cantique des Colonnes » (CEI : 116) :

Nous chantons à la fois
Que nous portons les cieux !
Ô seule et sage voix
Qui chante pour les yeux !

Une des définitions de la poésie est justement qu'elle ne « fait » autre chose que « chanter » sans signifier rien en particulier. Signifier est à peu près la même chose que « parler », cela est le devoir de la prose. Il y a ainsi une conservation totale d'énergie et une diminution artificielle de l'entropie dans le système clos du poème.

2.7. LE DUR ET LE TENDRE

L'état chantant, état mystérieux parce qu'il vient des sources de l'esprit qui se « cachent »⁷⁴,

⁷³ « Une fois, je fus infiniment près de le saisir, mais seulement comme on possède, pendant le sommeil, un objet aimé. » (CEII : 96)

⁷⁴ Ce centre qui se « cache » est « quelque chose en moi qui semble me comprendre. Cette apparence me rend

n'est pas sans ressemblance avec le chant incantatoire religieux. Ceci est, à côté de la qualité ressemblante du cri et du geste, le moyen le plus primitif et le plus naturel de l'homme pour s'exprimer, moyen qui impose la « croyance dans cette force propre de la parole, que l'on pensait agir bien moins par sa *valeur d'échange* que par je ne sais quelles résonances qu'elle devait exciter dans la substance des êtres. » (CEI : 649)

Le thème de l'éveil que nous avons évoqué à propos de la gêne de l'être attire à nouveau notre attention puisqu'il s'agit ici de réunir deux termes. Il s'agit d'une part du terme de tendresse qui est la sensibilité cachée de l'esprit et d'autre part de l'esprit comme formant une tension intellectuelle pour chercher un état d'ordre. Nous avons jusqu'ici mis de côté le terme « âme ». Valéry met ce mot entre guillemets parce que c'est le plus vague des mots, une notion qui n'a de signification qu'au moment de l'énonciation.

Pourtant, l'âme est pour nous et pour Valéry aussi la partie « faible » de l'esprit. Elle ne cherche pas à satisfaire aux besoins locaux qui menacent l'intégrité de l'intellect. Ce qu'appelle Valéry en hésitant l'âme est donc la part de l'esprit qui échappe à la haine et au désir d'extinction. Monsieur Teste, le personnage qui illustre le mieux l'aspect rigoureux de l'intellectualisme de Valéry, dit que l'amour humain est l'art « d'être bêtes ensemble⁷⁵ » (selon les deux sens de niaiserie et de bestialité). Mais au fur et à mesure que Valéry s'est éloigné de la rigueur de sa jeunesse, il a créé un nouveau personnage qui est comme la partie féminine de Monsieur Teste : sa femme Émilie. Plutôt qu'un personnage romanesque, elle est la sensibilité immanente ou bien inconsciente de cet invariant de la conscience qu'est Edmond Teste. Ce mari démoniaque qui, la plupart du temps, reste enfermé en lui-même et comme séparé du monde ravit parfois sa femme en remontant de l'abîme de l'esprit pur et pour la retrouver. Il y a ici une image de possession sexuelle.

La « rare tendresse » de Monsieur Teste est comme « une rose d'hiver » (CEII : 27). Cette surprenante douceur d'un esprit dur est une illustration de l'état chantant et une acceptation de *ne pas comprendre*. La tendresse est la réconciliation du corps et de l'esprit ou plutôt de la gêne d'être et de l'âme, qui est sensibilité et non pouvoir de modification. La peau est ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, dit Valéry. Notre système nerveux demande notre attention beaucoup plus que les monstres freudiens que l'homme moderne aime tirer de son sommeil comme attestation de la profondeur de son âme⁷⁶. La sensibilité nerveuse nous

donc incompréhensible. » (C.VI : 210)

⁷⁵ « Lettre de Madame Émilie Teste » (CEII : 33). Cette pièce est écrite en 1924, presque 30 ans après *La Soirée*.

⁷⁶ « Petite lettre sur les mythes » (CEI : 961).

donne en revanche nos besoins et notre capacité de créer.

Le chant est pour le poète une « confusion heureuse de ses forces et de ses faiblesses. » (CEII : 319) Mais c'est une confusion qui, au contraire de la pensée, est un état heureux, croissant et sensuel où le désordre humain se dissipe comme l'esprit se crée « un univers (de relations) tel que chanter y est la température normale. » (C2 : 960) Pendant ces moments heureux, la tension intellectuelle est remplacée par cet « instant de tendresse ». Alors les *Harmoniques* sensuelles répondent parfaitement à l'action humaine et fait de l'homme dans son intégralité une célébration cantatrice de plénitude sans but.

Lorsqu'il te vient dans l'âme une ombre de chanson, un désir de créer qui te prend à la gorge, ne sens-tu pas la voix s'enfler vers le son pur ? Ne sens-tu pas se fondre et sa vie et ton vœu, vers le son désiré dont l'onde te soulève ? Ah ! Tityre, une plante est un chant dont le rythme déploie une forme certaine, et dans l'espace expose un mystère du temps. Chaque jour, elle dresse un peu plus haut la charge de ses charpentes torsées, et livre par milliers ses feuilles au soleil, chacune délirant à son poste dans l'air selon ce qui lui vient de brise et qu'elle croit son inspiration singulière et divine ... (CEII : 193)

Pour mieux comprendre l'importance de cette notion de tendresse dans l'écriture valéryenne, il faut souligner que le jeune Valéry quitta la littérature à cause d'un *Moi trop sensible* qui exigeait une volonté de défense. Il résulta ainsi un antagonisme inconciliable entre le dur et le sensible qui était analogue avec celui entre le pouvoir de l'esprit et le faible et l'inconnaissable du « tendre ».

Par un effet d'orgueil aigu, accès étrange qui m'a saisi à 19/20 ans [...] je me suis fait un être, un dogme, une raison d'État, une intolérance, une volonté, un insularité très bizarrement coexistants avec *une arrière tendresse*, une facilité de relation et de « sympathie » – un goût d'amitiés suivies ou développées – mais aussi de mépris et une réserve quant aux parties ou très vulnérables ou qui me semblait très précieuses de mon complexe sensible et psychique. Une pudeur d'état. Tout ceci – comme si dans un être jusque-là constitué de tissus tendres et très sensibles, un squelette se fut formé – et un tégument... (C.XXIV : 405 sq.)

Le drame créateur a donc été un combat misogyne entre un principe féminin qui *ne comprend pas* et un principe masculin qui veut comprendre par cette activité de subordination intellectuelle dont nous avons déjà parlé. La tendresse est la douceur androgyne au moment où il y a une synthèse entre les deux. Elle est la force de la faiblesse qui rend possible l'écriture poétique.

Cette notion de tendresse est pourtant une chose qui ne cesse de demeurer cachée dans le corpus valéryen. Elle n'est présente que dans les instants les plus intimes des *Cahiers*. Ces

écrits présentent différemment la rigueur compositionnelle et artistique du Valéry des *Variétés* et des discours célèbres : Valéry y est plus singulier mais aussi plus libre. A l'extrême, la liberté de création n'est possible qu'après l'instauration de la rigueur qui défend l'artiste contre chaque impulsion du hasard. Avec la liberté négative, « nous sommes enchaînés autour du même point, comme le bouchon sur la mer, que rien n'attache, que tout sollicite, et sur lequel se contestent et s'annulent toutes les puissances de l'univers. » (CEI : 1209)

On peut voir dans ces deux principes soit le classique officiel et un romantique qui se cache, soit une différence entre le théoricien et l'homme privé. En tout cas, on ne peut pas y séparer l'ancien et le moderne. Pour Valéry, le classicisme suppose un romantisme qui instaure le besoin des règles et des formes fixes. Quoi de plus insensé que la rime et l'alexandrin se demande cet écrivain qui a tant chéri ces inventions. Socrate dans *Eupalinos* parle des créations de l'homme comme consistant de trois qualités. Le lecteur peut y discerner une parenté entre le beau et le nécessaire :

SOCRATE

Il est donc raisonnable de penser que les créations de l'homme sont faites, ou bien en vue de son corps, et c'est là le principe que l'on nomme *utilité*, ou bien en vue de son âme, et c'est là ce qu'il recherche sous le nom de *beauté*. Mais, d'autre part, celui qui construit ou qui crée, ayant affaire au reste du monde et au mouvement de la nature, qui tendent perpétuellement à dissoudre, à corrompre, ou à renverser ce qu'il fait ; il doit reconnaître un troisième principe, qu'il essaye de communiquer à ses œuvres, et qui exprime la résistance qu'il veut qu'elles opposent à leur destin de périr. Il recherche donc la *solidité* ou la *durée*.

PHÈDRE

Voilà bien les grands caractères d'une œuvre complète. (CEII : 129-130)

2.8. L'UNIVERSEL ET LE PARTICULIER

Facil cosa è farsi universale ! Il est aisé de se rendre universel ! (CEI : 1160)

Mais [le poète] ne figure, répétons-le, que le lieu de passage. Un seul être importe à sa poésie, un seul objet lui est proposé : c'est l'univers. Ce terme d'univers comporte, pour un philosophe, un sens propre, opposé au sens vulgaire qui est celui de tous les poètes. Le langage ordinaire appelle univers la totalité supposée du monde sensible qui nous entoure. Mais, pour le philosophe, l'univers se définit soit comme une réalité intelligible, soit comme une réalité spirituelle. C'est donc par la réflexion sur nous-même, par notre intérieur, que nous prenons contact avec l'univers, que nous pouvons essayer de penser l'univers, de penser universellement, de penser métaphysiquement, d'atteindre Dieu. L'objet de la poésie de Valéry n'est pas le moi, c'est le monde ; psychologique en apparence elle est cosmique en réalité. (Thibaudet 1923a : 165)

En bergsonisant ainsi après une analyse extensive, Albert Thibaudet, le fondateur et chef de la critique « créatrice » de l'entre-deux-guerres, voyait dans son ami Paul Valéry un « esprit universel » et un poète métaphysique. Son petit chef-d'œuvre sur l'auteur de *La Jeune Parque* vient d'avoir 80 ans et il n'est guère surprenant que notre idée de Valéry ait changé depuis. La position thibaudéenne ne convainc plus après la publication des *Cahiers* qui a engendré tant de nouvelles lectures les derniers 50 ans. Il y a pourtant une dialectique valéryenne qui rend difficile à fixer cette notion d'universalité. Valéry parle d'un art universel et des rares esprits universels comme celui de Léonard. Ces génies ne sont universels que par le degré auquel ils ont été capables d'échapper à la soumission du langage, de la nation, de la tradition et de toutes ces forces qui empêchent l'esprit de construire son propre système. Pour se faire comprendre, il n'a besoin que des moyens qu'il s'est faits pour cette construction : « Le nombre et la communication de ses actes [...] font un objet symétrique, une sorte de système complet en lui-même, ou qui se rend tel incessamment. » (ŒI : 1179) Pour conclure cette deuxième partie de notre travail, nous allons examiner quelques aspects de cette notion d'universalité et sa fonction dans le projet valéryen.

C'est surtout dans les passages où il attaque la philosophie que Valéry nie la possibilité d'universalité :

Mais les jugements *universels* qui ont tellement retenu l'attention de Kant – les synthèses a priori – ne sont universels que par écriture. Ce sont des représentations particulières prises à titre symbolique. On ne pense pas directement l'universalité, on se borne à distinguer dans la pensée particulière l'acte de l'invariant. (C1 : 568)

Dans *Rhumbs* on lit cependant :

Il y a quelque chose de plus précieux que l'originalité, c'est l'universalité.
Celle-ci contient celle-là, et en use, ou n'en use pas, suivant les besoins. (ŒII : 630)

Pour le lecteur naïf qui s'aventure dans *l'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, il est facile de sympathiser avec l'idée d'un esprit universel. Léonard est nommé ainsi par le très jeune auteur qui, « ennemi du tendre », ne savait goûter que des plaisirs obtenus par l'intellect. Pourtant, force nous est de voir Valéry dans sa complexité la plus étendue – il suffit de confronter Léonard avec sa contrepartie qu'est Monsieur Teste, autre figure valé-

ryenne créée à la même époque⁷⁷ : bien que les deux personnages se rejoignent par le fait qu'ils s'intéressent à l'intelligence à l'état pur et non ses produits, ils illustrent deux manières distinctes de penser.

La première de ces figures n'a emprunté que le nom de Léonard de Vinci :

Un nom manque à cette créature de pensée, pour contenir l'expansion de termes trop éloignés d'ordinaire et qui se déroberait. Aucun ne me paraît convenir plus que celui de *Léonard de Vinci*. Celui qui se représente un arbre est forcé de se représenter un ciel ou un fond pour l'y voir se tenir. Il y a là une sorte de logique presque sensible et presque inconnue. Le personnage que je désigne se réduit à une déduction de ce genre. Presque rien de ce que j'en saurai dire ne devra s'entendre de l'homme qui a illustré ce nom. (CEI : 1156)

Ce personnage serait intellectuellement un Valéry à la énième puissance, possesseur d'une immense faculté combinatoire qui le rend capable de trouver la solution des plus grands problèmes jamais posés par l'homme. Cet esprit sans bornes réaliserait l'ancien rêve leibnizien de la caractéristique universelle aussi bien que celui d'une machine volante ; il ne serait pas content de se figer ni dans le rôle du philosophe ni dans celui de l'ingénieur. Un tel esprit universel reste une utopie parce que l'esprit humain doit se réaliser dans une forme concrète. Le Socrate d'*Eupalinos* regrette d'avoir trouvé sa voie en philosophe, consacrant sa vie aux vains raisonnements, au lieu de chercher à être un architecte qui travaillerait en construisant des monuments qui dureraient une éternité comme l'a fait le héros éponyme du dialogue (CEII : 114). Toutes ses autres personnalités virtuelles avaient été laissées à côté du chemin en tant qu'idées. Il faut choisir d'être un homme et pas un pur esprit pour réaliser son potentiel.

Voici le dilemme de Monsieur Teste, qui représente l'autre face de l'aspect *inhumain* de Paul Valéry. Où Léonard cherche le tout en poursuivant une *esthétique infinie*, Teste refuse d'être quoi que ce soit en refusant toute activité. Cette figure presque démoniaque au seuil de l'œuvre valéryenne est l'homme le plus particulier qui soit, une création *in extremis* de « l'étranger » que Valéry s'imaginait être lui-même à 25 ans. Monsieur Teste a tout vu et tout compris, mais il ne veut exercer aucun pouvoir sur le monde extérieur. Pour lui, toute création est un compromis, une rupture avec la pureté, avec le possible. Une création destinée au public implique la demande d'une conclusion, ce qui est pour Valéry nécessairement une falsification. L'étrange personnage de Teste ne souhaite que protéger son Moi contre tout pouvoir extérieur. Il reste dans lui-même bien qu'il soit capable de tout faire.

Ce petit coup d'œil sur ces deux figures qui marquent le début de l'œuvre illustre

⁷⁷ La publication de l'*Introduction* eut lieu en août 1895, celle de *Monsieur Teste* une année plus tard. Il fallut attendre plus de vingt ans jusqu'à une nouvelle publication sortit de la main de Paul Valéry.

clairement la diversité essentielle qui est au fond du projet de l'écriture valéryenne⁷⁸. Aux deux extrémités, il y a l'idéal d'une pureté intellectuelle, dans son immanence chez Teste et dans un mouvement créateur pur chez Léonard. Nous pouvons ainsi définir la pensée valéryenne comme un amalgame du « pur possible inaccompli » de Teste et l'exercice sans fin des *Cahiers*, projet de tissure intellectuelle plutôt léonardien. Si l'on préfère une définition moins abstraite, il serait commode de voir dans Teste un possesseur de soi et dans Léonard un artisan de formes.

Faut-il donc choisir entre les deux figures pour définir Valéry comme le fit Thibaudet en construisant la figure d'un esprit à partir de *l'Introduction*, figure qui illustrerait selon lui l'élan vital bergsonien ? La faculté qui les unit est l'attention surhumaine qui leur permet de voir ce qui demeure invisible pour les autres. Ce qui échappe au langage et que seul l'art peut nommer. Ce regard universel est celui de l'esprit qui veut tout comprendre par son propre point de vue, ignorant de la nature des choses qui lui échappent et qui sont étrangères au langage aussi bien qu'aux catégories de l'intellect. Mais derrière l'œil voyant il y a la « larme » qui est la manifestation de ce qui demeure caché et de ce que l'homme ne peut pas expliquer. L'humain aussi bien que l'inhumain sont incompréhensibles pour l'esprit qui cherche à inverser le désordre qui lui a été donné comme commencement et comme éternel retour. L'œuvre d'art devient le seul espace qui permet l'instauration d'un tel ordre.

S'il est impossible de réconcilier les extrémités qui opposent Léonard et Teste, il ne serait pas inutile d'en faire usage pour chercher la problématique qui a créé le besoin de leur existence chez Valéry. Celui-ci a été défini comme le refus d'admettre l'entropie comme fonctionnement de l'esprit. « Le caractère de l'homme est la conscience : et celui de la conscience, une perpétuelle exhaustion, un détachement sans repos et sans exception de tout ce qui y paraît, quoi que paraisse. Acte inépuisable, indépendant de la qualité comme de la quantité des choses apparues, et par lequel *l'homme de l'esprit* doit enfin se réduire sciemment à un refus indéfini d'être quoi que ce soit. » (CEI : 1225)

Ce refus est d'abord un refus du Réel qui égale ce qui est sans signification : « Le réel est ce qui résiste. À quoi ? À moi » (C.XXVIII : 549). Rigoureusement égotiste, Valéry définit

⁷⁸ Il ne s'agit pas d'un projet littéraire dans le sens ordinaire : « Nos repères ordinaires se trouvent assurément troublés, comme si le premier défi lancé au lecteur était de lui ôter toute chance de dévider le fil commodément tissé d'une œuvre qui se donnerait à lire dans la continuité de ses publications, où chaque silence figurerait la sûre maturation de l'ouvrage ultérieur. Force nous est alors de concevoir que la vraie mesure de son entreprise est ailleurs : dans ce qu'il a réellement accompli comme dans ce qu'il s'est refusé à réaliser dès 1892, mais aussi sa vie durant [...] Car Valéry [...] nous donne à lire des textes qui ne valent pas seulement en eux-mêmes, mais par les relations de distance maîtrisée qu'il a su entretenir avec eux, selon ses propres lois. » (Jarrety 1992 : 5)

le réel comme ce qui peut lui causer une sensation, effet que l'esprit n'a pas comme caractère de donner sur lui-même. La sensation pure et simple est donc le réel. Tout le reste n'est que littérature.

Mais, pour un esprit qui se sent comme le *centre de son propre univers*, une entité *invisible* qui est fondamentalement opposée au Tout visible qui l'entoure, il faut réduire ce Tout à néant en l'absorbant dans son propre système.

Ce système, qu'on a souvent compris comme quelque chose qui établirait une vérité universelle consensuelle, n'est pourtant que *Mon Système*. Il s'agit d'un système de défense qui protégerait le Moi contre tout pouvoir de l'extérieur. Ici nous trouvons Valéry à son état purement testien, soucieux de l'étanchement de l'esprit. C'est toujours le langage qui est en jeu ici ; omniprésent, il exerce un pouvoir sur chaque individu. Personne ne peut échapper à sa violence, car tous dépendent des paroles. La liberté est en danger à partir du moment où le moi ne garde plus son point de vue unique.

Même si ce jugement est surtout destiné aux philosophes qui font usage des termes vides de toute signification réelle, il est dans l'intension de Valéry de dire que toute compréhension est nécessairement « chose falsifiée ». L'incompréhension de l'esprit pour son propre corps est celle qui est peut-être la plus frappante. C'est une illustration de l'opposition entre le tout et la partie et c'est aussi le thème central des *Fragments du Narcisse*.

Narcisse, en tant que conscience voyante, se croit le plus universel des êtres et la seule existence vraiment nécessaire au monde. Mais cette confiance en soi est réduite à rien quand il voit son reflet dans l'eau et se rend compte qu'il n'est qu'un *monsieur*.

Quand il s'agit de définir Valéry selon les termes ici utilisés je propose de voir dans lui surtout quelqu'un qui ne désire pas aborder son état singulier. Toutes tentatives de faire de lui un esprit universel sont peu convaincantes étant donné le nominalisme qui est au fond de sa pensée. Le réel est le singulier, et l'universalité de l'esprit n'est qu'une quête égotiste pour se donner l'illusion par un long travail de « tissure » mental que c'est le monde qui répond à ses besoins.

Il y a pourtant, je crois, un moyen pour reformuler la question en plaçant cette universalité dans un contexte moins totalisant. Un des buts les plus nécessaires de l'esprit valéryen a été défini comme celui d'un mouvement vers un ordre qui soit un moyen d'échapper au désordre naturel de l'homme. Le seul moyen pour arriver à l'abolition de ce désordre serait de créer un monde à part, autosuffisant et croissant comme l'état chantant que

nous avons décrit ci-dessus.

L'état chantant peut être défini comme l'achèvement poétique parce qu'il fait résoudre les tensions de l'esprit. Dans ses instants privilégiés, l'esprit se sent comme envahi par un « amour » comme dans cette scène de *Mon Faust* :

Ce moment est d'un si grand prix... Il me possède comme ces accords de sons qui vont plus loin que la limite du désir de l'ouïe, et qui font tout l'être se fondre, se rendre à je ne sais quelle naissance de confusion bienheureuse de ses forces et de ses faiblesses. Toutes choses qui nous entourent chantent. Le plus beau de ce jour chante avant de mourir. (EII : 319)

Reprenons la comparaison avec l'esprit goethéen qui cherche à épuiser la connaissance du Tout puisqu'il se sent esprit universel, lié au monde et congénital avec lui. Son seul problème est qu'il lui manque le temps pour atteindre son but. Valéry ne voit dans la longévité qu'un moyen d'ajouter du savoir au savoir, de l'impur à l'impur, des problèmes aux problèmes. Le fait qu'il a tôt renoncé à fixer son désordre dans un Système fini pour accepter ses fautes humaines montre à quel degré il lui semblait vain de comprendre. Ce fait n'est pas sans analogies avec sa conception de la littérature comme un exercice qui échappe à la compréhension. L'homme « *ne cesse de connaître et de ne pas comprendre* » (EI : 206).

Il semble que nous ayons plus d'esprit que nous n'avons d'« être », plus d'esprit qu'il n'en faut pour n'être que nous. Si j'aime quelqu'un, je puis concevoir abstraitement que je pouvais le haïr ; si je hais quelqu'un, même faculté. Mais je suis un individu, une personne particulière, dont la pensée répugne à se développer dans tout le champ de ses jugements possibles, dans l'univers de ses combinaisons intelligibles. Je veux ignorer de mon esprit ce qui n'est point de même « singularité » que mon corps, que mon visage, que mon histoire, car l'iniquité s'impose à chaque vivant. La vie, dans chacun d'eux, produit la connaissance, et lui refuse la plénitude de sa généralité. (EI : 377)

L'esprit ne comprend pas ce qui est fixé ou terminé, ce qui est fini ; il vit dans le mouvement. Ce qui devient une loi devient pour lui faux parce que la potentialité fige : tout est dans la virtualité. Quand l'artiste abandonne sa création au public, elle ne lui appartient plus parce qu'elle a cessé d'être modifiable. Un chef-d'œuvre est pour Valéry *un échec*⁷⁹. La poésie de l'esprit est un art qui n'existe que comme des exercices – l'exercice se termine quand l'ordre à instaurer ou la clôture idéale à « boucler » ne semble plus possible au poète.

J'ai laissé en suspens jusqu'ici une notion qui est très importante pour l'artiste parce qu'elle est normalement opposée à celle de l'esprit. Il s'agit du *corps humain* qui est pour Valéry insépa-

⁷⁹ Cf. notre conclusion. Une œuvre vraiment terminée est le but de l'artiste mais ce but est impossible.

nable de toute activité créatrice. Ce corps semble absent de la création poétique, fait probablement déploré par Valéry qui a essayé de compenser cela en faisant de sa poésie un univers tiré de la composition de l'ensemble Mon Corps, Mon Esprit et Mon Monde – ensemble qui s'appelle CEM dans les *Cahiers*. Le seul esprit universel est celui qui sait user des possibilités qu'offre son Corps, sans lequel il imagine qu'il existe d'autres mondes. Il oublierait l'existence du soleil. Le corps rappelle l'esprit à lui-même comme l'ancre, à lui, le navire⁸⁰.

Le corps est *l'instrument universel* de l'esprit, celui-ci ne pourrait jamais ni atteindre la sensation directe du réel ni modifier ce réel sans son corps. Certains de ses contemporains comme Thibaudet, qui, influencés par la conception bergsonienne de la matière comme une « durée » figée, aimaient donc voir en Valéry un esprit universel. Mais il se considérait comme un homme plutôt que comme un esprit pur. Même s'il n'est pas totalement faux de placer Valéry dans une tradition dualiste cartésienne, il est aussi le disciple de Léonard, « qui a disséqué dix cadavres pour suivre le trajet de quelques veines, [et] songe : l'organisation de notre corps est une telle merveille que l'âme, quoique *chose divine*, ne se sépare qu'avec les plus grandes peines de ce corps qu'elle habitait. “*Et je crois bien, dit Léonard, que ses larmes et sa douleur ne sont pas sans raison...*” » (CEI : 1213).

Le corps est considéré comme le possible et le *pouvoir*⁸¹ de l'âme, et notre peau est selon le protagoniste de *L'idée fixe* ce qu'il y a de plus profond en nous. Ici, Valéry suit la pensée thomiste qui définit le corps comme consubstantiel avec, ou plutôt la forme nécessaire de l'âme. La poésie valéryenne peut néanmoins, malgré toutes les modifications que nous avons considérées à travers les pages qui précèdent, être appelée une poésie de l'esprit. Cette poésie du Moi tire son originalité de ce refus d'être quoi que ce soit que j'ai essayé d'approfondir dans ce chapitre :

J'ai – il y a – des moments de liberté singuliers où l'esprit se sent apte à faire, à former quelque objet d'entre les siens ; mais il n'a point de but particulier – point de direction donnée. Seulement une sensation de possibilité et d'*élégance* générale.

« *À quoi penser ? pensai-je.* » (J'ai écrit ceci il y a 35 ou 40 ans !)

Il y a donc une sensation *particulière* d'universalisme. Comme la main se joue à faire ses articles, « l'esprit », autre (et même) instrument universel, passe parfois par un état qui est centre de tous les autres – se distingue de tous les mots.

Le Je est comme équidistant de toutes *Choses*. Si on regarde alors une page que l'on a écrite on la traite et retouche de haut. Et sa propre « vie »... N'est-ce pas là le vrai état *philosophique* – qui consiste non dans une connaissance, mais dans une disposition de – – disponibilité –, de distinction –, mieux qu'une pensée, une sensation du pouvoir de penser. Et le reste, le monde, la vie, le.. réel – – ce ne sont que des cas particuliers. (C.XIV : 890/ C1 : 123)

⁸⁰ Cf. « La prieur pour le corps » d'*Eupalinos*. (CEII : 99)

⁸¹ Répétons que chez Valéry il faut voir dans ce mot le sens verbal aussi bien que nominal.

Troisième partie

ESTHÉSIQUE ET POÏÉTIQUE

Selon Valéry, la sensibilité humaine a l'« horreur du vide ». C'est pourquoi, en poésie, l'esprit produit des rythmes et des figures pour répondre à ce vide ennuyeux. Il y a donc une production spontanée comparable à l'apparition automatique des couleurs complémentaires sur la rétine. L'esprit, excité par ce besoin de production, exerce alors sa puissance par l'acte de sa sensibilité.

Un lieu vide, un temps vide sont insupportables.

L'ornement de ces vides naît de l'ennui – comme l'image des aliments naît du vide de l'estomac. – Comme l'action naît de l'inaction et comme le cheval piaffe, et le souvenir naît, dans l'intervalle des actes, et le rêve.

La fatigue des sens crée. Le vide crée. Les ténèbres créent. Le silence crée. L'incident crée. Tout crée, excepté celui qui signe et endosse l'œuvre. (ŒII : 674)

Voyons de plus près la relation entre la production et la sensibilité qui est à peu près la même que celle entre le vide et son complément « ornemental ».

3.1. ESTHÉSIQUE

Dans un discours donné au Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art le 8 août 1937, Valéry, qui commence par se présenter en amateur de cette science sans les connaissances des délégués auxquels il s'adresse, suggère la possibilité d'une reformulation des problèmes de l'esthétique comme il les conçoit.

Malgré le ton un peu flatteur du discours, on devine que Valéry fait des reproches à cette discipline à cause de son idée présumée centrale qui serait essentiellement *philosophique*. Quelques termes clefs du nominalisme de la deuxième partie de ce travail reviennent ici pour être développés : l'esthétique veut imposer une définition universelle à une expérience qui demeure dans chaque cas rigoureusement particulière ; elle ne tolère pas que l'art soit un produit du hasard où l'arbitraire s'est changé en nécessaire par l'activité artistique. La notion d'ordre que nous avons développée plus haut est pour la philosophie et l'esthétique une

structure à découvrir, et non une chose qui se crée dans chaque cas. Soulignons que la critique ici posée est applicable aux sciences de l'entre-deux-guerres, et ne doit pas être entendue comme une critique de l'esthétique ou de la philosophie actuelles.

Le nom « esthétique » évoque pour Valéry de premier abord l'idée enivrante d'une science de la sensibilité. Son objet doit de quelque façon couvrir les réactions que crée l'œuvre d'art chez le spectateur. Si l'on savait ce que c'est de sentir, serait-on ainsi capable d'arracher à l'art son secret ? Valéry hésite entre deux idées : une « Science du Beau » qui

d'une part, nous ferait discerner *à coup sûr* ce qu'il faut aimer, ce qu'il faut haïr, ce qu'il faut acclamer, ce qu'il faut détruire ; et qui, d'autre part, nous enseignerait à produire, *à coup sûr*, des œuvres d'art d'une incontestable valeur ; et en regard de cette première idée, l'idée d'une « Science des Sensations », non moins séduisante, et peut-être encore plus séduisante que la première. S'il me fallait choisir entre le destin d'être un homme qui sait comment et pourquoi telle chose est ce qu'on nomme « belle », et celui de savoir ce que c'est que *sentir*, je crois bien que je choiserais le second, avec l'arrière-pensée que cette connaissance, si elle était possible, (et je crains bien qu'elle ne soit même pas concevable), me livrerait bientôt tous les secrets de l'art. (CEI : 1295-1296)

Une telle « Science des Sensations » n'est donc même pas concevable, ce qui n'est pas à regretter parce que la production d'œuvres ne serait peut-être plus nécessaire si l'on en démontrait les mécanismes de réception.

En tant que discipline essentiellement philosophique, l'Esthétique s'est imposé la tâche de considérer le problème de l'unité de l'effet de *plaisir* que créent tous les différents produits de l'esprit humain : les temples grecs, les poèmes de Mallarmé, les livres de géométrie et un nombre inconcevable d'objets qui doivent être inclus.

« Mais il y a plaisir et plaisir » (CEI : 1298). Nous avons ici dès les premières pages essayé de souligner le caractère actif de l'esprit valéryen. Seulement, sentir serait se réduire à « la vie » : l'esprit ne veut pas consentir à *ce qui est* et n'a pas besoin de ce qu'il ne peut pas modifier. Intelligence et sensibilité sont unies dans la pensée valéryenne et la capacité de sentir est nécessairement liée à la capacité de comprendre, qui, pour l'artiste, est le désir insensé de récréer. L'esthétique métaphysique veut par déduction philosophique construire une connaissance du plaisir en forme « universelle ». Valéry rejette cette réduction de l'art à quelques-uns de ses traits. L'art perd beaucoup de sa vertu émotive intrinsèque si l'on ne lui assigne que des effets sur l'esprit. Le consommateur de l'œuvre d'art demeure dans une contemplation passive s'il ne fait que d'y « traduire » un message. Si l'œuvre d'art doit occuper « la totalité d'un sens », elle est irréductible à la comparaison avec une autre œuvre

ou avec une interprétation philosophico-esthétique qui la réduirait à un simulacre langagier. Dès que l'esthéticien commence son analyse, son objet a disparu parce que cet objet existe par la totalité de ses éléments et leurs relations réciproques non modifiables.

L'artiste est celui qui, à son apogée, crée pour créer : son désir le rend créateur. Le but de son travail est de prolonger ce même travail. Il faut explorer sa virtualité qui demeure invisible pour celui qui ne sait pas voir le possible derrière le réel. Nous avons déjà évoqué l'image du phénix pour démontrer l'essence inépuisable du vers qui naît de ses propres cendres. A l'intérieur de l'artiste, des vertus normalement irréconciliables se concentrent pour y former un vrai monstre mythologique qui crée son propre possible...

La Dialectique, poursuivant passionnément cette proie merveilleuse, la pressa, la traqua, la força dans le bosquet des Notions Pures.

C'est là qu'elle saisit l'*Idee du Beau*.

Mais c'est une chasse magique que la chasse dialectique. Dans la forêt enchantée du Langage, les poètes vont tout exprès pour se perdre, et s'y enivrer d'égarement, cherchant les carrefours de signification, les échos imprévus, les rencontres étranges ; ils n'en craignent ni les détours, ni les surprises, ni les ténèbres ; – mais le veneur qui s'y excite à courre la « vérité », à suivre une voie unique et continue, dont chaque élément soit le seul qu'il doit prendre pour ne perdre ni la piste, ni le gain du chemin parcouru, s'expose à ne capturer enfin que son ombre. Gigantesque, parfois ; mais ombre tout de même.

Il était fatal, sans doute, que l'application de l'analyse dialectique à des problèmes qui ne se renferment pas dans un domaine bien déterminé, qui ne s'expriment pas en termes exacts, ne produisît que des « vérités » intérieures à l'enceinte conventionnelle d'une doctrine, et que de belles réalités insoumises vinssent toujours troubler la souveraineté du Beau Idéal et la sérénité de sa définition.

Je ne dis pas que la découverte de l'*Idee du Beau* n'ait pas été un événement extraordinaire et qu'elle n'ait pas engendré des conséquences positives d'importance considérable. Toute l'histoire de l'Art occidental manifeste ce qu'on lui dut, pendant plus de vingt siècles, en fait de styles et d'œuvres du premier ordre. La pensée abstraite s'est ici montrée non moins féconde qu'elle l'a été dans l'édification de la science. Mais cette idée, pourtant, portait en elle le vice originel et inévitable auquel je viens de faire allusion.

Pureté, généralité, rigueur, logique étaient en cette matière des vertus génératrices de paradoxes, dont voici le plus admirable : l'Esthétique des métaphysiciens exigeait que l'on séparât le *Beau* des *belles choses* !... (CEI : 1300-1301)

La vieille idée platonicienne est ici critiquée : rien ne se passe dans l'universel. Une science de l'art doit selon Valéry nécessairement être une science de ce qui est et qui reste *particulier*. Nous avons pourtant mentionné qu'il existe un Beau a priori valéryen : cette esthétique est inséparable d'un dynamisme de circularité sans rupture du désir⁸². Il s'agit là d'une idée du

⁸² « *La satisfaction fait naître le désir ; la réponse régénère la demande ; la possession engendre un appétit*

bonheur où l'apparition toujours neuve de l'énergie créatrice et la complétude de repos sont idéalement balancées. L'œuvre d'art n'est ici qu'un prétexte pour imaginer un certain bonheur de l'esprit où le désir esthétique est satisfait parce qu'il semble que l'excitation a un futur infini. Aucun aspect normatif n'est indiqué ici pour décrire le fonctionnement de l'œuvre. C'est son effet sur le fonctionnement de l'esprit qui intéresse Valéry.⁸³

Le réel est le sensible et le plaisir que donne le sensible artificiel de l'œuvre échappe aux catégories du langage parce qu'il est sensible et non pensable. Pour le philosophe la fin de l'œuvre d'art comme de toutes choses est dans le *Verbe* ; « Mais il faut lui répondre par cette simple observation que l'action même du Beau sur quelqu'un consiste à le rendre *muet*. »

Muet, d'abord ; mais nous observerons bientôt cette suite très remarquable de l'effet produit : Si, sans la moindre intention de juger, nous essayons de décrire nos impressions immédiates de l'événement de notre sensibilité qui vient de nous affecter, cette description exige de nous l'emploi de la contradiction. Le phénomène nous oblige à ces expressions scandaleuses : *la nécessité de l'arbitraire ; la nécessité par l'arbitraire*. (CEI : 1308)

Pour étudier l'heureux hasard qu'est la création artistique il faut comprendre que cette création « aurait pu ne pas être ; et même, aurait dû ne pas être, et se classe dans l'improbable. » (CEI : 1309) L'artiste est celui qui exécute son projet sans avoir un but clair, qui vit dans « l'intimité de *son* arbitraire et dans l'attente de *sa* nécessité ». Cette nécessité serait comme une réponse absolument précise à une question essentiellement incomplète : « Il désire l'effet que produira en lui ce qui de lui peut naître » (idem). Valéry admet qu'il n'a pas la définition qui remplacera les problèmes de l'esthétique traditionnelle, mais il trouve utile de séparer en deux le champ de leur science.

La première nouvelle science devait être consacrée à la définition de ce que c'est que sentir.

Je constituerais un premier groupe, que je baptiserais : *Esthésique*, et j'y mettrais tout ce qui se rapporte à l'étude des sensations ; mais plus particulièrement s'y placeraient les travaux qui ont pour objet les excitations et les réactions sensibles *qui n'ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini*. Ce sont, en effet, les modifications sensorielles dont l'être vivant peut se passer, et dont l'ensemble (qui contient à titre de *raretés*, les sensations indispensables ou utilisables) est notre trésor. C'est en lui que réside notre richesse. Tout le luxe de nos arts est puisé dans ses ressources infinies. (CEI : 1311).

Cette nouvelle « Science de Sensation » est nommée *l'Esthésique* par Valéry. Mais, pour le

croissant de la chose possédée. » (CEI : 1407)

⁸³ Bastet: 125. Le livre de Bastet m'a donné beaucoup d'idées pour mon travail mais il offre aussi des paradoxes qui ne peuvent pas être expliqués dans notre cadre restreint. La problématique de l'esthétique infinie n'est qu'un exemple.

poète le monde sensible sert de base à la création : les deux points de vue de sensibilité et de création sont ainsi liés parce qu'il est inconcevable que l'on puisse jouir longtemps d'une œuvre d'art sans adopter les points de vue de son créateur. Celui qui regarde longtemps un temple se sent devenir architecte.

3.2. POÏÉTIQUE

La poïétique, c'est le nom de la discipline que Valéry enseignait pendant les dernières années de sa vie. Le 10 décembre 1937, il prononce sa leçon inaugurale comme titulaire de la chaire de Poétique au Collège de France. Le terme de « Poétique » avait perdu son éclat depuis le début du romantisme en France. Les écrivains de cette époque avaient instauré le mépris des règles classiques. La poétique ne consistait qu'en des recueils de règles poussiéreuses sur la composition dans les genres classiques ou des préceptes divers concernant des choses littéraires en général : discipline strictement universitaire et depuis longtemps désuète en 1937. Valéry est le premier à restituer le sens primitif de ce terme qui par son étymologie peut signifier tout simplement un *faire* comme c'est aussi le cas du terme d'art qui vient du *ars* latin. Comme le terme a eu une renaissance formidable après Valéry, nous faisons le choix d'utiliser le terme *poïétique* pour désigner l'idée valéryenne⁸⁴.

On n'a pas assez souligné à quel degré cette poïétique fut une invention très radicale en France à une époque où l'on s'occupait toujours de l'étude des auteurs et de l'histoire littéraire. En 1946, Jean Pommier, qui eut la chaire de Valéry après lui, rompt radicalement avec son prédécesseur qui n'aura pas de véritables héritiers avant la nouvelle critique des années soixante. Avec Pommier, la chaire au Collège de France change de nom pour (re)devenir celle de l'*Histoire des créations littéraires en France*.

Après avoir expliqué le concept de l'esthétique le *Discours sur l'esthétique* donne la définition suivante pour la discipline complémentaire :

Un autre tas assemblerait tout ce qui concerne la production des œuvres ; et une idée générale de *l'action humaine complète*, depuis ses racines psychiques et physiologiques, jusqu'à ses entreprises sur la matière ou sur les individus, permettrait de subdiviser ce second groupe, que je nommerais *Poétique*, ou plutôt *Poïétique*. D'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitation ; celui de la culture et du milieu ; d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériels, moyens et suppôts d'action. (CEI : 1313)

Il s'agit donc d'un faire de l'esprit qui va aboutir à une œuvre. Ce faire du « poïète » est

⁸⁴ L'écrivain a hésité entre les deux.

motivé par sa conscience que le réel n'est pas seulement à contempler, mais à construire ou à reproduire. Pour le poète, le monde sensible sert de base à la création.

Le trait le plus intéressant de cette discipline est sans doute sa focalisation sur *l'obstacle*, même s'il n'est pas mentionné dans le discours aux esthéticiens. Cet obstacle est ce qui permet un ordre dans l'œuvre d'art, comme l'esprit créateur est par sa définition un désordre. L'utilité de notre partie « Du désordre à l'ordre » réside dans cette constatation de fait : que l'énergie créatrice a besoin des contraintes pour établir une forme artistique.

S'agit-il du discours, l'auteur qui le médite se sent être tout ensemble source, ingénieur et contrainte : l'un de lui est impulsion ; l'autre prévoit, compose, modère, supprime ; un troisième – logique et mémoire, – maintient les données, conserve les liaisons, assure quelque durée à l'assemblage voulu... *Écrire* devant être, le plus solidement et le plus exactement qu'on le puisse de construire cette machine de langage où la détente de l'esprit excité se dépense à vaincre des résistances *réelles*, il exige de l'écrivain qu'il se divise contre lui-même. C'est en quoi seulement et strictement l'homme tout entier est *auteur*. Tout le reste n'est pas de *lui*, mais d'une partie de lui, échappée. Entre l'émotion ou l'intention initiale, et ces aboutissements que sont l'oubli, le désordre, le vague, – issues fatales de la pensée, – son affaire est d'introduire les contrariétés qu'il a créées, afin qu'interposées, elles disputent à la nature purement transitive des phénomènes intérieurs un peu d'action renouvelable et d'existence indépendante... (C.XXI : 145)

L'obstacle dans la composition valéryenne, c'est surtout une invention qui est motivée par ses réflexions sur la nature du langage. Le paradoxe dans le cas de Valéry est qu'il veut réintroduire cette notion de conventionalité dans le cadre du langage intransitif de la poésie. A l'époque, les surréalistes avaient rompu avec toute clarté et toute prosodie classique pour former un langage poétique nouveau.

Ce que Valéry appelle *la nécessité poétique* consiste à imposer certaines conventions et certaines contraintes : inventions qui ont été traditionnellement associées au langage de la clarté et de la transitivité. Les idées poétiques sont motivées par la constatation que le langage est une construction arbitraire qui fonctionne à cause des conventions que le temps y a établies pour rendre la communication possible. Mais pour que le langage soit parfait il faut au poète un degré encore plus grand de conventionalité pour motiver son écriture qui souffre de l'arbitraire de sa matière⁸⁵.

C'est la « manie perverse des substitutions possibles » des *Fragments de mémoires d'un poème* qui hante Valéry. Ce dernier songe en « poète » dans ce même texte :

⁸⁵ Nous traitons ici une problématique où il y a danger de confusion : la définition du langage poétique comme *langage en acte* ne s'oppose pas au *langage de conventions*. Les conventions qu'instaure Valéry doivent être compris comme une étape ultérieure de constitution du langage qui permet le langage en acte.

Peut-être serait-il intéressant de faire *une fois* une œuvre qui montrerait à chacun de ses *nœuds*, la diversité qui s’y peut présenter à l’esprit, et parmi laquelle il *choisit* la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l’illusion d’une détermination unique et imitatrice du réel, celle du *possible-à-chaque-instant*, qui me semble plus véritable. Il m’est arrivé de publier des textes différents de mêmes poèmes : il en fut même de contradictoires, et l’on n’a pas manqué de me critiquer à ce sujet. Mais personne ne m’a dit pourquoi j’aurais dû m’abstenir de ces variations. (CEI : 1467)

Précisons quelques points qui ont été suggérés plus haut : presque tout ce qui existe, et en particulier les œuvres d’art, ne sont que des *états* de travail qui ont été abandonné par le créateur à un moment qui pouvait être tout autre. Il n’y a pas d’œuvre « surcomposée » ; seulement une convention permet de donner à l’œuvre un aspect nécessaire de finalité.

Racine, La Fontaine et tous les autres écrivains qui ont rigoureusement suivi des conventions qu’on leur a imposées sont loués par Valéry. Il y trouve la raison de la grandeur de leurs compositions :

J’imagine ce poète un esprit plein de ressources et de ruses, faussement endormi au centre imaginaire de son œuvre encore incréé, pour mieux attendre cet instant de sa propre puissance qui est sa proie. Dans la vague profondeur de ses yeux, toutes les forces de son désir, tous les ressorts de son instinct se tendent. Là, attentive aux hasards entre lesquels elle choisit sa nourriture ; là très obscure au milieu des réseaux et des secrètes harpes qu’elle s’est faites du langage, dont les trames s’entretissent et toujours vibrent vaguement, une mystérieuse Arachné, muse chasseresse, guette. (CEI : 484)

Dans ce qui suit, nous allons considérer ce que Valéry appelle la « nécessité poétique », mais seulement dans quelques-unes de ses formes. Après une comparaison courte avec le procédé du roman et celui des vers, nous allons décrire quelques démarches compositrices particulières au poète. Notre thèse est que les conventions du versificateur sont ses moyens de création.

« L’art résulte du désordre du langage général, désordre nécessaire et statistique » (C.IV : 361). Les moyens propres au poète ont la fonction d’imposer un ordre qui à la fin doit devenir une *œuvre close*. Cette œuvre close, qui est une utopie, serait le seul réel que chaque lecteur saurait constituer comme tel par le caractère total de son achèvement. Cette œuvre serait à elle-même sa propre *expression* qui disqualifierait le monde naturel.

La volonté artistique de créer un langage artificiel qui soit une expression adéquate d’un point de vue singulier est une volonté de dépassement de l’arbitraire de la tradition. Le puissant esprit se crée ses propres nécessités qui lui font oublier le caractère largement arbitraire des conventions du langage. « L’inaccessible perfection serait alors une convention dont chacun puisse user comme s’il l’avait faite » (Jarrety 1991 : 99).

3.3. LE VERS ET LA PROSE

Orfeo

Le vers – comme le beau récitatif – ne doit finalement être que la parole – mûrie – avec toutes ses inflexions et articles soulignés d’or – ses *temps* bien marqués, sa modulation (syntaxe et idée) bien déduite.

C’est le contraire du bafouillage – Or, le bafouillage c’est le moderne mode de s’exprimer – Télégraphe, Téléphone, presse, parlement.

On a démoli : 1° l’argumentation scholastique – 2° l’éloquence réglée – Quintilien et Cie 3° le chant – il bel canto – 4° la rhétorique systématique et l’art des développements.

Les raisons et causes de ces destructions sont connues – en général elles sont fort bonnes. Mais là comme en bien d’autres domaines, on a tué le tout pour ne pas savoir élaguer ; une petite douleur masque entièrement toute la vie ; on se tue, faute de savoir ne tuer que le mal. On coupe l’arbre dont une feuille gêne la vue, et dont la masse l’embellit. (C2 : 1084-1085)

Tout d’abord, faisons une petite comparaison pour indiquer les particularités valéryennes qui définissent son attitude envers la littérature.

Le reconnu « maître » Mallarmé⁸⁶, qui par sa production doit aussi être considéré comme un poète de forme classique, se distingue de Valéry par ses opinions peu orthodoxes sur la question de l’utilité de la prosodie : pour lui le vers *se trouve partout*. La seule différence étant celle entre la *parole brute* et la *parole essentielle*, entre la quatrième page du journal et la vraie littérature. *La crise du vers* est un titre qu’il faut lire sans y voir une nostalgie pour l’alexandrin chez Mallarmé qui trouve bonnes les raisons que donne la nouvelle génération pour ses vers libres. Ce « prince des poètes » a pratiqué des formes prosodiques traditionnelles jusqu’à sa dernière publication où le vers éclate⁸⁷. Plus libre que le poète, Mallarmé comme théoricien de la poésie n’a peut-être utilisé des vers réguliers que pour arriver à l’effet musical évoqué dans la partie précédente. Nous voyons ici une attitude qui existait déjà depuis longtemps en France à l’époque : un dictionnaire du XVIII^e siècle constata par exemple que chez tel ou tel poète il y avait des vers mais pas de poésie. Diderot trouvait beaucoup plus de poésie dans les romans de Richardson que dans les vers de Racine.

Valéry, par contre, a une conception beaucoup plus stricte et essentialiste de la fonction du vers, ce qui lui a valu la réputation de classique conservateur. Le vers pour lui était une sorte de « point solaire » pour lequel la prose est la contrepartie impure. Sa position ici est restée celle de hiérarchiser les lettres. Il n’y a pas de *bonne prose* parce que tout essai de faire

⁸⁶ C’est Mallarmé qui, « le premier, ou presque, se voua à la fabrication de ce qu’on pourrait nommer les produits de synthèse – c’est-à-dire des éléments d’ouvrages construits directement à partir de la matière littéraire qui est langage. [...] Il était ainsi conduit nécessairement à envisager des combinaisons, des symétries » (C2 : 1101).

⁸⁷ *Un Coup de dés*. Cette composition fut admirée par Valéry qui en écrivit un texte (CEI : 622).

de la prose perfectionnée n'est qu'une esquisse d'un vers possible. Cependant, Valéry a cherché pendant toute sa carrière à définir une « autre prose » qui aurait les mêmes conventions rigoureuses que le vers français, projet qui inclut un désir de délimiter la pensée et de lui donner une forme dans le langage. Evidemment, Paul Valéry ne mésestime pas ses écrits en prose, mais il trouve inquiétant que cette forme artistique n'ait pas de règles. Il a laissé une quantité de poèmes en prose mais presque tous laissent malgré des qualités évidentes l'impression de ne pas être destinés à la publication. Un genre sans règles ne laisse pas de liberté au créateur qui reste sans une forme génératrice. C'est la liberté du bouchon perdu sur la mer.

Le privilège du vers, hormis sa pureté artistique, est aussi une *mise à l'écart* du monde. Perfectionné, il est comme un objet venu d'un autre univers, un objet incompréhensible et impossible à imaginer autrement que dans sa forme actuelle.

La rime, en plus de son effet musical et rythmique, est un mécanisme générateur qui permet des inventions poétiques inouïes. Ces merveilles n'auraient pas pu être créées autrement et elles sont d'autant plus précieuses.

Ils analysent sérieusement tel discours dans Racine, sans songer qu'une rime favorable ou difficile a souvent fait changer tout le développement et l'apparente argumentation.

Un beau vers qui est venu – il est né le divin enfant ! – a changé les idées de l'empereur. Ce vers en commande trois autres ; et leur quatrain doit se lier au reste. Cette reine sera brune à cause de tel adjectif – Et ainsi de tout. (C2 : 1173)

Nous avons montré dans la partie précédente que la prose en général et le roman en particulier ne satisfont pas les exigences de l'esprit valéryen. Le roman traditionnel ne privilégie pas une clôture de forme, mais essaye au contraire d'imiter le monde par sa technique de description. En vain : il ne peut pas recréer ce monde et il ne peut pas nous donner des connaissances utiles. Le romancier croit le langage transparent. Il y a ainsi confusion entre le réel et le mental et une passivation dans la lecture qui résulte de la facilité d'une prose où « la marquise sortit à cinq heures⁸⁸ ». Le personnage pourrait être une baronne ou une religieuse et la forme romanesque ne fait que choisir le verbe et complément circonstanciel qui complètent la phrase. Valéry remarque que « J'ai conclu que la sensation de l'arbitraire n'était pas une sensation de romancier. » (CEII : 675)

⁸⁸ Moquerie valéryenne rapportée par André Breton dans son *Premier manifeste du surréalisme* (1924) : « M. Paul Valéry proposait dernièrement de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup. Les auteurs les plus fameux seraient mis à contribution. Une telle idée fait encore honneur à Paul Valéry qui, naguère à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : *La marquise sortit à cinq heures.* » (Mauriac : 7)

De plus, la versification donne au poète des contraintes qui lui imposent une forme de discours paradoxale : ce qu'il faut dire en vers est justement ce qui est le plus difficile à dire. C'est justement la grandeur de Racine d'arriver à faire parler ses personnages sans qu'on ait la sensation que le dialogue soit en vers. Le discours ne pouvait pourtant pas être dit autrement. Exprimer des émotions très fortes tandis qu'on garde une continuité et une homogénéité de ton, c'est justement la maîtrise compositionnelle à laquelle on reconnaît un grand poète. Cette continuité cache le fait que les vers ont tissé des relations secrètes qui rendent le texte « illisible » comme lecture linéaire. Ceci est un héritage précieux du classicisme français. L'époque est chérie par Valéry pour diverses raisons, dont l'une est qu'elle permet un langage artificiel et impersonnel qui s'oppose au réalisme moderne qui est essentiellement un mouvement anti-artistique.

La croissance compositionnelle, excitée par ses propres contraintes, est le propre de la poésie qui peut échapper aux impuretés des genres narratif et dramatique, soumis aux conventions qui situent l'écrivain *dans* la littérature. Pour le poète, seule l'écriture poétique reste un des nombreux exercices possibles de l'esprit et les conventions imposées sont des obstacles qui font de cet exercice un enrichissement. Bien qu'il ait existé des romanciers dont Valéry admirait la composition, il n'aurait jamais pu écrire un roman lui-même, préférant rester « devant » cette littérature qui demande des sacrifices inutiles à l'esprit libre de l'écrivain aussi bien que à celui du lecteur. Les vers donnent en revanche à l'esprit une occupation digne :

On dit d'un livre qu'il est « vivant » quand il est aussi désordonné que la vie, vue de l'extérieur, semble l'être à un observateur accidentel.

On dirait qu'il ne l'est pas, s'il présentait une régularité, des symétries, des retours périodiques comme ceux qui paraissent dans la structure et les fonctionnements de la vie méthodiquement regardée...

Et donc ce qu'il y a d'essentiel à la vie, ce qui la supporte, la compose, l'engendre ou la transmet de chaque instant à chaque instant, – est (et doit être) absent des représentations littéraires de la vie, et leur est non seulement étranger, mais ennemi.

Il est remarquable que les conventions de la poésie régulière, les rimes, les césures fixes, les nombres égaux de syllabes ou de pieds imitent le *régime* monotone de la machine du corps vivant, et peut-être procèdent de ce mécanisme des fonctions fondamentales qui répètent l'acte de vivre, ajoutent élément de vie à élément de vie, et construisent le temps de la vie au milieu des choses, comme s'exhausse dans la mer un édifice de corail. (EII : 567)

Valéry a essayé d'expliquer son principe de composition de diverses manières, par des fragments et par des essais plus cohérents. Nous choisissons le texte *Fragments des mémoires d'un poème* comme point de départ parce qu'il nous donne une idée à la fois de l'attitude intellectuelle du poète et de sa démarche créatrice. Il décrit au début du texte les raisons qui

lui ont imposé la littérature comme un ennui dont il fallait se débarrasser pour rester libre.

« Je vivais loin de toute littérature, pur de toute intension d'écrire pour être lu, et donc en paix avec tous les êtres qui lisent... » (CEI : 1464) Un tel incipit, rare chez un homme de lettres académicien, nous montre pourtant le double souci valéryen ; il y a chez lui un écrivain *bifrons* qui existe *dans* la littérature, soucieux des effets que son texte impose au lecteur, mais il y a aussi une position valéryenne *devant* la littérature, où l'écrivain n'écrit que pour se battre avec « l'ange terrible de la perfection ». Sans doute, les *Cahiers* étaient le seul lieu où il pouvait rester écrivain sans se soucier de lecteurs.

En lecteur aussi bien qu'en auteur, c'est la sensation de l'arbitraire qui lui impose un scepticisme par rapport à presque toute littérature. En lisant un texte, Valéry est souvent saisi d'une envie folle de substitution de grandes parties originelles par des parties qui surgissent par sa propre invention – l'idée d'une telle substitution est déclenchée quand elle ne pourrait causer aucun dommage sur l'effet de l'œuvre. Dans les œuvres « faciles » il n'y a aucune loi qui nécessite la démarche compositionnelle ou la suite de l'écriture. Il y a des disciplines comme la musique et l'architecture où cette nécessité dure à travers la construction, mais aucun genre littéraire n'appartient à cette catégorie d'art. De plus, la littérature moderne⁸⁹ semble être fondée sur une esthétique où l'on cherche l'effet pour l'effet – sans aucun souci pour la composition. Ces effets instantanés excluent la possibilité d'une œuvre poétique *construite* parce que celle-ci dépend de la cohérence de tous ses éléments. Si un vers est trop beau ou si un élément n'a qu'une fonction d'embellissement local, le tout est détruit parce que les liens internes sont dénoués et que la nécessité de la structure est abolie. La beauté compositrice ne consiste pas non plus en de jolies trouvailles qui orneraient l'œuvre comme des pierres précieuses ; ces bijoux prennent leur valeur poétique par leur *enchaînement* dans la composition. En fait, c'est l'impossibilité de leur décomposition qui fait leur vrai effet ornemental. L'ornement pur est celui qui donne à l'œil le désir de continuer. L'idéal compositionnel est donc cette continuité du désir que Valéry sentait irrécusablement dans les vers de Racine. Pour qu'un tel désir soit obtenu et pour que « l'infini esthétique » dure, force est au poète de créer une forme qui conserve une génération poétique.

Les théories de Valéry prennent ici une forme très abstraite où le modèle est tiré de la thermodynamique, discipline récente à l'époque. Les références en sont trop abondantes pour être ignorées, même dans un travail littéraire comme le nôtre.

⁸⁹ Nous sommes à l'époque où la nouvelle génération moderniste des surréalistes bouleverse la tradition classique française.

3.4. L'USINE.

Natura non imperatur nisi parendo.

L'art ira à des constructions pareilles à celles des ingénieurs. Innover dans la nature, au moyen de ses moyens. Ce que je puis ressentir par une « machine » appropriée. Le résultat sera un accroissement d moi, mais viable. Il n'est pas tiré directement de moi par les circonstances du hasard, mais plutôt déduit de mes propriétés en général ; et s'il est bien déduit, il défiera tout scepticisme et existera.

La rigueur ne s'atteint que par l'arbitraire. (CEII : 590)

La critique littéraire n'a pas l'habitude de se servir de tels modèles empruntés à la physique. Mais comme Valéry s'est défini comme un écrivain de nature *non littéraire*, la thermodynamique n'est pas un modèle inattendu.

Ce modèle machinal est un rêve de poète. Pour Valéry, l'idée de la composition est la plus poétique des idées (CEI : 1504). *Faire un poème est un poème* et la construction de la machine parfaite à accomplir l'état poétique est plus excitante que sa réalisation qui n'arrivera jamais. Soulignons donc qu'il s'agit d'une métaphore filée qui a une valeur comparative qui n'est pas sans limites. Valéry cherchait un principe qui pourrait assurer une certaine étanchéité pour « l'énergie spirituelle » qui est en jeu dans le travail poétique. Le poète dénoue le lien du texte au monde pour constituer cet espace-temps qui est une autre réalité. La source est une inspiration spécifiquement wagnérienne⁹⁰. L'opéra de Richard Wagner et la *Tétralogie* en particulier est un tel univers sans liens avec le monde où l'art est accompli à un tel degré qu'il semble naturel que les acteurs chantent. Seulement l'opéra et les comédies musicales hollywoodiennes permettent un tel excès, car la réalité force l'homme à parler. Il faut que le poème se passe de références hors de son propre fonctionnement pour atteindre cette densité *artificielle* où « chanter » est devenu *naturel*.

Pour qu'une composition poétique crée un espace clos sans échange avec l'extérieur, le but est un fonctionnement machinal ; il faut donc que le procès continue sans aucune perte d'énergie. Appliquée à la poésie, cette idée peut paraître singulière, mais en précisant que le but est que chaque élément ait une fonction réelle, l'image devient seyante. Dans cette perspective, chaque syllabe modifie le tout – un son est une nuance dans le chant, comme une

⁹⁰ « J'ai tant aimé la *Walküre* et la conception wagnérienne m'avait tellement frappé, pénétré que le 1^e effet de cette action fut de faire rejeter avec tristesse de l'impuissance tout ce qui était littérature... Plus tard, un effet second fut, au contraire, parent de mes poèmes de 1915. » (C1 : 307)

« Ce qui est inestimable dans sa musique c'est l'enregistrement par timbres et combinaisons de divers *plans* de la conscience-sensibilité et des modulations psychophysiques qui les joignent comme soudures de Riemann. » (C2 : 970)

fausse note peut détruire une composition musicale qui n'est à la fin que ce qui se distingue parmi les bruits arbitraires. Ainsi, chaque image et chaque son doivent être liés par plusieurs relations qui rendent la structure nécessaire et apparemment inchangeable. « La définition du Beau est facile ! Il est ce qui désespère » (CEI : 637). Une belle composition doit donc être telle qu'elle semble n'être pas modifiable – elle doit donner l'impression qu'il serait impossible de faire mieux.

De cette densité résulte un effet énergétique pareil à celui produit dans les machines thermiques. Le but poétique est ici de « fabriquer l'état chantant » qui est « l'état vibratoire du système des mots et dans lequel état ils se répondent » (C2 : 1033). Les mots se trouvent soumis à de nouvelles « lois de substitutions et d'attractions mutuelles » (C2 : 1109). Dans les pages qui suivent, nous allons faire une « visite de l'usine » pour voir en détail le fonctionnement du mécanisme poétique. Le poème doit surtout être « une machine destinée à produire un certain effet sur un certain individu.⁹¹ ». Ce qui pourrait paraître étrange ici, c'est que la poétique valéryenne se divise en deux parties que l'on croirait unies. Le produit offert au public n'est pas tout à fait le même que l'exercice du poète. Nous allons aborder ce problème dans notre conclusion.

« L'homme ne fait guère qu'inventer » (CEI : 1469), selon Valéry, qui voit dans l'idée d'une composition parfaite autre chose qu'un produit de l'imagination. Un homme qui s'opposerait à l'imagination ou bien à la divagation comme Monsieur Teste aurait du génie. C'est le but de l'artiste qui veut voir les choses telles qu'elles sont, sans l'abstraction intellectuelle. On peut dire que cette conception n'est pas loin de celle du paradigme « pictural ». Mais Valéry ne veut pas imiter le réel ; il s'agit de reproduire un réel artificiel qui n'a pas de lien avec le monde. Le privilège de la poésie est justement de produire ce qui est inhumain et qui peut être considéré comme un produit qui n'a plus rien à voir avec son créateur. Ce « golem » est créé selon les *Harmoniques* de la composition et prend les choses vagues offertes par l'inspiration comme matière. Il s'agit d'une croissance guidée par l'attente dont le poème est un champ de durée ; création continue où se crée un milieu dans lequel cette croissance ralentie permet d'établir des échanges harmoniques entre les éléments.

Au poète, donc, de former un texte constituant « un système complet de rapports réciproques » fondés sur les effets résultants « des relations de résonances des mots entre eux » (CEI : 1458). Pour arriver au fonctionnement poétique idéal, il faut que tous les consti-

⁹¹ Notes du Cours de poétique. (Pas publiées) Cité d'après Houpert : 119.

tuants du langage soient présents à la fois, considérés comme équivalents et tous travaillant (C2 : 1126) et donc, que le son et le sens soient « en échange devenus réciproques, de valeur égale. Ainsi, il résulte un état combinatoire libre » grâce auquel « les similitudes, les correspondances, les symétries, des sonorités et des significations sont retenues par le poète, cultivées et multipliées par lui » (C 2 : 1100). Le monde poétique établi est « un monde ou un ordre de choses, un système de relations, sans nul rapport avec l'ordre pratique » (CEI : 1466).

Les éléments, musicalisés par leurs relations résonantes sont unis par plus d'un lien formel et/ou significatif(s) constituent un système clos. Un système où *chanter est la température normale*. Nous donnerons trois exemples pour donner au lecteur une idée de cette composition :

Vous me le murmurez, ramures !... O rumeur (*Fragments de Narcisse* : vers 102)

Et un peu plus complexe :

L'argile rouge a bu la blanche espèce (*Le Cimetière Marin* : vers 86)

l r l r b l bl s s

Trouveras-tu jamais plus transparente mort (*La Jeune Parque* : vers 394)

tr r t tr r t rt

Les mots ont une dimension rythmique, phonétique, logique, sémantique, syntaxique, etc. Dans le poème parfait, le poète a réussi à obtenir un effet sur tous les niveaux ; mais, poétiquement, il s'agit surtout de pousser l'effet rythmique et musical. Valéry ne touche pas à la syntaxe comme l'a fait Mallarmé, car il trouverait là un élément qui détruirait l'harmonie de la composition vocale.

Quel est le secret de cet art total ?

L'idée vague (chez moi, ignorant cet art) et la magie du mot *Modulation* ont joué un rôle important – dans mes poèmes. *La Jeune Parque* fut obsédée de l'idée de continuum – doublement demandé. D'abord, dans la suite musicale des syllabes et des vers, - et puis dans le glissement et la substitution des idées images – suivant elles-mêmes les états de la conscience et sensibilité de la « *Personne-qui-parle* ». (C1 : 316)

Voilà le besoin de l'attente pour créer un monde complet en lui-même, sans relation avec l'univers environnant ou une quelconque utilité ou une signification déterminée. La seule nécessité est un état où il y a une production continue d'énergie par une demande-réponse qui assure la continuité de l'activité poétique.

L'IMPLEXE en général est le nom que je donne à toutes les formes de retour, ou réponses qui peuvent se produire à partir d'un état donné sous le coup d'une excitation ou événement donné [...].

PHASE est cet « état donné » qui est défini par ses implexes propres ou capacités de réponses [...] C'est l'ensemble des possibilités immédiates.⁹²

La composition étant une modulation généralisée, elle a pour rôle l'équilibre des substances hétérogènes que sont les mots. Liée au Système de Valéry, qui est aussi une loi de la Self-variance⁹³, la composition a pour but de rendre cet échange possible. « *Penser* prend alors un sens nouveau [...] C'est un phénomène local, [...] un équilibre à la Gibbs⁹⁴ ». (C1 : 864)

Pour faire marcher ce principe, Valéry a proposé un exemple de « relations rationnelles » et « harmoniques » : il faut construire dans la lucidité et le procédé de l'enchaînement des mots est décrit sans aucune valeur « visionnaire ». « A' étant donné, on peut toujours construire B' avec [...]. Exemple : toutes les métaphores. Je touche le poêle tiède, je pense *après* à un cul de femme. Le terme commun est la chaleur, la douleur de faïence etc. Je pourrais inversement passer du derrière susvisé à une chaleur de poêle douce. [...] La métaphore de mots serait comme celle-ci : le *vol* est comme un *val* ; le *sol* comme un *cil*. » (CEII : 1463) Ici, ce sont les mots plutôt que l'expression qui demandent une continuité dans la création. Il y a continuité de couleur, de son et de rythme par la réciprocité qui assure l'unité de la composition.

La réversibilité des substitutions d'une même phase peut ainsi être assurée, ou bien par une « multisonnance » (reprise de plusieurs sons dans un vers), ou bien par une assonance ou bien par une allitération ou bien par des rimes brisées ou annexées. Nous donnons des exemples des « gammes » musicales des *Fragments du Narcisse* : les vers 35-36 et 157-158.

La voix des sources change, et me parle du soir,

a a é ou e an é e a e

Un grand calme m'écoute, où j'écoute l'espoir.

an a e (é-ou -ou -é-ou) è a

Onde, sur qui les ans passent comme les nues,

an a e o e è u

Que de choses pourtant doivent t'être connues

an a e è e o u

⁹² Notes de Cours de poésie (pas publiés). Cité d'après Houpert : 128.

⁹³ Répétons cette notion encore une fois. Selon Valéry, il y a constamment chez l'homme « un changement ou substitution du moment » (C1 : 861). Le changement est ainsi le principe même de la conscience.

⁹⁴ Chercheur américain (1839-1903). Auteur de la *Loi des phases*, base de l'étude des équilibres physico-chimiques.

A la fin, c'est le rythme qui est le facteur constant par lequel les mots ou bien les sons homogènes sont recueillis. Ce rythme est donc ce qui permet une sorte de réversibilité dans les vers.

3.5. LE RYTHME

Pour assurer la durée de l'implexe, il faut un élément qui crée ce besoin du faire poétique. C'est le rythme qui est le moteur de l'énergie du poème. « Le vers est une suite de syllabes et d'intervalles dont l'émission est assujettie à des conditions auditives volontaires qui font dépendre chaque son du précédent et du suivant – selon contraste et similitude. » (C2 : 1129)

Le mouvement créateur valéryen n'a pas son origine dans l'élan imaginaire du poète. Le désir poétique vient du besoin de répondre à la demande d'un vide : l'artiste essaie de remplir ce vide par une construction à l'aide de plus d'un lien. Le rythme crée ce vide qu'il faut remplir continuellement ; ainsi est établie une nécessité dans la composition. Ce rythme crée aussi un désir chez le spectateur qui y trouve « l'ornement » de l'œuvre. Il est excité à chercher dans la composition « ce que désire son œil ».

L'implexe, invention valéryenne qui correspond à peu près à la virtualité créée par cette demande-reponse, doit idéalement rester inépuisable. L'espace complet créé par le poème doit transformer le DR de la demande-reponse en un DRD...etc. Dans une œuvre de quelque longueur que ce soit, cet état ne peut cependant pas durer et il y aura plusieurs « phases » dans la modulation. Un sonnet est la forme poétique idéale parce qu'il impose un maximum de conventions, la phase doit rester ininterrompue pendant les quatorze lignes. Valéry chérit encore plus celui qui a inventé ce genre que celui qui a écrit les pièces les plus belles. La demande y est constante et il y a donc création énergétique par la forme génératrice – comme dans le premier principe de la thermodynamique, celui de la conservation de l'énergie :

L'Etat de rythme – Etat conservatif – [...] L'Etat de loi –

Quand le chant, la danse commence, il y a quelque chose de changé non seulement dans l'ouïe ou les jambes ; mais je suis comme construit et organisé autrement. J'ai subi un *changement d'état* [...] j'ai passé à l'état *de conservation sensible d'énergie utilisable*. (C2 : 1299)

L'art complet, enfermant l'infini dans le fini par la clôture de sa forme, représente ainsi une espèce d'exception à la règle du second principe de la thermodynamique, celui de la dissipation de l'énergie :

L'art a pour objet de produire une attention de structure particulière – *complète en soi* – car la même combinaison Moi/objet – contient demande et réponse, excitation et satisfaction, désir et aliment et réciproque infinité – ce qui écarte *l'utilité* – chose finie – qualité des choses qui servent à « en finir » avec quelque « *inégalité* » – besoin, désir.

Or, il est un besoin ou désir *singulier*, qui est au contraire produit par l'égalité et la fatigue de l'égalité : *l'ennui*. « L'ennui » naquit un jour de l'uniformité. Le vide, l'uni, l'identique, le temps nu, le silence, le régulier, le monotone *engendrent* ou le sommeil ou la *création* – ou le besoin d'excitants.

Le point remarquable est ici cette *instabilité du stable* qui est le caractère le plus frappant de la « sensibilité ». C'est-à-dire que le caractère le plus frappant de la « nature » physique, la chute, la diffusion, [...] l'accroissement d'entropie – semble trouver ici son opposé. (C2 : 969)

3.6. L'INSPIRATION

Le seul élément inspireur traditionnel qui reste dans la composition, dans cette perspective, est *l'ignition* qui constitue au début du procès la source de la « demande ». C'est la sensibilité et ses Choses Impures qui donnent au poème un commencement que le poète transforme en chose cachée par le travail de la composition. Pour que la poésie soit pure, il faut bien un élément qui ne soit pas de la prose et qui ne soit pas un produit de l'intellect, l'intelligence n'ayant qu'une fonction destructrice chez Valéry. Il faut éviter de s'inspirer des idées-thèmes comme le font les prosateurs ; les idées ne coûtent rien et sont caractérisées par la « facilité », la « fragilité » et l'« incohérence ». Il faut plutôt que l'origine du poème soit quelque chose de très concret et qui demande une suite. Celle-ci doit laisser se former tout un ordre. Les préoccupations du poète qui sont matière possible pour un poème seront organiquement intégrées dans la composition – elles ne sont pas à l'origine du désir poétique. « Nous ne savons pas faire chanter ce qui résiste à ce désir ». Il y a ici une explication possible par le fait que la poésie occidentale n'a pas beaucoup changé de contenu depuis l'invention de l'écriture. Valéry a décrit comment il fut inspiré, soit par un rythme dont il ne pouvait pas se débarrasser, soit par un vers qui fut *comme donné par les dieux*⁹⁵. Cette matière qui devient le commencement du poème est quelque chose que le poète ne comprend pas et qui demande un développement.

Il faut comprendre l'utilité des conventions techniques justifiées par Valéry pendant toute sa carrière. Le lecteur du XXI^e siècle n'y voit que des freins qui limitent les facultés inventives. Mais comme nous avons déjà remarqué, « l'homme ne fait guère qu'inventer » ; les œuvres qui durent sont construites par des moyens différents. L'imagination n'est qu'un de ces éléments. Par l'attente déjà mentionnée, la pensée et l'esprit humains peuvent enfin

⁹⁵ C'est le cas pour *La Pythie* (*Calme, profondément mordue*). Pour *Le Cimetière Marin*, il s'agissait d'un rythme dont Valéry ne pouvait pas se débarrasser. *Poésie* est construit à partir d'une figure syntaxique...

trouver la totalité, la cohérence et la continuité qui manquent dans « la vie »⁹⁶.

Nous posons donc un principe assez rigide mais parfaitement logique par rapport à la poétique valéryenne : l'inspiration n'est pas poétique dans le sens traditionnel du mot – elle est surtout l'œuvre de la contrainte ; elle est la distance la plus éloignée entre la pensée initiale et l'expression finale.

3.7. UTILITÉ DE LA FORME

Ce n'est pas le moindre agrément de la rime que la fureur où elle met ces pauvres gens qui s'imaginent connaître quelque chose de plus important qu'une *convention*. Ils la croient naïve qu'une pensée peut être plus profonde, plus organique ... qu'une convention quelconque. (ŒI : 1452)

Les belles Œuvres sont les filles de leur forme – *qui naît avant elles*. (C2 : 1022)

Le poète est un artisan de formes : il théorise sur elles et il les pratique dans l'œuvre particulière. Les œuvres ne seraient pas de vraies œuvres d'art sans une forme génératrice qui leur assure un fond poétique. « C'est en quoi une œuvre devient *fonctionnelle* – devient forme » (C2 : 954). Il faut que l'œuvre passe du stade significatif au stade fonctionnel.

On a reproché à Valéry sa valorisation de la forme par rapport au fond. La relation est renversée par lui : un contenu n'est pas possible sans une forme médiatrice. Celui qui est convaincu du contraire est l'esclave des Choses Vagues et des Choses Impures.

Formes. Formes.

Tout est là – qui ne l'a pas compris ne comprend rien à la partie sublime de l'art.

Ceci mène même à la génération par les formes mêmes. (C2 : 1043).

Nous avons déjà constaté que Valéry rejette l'idée philosophique de la vérité et qu'il décrit les idées comme étant essentiellement des « formes impures ». Selon Valéry, toutes les idées ont une valeur égale parce que tout ce qui ne répond pas à un besoin futur n'a aucune suprématie. Cette attitude nihiliste concerne aussi la valeur de ce qui est « réel ». La définition même des choses est que tout a la même valeur. Il faut donc que « le *fond* devien[ne] l'*acte* de la *forme*. La "vérité" dépend de Conditions formelles » (C2 : 1119). La forme a la vertu de rendre l'idée *organique*.

Ce qui caractérise la forme est un principe de répétition qui assure sa continuité : tel le

⁹⁶ On ne peut pourtant pas conclure sur cette question. Le fameux vers 73 de *La Jeune Parque* « Tout peut naître ici-bas d'une attente infinie » peut aussi avoir le sens contraire.

vers, le rythme ou la répétition de sons. Ce qui est inutile dans la vie devient utile dans le vers. Ce mouvement de l'inutile à l'utile ressemble à celui du désordre à l'ordre et à celui de l'arbitraire au nécessaire.

Une forme conservatrice, c'est le lieu d'échange où les « objets » prennent leur place. Le procès continue comme ces « objets » cèdent à nouveau leurs places pour permettre d'autres combinaisons. Il résulte une figure – géométrique ou musicale – qui sous-tend toujours les notes ou les nombres qui la jalonnent. Ce domaine de la forme comme celui de notre esprit s'alimente de modifications. Et comme l'idée dans le système général de Valéry, le sens obtient ainsi un rôle fonctionnel sur la « gamme » poétique. La forme dans ce sens figuratif n'est évidemment pas visible telle que les formes prosodiques ou géométriques.

La forme instaure la fonctionnalité qui permet à l'œuvre de prendre corps : de passer le stade où elle n'est que fragments épars avant de former un tout. Elle est conservatrice dans le sens où elle assure la durée de l'œuvre :

La forme est le squelette des œuvres ; il est des œuvres qui n'en ont point.

Toutes les œuvres meurent ; mais celles qui avaient un squelette durent bien plus par ce reste que les autres qui n'étaient qu'en partie molles. (EII : 679)

Un beau vers renaît indéfiniment de ses cendres – comme l'effet de son effet, cause harmonique de soi-même. (EI : 1510)

Le poème reste un « possible » (cf. le « pouvoir ») qui féconde la recherche infinie de son propre sens ou fond, au fur et à mesure qu'il est construit. La seule nécessité ici est le pouvoir de créer le besoin de se recréer : « ...si l'on s'inquiète (comme il arrive, et parfois assez vivement) de ce que j'ai voulu dire [...], je réponds que je n'ai pas *voulu dire* mais *voulu faire* et ce que c'est cette *intension de faire* qui a voulu ce que *j'ai dit*. » (EI : 1503) Il est impossible de distinguer l'arbitraire et le nécessaire dans cette recherche qui semble suivre sa propre formule mathématique. Celui qui cherche, c'est l'esprit créateur et ce qu'il cherche, c'est un moyen de faire perdurer son activité.

3.8. LA VOIX

Nous avons déjà dit que la Voix est comme la Figure des figures dans les poèmes de Valéry où sa propre poétique est développée. Elle rend tout sensible par sa présence continuelle et par son rôle transformateur dans le texte. C'est elle qui empêche la « décomposition » de la forme et du sens par son rôle conducteur qui attire l'attention sur la forme. La forme devient un sen-

sible. Ainsi, le lecteur hésite de transformer le langage du poème en pensée prosaïque. La voix contient tous les moments figurés et leur donne une figure poétique par la configuration du poème. En quête d'un fond caché qu'elle ne peut jamais comprendre, son chant la rend pourtant architecte de l'espace et du temps poétiques. Une voix ne finit de parler que quand elle meurt, tout comme un langage figuré est toujours un état provisoire d'une œuvre encore et toujours à faire. D'où le parcours du savoir-pouvoir-faire traité par Mme Kao dans *Lire Valéry*. « Un but impossible augmente les actes possibles. » (C.VI : 318)

Cette notion de la voix (« Moi, c'est la Voix » (C.XIV : 390), nous le répétons, est essentiel pour comprendre la particularité de la poésie valéryenne. Les linguistes vont retrouver beaucoup des idées d'Emile Benveniste. Celui-ci a commencé sa carrière approximativement au temps de la publication des *Cahiers*. Comme dans l'article de Benveniste « Sur la subjectivité dans le langage », Valéry écrit souvent sur la présence nécessaire d'un Tu pour qu'il y ait un Je – un poème comme le sonnet « La Dormeuse » le montre assez bien. Le poème est un discours : il y a aussi un souci du lecteur virtuel. Seule garantie pour une présence sensible dans l'univers poétique, le *Je* maintient la parole dans l'écriture ; Mallarmé souhaiterait faire du Livre le lieu où la parole s'efface pour se faire écriture. L'important, c'est que nous soyons maintenant capables de saisir la signification de la phrase : « Parler, c'est faire » (C.XXIII : 54). Car, pour Valéry, le *Je* est l'accomplissement parfait d'un langage en acte (CEI : 1440) où l'on passe de l'absence de la pensée en l'acte de la parole. Ce langage est nécessairement poétique. L'action du langage conventionnel est tout autre : ce sont des actions qui payent. Ainsi Valéry garde l'action poétique de la voix dans un langage poétique qui exploite les conventions en les transformant en un jeu qui sert la composition du poème.

Ce langage en acte paradoxal est devenu possible pour Valéry après une longue réflexion sur la nature du langage et la découverte d'une voix poétique. Il a réalisé que l'on peut construire un base purement *formelle* pour le poème. Le concept ornemental, qu'il a considéré comme quelque chose de superflu et de plus comme mimétique dans son fonctionnement local, a changé de valeur parce que l'ornemental peut aussi être la loi même de la composition. Cette idée d'une *loi ornementale* qui est une combinaison de l'intellect et de la sensibilité est un des vrais *secrets de l'art* et ne se laisse pas facilement définir par les généralisations des esthéticiens. Le calcul des artistes ne se laisse pas formuler de même manière que celui des mathématiciens.

L'ESTHÈTE

I

Parfois je ressens comme barbare et bizarre le fait d'orner de statues et de représentations d'êtres vivants, une construction.

Je comprends les Arabes qui n'en veulent pas. Je perçois presque douloureusement le contraste entre la forme et la matière qui s'accuse dans ce monde ornemental, où la pierre passe son rôle mécanique à son déguisement théâtral.

Je sens que ce ne sont pas des actes de même attention qui ont fait le mur ou la voûte, et le saint perché dans la niche.

Un Parthénon est fait de relations qui n'empruntent rien à l'observation des objets. On le peuple ensuite de personnages, on le souligne de feuillages.

J'aimerais mieux que l'œil ne reconnaisse rien sur ce tas ; mais n'y trouve qu'un nouvel objet, sans référence de similitudes extérieures, qui se fasse percevoir comme *créé par lui*, ŒIL, pour une contemplation infinie de ses propres lois.

II

L'ornement, acte de la distraction pour les yeux distraits.

La proportion doit agir sans se montrer.

III

Au XVIII^e siècle seulement, les portraits sont expressifs. Les visages marquent l'instant. (ŒI : 336-337)

Quatrième partie :

DE L'ARBITRAIRE AU NÉCESSAIRE

Celui qu'a jamais saisi, fût-ce en rêve ! le dessin d'une entreprise qu'il est le maître d'abandonner, l'aventure d'une construction finie quand les autres voient qu'elle commence, et qui n'a pas connu l'enthousiasme brûlant une minute de lui-même, le poison de la conception, le scrupule, la froideur des objections intérieures et cette lutte des pensées alternatives où la plus forte et la plus universelle devrait triompher même de l'habitude, même de la nouveauté, celui qui n'a pas regardé dans la blancheur de son papier une image troublée par le possible, et par le regret de tous les signes qui ne seront pas choisis, ni vu dans l'air limpide une bâtisse qui n'y est pas, celui que n'ont pas hanté le vertige de l'éloignement d'un but, l'inquiétude des moyens, la prévision des lenteurs et des désespoirs, le calcul des phrases progressives, le raisonnement projeté sur l'avenir, y désignant même ce qu'il ne faudra pas raisonner alors, celui-là ne connaît pas davantage, quel que soit d'ailleurs son savoir, la richesse et la ressource et l'étendue spirituelle qu'illumine le fait conscient de construire. Et les dieux ont reçu de l'esprit humain le don de créer, parce que cet esprit, étant périodique et abstrait, peut agrandir ce qu'il conçoit jusqu'à ce qu'il ne le conçoive plus. (CEI : 1181-1182)

4.1. CRATYLE ET HERMOGÈNES

Il y a dans notre préface une sorte de promesse de la définition de l'écriture poétique valéryenne. Le lecteur n'a encore pu goûter cette quintessence que comme abstraction. Cette promesse a été celle d'un certain travail pur d'abstraction de la matière brute du langage. Le poète se sert de cette matière avec une approche qui ne vise pas nécessairement la communication. Le résultat de ce travail des mots semblerait, dans l'idéal, ne pas faire partie du langage commun de par sa construction poétique.

Il faut pourtant conclure que la poésie ne peut atteindre la forme pure des autres modèles admirés. En effet, elle demeure un langage particulier qui garde une relation familiale avec ce que nous nommons le langage de communication. Valéry parle en hyperbole

quand il fait dire à Socrate que le langage des Muses aurait un visage qui « jetterait, par sa bouche arrondie, un flot cristallin d'eau éternelle ; il aurait les traits les plus nobles, l'œil grand et enthousiaste ; le col puissant et gonflé » (CEII : 112). Pourtant, l'artifice de la prosodie stricte confère au langage les qualités d'une matière « résistante » et définit un monde absolu de l'expression. La poésie tend vers une expression pure et perpétuée car le sens du vers est modifié par le son : le poète choisit ses mots pour leurs sonorités comme le peintre construit à partir des couleurs de sa palette. Socrate veut dire que le vers redevient infiniment lui-même à chaque fois qu'il est énoncé ; dans la prose, la parole devient le pain ou le chemin que l'on demande. Elle n'existe que pour répondre au besoin immédiat.

Maintenant, il s'agit de voir le texte poétique du point de vue du lecteur, comme un produit qui doit être considéré hors du faire de l'écrivain : nous allons traiter *la nécessité poétique* comme opposée à la *nécessite poiétique* que nous venons de traiter. Par nécessité poétique, Valéry entend un système de littérature fermé et l'impossibilité de substitution quant aux configurations de ce système.

Nous ne faisons que suivre la pensée valéryenne quand nous séparons le faire poétique du producteur et la consommation poétique du lecteur. Parce que le poète est celui qui est conscient de l'arbitraire de ce qu'il fait, il ne sait que trop que ce qu'il fait n'est qu'une étape d'un travail qui peut continuer à jamais. Il travaille dans l'artifice pour chercher un ordre au désordre du début et son travail est donc une modification continuelle. Mais pour que son œuvre ait un effet sur le lecteur, il faut qu'elle ait obtenu un degré suffisant de nécessité. La signification change ainsi de nature quand l'œuvre quitte la main de l'artiste.

La meilleure illustration de ce paradoxe esthétique est celle fournie par Gérard Genette dans son article « Au défaut des langues » dans *Mimologiques – voyage en Cratylie*. L'ouvrage en question trace l'histoire du cratylisme dans la littérature occidentale et cet article traite en particulier cet aspect de la poésie de Mallarmé et de Valéry. L'origine est à trouver dans le dialogue éponyme de Platon où Socrate se trouve entre deux antagonistes : Hermogènes et Cratyle. *Mutatis mutandis*, la conception d'Hermogènes correspond assez bien à celle de Valéry : il ne croit pas à une motivation des mots. Le poète crée une signification par sa propre activité poétique, il ne prend la matière brute du langage que pour la transformer en œuvre. Cratyle, en revanche, est convaincu que le langage a une valeur intrinsèque. Pour lui, le langage est rationnel et divinement construit ; il est ce qu'il signifie.

Le paradoxe poétique est donc le suivant : le poète hermogénien a pour devoir d'instaurer comme par magie la foi cratyléenne au lecteur. La composition, qui est le produit du

hasard, doit pour le lecteur apparaître comme une chose composée par des *lois universelles et nécessaires*. « Un poème est une durée, pendant laquelle, lecteur, je respire une loi qui fut préparée » (Cité par Kao : 158). Il faut donc croire que les sons qui composent le poème ont des sens distincts qui sont créés par la nécessité : celle-ci vient d'une source qui ne peut pas être un désordre.

Le poète ne peut pas créer par la seule inspiration, il travaille avec le plus de conscience possible. Cette lucidité qui est un état qui s'éloigne au maximum de l'état du rêve car son but est de faire de son lecteur un inspiré.

Le « pouvoir » de l'écriture valéryenne est donc de créer *ce qui n'existe pas* – c'est-à-dire d'établir des relations qui rendent un sens *possible* ou mieux, *sensible*. La relation entre le son et le sens appelle celle du corps et de l'esprit – il s'agit d'une oscillation entre *ce qui est* et *ce qui n'est pas*. Cette relation fait du poème « un système qui donne au lecteur [...] le sentiment-idée [...] de la résonance totale de l'être. » (C2 : 1107) La pensée, incorporelle par nature, manque de style et n'a par conséquent pas de continuité. Une écriture doit instaurer la continuité par sa clôture, il faut qu'elle soit construite par un principe architectural où chaque élément dépend des autres. Ce principe qui reste impossible dans un discours normal devient un but pour le discours poétique. Il en résulte un énoncé chargé de plus de sens que le récepteur ne peut en assimiler, et comme posé par un être surhumain.

Ce discours poétique n'est pas soumis au temps comme le genre narratif ou dramatique ; il est « une durée de croissance et comme une figure dans le temps... » (EI : 648) La pensée peut donc se créer un corps dans le langage, ce qui reste impossible dans le discours communicatif. Mieux veut dire que l'écriture poétique est forcément *un événement qui échappe au discours ou plutôt à l'ordre de la rationalité discursive*.

Cette forme génératrice qui procède par ses propres moyens n'a pas, comme nous l'avons déjà constaté, un sens concret comme point de départ ; c'est le privilège de la poésie de pouvoir atteindre un nouveau sens chaque fois qu'elle est lue. La forme cherche son contenu, qui, sans le soin formateur, serait resté à l'état primitif de forme impure. « Les belles œuvres sont filles de leurs formes qui naissent avant elles. » Un poème bien construit est à la fin un *chant de hasard* où la croissance du poème est devenue inséparable de la voix qui est à son origine.

Jean-Paul Sartre propose la distinction suivante entre le vers et la prose : le poète est celui qui est guidé par les mots tandis que le romancier cherche les mots pour exprimer son idée. Description peut-être péjorative selon l'écrivain engagé, mais énoncé auquel pouvait souscrire Valéry qui pensait que l'artiste serait peu de chose s'il n'était pas le jouet de ce qu'il

fait. La poésie est pourtant pour Valéry « l'acte de quelqu'un » : quelqu'un veut s'exprimer même si cette personne n'est que la trace d'une personne que laisse l'écriture. Au contraire de Mallarmé qui voulait faire du *Livre* le lieu où la parole s'efface pour se faire écriture, Valéry maintient la parole *dans* l'écriture.

4.2. RHÉTORIQUE DE LA LECTURE

Le théoricien Paul Valéry fait partie d'un mouvement rhétorique qui a influencé la manière de penser la littérature. L'apogée de ce mouvement est sans doute l'époque structuraliste des années soixante.

Le rhéteur et le sophiste, sel de la terre. Idolâtres sont tous les autres qui prennent les mots pour les choses, et les phrases pour des actes.

Mais les premiers aperçoivent tout leur *groupe*, le royaume du possible est en eux.

Il en résulte que l'homme de l'action nette, grande et hardie n'est pas d'un type très différent de ces types maîtres et libres. Ils sont frères intérieurement.

(Napoléon, César, Frédéric, – *hommes de lettres*, éminemment doués pour la manœuvre des hommes et des choses – par les mots.) (EII : 619)

La rhétorique est ce par quoi on reconnaît la littérarité et spécifiquement chez Valéry ce qui distingue le fonctionnement littéraire du degré zéro du langage : le langage sans figuration aucune. Il ne s'agit pas de définir ce que dit la littérature mais de décrire comment un sens est rendu possible dans ce fonctionnement linguistique particulier. La quintessence de ce fonctionnement se réduit pour Valéry à la poésie. Cette manière singulière d'utiliser les mots est un effort pour créer une littérature « réduite à son principe actif ». Pour Valéry, il y a encore une délimitation au niveau du vers qui est, pour lui, le seul moyen de composition dont dispose l'écrivain pour restituer un ordre dans la pensée sans abolir la pureté d'expression. Le vers l'empêche de *parler*. Le rhéteur et le poète sont « le sel de la terre » parce qu'ils ne *parlent* pas simplement pour communiquer. Ils font usage du langage de telle manière que le sens soit à trouver *par* les mots et pas *dans* les mots comme c'est le cas pour les philosophes. Les deux serviteurs du langage sont ainsi les seuls à suggérer une certaine didactique aux lecteurs : le langage n'est qu'un moyen provisoire. L'idolâtre est celui qui croit dans l'existence d'un langage où la compréhension n'est pas le résultat d'une convention. Pour le poète et le rhéteur, le sens pourrait être tout autre : la détermination de sens est toujours prolongée si ce sens ne meurt pas quand son utilité dans le contexte est finie. Tout ce qui se trouve dans la phrase est modifié par ce qui suit.

Nous avons constaté, dans la partie précédente de ce travail, que le poète doit avoir d'abord *la forme* ; ou la forme doit venir à lui pour qu'une création soit possible, selon Valéry. Le premier vers est, comme nous l'avons déjà dit, comme « donné par les dieux ». L'obscurité qui en résulte n'est, pour Valéry, qu'une manière de mieux fonder une œuvre sur des « planchers » qui ne cassent pas. Il faut que l'élément constitutif du poème soit poétique : une opinion ou une esquisse narrative font un point de départ impur qui rend impossible la construction poétique. C'est un travail qui fait appel à *l'homme complet*, car la composition du poème le force à construire avec des éléments qu'il n'utiliserait normalement pas. Le vers et la rime obligent le poète à s'approcher des idées et des sensations qu'il ne saurait pas rendre utiles hors du travail poétique. Le lecteur aussi se trouve engagé autrement dans la poésie qui ne lui présente qu'une suggestion de sens. Le champ sémantique du poème reste ouvert comme le texte poétique n'est à la fin qu'une machine à produire du sens.

4.3. L'ARBITRAIRE CRÉANT LE NÉCESSAIRE

L'arbitraire est une catégorie fondamentale parce que tout langage, tout énoncé humain est fondé sur un contrat arbitraire. Le sens d'un mot devient nécessaire dans le cadre de la phrase. La poésie est le seul genre où cet arbitraire de composition ne contredit pas une nécessité d'expression parce qu'il est possible pour l'écrivain d'organiser une expression littéraire où il est son propre arbitre. Il organise en effet les règles de son propre jeu. C'est à ce propos que Valéry écrit « Un poème est une durée, pendant laquelle, lecteur, je respire une loi qui fut préparée. » (Kao : 158)

Le classicisme est, selon Valéry, une littérature à la fois très rigoureuse et très libre. Contrairement à ce que pense l'homme moderne, ce n'est pas une littérature de clarté. Cette clarté apparente n'est que le résultat du travail du poète qui a lutté contre la résistance qu'offre le langage. Les conventions permettent un calcul dans l'écriture poétique qu'on ne trouve pas ailleurs. Ce calcul lui permet aussi de se rapprocher d'un certain idéal de pureté artistique inatteignable – car toute création est un compromis avec le contraire. La poésie est néanmoins la forme la plus pure, la plus calculée et la plus universelle de la littérature. Elle se distingue des autres genres par un aveu qui est au cœur de son authenticité : elle admet ses artifices.

Entre les amateurs d'une beauté qui n'offre pas de résistance et les amants de celle qui exige d'être conquise, entre ceux qui tenaient la littérature d'un agrément immédiat, et ceux

qui poursuivaient sur toute chose une expression exquise et extrême de leur âme et du monde, obtenue à tout prix, il se creusa une sorte d'abîme traversé dans les deux sens de quolibets et de risées... (CEI : 720)

4.4. LA MÉTAPHORE⁹⁷

Dans chaque poète véritable, il y a un *homme très ancien* (CEI : 651), nous dit Valéry, un homme qui sait nommer les choses comme pour la première fois. Le poète instaure ainsi un chant magique où le langage est ramené à ses origines. Ici, nous revenons à une conception linguistique du XVIII^e siècle, celle d'un langage primitif de gestes et de cris, un « langage d'action » authentique. Ce langage d'action devient dans *la poésie en acte* ce langage figuré dont nous avons parlé. La métaphore tient une place privilégiée dans la poésie valéryenne, car elle maintient un peu cette naïveté gestuelle qui est pensée comme l'origine du langage. C'est la seule figure poétique qui est un point de vue singulier et unique en même temps qu'elle construit un monde particulier par sa nature inépuisable. La métaphore dans la poésie de Valéry est une figure souple : la voix poétique ne permet pas de se poser en autre chose qu'en figure de langage. Il y a modification de sens selon le travail de figuration du poème. Chez Claudel, on peut trouver une image comme « Le soleil est *comme* un gros mouton » (Cité par Guiraud : 178). Cette figure prétend transporter par son image une vérité métaphysique. Chez Valéry, il n'y a pas une telle aspiration : ses métaphores ne sont jamais totalisantes mais accumulatives. Car ses poèmes sont des figurations des mondes poétiques qui ont coupé les liens avec le monde naturel. Dans un tel monde poétique, une image peut avoir plusieurs sens et doit avoir cette capacité polyvalente pour arriver à une expression poétique. En fait, la figure claudélienne n'est pas exactement une métaphore car elle emploie la conjonction *comme* qui est justement le mot que Mallarmé voulait supprimer des dictionnaires français. « Là où Claudel recherche la comparaison par juxtaposition des deux termes, Valéry vise à leur identification par leur fusion. » (Guiraud : 178) : « Quand (au velours du souffle envolé l'or des lampes)/ J'ai de mes bras épais environné mes tempes » (*La Jeune Parque* : vers 29-30).

La métaphore [...] marque dans son principe naïf, un tâtonnement, une hésitation entre plusieurs expressions d'une pensée, une impuissance explosive et dépassant la puissance *nécessaire* et *suffisante*. Lorsqu'on aura repris et précisé la pensée jusqu'à sa rigueur, jusqu'à un seul objet, alors la métaphore sera effacée, la prose reparaitra. (CEI : 1450)

⁹⁷ Malheureusement, je n'ai pas pu consulter un ouvrage extensif sur la métaphore chez Valéry qui a apparû récemment : MICHELUCCI, Pascal. 2003. *La métaphore dans l'œuvre de Paul Valéry*, Bruxelles : Peter Lang.

Pour qu'une figure soit poétique il faut retourner de l'abstrait au sensible. Il en résulte une langue artificielle devenue *naturelle*, une langue non primitive redevenue *magique*. Il faut ainsi rompre l'illusion *traditionnelle* d'une unité parfaite entre le fond et la forme. Cette conception du langage poétique purifie les mots de leur fonction de signifiant trompeur et leur donne une fonction « ornementale » qui les rend irresponsables d'un sens quelconque. Le lecteur y trouve ce que désirent son œil et sa sensibilité.

Dans cette perspective, le poème reste à jamais nouveau, toujours ouvert aux nouvelles lectures. Genette poursuit le concept de la métaphore dans l'article éponyme des *Figures*. Il y souligne l'éloignement nécessaire du signifié et du signifiant : le vers « Sur les ailes du temps la tristesse s'envole » signifie « Le chagrin ne dure pas toujours » mais il reste une différence entre le sens poétique et le sens littéral. L'écrivain ne peut pas transférer un énoncé figuré en pensée concrète. La figuration, dans les poèmes de Valéry, est beaucoup plus compliquée que dans l'exemple de Genette, mais la figure rhétorique demeure la même.

On voit qu'ici, entre la lettre et le sens, entre ce que le poète a écrit et ce qu'il a pensé, se creuse un écart, un espace, et comme tout espace, celui-ci possède une forme. On appelle cette forme figure, et il y a autant de figures qu'on pourra trouver de formes à l'espace à chaque fois ménagé entre la ligne du signifiant (la tristesse s'envole) et celle du signifié (le chagrin ne dure pas), qui n'est évidemment qu'un autre signifiant donné comme littéral. (Genette, 1966 : 207)

L'obscurité des poèmes valéryens ne vient pas, à notre avis, d'un symbolisme traditionnel qui veut peindre un « paysage d'une âme⁹⁸ ». Il y a très peu de symboles dans le sens romantico-baudelairien chez Valéry. On y trouve quelques motifs plus ou moins conventionnels tels que l'abeille et l'arbre, mais déjà dans un texte comme « Au Platane » nous trouvons un dialogue où l'arbre du titre refuse la figuration métaphorique en cheval que le poète essaie de lui imposer. L'obscurité vient de l'utilisation de la métaphore qui est la figure la plus souple et ainsi la plus inépuisable pour Valéry, qui peut ainsi créer un poème plus apte à prolonger le mouvement « proléptique » du sens. Un poème idéal valéryen semble inclure une mise en question de l'harmonie du monde poétique intérieur créé par la voix. L'exemple le plus imposant est la figure de Narcisse, le symbolisme de son mythe semble changer de caractère chaque fois que le poète en fait un poème. La merveille poétique arrive avec les *Fragments de Narcisse* où la voix de l'éphèbe fait frémir sa figure miroitée dans l'eau au moment où il s'en approche trop. Le poème semble dire que le fond ne coïncide pas avec la forme. La présence réfléchie de l'auteur dans son texte, c'est encore Narcisse.

⁹⁸ Verlaine : *Fêtes Galantes*. La définition du symbolisme varie d'ailleurs énormément chez les historiens.

4.5. LE DIAMANT

Le poème n'est pas une chaîne de métaphores qui se succèdent comme les perles d'un collier. La suite de métaphores est le résultat de la croissance compositionnelle de la figuration poétique : la voix fait une « manœuvre de langage » où ce qui est dit est engendré par ce qui précède. Dans *Le Cimetière Marin*, la mer devient une chienne par la figuration métaphorique parce qu'elle garde le cimetière – image qui a pour conséquence que le Je devient un pâtre et les tombes des moutons⁹⁹. La composition poétique doit, par la suite logique de ses images, donner au lecteur l'impression d'une optique cristalline :

Le tailleur de diamants façonne les facettes de manière que le rayon qui pénètre dans la gemme par une facette ne peut sortir que par là même – Feu et éclat. Belle image de ce que je pense sur la poésie : retour du rayon verbal aux mots d'entrée. (C2 : 1115)

La composition parfaite serait celle qui donne à son monde de figuration un tel degré de clôture qu'il devient comme un objet qui vient d'un autre univers. La rigueur de la logique purement poétique abolirait tout élément de prose. Son effet sur le lecteur est comme celui d'un diamant : pour celui qui le regarde, ni la gemme ni le texte ne signifient rien, mais leur effet est ensorcelant parce qu'il est *réfractaire*.

L'éclat de ces systèmes cristallins, si purs et comme terminés de toutes parts, me fascinait. Ils n'ont point la transparence du verre, sans doute ; mais rompant en quelque sorte les habitudes de l'esprit sur leurs facettes et dans leur dense structure, ce qu'on nomme obscurité n'est, en vérité, que leur *réfringence*. (CEI : 639)

Valéry disait qu'il ne pouvait pas aimer un livre qui ne lui imposait pas de résistance en tant que lecture. Le classicisme de Paul Valéry semble, par la densité de sa composition, tendre vers l'obscurité par sa conscience aiguë des problèmes posés par le langage. Selon lui, cette littérature est plus riche et plus utile au lecteur qu'un texte transparent parce qu'il est à l'esprit du lecteur ce qu'est un diamant au rayon de lumière. Un verre/roman est plus clair qu'un joyau/poème, mais le diamant offre cet effet de « réfringence » qui valorise le particulier. L'effet réfractaire donne à voir ce qui est invisible pour l'optique ordinaire qui voit trop par

⁹⁹ Strophe XI.
Chienne splendide, écarte l'idolâtre !
Quand solitaire au sourire de pâtre,
Je pais longtemps, moutons mystérieux,
Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes,
Éloignes-en les prudentes colombes,
Les songes vains, les anges curieux !

l'intellect. L'œuvre-diamant crée une nouvelle manière pour « Mon Esprit » de composer « Mon Monde ». La lumière trouve dans le diamant une réfringence de couleur ; pour l'esprit humain il y a une réfringence de pensée ou de sensibilité. Pour le lecteur face à un texte autonome, suffisamment fort, le travail pour y pénétrer doit entraîner un renouveau intellectuel et sensible. « Ces environs d'une œuvre lue, ce sont les profondeurs de celui qui la lit ». (CEI : 1508) Pour Valéry, Mallarmé était le premier poète à produire des objets poétiques suffisamment denses et « diamantins » pour mobiliser le lecteur d'une telle façon. Il n'y a aucune manière de reproduire l'effet d'un tel poème. Celui-ci est une unité nécessaire de forme et de sens dans laquelle le lecteur doit séjourner au lieu de la traverser comme dans la prose ou dans le langage ordinaire.

A notre avis, l'essence de ces éléments cristallins de poésie pure sont les « nœuds » textuels dont parle Valéry dans ses *Fragments de mémoires d'un poème*. Dans un poème comme *La Jeune Parque*, l'on trouve certains mots et certains motifs dont le sens littéral est consciemment impossible à fixer, la raison étant qu'ils prennent des valeurs connotatives diverses à cause de leurs positions dans la composition. Dans le cas de *la Jeune Parque*, il y a une contamination sémantique des *gorges* et des *îles* par *roche* et *sein* (voir l'annexe II). Des polarités thématiques traditionnelles comme “lucidité” et “douleur” se trouvent problématisées par des motifs qui n'ont normalement que des significations très restreintes. Les mots « se créent le besoin d'eux-mêmes », selon la formule de Valéry. L'illisibilité de ce poème pourtant si classique et bien structuré vient du travail figuratif du texte où le scintillement des étoiles épouse le scintillement des larmes et où la morsure venant des « invincibles armes » des astres ne se distingue pas de la morsure du serpent. Ce dernier, à part d'être un serpent réel, semble représenter une part de la conscience de la Parque en même temps qu'il peut être une constellation d(e dés)astres. Dans son œuvre sur Mallarmé, Jean-Pierre Richard explique la nature de ce resserrement poétique dans une langue inimitable :

Rêver à un envol d'oiseau pour signifier l'acte poétique n'a rien, en soi, de bien original ; imaginer le ciel comme un plafond contre lequel on se heurte ne réclame pas non plus une invention particulièrement active. Mais si l'oiseau crève une vitre, si cette vitre est aussi un tombeau, un plafond, une page ; si cet oiseau laisse tomber des plumes qui font vibrer des harpes, puis deviennent des fleurs effeuillées, des étoiles tombées, ou de l'écume ; si cet oiseau-écume déchire la transparence aérienne tout en se déchirant à elle ; si cette transparence, devenu chant d'oiseau, éclate en mille gouttelettes qui se muent à leur tour en jet d'eau, en fleurs épanouies, en explosions de diamants ou d'étoiles, en coups de dés, on accordera que nous sommes chez Mallarmé et chez lui seul. (29-30)

Nous allons bientôt faire une lecture ponctuelle de quelques vers de *La Jeune Parque* pour mieux illustrer les pensées sur la composition poétique qui ont été développées jusqu'ici. Il s'agit d'expliquer l'obscurité du séjour dans le langage poétique comme opposée à la clarté du passage de la parole ordinaire. Un tel séjour est surtout intéressant quand il se passe dans un nœud textuel où les multiples liaisons qui constituent la texture du poème s'entrecroisent. Pour répéter la métaphore de la forêt du langage dont nous avons fait usage ci-dessus, ajoutons qu'un tel nœud de texte, résistant à une lecture univoque et transitive, est « origine multiple de chemins, de découvertes, de voies [...] et cet élément de passage devient carrefour de la forêt. » (C2 : 1042)

Nous avons défini le langage poétique comme un langage d'intransitivité ou comme une capacité infinie de signifier *autrement*. C'est la suspension de la compréhension qui permet un séjour de travail poétique qui dure jusqu'à l'épuisement de toute possibilité de *faire* quelque chose. *La Jeune Parque* permet au poète un tel travail poétique où les mots prennent des valeurs plurielles en même temps que l'héroïne ne cesse son chant qui reste musical et cohérent. Elle devient ainsi une figure essentiellement *inhumaine* par sa capacité à parler un langage qui serait impossible dans la vie, même pour un être qui ne saurait parler qu'en vers. C'est un langage infiniment prospectif et conscient de sa nature modifiable. Chaque image, et même chaque son, modifie le tout. Rien n'est achevé ou épuisé dans un acte personnel et défini dans ce discours où le pouvoir de l'esprit vise une « manœuvre du langage ». La poésie est pour Valéry un exercice de ce pouvoir qui exploite surtout la virtualité intrinsèque du langage.

Quand il s'agit de la relation entre l'arbitraire et le nécessaire qui a été discutée à propos du langage de communication, elle est dialectiquement réintroduite par Valéry dans le cadre du langage poétique. Pour Valéry, rien n'est plus efficace qu'une convention et la poésie permet justement à l'écrivain de créer ses propres conventions. Celles-ci favorisent le contrôle lucide du jeu de création : « Mais comment assurer les ouvrages contre les retours de la réflexion, et comment les fortifier contre le sentiment de l'arbitraire? Par l'arbitraire même, par l'arbitraire organisé et décrété » (CEI : 740). Il faut que le système littéraire instaure sa propre nécessité par l'ordre de sa structure. De telle manière, l'arbitraire qui est au fond de l'acte de création devient une base de calcul parce qu'il admet cette transformation en jeu compositionnel :

Le secret ou l'exigence de la composition consistera justement en ce que chaque élément

invariant doit être uni aux autres par plus d'un lien, par le plus grand nombre possible de liaisons d'espèces différentes – et entre autres – la forme et le continu qui sont des éléments absolument comme des personnages ou des thèmes – (dans cette phase).

Car dans l'enceinte mentale du créateur l'attention à la forme, et l'attention-personnage (par exemple) sont de même substance.

En d'autres termes, dans cette enceinte de temps vivant il y a... équipartition de l'énergie! – – détail, ensemble, moyens et fins, moi et idées, mots, raisonnements, matière et actes – tout est présence, tout en échanges mutuels et modifications réciproques.

Et c'est cette simultanéité désordonnée de choses mentales, ces attentions croisées, ces attentes et détentes qui est le milieu actuel d'où proviennent de temps à autre des éléments « parfaits », je veux dire qui paraissent à X – lequel est à la fois leur Juge et leur création – devant être conservés et capables de vie ou utilité ultérieure (etc.) (C2 : 1024)

L'esprit qui sent trop clairement l'arbitraire de tout peut ainsi prendre confort dans un art classique qui est conscient de lui-même à un tel degré qu'il s'oriente vers un commencement artificiel :

Faire entendre que l'art classique est un art qui s'oriente vers l'idéal de jeu, tant il est conscient de soi-même, et tant il préserve à la fois la rigueur et la liberté, c'est sans doute choquer ; mais ce n'est, je l'espère, que choquer un instant, le temps même qu'il vous souviennent que la perfection chez les hommes ne consiste et ne peut consister qu'à remplir exactement une certaine attente que nous nous sommes définie. (CEI : 741)

Le romancier tire son arbitraire de la représentation réaliste. Le poète crée *son* arbitraire à partir d'une construction consciente et voulue qui lui assure qu'il a créé son propre système de mots qui se distingue de l'usage des autres. C'est ainsi qu'il faut lire ces lignes sur Mallarmé :

La plus grande gloire et le plus grand vice de Mallarmé est de former un système complet en lui-même : avoir essayé d'être un système absolu.

Admirable volonté; erreur en ceci, que les éléments réels du système étaient empruntés au langage commun.

D'où l'impression irrésistible de perfection, de réussite, de monde fermé et se satisfaisant ; et d'où l'impression de l'impossibilité de développement non systématique. (C.VII : 471)

C'est seulement dans un système *fermé et se satisfaisant* que le désir de développement poétique peut être auto-généré. L'esprit fait « un tour de plus » et l'écriture continue à cause du besoin de faire durer le séjour dans le langage. Le langage de communication meurt au moment où son message est conclu. Le langage poétique crée indéfiniment le désir de soi-même. Il résulte un retardement continu du *comprendre*. Ce n'est pas le manque de sens qui caractérise la poésie pure dans l'exemple de *La Jeune Parque*, par exemple. Nous allons voir comment l'abondance de sens devient possible dans le travail poétique. Il y a en même temps *intransitivité* et *polyvalence* des mots dans cette construction. Répétons que le poème n'a pas une idée particulière comme point de départ.

4.6. LARMES ET ÉTOILES

La Jeune Parque fut le résultat d'un long travail d'écriture qui est à situer principalement dans la période 1912-1917, même si les chercheurs ont pu indiquer que tels vers ont été écrits pour le discours de l'enterrement de Mallarmé en 1898 et que tels autres se trouvent dans les ébauches pour d'autres poèmes qui ont été projetés pendant le grand « silence » de vingt ans. Valéry lui-même a considéré tout ce qu'il a fait comme la préparation pour une œuvre future et le travail qui a commencé en 1912 a été l'opportunité de glaner des fragments dont il n'avait pas su faire usage. Il avait trouvé une forme qui permettait une intégration organique des pensées et des morceaux qui répondaient aux demandes de l'écriture.

Le poème consiste en 512 alexandrins et semble raconter l'éveil de la conscience d'une jeune fille pendant la nuit et sa quête pour trouver une harmonie entre sa vie corporelle et spirituelle. Nous allons contre les intentions de Valéry en résumant le poème qui, traité de cette manière, perd selon son auteur toute sa valeur poétique parce qu'il devient prose. Il faut pourtant entrer quelque part pour arriver au cœur des problèmes.

Le titre du poème est un choix heureux mais paradoxal. Valéry hésitait entre plusieurs alternatives jusqu'à la publication ; le titre en projet de *Psyché* venait d'être pris par son ami Pierre Louÿs. Valéry choisissait le nom des déesses grecques¹⁰⁰ du destin ; nom qui ne correspond pas forcément au personnage du poème bien qu'il donne au texte une certaine couleur mythologique qui sied très bien à la composition. De plus, le poème traite du thème du destin et de l'existence d'un Moi qui se sent divisé. La Parque coupeuse du fil de la vie donne donc plutôt des résonances thématiques vagues au personnage que des références fixes.

Le projet initial de Valéry fut un drame pur de la conscience. Après avoir trouvé cette idée trop sèche, le poète a décidé de défiger le poème en traitant aussi l'éveil de la sensualité. Ainsi, la Parque est devenue une figure plus complète et plus vivante. Il est passé de l'abstrait au concret pour créer une œuvre qui a la sculpture et la musique comme modèle¹⁰¹. Le résultat est devenu un « cours de physiologie » comme le disait Valéry dans un moment de confiance¹⁰².

C'est pourtant un poème très classique qui respecte les lois d'unités. Bien qu'il ne

¹⁰⁰ En fait, *parca* vient du latin ; l'équivalent grec étant *μοιρά*.

¹⁰¹ « Faire un chant prolongé, sans action, rien que l'incohérence intense aux confins du sommeil ; y mettre autant d'intellectualité que j'ai pu le faire et que la poésie en peut admettre sous ses voiles ; sauver l'abstraction prochaine par la musique, ou la racheter par des visions, voilà ce que j'ai fini par me résoudre à essayer, et je ne l'ai pas toujours trouvé facile » (EI : 1630-1631).

¹⁰² « Dans la *Parque* et la *Pythie*, seul poète qui, je crois, l'ait tenté, j'ai essayé de me tenir dans le souci de suivre le sentiment physiologique de la conscience ; le fonctionnement du corps, en tant qu'il est perçu par le Moi, servant de base continue aux incidents ou idées – car une idée n'est qu'un incident. » (C.XX : 250)

s'agisse pas d'une tragédie, Valéry a appliqué les règles de ce genre pour faire une composition rigide et dense. Le principe valéryen du monologue du Moi par le privilège de la voix au centre du poème est respecté dans cette création où le ton change entre le pathos complet et la volupté printanière. Il y a maintien de ton pour éviter l'événement d'un vers trop beau qui briserait la continuité. Une nouvelle section de vers est un changement de modulation : les principes musicaux dirigent rigoureusement la composition. Le souci du poète a surtout été de chercher une forme et une matière qui privilégiaient le chant et une structure qui motivait l'état chantant de la Parque dès le premier vers.

Cet état chantant commence avec l'éveil de la Parque sur un écueil. Il y a confusion entre l'intérieur et l'extérieur à cause du bruit du vent et de la mer que la Parque ne sait distinguer des réactions de son corps.

Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure
Seule, avec diamants extrêmes ?... Mais qui pleure,
Si proche de moi-même au moment du pleurer ?

On peut voir le germe d'une bonne partie de la structure du poème dans ces trois premiers vers qui sont particulièrement riches en signification et en sonorités. Le poème s'ouvre par l'interrogation de la Parque qui est étonnée au moment de son éveil. Elle ne sait pas distinguer où elle est et ce qu'elle a fait avant de s'endormir. Elle ignore la distance réelle des étoiles qui sont situées dans le ciel au-dessus comme une « grappe » de raisins. Elle est entourée de sons obscurs comme le vent et des houles qui ne cessent de faire du bruit. La Parque semble hésiter sur la nature de ce bruit qui ressemble à celui d'un être humain. Elle n'est même pas sûre de sa propre nature : est-elle une femme ou une divinité ? Pour dessiner un être pur Valéry a créé un personnage qui ne se souvient que de fragments de son passé.

Il y a ici une focalisation sur l'extérieur qui n'est pourtant qu'une manière d'introduire les thèmes du personnage : la plainte du vent est le fond musical sur lequel s'inscrit la douleur encore diffuse de la Parque. L'interrogation rhétorique qu'implique le « sinon » souligne cette ambiguïté.

Les trois vers ouvrent aussi un espace double qui est un partage entre l'extérieur et l'intérieur : d'une part il y a l'infini du ciel éclairé par les étoiles qui scintillent et où hurle le vent. D'autre part il y a l'espace intérieur marqué par la larme de la Parque qui tremble au bord des cils.

Nous donnons ici une transcription partielle de la composition sonore de ces trois vers :

Qui pl[œ]rà cette h[œ]r
S[œ]l.....m.....m..... qui pl[œ]r
Si proche.....m.....m.....m..... de pl[œ]rer

Une interprétation stylistique à partir de ces trois vers peut paraître vaine si nous ne traitons qu'un morceau du poème. Il faut pourtant souligner l'effet de la répétition où il y a enjambement de la rime [œ]. De la même façon, il y a effet par les combinaisons consonantiques [pl] et [pr] dans le « pleure » de la rime, dans « proche » et dans « pleurer ». Cette composition des rimes et des enjambements boucle les [m] des premiers vers. Ces isotopies *permettent* des tâtonnements d'interprétation. Valéry a suggéré une telle méthode en disant qu'une interprétation de sens n'est possible qu'après l'appréciation de l'aspect sonore et musical d'un poème. Certains interprètes¹⁰³ ont proposé que le son [œ] est le signe même de la larme qui est la motivation de la question qui est au fond du poème. Il y a dans les *Cahiers* des passages qui invitent les chercheurs à interpréter la larme comme le symbole de ce qui reste « caché »¹⁰⁴. Si *La Jeune Parque* est la quête d'un esprit qui veut *se* comprendre, la larme est le « leitmotiv » du poème et il est naturel qu'elle soit intégrée dans la composition musicale du poème dès le début. Mais il y a dans la composition poétique un « instinct » pour créer des poly-isotopies¹⁰⁵ qui ne permettent pas au lecteur de s'attacher à une lecture aussi claire que celle que nous venons de préciser. Le travail des mot-nœuds assure une illisibilité non prosaïque.

L'analyse que nous proposons suit de très près l'exemple de Shushi Kao dans son excellent livre *Lire Valéry*. L'analyse de Madame Kao offre une tentative particulièrement heureuse de démonstration de l'hésitation prolongée entre le son et le sens comme lecture de quelques motifs centraux de *La Jeune Parque*. Nous donnons ici son explication de quelques aspects du tercet liminaire en question :

¹⁰³ Hans Sørensen, *La Poésie de Paul Valéry : Étude stylistique sur la Jeune Parque*, Kopenhagen : Nyt Nordisk Forlag, 1944.

¹⁰⁴ « *Par un visage et par une voix*. – La Vie disait : Je suis triste, donc je pleure. Et la Musique disait : Je pleure, donc je suis triste.

Larmes de divers ordres. – Les larmes montent de la douleur, de l'impuissance, de l'humiliation, toujours d'un manque.

Mais il en est d'une espèce divine qui naissent du manque de la force de soutenir un objet divin de l'âme, d'en égaler et épuiser l'essence. » (CEI : 339).

¹⁰⁵ Voir la définition au début du texte.

La question « Qui pleure ? », par deux fois posée, est régie par les lois de la syntaxe, qui sont garantes de sens, comme Mallarmé l'a suggéré. Grâce à cette garantie, il ne semble pas que la question puisse prêter à l'équivoque : le pronom interrogatif « qui » l'établit dès l'abord comme un certain mode de quête de savoir, et plus précisément ici, l'exigence d'un acte de désignation. Le fait de l'interrogation porte en lui la promesse d'une éventuelle réponse, et cette réponse une fois saisie, seraient également saisies les coordonnées nécessaires pour que « moi-même » puisse « se saisir » : c'est en effet la voie par laquelle se comprendrait le pleure, et par suite la distance (« là », « si proche ») qui sépare le « moi-même » de l'objet de la quête, le Moi de soi-même. Le poème, donc, d'entrée en jeu, se poserait comme l'acheminement vers une cause première, comme une tension vers l'accession au dévoilement signifiant.

Mais toute cette positivité est remise en jeu dès que l'on examine le caractère rhétorique de la question : « Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure/ Seule, avec diamants extrêmes ? » Il s'agit bien d'une « question rhétorique » dans son sens courant, qui implique dans sa formulation même la réponse qu'elle prétend solliciter, la seule réponse possible : « sinon le vent simple », « si ce n'est le vent simple ». Pourtant ce mot-pivot « sinon » se laisse également, et tout aussi légitimement, paraphraser dans un sens directement contraire à l'interprétation précédente : « sinon le vent simple », « si ce n'est *pas* le vent simple », « en admettant que ce ne soit pas le vent simple » (161-162).

Le poème valéryen idéal, nous l'avons déjà remarqué, est un poème où la voix de l'énonciation met en question sa propre figuration. Ici, la construction nécessite une indécidabilité fondamentale qui ne peut même pas être expliquée par la syntaxe ou par l'interrogation qui naît au début du poème. L'objet de la question ou mieux de la quête de la Parque reste indécidable et ouvert. Le discours reste polyvalent jusqu'au dernier vers. Pour un lecteur qui cherche une interprétation totale, tout le poème peut être lu comme *une phrase*. Cette proposition linguistique un peu scandaleuse est définie dans l'énoncé valéryen : « La durée de la phrase est le temps pendant lequel on n'a pas encore compris » (Cité par Kao : 155). Les vers suivants continuent ce travail « proléptique » du langage qui rend impossible une lecture linéaire. Le poème est, par la structure de sa composition, devenu une forme qui ne peut pas être traduite en une autre langue et qui ne se prête pas à être résumée.

4.7. CONNEXION ET CONTAGION

Ce qui a été dit du tercet liminaire jusqu'ici ne se distingue finalement pas beaucoup d'une critique thématique qui sacrifie nécessairement une partie de l'aspect formel pour s'aventurer dans une interprétation qui vise à tirer un contenu de la profondeur textuelle. Ceci est légitime pour le lecteur qui parcourt le texte pour s'approprier le message qui fait partie du contrat de lecture. Pourtant, une telle interprétation thématique n'est pas tout à fait notre propos ici parce qu'elle supprime la possibilité de connaître la poésie en acte.

Selon la lecture de Shuhsi Kao, la clôture formelle instaurée par la structure phonique a été brisée par l'interrogation ambiguë qui traverse les trois vers (169). Le poème qui com-

mence comme une composition musicale pure bifurque quand la voix poétique de la Parque pose la question de sa propre origine. Il y a une problématique « entre Moi et Moi », comme dit Valéry, pour décrire la quête éternelle de l'esprit. Mais la structure interrogative du tercet donne aussi une autre rupture qui est de valeur sémantique : nous y trouvons au centre même le *diamant*.

Les commentateurs qui ont voulu donner une interprétation globale de *La Jeune Parque* semblent être d'accord pour lire les « diamants extrêmes » du deuxième vers comme une métaphore des étoiles qui se trouvent dans le ciel lointain, image poétique plutôt traditionnelle qui se trouve déjà chez Racine dont « Le rêve d'Esther » est un modèle avoué de Valéry¹⁰⁶. Ces commentateurs ont, par le biais de la métaphore stellaire, esquissé une opposition fondamentale dans le texte. Ils font une séparation en mettant d'une part l'idéal inaccessible de pureté qui se trouve dans le ciel et qui correspond à l'idée de la pensée pure, de la divinité inhumaine et de ce qui existe éternellement comme suffisant en soi-même. D'autre part ils distinguent une thématique de la sensibilité et de l'instabilité de la vie. Le point de référence est ici la larme qui est dénotée par le verbe « pleurer » qui est répété trois fois.

Cette opposition est interprétée comme une ironie romantique de distance symbolique entre le « moi artificiel » et le « moi naturel ». Le poème serait une quête du « moi naturel », une tentative de s'approcher de l'idéal céleste.

Pourtant, une lecture « tabulaire¹⁰⁷ » du tercet permet de lire « diamants extrêmes » à cause de sa position dans le texte¹⁰⁸ comme référant aux pleurs au bord des cils de la Parque aussi bien qu'aux « astres lointains ». Le mot « diamants » est exemplaire comme nœud textuel dans le sens où il devient signifiant générateur de nouveaux signifiants dans la texture du poème. Nous avons déjà indiqué que l'image du diamant est emblématique pour la signification de la poésie en acte. Dans le début de *La Jeune Parque*, le diamant est même présent dans le texte comme la figure qui instaure une conservation de polyvalence. Pour Valéry, un mot n'a pas de signification en lui-même, car il contient beaucoup trop de significations virtuelles pour avoir une référence unique. C'est dans et par la phrase qu'un mot obtient une fonction référentielle

¹⁰⁶ L'expression « La nuit de diamants » se trouve dans l'*Ode Première* (Louange de Port Royal).

¹⁰⁷ « Ces tableaux sont à double entrée : sur un axe sont rangés les différents signifiants du texte, sur l'autre, les différentes isotopies (reconnues une fois la lecture achevée) ; les cases du tableau sont dès lors occupées par toutes les lectures que l'on peut faire des diverses unités. Cette lecture tabulaire s'oppose à une lecture linéaire en ceci qu'elle est le résultat de cette dernière et de la relecture : les isotopies y sont d'emblée repérées et tous les résultats des réévaluations, rétrospectives autant que proversives, y sont reportés. (Groupe μ : 58)

¹⁰⁸ La version de 1933 donne une virgule après « seule », ce qui permet encore d'autres lectures.

dans le langage de communication. La poésie en acte permet au mot de garder cette polysémie virtuelle dans la phrase par le travail qui crée tant de relations à tous les niveaux qu'il devient impossible de stabiliser la lecture à une isotopie distincte. Seule une lecture rapide permet de lire cette forme de poésie comme formant un « sentier unique » à travers la forêt : une lecture profonde n'a pas le besoin d'élimination d'une pluralité d'équivalences. Le séjour dans le langage poétique permet de suivre les différentes directions qu'offre par exemple le fait que le syntagme « avec diamants extrêmes » peut se référer à « Qui pleure là » en même temps qu'à « à cette heure/ Seule ».

Cette lecture a comme résultat que les vers qui suivent le tercet doivent être lus attentivement. Les vers 4 à 6 sont les suivants : « Cette main, sur mes traits qu'elle rêve effleurer/ Distraitemment docile à quelque fin profonde/ Attends de ma faiblesse une larme qui fonde ». On peut y voir un écho entre « une larme » et les « diamants extrêmes » du vers 2. Il y a ici une ambivalence causée par le verbe « fondre » qui est mis au subjonctif, ce qui permet d'y lire une des valeurs latentes de l'adjectif « extrêmes » à savoir les notions d'imminence et d'attente. Alors que la structure grammaticale du vers 6 indique assez clairement que le verbe « fondre » doit se lire comme un acte qui *va* s'accomplir (« Attends de ma faiblesse une larme qui fonde »), l'adjectif « extrêmes », qui suggère l'imminence de cet accomplissement de la larme, requiert quelques éclaircissements. La lecture exclusive qui identifie les diamants avec les étoiles ignore que le mot « extrême(s) » est associé avec le thème de la larme à travers le texte. Cette association est possible à cause de la connotation de distance impliquée par la notion d'« imminence ». Ce fait impose au lecteur la deuxième acceptation au mot « diamant » : « Longtemps sur mon visage envieuse de fondre/Très imminente larme ... » (vers 281-282) et « D'où nais-tu ? Quel travail toujours triste et nouveau/ Te tire avec retard, larme, de l'ombre amère ? » (vers 292-293). « La présence simultanée des connotations d'astres lointains et de larmes imminents fait intervenir la spatialité et la temporalité, deux dimensions qui, ici, sous-tendent pareillement l'attente d'un avènement à la fois infiniment reculé et infiniment près de s'accomplir » (Kao : 173). Nous arrêtons ici cette lecture rhétorique de la métaphore du « diamant » qui pourrait servir de sujet pour un mémoire entier.

Le principe de la nécessité qui a été expliqué ici aurait pu prendre une autre forme. Plus précisément, l'analyse à partir de la figure du chiasme (voir annexe II) semble illustrer par la connexion de deux syntagmes le concept de « l'impossibilité de substitution ». Nous ajoutons donc dans l'annexe une page qui présente le travail poétique de connexion et de contagion sémantique qui compose des relations si serrées que des catégories polaires se prêtent à un échange de propriétés en elles-mêmes incompatibles mais qui se trouvent dans la

poésie indissolublement liées sous le signe de *nécessaire* et de poétiquement *naturel*.

La structuration qui permet cette virtualité a donc la conséquence de rendre impossible une substitution d'éléments. La manie modificatrice de Valéry comme elle a été décrite dans *Fragments de mémoires d'un poème* trouve ici une matière qui résiste à la tentation de modifier tout ce qui est arbitrairement composé. L'arbitraire est devenu nécessaire.

Je feuillette les livres, je ne les étudie pas : ce qui m'en demeure, c'est chose que je ne reconnais plus estre d'autrui ; [...] l'auteur, le lieu, les mots et les autres circonstances, je les oublie incontinent. (Montaigne, Essais II, XVII, « De la præsumption »)

CONCLUSION

Notre travail est marqué par la difficulté de définir une esthétique qui est souvent trop abstraite et trop utopique pour communiquer l'expérience sensible de l'œuvre d'art. En fait, il s'agit d'une poétique ; celle-ci est l'ensemble des questions relatives aux rapports entre la poétique, qui concerne l'œuvre en train de se faire, et l'esthétique, qui pour sa part traite l'œuvre faite et sa réception.

La critique qui ne s'occupe que de ce qui est relatif au fonctionnement littéraire pur sans références à la réalité historique tend à animer des débats¹⁰⁹. Ces débats sont justifiables. On peut dire que la position valéryenne étouffe l'expérience littéraire ; on ne peut pas mettre en doute sa capacité à faire réévaluer les opinions qu'on a sur le fondement de cette expérience.

A cette tendance chez Valéry vers une certaine sécheresse théorique, on peut ajouter son refus de systématiser ses idées qui détruisent l'ancien plus souvent qu'elles ne construisent du nouveau. Par ses discours comme le « Bossuet de la III^e République », Valéry semblait inventer des restrictions plutôt qu'encourager à l'exécution. Commençons donc par une discussion de la réception compliquée de Valéry théoricien. On a dû réévaluer l'idée reçue d'un formaliste classique après la publication des *Cahiers* plus de vingt ans après la mort de l'auteur. Le problème devint alors de comprendre un écrivain qui ne faisait pas toujours partie des mouvements généraux. Cette singularité sera encore plus développée quand nous évoquerons dans les dernières pages un Valéry qui cherchait une fin compositionnelle au-delà de la littérature. Il représente ainsi une figure d'écrivain qui reste un des secrets des *Cahiers*, mais qui concerne profondément notre thématique.

Malgré la reconnaissance globale qu'il obtint après la publication de *La Jeune Parque*, le monde des lettres n'a pas manqué de sceptiques qui ont vu dans l'entreprise valéryenne une

¹⁰⁹ En Norvège, il suffit de penser à la discussion de *Morgenbladet* en 2003 autour de « l'autonomie textuelle » de la littérature comparée à Bergen pour voir un exemple similaire.

vision trop rigide et anémique de la littérature. Voici quelques reproches du célèbre écrivain Julien Gracq (1910 –) qui touchent aux thèmes qui sont traités dans notre mémoire :

Les réflexions de Valéry sur la littérature sont celles d'un écrivain chez qui le plaisir de lecture atteint à son minimum, le souci de vérification personnelle à son maximum. Sa frigidité naturelle en la matière fait que, chaque fois qu'il s'en prend au roman, c'est la manière d'un gymnasiarque qui critiquerait le manque d'économie des mouvements du coït : il se formalise d'un gaspillage d'énergie dont il ne veut pas connaître l'enjeu. On peut se demander, quand il condamne le roman, si le laisser-aller, expressément invoqué par lui, de la démarche romanesque en est bien la cause, et non pas plutôt les effets du roman sur le lecteur, qui sont – par rapport à tous les autres genres littéraires – un ébranlement affectif à la fois plus massif et moins défini : de toutes les formes que revêt la littérature, le roman, même de qualité, est celle qui touche de plus près à l'art d'assouvissement. Valéry parle admirablement de la littérature, si on ne s'occupe que de ses moyens et de leur mise en œuvre, et si on veut bien mettre en parenthèses les modestes réquisitions du lecteur : rien de ce qui touche à l'ingestion de la chose écrite n'est jamais abordé par lui, et on dirait qu'il ne s'est jamais trouvé lui-même en situation de consommateur, mais seulement de vérificateur des denrées et de contrôleur des poids et mesures (112).

Je ne désire pas faire ici un travail de réfutation : bien que Gracq ignore des notions comme celle de la tendresse qui est au cœur de l'écriture de Valéry et bien qu'il ne fasse pas mention de l'enthousiasme valéryen devant le peu d'œuvres vraiment « composées », sa critique trouve son écho dans des propos de Valéry sur lui-même. Ces caractéristiques sont toutes données dans les *Propos me concernant* que nous avons déjà signalés comme une sorte d'autobiographie fragmentée. Valéry n'y fait que souligner sa singularité et ne donne pas de raisons pour lesquelles les lecteurs sentiraient comme lui.

Je ne puis pas faire une œuvre littéraire *normale*. Il faudrait pour cela s'écarter trop de ma nature qui est non littéraire.

Il y a des sacrifices que je ne puis pas, veux pas faire – *et le premier sacrifice à la littérature viable est le « sacrificio dell'intelletto ».*

Je trouve contre moi, en tant qu'écrivain, qu'il ne m'importe pas, et même qu'il m'excède, d'écrire, ce que j'ai vu, ou senti, ou saisi. Cela est fini pour moi. – Je prends la plume pour l'avenir de ma pensée – non pour son passé. – Pour m'avancer et non pour revenir. Mais les circonstances ont fait que j'ai écrit autre chose que des notes.

J'écris pour essayer, pour faire, pour préciser, pour prolonger, non pour doubler ce qui a été.

Mais que me fait ce qui est, ce qui fut, ce qui sera ?

Je subis, je crains, et même je désire ; mais avec mépris. *Tu* m'épouvantes. *Je* tremble, et cependant – je sens toujours que *nous* n'avons pas d'importance. Quelle importance est celle d'un effet nerveux ? Elle est infinie et nulle. (ŒII : 1513)

Pour Valéry, il lui égal si son cœur bat plus rapidement en parcourant un roman policier : l'important, c'est que le cœur batte pour la permanence de l'organisme. Il ne parcourt que

rarement un roman pour se divertir. Cependant, il n'y a pas de raison pour laquelle le lecteur doit s'imposer une rigidité (ou frigidité selon Gracq) qui est un besoin particulier chez Valéry. Le désir de pureté et d'intégrité de soi est essentiel pour l'étanchéité du « puissant esprit », mais il *tue le plaisir*. Soulignons que cette attitude est d'une dureté sans fissure, même si elle cherche systématiquement à se redéfinir sans crainte de paradoxes. Il faut prendre Valéry comme un cas extrême qui continue d'influencer le monde des lettres par son insistance sur des demandes formelles et sur leur fécondité pour la création. Une intimité trop longue avec la pensée valéryenne devient suffocante pour le lecteur qui cherche dans les livres une nourriture immédiate. Il n'y a que des esprits exceptionnels tels que Paul Valéry et Léonard de Vinci (comme Valéry l'imagine) qui travaillent pour la seule cause de préparer un accomplissement toujours futur.

Pour nous, cette dévalorisation de l'importance de la littérature même doit pourtant être compensée par un désir de libération du lecteur chez Valéry qu'on a pu constater dès la réception des *Cahiers*. Le monde littéraire avait surtout vu dans la figure de Valéry le poéticien dont la critique de toute impureté compositionnelle lui valut le nom de « rhétoricien à l'état sauvage » par Jean Paulhan.

Contrairement à ce que dit Julien Gracq, Valéry ne représente pas un critique universitaire qui refuse tout « plaisir du texte ». Comme il est préoccupé par la lecture aussi bien que par l'écriture, Valéry se méfie du discours critique qui prétend à établir un savoir de la littérature. En fait, cette science de la lecture risque de réduire l'expérience littéraire parce que la liberté du lecteur est en jeu dans une discipline qui valorise le *savoir* au lieu du *pouvoir* et qui suppose une intersubjectivité peu valéryenne. Une telle science élimine l'idée d'un esprit à l'œuvre. Le manque d'intérêt chez Valéry pour l'appréciation normale des livres s'explique peut-être par le fait qu'un écrivain diffère radicalement du lecteur ordinaire. Le poète ne peut s'empêcher de se trouver « témoin d'un double procès de création (écriture, lecture). » (Jarrety 1998 : 33) Il voit trop clairement derrière l'œuvre le dur travail de composition qui consiste des hasards, des ratures et des emprunts... C'est la lecture qui instaure l'ordre que nous avons défini comme nécessaire pour le plaisir.

L'œuvre capitale d'un artiste, c'est l'artiste lui-même, – dont les ouvrages successifs qui sortent de ses mains, les œuvres réalisées et sensibles à tous, ne sont que les moyens et les effets extérieurs, – parfois accidentels. (ŒI : 760)

Valéry, qui renonce à la paternité de ses œuvres qui lui deviennent étrangères à leur état figé,

se distingue de la nouvelle critique des années soixante. Valéry sent une sorte de honte devant ses œuvres dont il sait qu'elles auraient pu être tout autres. Il ne désire pas que le lecteur voie son visage derrière le texte, « responsable » et « coupable du crime de poésie » (ÆII : 513) Son insistance sur l'autonomie du texte est compréhensible surtout par cette perspective double où la gêne du producteur modifie le statut de la lecture. Au lieu de voir en lui un précurseur du structuralisme, on peut deviner le complexe d'un écrivain qui essayait constamment de définir le rôle de sa propre activité. Quelques remarques souvent citées qui justifient une réception différente doivent selon notre conclusion être lues comme des hyperboles qui visent surtout à affirmer *le pouvoir du lecteur*. Pourtant, on ne peut pas à partir de cette libération du lecteur conclure à une « Mort de l'auteur ¹¹⁰».

Le rapport de l'œuvre à l'auteur est une des choses les plus curieuses. L'œuvre ne permet jamais de remonter au vrai auteur. Mais à un auteur fictif.

Le véritable auteur –

Et tout ce qu'il n'a pas écrit ! (C2 : 1194)

Deux manières de lire : l'une qui réalise directement ce qui est écrit comme si le lecteur le pensait. L'autre qui n'oublie pas un auteur et les circonstances de l'auteur. (C.IV : 191)

Le nominaliste ne peut pas accepter que le lecteur puisse naturellement penser exactement de la même manière que l'auteur. Il y a une insistance sur l'égalité entre lecture et écriture comme entreprises de *faire* chez Valéry. La lecture est une sorte d'écriture et l'écriture est une sorte de lecture : écrire, c'est *se* lire mais aussi *chercher à qui écrire*. Valéry insiste sur le rôle actif du lecteur qui exerce aussi une activité singulière par rapport à l'œuvre qui à la fin n'appartient à *personne*. Une telle activité engage donc beaucoup plus la réflexion du lecteur s'il ne conserve pas à l'esprit la figure de l'écrivain. L'exercice du pouvoir du lecteur a pourtant comme trait particulier d'être guidé par la nécessité d'une sorte de *loi* dans le texte. Cette loi du poème est suggérée dans la composition valéryenne par la trace de la *Voix* que nous avons évoquée deux fois dans notre texte. Le lecteur reprend ainsi le rôle du *Moi* qui est à l'origine du poème. « Le Moi, c'est la Voix » (C.XIV : 390). Un poème composé est un texte qui fait appel à la profondeur chez celui qui sait lire : cette profondeur est l'écho des relations tissées qui constituent le texte. L'auteur disparaît, mais ce n'est pas le cas de la trace qu'il a laissée dans le texte. La disparition est comme celle de l'identité dans une

¹¹⁰ « Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupé ; pour elle il n'y a jamais d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit. Nous commençons maintenant de plus être dupes de ces sortes d'antiphrases, par lesquelles la bonne société récrimine superbement en faveur de ce que précisément elle écarte, ignore, étouffe ou détruit ; nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur. » (Barthes, t.2 : 495)

communication épistolaire où une lettre est adressée au destinataire non intentionné : l'événement littéraire commence de la même manière là où le lecteur ne peut plus identifier l'origine de l'écriture¹¹¹. Cette image indique aussi la limitation de liberté qui est nécessaire pour le fonctionnement poétique : le lecteur doit se mettre à la place de l'autre. En revanche, la « lettre » publiée est comme une lettre « volée » qui finit par tomber dans le domaine public. Le lecteur doit inventer la motivation des mots qu'il a reçu mystérieusement mais qui sont cependant « l'action et l'affirmation de *quelqu'un* ». Mais le texte est aussi un acte de langage *pour* quelqu'un¹¹². Le lecteur valéryen veut s'approprier un texte, mais ce texte ne doit pas se *donner* au lecteur. En cette matière comme en tout autre, le « réel » est ce qui résiste à l'esprit. La poésie « pure » est donc au contraire de la prose le réel du langage et de la pensée par sa réalisation formelle. Le « puissant esprit » désire s'approprier ce qui lui est interdit ou refusé : la lecture est une lutte d'esprits qui finit par la soumission du texte au lecteur.

Notre but comme il a été formulé au début de ce travail a donc trouvé sa réponse : la résistance qu'offre l'expression de la poésie valéryenne n'est pas un code qu'il faut comprendre avant de s'assimiler un sens herméneutique que l'écrivain a gardé pour le lecteur hardi et fidèle. La compréhension poétique est cette lutte d'esprits que nous venons de définir. Celle-ci est un mouvement infini vers la profondeur qui est ce qui est possible comme lecture. En outre la construction purement grammaticale du poème qui peut instaurer l'illisibilité textuelle nécessaire pour la liberté du lecteur, c'est l'« oscillation » entre le son et le sens qui permet le prolongement poétique. Le vers ne « meurt » pas comme la prose et ne va jamais cesser d'offrir à l'œil un nouveau présence sensible, chaque fois le poème est consulté. Cette manière de privilégier le vers suffit pour rejeter sa définition comme forme « vide ». C'est surtout une forme malléable qui est favorable à l'activité de « faire » quelque chose.

Nous voulons finir ce travail par une discussion sur la relation entre le faire du présent et son but impossible, qui concerne notre thème de l'arbitraire et du nécessaire. C'est le moment où cesse la lutte d'esprits.

¹¹¹ « *“Faire de la littérature”* – c'est écrire pour inconnus. La ligne que je trace est *littérature* ou non selon que je m'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 ces lettres en littérature. Donc moyenne. » (C.IV : 387)

¹¹² Il s'agit encore une fois d'une rupture avec Mallarmé qui écrit : « Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. » (*Œuvres Complètes* : 372)

Quand l'œuvre ne semble plus de main d'homme...
 ni une laque impériale ni telle pièce de soie
 ni tel chapiteau de marbre,
 ni tel discours de géométrie
 ni tel groupe de vers
 ne donnent plus l'idée de quelqu'un les faisant et
 d'un être à incertitudes.
 Ce sont des fruits du temps [...]

Qui se sont détachés de la main, de la tête, du quelqu'un.
 Celui qui fit ces choses se fit par elles personne.
 Elles l'ont supprimé.
 Si donc le monde fût parfait, Dieu aurait disparu dans la perfection
 De son ouvrage et c'est pourquoi le monde est imparfait¹¹³.

Nous avons déjà mentionné qu'il y a œuvre ouverte et œuvre close chez Valéry. C'est la première des deux qui est associée avec Valéry car l'épuisement de tout avenir que vise l'esprit créateur est une chose inconcevable. La constatation de l'état toujours provisoire d'une création d'art aboutit à la favorisation du faire aux dépens de l'œuvre faite. Notre esthétique moderne a problématisé la position statique de l'œuvre d'art et l'on fait de Valéry un des premiers représentants d'un tel renversement¹¹⁴.

Mais, comme toujours, Valéry est plutôt concerné par un but qui est hors de portée. « Un but impossible augmente les actes possibles. » (C.VI : 318) Une lecture profonde des *Cahiers* nous présente un Valéry qui a des ambitions qui semblent ésotériques. La quête de la perfection est une quête d'une fermeture qui *changera tout* : après cet achèvement, c'est *l'œuvre qui rejette son créateur*. Pour l'accomplissement de cette œuvre poétique poussée à l'extrême, il y a donc un dilemme qui se pose ainsi : *soit l'Esprit dans sa perfection supprime l'Œuvre, soit l'Œuvre dans sa perfection supprime l'Esprit*. (Bastet : 87) Une telle entreprise privée où tous les soucis « littéraires » qui concernent le public sont hors jeu est pour Valéry la seule entreprise qui vise la vraie perfection¹¹⁵.

Notre mémoire a assez traité le thème de l'œuvre ouverte qui est aussi le sujet qui occupe normalement Valéry dans ses écrits. Mais quand tout le possible de l'esprit, moteur de cette œuvre ouverte qui est *variation* à cause de sa nature de métamorphoses, est épuisé ; quand tout « pouvoir » de modification s'arrête, que reste-t-il ? « Comment finir avec cette hélice ? dit le gastropode. » (C.XX : 428)

Ce qui résulte d'une telle clôture abstraite, c'est que l'œuvre cesse d'être de la littéra-

¹¹³ Poème en prose de Valéry cité par Ned Bastet : 103.

¹¹⁴ Voir ECO, Umberto. 1979. *L'œuvre ouverte*, Paris : Éditions du Seuil (passim).

¹¹⁵ Si l'œuvre fermée est la réalisation d'un refus de l'entropie comme principe de toute création poétique (ceci n'en est qu'une des interprétations possibles), tous les poèmes du monde seraient-ils identiques après la découverte d'une telle formule ? L'impossibilité d'un accomplissement pareil laisse inutile une réflexion ultérieure.

ture pour Valéry. Elle finit par prendre de l'importance pour cet écrivain qui est essentiellement un esprit « non littéraire ». Son esprit énergétique ne peut plus traverser l'œuvre qui dans sa forme ouverte offre un lieu de passage par son pouvoir de modification et de construction. La liberté de cet esprit a triomphé de lui-même par sa création d'une forme supérieure. Sa création s'est détachée de lui et lui impose le sentiment d'un objet autonome – d'un « absolu fonctionnel réel » (C.XXVIII : 901).

Le mouvement dirigé par le travail de l'œuvre ouverte est celui de l'arbitraire à la liberté. L'utilité de la création artistique est ici sa structure modifiable qui est un champ d'exercice pour l'esprit. Elle est « fonctionnelle », au contraire de la création arbitraire qui ne sert à rien à cause de son manque de forme.

Le vrai « saut au-dessus de l'abîme » de la condition contingente est pourtant celui après lequel il n'y a pas de retour. C'est la véritable définition du parcours de l'arbitraire au nécessaire :

Mystérieux et achevé (ou parfait) comme un caillou. Impossible à annuler par utilité, par un conte, par l'idée d'un auteur, par la sensation même d'une volonté, d'une intention, d'une visée vers vous. Ceci emprunte le fermé de la sensibilité pure. C'est là le « bo » per se. (C.XX : 557)

Il va de soi que cette œuvre ne peut pas être la création d'un homme tout simplement, mais « d'un "esprit", c'est-à-dire d'un *système complet* potentiellement » (C.X : 154), « se rapportant comme de [lui]-même à l'esprit créant en toute généralité, en plein possible "universel" ... [et] déduite de propriétés essentielles du langage. ¹¹⁶ » (C.XXIII : 879)

Le langage a atteint dans une construction pareille un tel degré d'autoréférentialité qu'il devient insignifiant. L'œuvre devient assez diamantine pour « créer un système absolu ... à la fois fermé et le plus général de tous » (C.XIX : 521). Cet événement miraculeux est comme un produit composé « dans des conditions aussi rarement réunies que celles qui font le carbone diamant. » (C.XXV : 698) Dans le cas de l'œuvre d'art, c'est l'artiste qui est le milieu où le langage est devenu une forme détachée de tout. Précisons que c'est ce que Valéry appelle les Harmoniques, c'est-à-dire la structure de la sensibilité humaine, qui ont formé cet objet. L'œil (et analogiquement, l'esprit) « ne trouve qu'un nouvel objet sans référence de similitudes extérieures, qui se fasse percevoir comme *créé par lui*, ŒIL, pour la contemplation infinie de ses propres lois. » (C.XVIII : 598)

¹¹⁶ Cette série de citations est tirée du livre de Ned Bastet qui a inspiré ces dernières pages.

L'œuvre fermée est donc une création essentiellement anti-intellectuelle, l'intellect n'étant qu'un chaos des formes transformables et modifiables. Une telle œuvre est une construction pure des Harmoniques et donc une création universelle et *nécessaire*.

Mais cet art de la sensibilité qui rêve d'être un « art de dressage de la pensée » (C2 : 1099) ne saurait être autre chose qu'un provisoire refuge ou repli. Construire un texte-machine où il n'y a pas de dégradation d'énergie, couper le fonctionnement mental de son origine humaine ou imposer aux rythmes humains les cadences d'une musique s'avère aussi impossible que de se changer en intellect pur ou de séparer le corps de l'âme. Valéry semble n'avoir entrepris que des projets irréalisables. Le « possible » valéryen est souvent *l'impossible*. Mais c'est justement ce degré d'impossibilité d'exécution qui augmente la possibilité du *faire*. « Vouloir, c'est *ressentir* l'énergie utilisable – mise en jeu par un “désir” –. » (C2 : 442)

« Faire une belle œuvre, c'est faire quelque chose qui se place enfin hors du faire – qui n'est pas soluble, annulable par l'idée d'un système d'actes définissables. » (C.XXII : 444) Dès qu'il y a cette opposition au créateur, ce qui a été créé semble d'un autre univers : on ne devine pas son origine dans l'esprit humain. Du *faire* on passe au *produire* : l'œuvre ressemble à une chose naturelle, il n'y apparemment pas d'intension entre l'origine et son accomplissement artistique¹¹⁷. Elle est pure et donc *inhumaine*. Son fonctionnement est une annulation complète de l'« entropie », car dans cette œuvre suprême de l'esprit la réversibilité des échanges conserve l'énergie en maintenant l'équilibre des mots. Ici, la poïétique est nulle et le poème est devenu un pur objet esthétique pour la contemplation.

Le problème de définir l'esthétique valéryenne de la composition vient de cette bifurcation du but de la manœuvre : d'une part il y a les buts réels que se pose l'esprit et d'autre part il y a l'utopie impossible d'une création parfaite. L'œuvre fermée ressemble à l'utopie mallarméenne du Livre : les deux visent une création après laquelle la littérature serait impossible. Pour préciser la particularité de l'idée valéryenne, il faut revenir à l'extrait des *Cahiers* que nous avons cité plus haut :

Mais mon « rêve de poète » eût été de composer un discours, – une parole de modulations et de relations internes – dans laquelle le physique, le psychique et les conventions de langage pussent combiner leurs ressources. Avec telles divisions et changement de ton bien définis. 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 (contraste, ceci) – et en poussant la cons-

¹¹⁷ « Le faire trouve son accomplissement dans le Produire, c'est-à-dire dans sa propre négation. Par une ironie de la poïétique valéryenne, la finalité du Faire est de procurer au lecteur/consommateur l'illusion qu'il n'a jamais eu lieu. » (Houpert : 132)

cience de soi à la capture de sa sensibilité – développant les propriétés d’icelle dans leurs implexes – résonances, symétries etc. – sur la corde de la voix. En somme, le Langage issu de la Voix, plutôt que la Voix du Langage. (C.XXII : 435 sq.)

Les deux tendances valéryennes sont ici unies par le fait que le langage est censé être transformé par la sensibilité de l’homme. Celui-là trouve le moyen d’atteindre son épiphanie. « L’homme est la mesure de toutes choses. » La métaphysique du Livre, l’interprétation valéryenne du projet de Mallarmé, est rejetée en faveur d’une littérature qui coupe tout lien avec le monde. C’est l’homme qui est le lieu où les résonances et les symétries d’une musique se font entendre dans *l’état chantant*. La composition poétique est mimétique dans le sens où elle essaye de représenter cet *état chantant* en donnant à la création artificielle qui, par la voix représente un être pur et harmonique, l’apparence d’une *croissance naturelle*. Valéry a dit que la lente composition de *La Jeune Parque* fut comme « la croissance naturelle d’une fleur artificielle¹¹⁸ ».

Les écrits de Valéry portent plus souvent des grains de semence que des propositions concrètes. Mais ses idées sur la composition et la réception de la littérature sont souvent éclairantes et même réalistes. J’ai ici surtout souligné l’aspect utopiste de ses pensées, car je trouve que l’utilité de la théorie de la littérature réside justement dans cet éloignement du connu : il faut faire des tentatives impossibles avant de revenir à la « réalité ». On est mieux armé après l’expérience. L’approche singulière de Valéry a fait dire au célèbre critique américain Harold Bloom qu’il était le dernier grand critique français avant la redéfinition de la théorie littéraire par les « techniciens¹¹⁹ » de la nouvelle critique.

Il sied de finir avec une belle pièce de prose écrite en 1940, connue sous le titre « Tête de cristal ». Le cristal est comme nous l’avons indiqué un des produits les plus achevés de la nature et donc un modèle de l’œuvre fermée. Ce « Tête de cristal » présente un microcosme d’un ordre formel où l’éternité est substituée à la finitude. Il y a circularité et ouverture. Cette pièce, qui est un des bijoux des *Cahiers*, touche donc au concept de *l’Infini esthétique* – beauté qui « répond à ce qu’elle excite. » (C.XXIV : 497) C’est une notion valéryenne fondamentale que nous n’avons pas pu traiter suffisamment dans notre « cadre restreint », comme l’on dit. Cette notion de l’esthétique infinie ouvre aux nouvelles perspectives qui pourraient prolonger indéfiniment notre mémoire. Celui-ci est décidément un travail *ouvert*.

¹¹⁸ Lettre de 1917 à André Fontainas (Hytier: 173).

¹¹⁹ C’est le mot exact de Bloom.

J'aurais voulu te vouer à former le cristal de chaque chose, ma Tête – et que tu divises le désordre que présente l'espace et que développe le temps, pour en tirer les puretés qui te fassent ton monde propre, de manière que ta lumière dans cette structure réfringente revienne et se ferme sur elle-même dans l'instant, substituant à l'espace l'ordre et au temps une éternité. Et ainsi je serais sans être et je ne serais pas sans ne pas être – et la mort n'étant qu'un effet du monde naturel, comme la vie, toutes deux inséparables de lui, il arriverait que le décomposant et le résolvant de la sorte, et la vie avec lui, la mort s'évanouirait avec elle et avec lui. (C.XXIV : 3)

QUELQUES PUBLICATIONS DE PAUL VALÉRY

- 1888** Conte de nuit
- 1889** Rêve. Élévation de la Lune. Quelques notes sur la technique littéraire
- 1890** Narcisse parle. Le jeune prêtre. La suave agonie. Pour la nuit
- 1891** Paradoxe sur l'architecte
- 1892** Le bois amical
- 1894** L'introduction à la méthode de Léonard de Vinci
- 1895** Une conquête méthodique
- 1896** La soirée avec M. Teste
- 1897** L'art militaire
- 1898** Agathe
- 1900** Anne
- 1917** La jeune Parque. Aurore
- 1920** Le cimetière marin. L'album de vers anciens
- 1921** L'ébauche d'un serpent
- 1922** Charmes. Le Serpent
- 1923** Eupalinos ou l'Architecte
- 1924** Fragments sur Mallarmé. Variétés I
- 1925** L'Âme et la Danse
- 1926** Vers et prose. Rhumbs. Analecta
- 1927** Nouveaux Rhumbs. Quatre lettres au sujet de Nietzsche
- 1928** Entretiens, avec Frédéric Lefèvre
- 1929** Variétés II. Léonard et les philosophes

- 1931** Amphion. Regards sur le monde actuel. Moralités. Pièces sur l'art
- 1932** L'idée fixe. Choses tues
- 1933** À propos de l'Histoire, avec Gabriel Hanotaux
- 1934** Suite. Sémiramis
- 1935** Paraboles pour illustrer douze aquarelles d'Albert Lasard
- 1936** Variétés III. Degas, danse, dessin
- 1937** Villon et Verlaine. L'Homme et la Coquille
- 1938** L'existence du symbolisme. Variétés IV. La cantate du Narcisse. Introduction à la poésie
- 1939** Mélanges
- 1941-1943** Tel quel
- 1942** Mauvaises pensées et autres
- 1944** Variétés V. Ode à la France. Variations sur ma Gravure
- 1945** L'Ange. Discours sur Voltaire. Le Solitaire. Discours sur Bergson
- 1946** Mon Faust, posthume
- 1948** Vues, posthume
- 1950** Histoires brisées, posthume
- 1952** Lettres à quelques-uns, posthume
- 1955** Correspondance avec Gide, posthume
- 1956** Correspondance avec Gustave Fourment, posthume
- 1970** Cahiers, 2 vol. condensés, publiés dans la Bibliothèque de la Pléiade, posthume
- 1988** Cahiers, 1894-1914, édition de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry, posthume

BIBLIOGRAPHIE :

- BARTHES, Roland. 1994. *Œuvres Complètes*, tome 2, Paris : Éditions du Seuil.
- BASTET, Ned. 1999. *Valéry à l'extrême*, Paris : L'Harmattan.
- BÉNICHOU, Paul. 1995. *Selon Mallarmé*, Paris : Gallimard.
- BENVENISTE, Emile. 1966. *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard.
- BOURJEA, Serge. 1997. *Paul Valéry – Le Sujet de l'écriture*, Paris : L'Harmattan.
- CHRISTENSEN, Alf. 1952. *Paul Valéry – en tenker og en dikter*, Oslo : Cappelen.
- ECKHOFF, Lorentz. 1928. *Førerne av vår tids franske litteratur*, Oslo : Aschehoug.
- GENETTE, Gérard. 1966. *Figures*, Paris : Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard. 1976. *Mimologiques – voyage en Cratylie*, Paris : Éditions du Seuil.
- GRACQ, Julien. 1981. *En lisant et en écrivant*, Paris : José Corti.
- Groupe μ . 1977. *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles : Presses Universitaires de France.
- GUIRAUD, Pierre. 1953. *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris : Klincksieck.
- HORACE. 1993. *Œuvres*, Paris : Flammarion. (Traduction de François Richard)
- HOUPERT, Jean-Marc, 1992. « Paradoxe sur le poète » in *Paul Valéry : Aux sources du poème* (CELEYRETTE-PÉTRI, réd.), Paris : Librairie Honoré Champion.
- JARRETY, Michel. 1991. *Valéry devant la littérature*, Paris : Presses Universitaires de France.
- JARRETY, Michel. 1992. *Paul Valéry*, Paris : Hachette.
- JARRETY, Michel. 1998. *Que sais-je : La critique littéraire française au XX^e siècle*, Paris : PUF.
- JARRETY, Michel. 2003. *Que sais-je : La poétique*, Paris : PUF.
- KAO, Shuhsi. 1985. *Lire Valéry*, Paris : Librairie José Corti.
- MALLARMÉ, Stéphane. 1970. *Œuvres Complètes*, éd. Mondor et Jean-Aubry, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- MAURIAC, Claude. 1961. *La marquise sortit à cinq heures*, Paris : Éditions Albin Michel.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de. 1978. *Essais*, éd. Villey, Paris : Presses Universitaires de France.
- NADAL, Octave (éd.). 1955. *Correspondance Gide-Valéry*, Paris : Gallimard.
- NASH, Suzanne. 1983. *Paul Valéry's Album de vers anciens – a past transfigured*, Princeton (Mass.) : Princeton University Press,
- PAULHAN, Jean. 1967. « Un rhétoricien à l'état sauvage » in *Œuvres*, tome 3, Paris : Cercle du livre précieux.
- PASCAL, Blaise. 1999. *Pensées*, éd. Sellier, Paris : Garnier.
- PIRE, François. 1964. *La tentation du sensible chez Paul Valéry*, Paris : La renaissance du livre.
- RICHARD, Jean-Pierre. 1962. *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris : Éditions du Seuil.
- RIMBAUD, Arthur. 1972. *Œuvres Complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- THIBAUDET, Albert. 1923a. *Paul Valéry*, Paris : Grasset.
- THIBAUDET, Albert. 1923b. *Trente ans de vie française – Le Bergsonisme*, Paris : NRF.



VALÉRY, Paul, *Cahiers* (Édition intégrale en fac-similé, 29 volumes), Paris : Édition du C.N.R.S., 1957-1961.

VALÉRY, Paul, *Cahiers* (deux tomes), Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973-1974.

VALÉRY, Paul, *Œuvres* (deux tomes), Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957-1960.

ANNEXE I

Wikipédia, une encyclopédie de la Toile, donne cette définition des deux premières lois de la thermodynamique :

La première loi de la thermodynamique introduit le dogme de la conservation d'énergie et de l'équivalence entre travail (W) et chaleur (Q) mesurés en Joules (J). Une turbine ou un piston transforment de la chaleur en travail. Dans un système fermé le bilan énergétique ($W+Q=0$) est nul par définition, ce qui rend impossible tout mouvement perpétuel sans apport externe d'énergie dès lors qu'il y a travail. Une augmentation d'énergie d'un côté se traduit par une diminution de l'autre. L'énergie se conserve, elle ne peut être ni créée, ni détruite mais elle se transforme. C'est à ce niveau que « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ».

C'est un dogme intangible qui se réduit à exiger l'égalité entre la cause et l'effet, entre les deux côtés des équations, fondant la possibilité de la mathématisation de la physique (et en premier lieu de la dynamique). L'énergie se définit ainsi comme une constante numérique, ce qui implique de toujours chercher dans un bilan énergétique où est passée l'énergie manquante (sous forme de chaleur et de rayonnement). Car si l'énergie se conserve, elle se transforme aussi et dans sa transformation il y a de la perte, il n'y a jamais transformation intégrale dans une seule forme d'énergie mais toujours des fuites plus ou moins importantes dans les autres formes, ce qui débouche sur le second principe.

Travail et chaleur sont énergétiquement équivalents d'après le premier principe. Néanmoins, ce principe à lui seul n'est pas suffisant car il permet d'imaginer des dispositifs qui vérifient le premier principe, mais impossibles à réaliser en pratique. Par exemple on ne peut pas espérer fabriquer un jour un bateau qui utiliserait pour avancer l'énergie contenue dans l'eau de mer, sous forme d'énergie thermique, laissant derrière lui un sillage de glace. Pourtant le bilan énergétique (premier principe) ne serait pas mis en défaut... il suffit de récupérer l'énergie thermique contenue dans l'eau de mer, de la transformer (par un moyen quelconque) en travail et le bateau avancerait ! Pourtant c'est impossible... Ainsi, certaines transformations que permettrait le premier principe - qui conservent donc l'énergie - ne se produisent jamais parce que le second principe les interdit. Par exemple, si deux corps sont amenés au contact thermique, ce n'est jamais le corps le plus froid qui cède de la chaleur au corps le plus chaud ; c'est toujours l'inverse dans les transformations réellement observées. Il est donc nécessaire d'introduire la notion d'évolution, c'est ce que réalise le second principe grâce au concept d'entropie.

Une transformation quasistatique susceptible d'être inversée à la suite d'une modification progressive des contraintes extérieures, en permettant au système de retrouver les états antérieurs successifs, est appelée transformation réversible. En fait cela revient à passer le film de la transformation à l'envers ! Si ce film paraît ridicule c'est que ce n'est pas réversible.

Une transformation réversible représente le cas limite d'une transformation réelle, conduite d'une manière infiniment lente, constituée d'une suite d'états infiniment voisins d'états d'équilibre, caractérisée par des phénomènes dissipatifs négligeables. On peut recenser plusieurs causes d'irréversibilité (liste non exhaustive) :

- inhomogénéité (source de diffusion) : densité moléculaire, température, pression...
- phénomène dissipatif : frottements fluides et solides
- réorganisation spontanée de la matière : réaction chimique

ANNEXE II

Nous reproduisons ici un chiasme de synthèse comme il est présenté dans *Lire Valéry* de Mme Kao (page 178). Le lecteur de *La Jeune Parque* trouve ici un système complexe d'interrelations dans lequel quatre termes « répondent et font écho aux trois autres dans une circulation incessante de réverbérations signifiantes. » (ibid.) Ce schéma est donc un autre exemple de la « nécessité poétique » que nous avons traitée dans la quatrième partie de ce travail. Soulignons qu'une bonne connaissance du poème et peut-être aussi du commentaire de Mme Kao est nécessaire pour la compréhension. L'important est qu'il y a ici des relations poly-sémantiques qui sont rendues possibles par la connexion et la contagion de la composition. Ces éléments ne peuvent être associés que dans un cadre poétique.

Il s'agit des motifs qui se trouvent dans les vers 13 à 17 :

La houle me murmure une ombre de reproche,
Ou retire ici-bas, dans ses **gorges de roche**
Comme chose déçue et bue amèrement,
Une rumeur de plainte et de resserrement...
Que fais-tu, hérissée, et cette main glacée,
Et quel frémissement d'une feuille effacé
Persiste parmi vous, **îles de mon sein** nu?...
Je scintille, liée à ce ciel inconnu...
L'immense grappe brille à ma soif de désastres.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| Avant-propos..... | 3 |
| Introduction..... | 4 |
| PREMIÈRE PARTIE – LA VIE ET L’ESPRIT..... | 11 |
| DEUXIÈME PARTIE – DU DESORDRE À L’ORDRE..... | 18 |
| 1. Modèles..... | 21 |
| 2. L’esprit..... | 28 |
| 3. Intégrité du soi..... | 34 |
| 4. Penser..... | 37 |
| 5. Langage..... | 40 |
| 6. Faire – danser – chanter : La néguentropie retrouvée..... | 47 |
| 7. Le dur et le tendre..... | 52 |
| 8. L’universel et le particulier..... | 55 |
| TROISIÈME PARTIE – ESTHÉSIQUE ET POÏÉTIQUE..... | 62 |
| 1. Esthétique..... | 62 |
| 2. Poïétique..... | 66 |
| 3. Le vers et la prose..... | 69 |
| 4. L’usine..... | 73 |
| 5. Le rythme..... | 77 |
| 6. L’inspiration..... | 78 |
| 7. L’utilité de la forme..... | 79 |
| 8. La Voix..... | 81 |
| QUATRIÈME PARTIE – DE L’ARBITRAIRE AU NÉCESSAIRE..... | 83 |
| 1. Cratyle et Hermogènes..... | 83 |
| 2. Rhétorique de la lecture..... | 86 |
| 3. L’arbitraire créant le nécessaire..... | 87 |
| 4. La métaphore..... | 88 |
| 5. Le diamant..... | 90 |
| 6. Larmes et étoiles..... | 94 |
| 7. Connexion et contagion..... | 97 |
| CONCLUSION..... | 101 |
| Quelques publications de Valéry..... | 111 |
| Bibliographie..... | 113 |
| Annexes..... | 115 |

L'image est tirée de la *Magazine littéraire* N° 368 : « Mallarmé – Naissance de la modernité », page 53.

En couverture : « Le poète examine un coquillage ». Image tirée de *Paul Valéry*, (par Pierre Caminade. 1972. Paris : Éditions Pierre Charron) page 20.