

Les dialogues de Paul Valéry

Professeur Jacques Duchesne-Guillemin

Citer ce document / Cite this document :

Duchesne-Guillemin Jacques. Les dialogues de Paul Valéry. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1972, n°24. pp. 75-91;

doi : <https://doi.org/10.3406/caief.1972.1001>

https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1972_num_24_1_1001

Fichier pdf généré le 20/04/2018

LES DIALOGUES DE PAUL VALÉRY

*Communication de M. Jacques DUCHESNE-GUILLEMIN
(Liège)*

au XXIII^e Congrès de l'Association, le 26 juillet 1971.

L'édition de la Pléiade, procurée en 1960 par M. Jean Hytier, rassemblait l'essentiel de ce qui pouvait, à l'époque, éclairer les Dialogues de Valéry. La même année parurent, sous la signature respective de Jeanine Parisier-Plottel et du Dr A. J. Fehr, deux volumes consacrés à ces Dialogues (1) et où il y a beaucoup à apprendre. Sept ans plus tard, *Eupalinos* et *l'Ame et la Danse* étaient réédités avec une introduction et des notes par Vera Daniel (2).

Mais aucun de ces quatre exégètes n'a utilisé pleinement les *Cahiers*, dont l'édition photographique avait commencé en 1957. Je voudrais combler cette lacune : ce sera peut-être ma seule excuse pour avoir accepté l'invitation, certainement inspirée par l'amitié, que m'a transmise M. Raoul Mortier.

Je suis reconnaissant aux organisateurs de cette journée de m'avoir fourni l'occasion de fêter, avec trois mois d'avance, un centenaire qui coïncidera, en octobre prochain, avec un autre — le 25^e de Cyrus, auquel je suis tenu professionnellement d'assister — dans d'autres prestigieuses capitales,

*Téhéran, Ispahan, Shiraz,
Pasargades, Persépolis...*

(1) Jeanine PARISIER-PLOTTEL, *Les Dialogues de Paul Valéry*, Paris, P.U.F., 1960 ; Dr J. A. FEHR, *Les Dialogues antiques de Paul Valéry*, Essai d'analyse d'*Eupalinos* ou *l'Architecture*, Leyde, Univ. Pers, 1960.

(2) Vera DANIEL, *Paul Valéry, Eupalinos and l'Ame et la Danse*, Oxford Univ. Press, 1967.

En écoutant les communications de ce matin et de tout à l'heure, j'ai mesuré l'avantage que j'aurais eu à les entendre avant d'entreprendre la mienne... Je vais faire ici ce que Valéry aimait faire : s'adresser à de plus compétents, leur poser des questions, parfois les taquiner un peu. Je vous remercie d'avance de vos réponses et des critiques que vous voudrez bien me faire.

Valéry a raconté avoir adopté la forme dialoguée pour sa commodité, parce qu'elle est extensible à volonté par l'addition ou la suppression de quelques répliques anodines. Cela ne veut pas dire que le genre ne l'eût pas tenté depuis longtemps, et pour des raisons plus profondes. De cet intérêt, font foi, comme l'a tout récemment écrit William Stewart (3), un projet de dialogue intitulé « A Singapour » ou « Le Dîner de Londres », conséquence d'un premier séjour outre-Manche en 1896, et, un peu plus tard, les *Cahiers*, où l'on trouve au tome I, p. 310 et 311, c'est-à-dire en 1899, l'ébauche d'un dialogue entre Eros et Nous — trop long à citer mais sur lequel il nous faudra revenir.

Un autre passage des *Cahiers*, 24, 762, dont on va voir l'importance pour notre propos, a déjà été cité, dans un autre contexte, par Judith Robinson, ici même :

Thibaudet a cru sur un mot de la Jeune Parque que j'avais été « *influencé* » par Bergson. Et pourtant, il me connaissait ! Raymond (de Genève) récemment encore. Or je lis mal et avec ennui les philosophes qui sont trop longs et dont la langue m'est antipathique. (En marge : et je les entends encore plus mal).

Si l'on savait combien peu j'ai lu Platon — et en traduction ! J'ai fait cependant des dialogues « socratiques » ! C'est la forme qui m'intéresse. Le fond de la pensée n'est rien...

Nous reviendrons sur cette dernière sentence. Pour le moment, notons que *socratique* est mis ici entre guillemets. Et à juste titre, car le Socrate de Valéry ne ressemble guère à celui de Platon. A chacun son Socrate : cela était déjà vrai dans l'antiquité.

(3) William Mc Causland STEWART, « Mes souvenirs personnels sur Paul Valéry », *Actes de l'Académie de Bordeaux*, 4^e série, t. XXV, 1970, p. 3 sq.

Un autre trait, qui n'est pas non plus dans Platon, annonce, dans les *Cahiers*, le premier dialogue publié par Valéry, *Eupalinos*, qui se passe chez les morts. On lit en effet, tome 7, p. 481 (mai ou juin 1920) : « Dialogue dans l'au-delà (entre R et AM) », sigles qui me sont impénétrables (peut-être Rimbaud et Musset ?).

Eupalinos est, seul de tous les dialogues de Valéry, un « dialogue des morts » : ses personnages se rencontrent dans l'au-delà et échangent des réflexions sur leur nouvel état. Ne ferait-on donc pas bien — et ceci est ma première question —, au lieu de citer toujours Platon, de penser à Lucien ?

Lucien, cet atticisant de date tardive, avait eu le sentiment de régénérer, après des siècles d'engourdissement, le dialogue de Platon et cela, en y insufflant l'esprit de la comédie. Or ceci me paraît également un caractère essentiel des dialogues de Valéry, par lequel ils se distinguent de la plupart des dialogues philosophiques : l'élément de comédie y est toujours présent, sinon prédominant. (Ce n'est pas par hasard que l'on a pu avec succès mettre à la scène, aussi bien que le *Faust*, *l'Idée fixe*, *l'Ame et la Danse* et *Eupalinos*.)

La filiation de Lucien à Valéry a pu être directe, car Valéry avait certainement lu cet auteur, mais elle a pu aussi s'exercer par quelques intermédiaires qui, de loin en loin, ont illustré ce genre littéraire. Les dialogues de Lucien, quoique vite devenus classiques, n'ont été valablement imités qu'après bien des siècles : de même qu'il n'y avait rien eu de notable entre Platon et Lucien, il faut attendre Fénelon et Fontenelle pour voir le dialogue des morts... ressusciter. Fontenelle reconnaît expressément sa dette envers Lucien en lui adressant une épître aux Champs Élyséens.

Après lui — et jusqu'à Valéry —, c'est encore une fois le silence (je veux dire : l'absence d'œuvres de valeur), sauf pourtant deux courts ouvrages qu'on a tort de ne jamais citer dans ce contexte, car leur parenté avec Lucien et Fontenelle, d'une part, avec Valéry, de l'autre, est évidente. Je veux parler des *Colloques* d'Edgar Poë : « The Colloquy of Monos and Una » et « The Conversation of Eiros and Charmion », que Valéry, dès son jeune âge fervent de Poë, a dû lire dans la

traduction de Baudelaire (qui les avait joints aux « Histoires extraordinaires »).

Je considérerai successivement, comme on m'en a prié, le style des dialogues de Valéry et leur thématique. Sur le premier de ces points, vous me permettrez d'être plus bref, pour ne pas répéter ce que j'ai déjà dit ailleurs.

Ce que j'ai écrit de *l'Ame et la Danse* (4) vaut aussi, quoique à un moindre degré, pour *Eupalinos* : prose de peintre et d'amateur de musique autant que d'amateur d'abstraction, le jeu des sonorités et celui des métaphores s'y allient et entrelacent à celui des idées. Et s'il est vrai que la bonne prose est celle qui se fait oublier, nous en sommes loin ici, côtoyant au contraire la poésie, y versant parfois :

*J'ai parcouru notre pâle séjour...
Tout le monde ici te connaît
et personne ne t'avait vu...
Alcibiade, Zénon, Ménexène, Lysis...
Hélas ! Pauvre Ilissus !*

Ne dirait-on pas que ces dialogues ont été écrits sur la lancée de *La Jeune Parque* et de *Charmes* ? (Nous ferons la même observation en étudiant les thèmes).

Plus généralement, nous trouvons, sur les rapports génétiques entre prose et vers, chez Valéry, un témoignage curieux, que je crois inédit. C'est quelque part au tome 27, mais j'en ai perdu la référence exacte et je cite de mémoire : « Quand on essaie d'écrire parfaitement, on aboutit au vers ». Surtout, faut-il le dire, si « on » est un poète, qui fut poète dans sa jeunesse et qui est revenu récemment à l'exercice du vers, comme c'était le cas de Valéry en 1920.

Le *Dialogue de l'Arbre*, écrit beaucoup plus tard, en 1943, est presque tout entier en vers blancs — plus constamment encore dans la bouche du pâtre Tityre que dans celle du poète-philosophe Lucrèce. L'ouvrage est, comme on sait, la conséquence d'une relecture fortuite des *Bucoliques*.

(4) J. DUCHESNE-GUILLEMIN, « L'Ame et la Danse revisitées », *French Studies*, oct. 1969, 362 sq.

Le *Colloque pour deux flûtes*, qu'a mis en musique Francis Poulenc (5), est en vers.

Même le travail tout improvisé de *l'Idée fixe*, œuvre qui se veut purement intellectuelle et où la poésie est même un peu bafouée au passage, produit de-ci de-là des vers parodiques, dont nous verrons tout à l'heure un exemple.

On devrait, en appliquant les critères qui ont été dégagés, ce matin, par M^{me} Kushner et par MM. Lebègue et Bray et, cet après-midi, par M. Roelens, introduire ici des considérations que je ne puis qu'indiquer sommairement :

— les dialogues de Valéry ont un caractère animé, presque théâtral ;

— ils reflètent plus ou moins des conversations qui ont eu lieu ou du genre de celles qui avaient lieu entre Valéry et ses amis ; ceci est vrai surtout de *l'Idée fixe* ;

— les dialogues de Valéry se placent dans la tradition anti-pédante du XVII^e siècle, qui organise un discours en spectacle. Valéry, dans *L'Ame et la Danse*, va jusqu'à l'extrême de cette tendance : la conversation, outre son contenu propre, nous évoque tout le déroulement d'un ballet ;

— le dialogue valéryen n'est pas ou n'est guère dialectique, et fait seulement semblant, par endroits, d'être maïeutique. Mais ceci ressortit à la thématique et par conséquent à la seconde partie de notre exposé.

Aussi bien, les titres que j'ai cités tout à l'heure, *Eupalinos*, *L'Ame et la Danse*, *l'Idée fixe*, le *Dialogue de l'Arbre* et le *Colloque pour deux flûtes*, ne représentent-ils qu'une petite partie des dialogues dont Valéry avait conçu le projet et dont il nous a laissé des esquisses plus ou moins poussées. Ces ébauches donnent lieu à mainte remarque, portant principalement sur le fond mais aussi sur la forme, et qui serviront donc de transition naturelle entre les deux parties de cette communication.

En 1923, peu de temps après *l'Ame et la Danse*, Valéry confiait à l'Abbé Mugnier (6) : « Je comptais écrire cette

(5) Sans succès, apparemment, car la partition est inédite et introuvable.

(6) Princesse BIBESCO, *Le Confesseur et les Poètes*, Paris, 1970, p. 173.

année un certain dialogue sur les *choses divines*, mais quoique j'y aie assez songé, je ne m'en sens pas la force, ni en état de grâce. Le travail m'est presque impossible. Je ne sais quel détachement, et l'effet aussi de ces insomnies [pendant lesquelles il lisait l'*Histoire littéraire du sentiment religieux* de l'abbé Bremond] me font regarder sans fin le papier où rien ne s'écrit. Cette espèce d'immobilité n'est pas sans me préoccuper assez. Elle est pénible en soi, elle est grave par ses conséquences matérielles ».

On lit dans les *Cahiers*, 8, 304 (1921) : « Dia... Ecrire de amore. » Puis, p. 586 (1922, après la mort d'Édouard Lebey), dans une liste d'œuvres à faire (pour écarter le loup, comme disent les Anglais), on trouve ceci : « Peri tòn tou theou < 'Ερως ».

Si l'on entreprenait de relever dans les *Cahiers* tous les fragments de dialogues — il y en a bien cent —, on s'attendrait peut-être à trouver deux sommets, deux périodes de plus grande fréquence, l'une partant d'*Eupalinos* pour se terminer, en 1932, par *L'Idée fixe*, et l'autre aboutissant, en des préparations successives, au *Faust* (1945). En réalité, il n'y a pas deux sommets, la fréquence reste sensiblement égale ; la première idée d'un Faust remonte à 1925 (11, 814) et est constamment reprise (12, 783, etc.). Ce *Faust*, qui relaiera en quelque sorte, à partir de 1932, *L'Idée fixe* comme réceptacle des idées chères à Valéry, reprendra une partie des ébauches de dialogue des choses divines : certaines notations (7) portent à la fois le sigle θ et le sigle III^e Faust (8) ; et les deux thèmes se poursuivent parallèlement dans les volumes 19 et suivants.

En même temps qu'au Faust et aux Choses divines, Valéry songe aussi (au moins à partir de 1930 : 14, 673) à un drame, à une Stratonice dont le volumineux dossier, étudié récemment par Ned Bastet (9), nous révèle un Valéry inattendu, un Valéry hanté par la tragédie.

(7) *Cahier* 15, 653 ; 19, 466 ; 27, 749, 887.

(8) Cf. J. DUCHESNE-GUILLEMIN, « De quelques Sigles », *Australian Journal of French Studies*, 1971, p. 216 sq.

(9) Et mal traduit dans le n° des *Yale French Studies* consacré en 1970 à P. Valéry, p. 128 sq.

Et voici encore une de mes questions. Pourquoi les efforts répétés de Valéry pour écrire un drame de la jalousie — sentiment qui est aussi, nous le verrons, à la base de *L'Idée fixe* — n'ont-ils pas abouti ? Sans doute était-il trop intelligent pour ne pas constater son impuissance à manier le mode tragique. Lui dont le naturel est de réagir à une crise par une analyse, toute situation tragique a pour lui quelque chose de brutal et d'opaque, pour quoi il lui manque peut-être une certaine innocence ou naïveté ? On l'a vu dans le *Faust*, où abondent les dialogues ironiques, où le ton comique prédomine et où la partie principale, l'acte IV de Lust, qui devait mettre en scène le grand drame de l'amour (10), manque. Valéry était fait pour servir Thalie, non Melpomène.

Ses nombreuses esquisses de dialogue devaient nécessairement l'entraîner à des réflexions sur cette forme littéraire. Nous lisons à ce sujet, tome 21, 376 : « Je conçois le dialogue sur un nouveau type », ce qui nous laisse sur notre faim. Pense-t-il à un dialogue « entre deux êtres identiques », selon la formule ajoutée après coup à l'esquisse de dialogue entre Éros et Nous conservée au tome premier et à laquelle j'ai déjà fait allusion ? (11). C'est possible.

Souvent, sa réflexion le mènera, selon son goût profond (qui l'attire aussi aux mathématiques) dans le sens de la plus grande généralité. Voici ce que lui suggère (*Cahier* 24, 624) son travail du Faust :

Je m'aperçois par le Faust... de ma constante propension à définir organiquement et à rendre instrumental ainsi dans un théâtre, le dialogue est condition immédiate, et j'écris sans désespérer du dialogue.

Mais après quelque usage, je commence à ressentir cette forme, indépendamment de toute application, et le besoin s'impose à moi d'isoler nettement, de concevoir formellement sa *fonction*, sa place...

J'ai donc besoin d'une « idée » ou formule qui me fasse du « dialogue » quelque chose comme une opération. « Le dialogue est l'opération qui transforme des données par voie d'échange (Demande-Réponse) entre des systèmes à implexes dont l'inégalité est supposée. Le nombre des variables (de ces

(10) *Cahier* 29, 706 : « Comment écrire Lust IV ? Le sujet est aussi peu théâtre que possible. Il est amour comme je le conçois — et l'ai vu périr deux fois. »

(11) Cf. l'article cité, note 8.

systèmes) qui entrent en jeu est variable et définit le genre, depuis le dialogue philosophique jusqu'au plus ordinaire. D'où le ton, etc... A la base le *dialogue intérieur*.

Monologue n'existe pas, si ce n'est peut-être comme activité tout inconsciente — celle du dormeur parlant. En somme formellement je compte, p. ex., une « prière » ; une passe d'armes (duo stretto) ; un dialogue modulé. L'analyse du type dialogue serait féconde. Comme la pensée tend vers ce type et n'est qu'en apparence un monologue, elle serait élucidée par là.

Vous vous serez peut-être dit que ces réflexions, parties de la pratique, s'en éloignent tellement qu'elles ne pourront plus y retourner. C'est ce que l'on constate quelquefois chez Valéry : il s'interroge, à partir de ce qu'il fait, sur ce qu'il faudrait faire ; il fait ce que lui dicte son génie. Et l'œuvre révèle autrement qu'il ne l'a voulu son auteur, comme nous allons le voir.

Abordant, avec la seconde partie de cette communication, la thématique et la composition d'ensemble, un dialogue se détache pour nous de tous les autres : *L'Idée fixe*, « enfant de la hâte », comme dit son auteur, qui nous avertit que le sujet véritable en est la vitesse à laquelle les idées s'y succèdent. « Sujet véritable », nous connaissons l'antienne ; et nous dressons l'oreille. Il doit y avoir autre chose là-dessous.

Nous allons y venir. Mais je voudrais d'abord, avec votre permission, consacrer ici une parenthèse à un petit problème textuel.

Pour pouvoir suivre sans perdre pied l'escrime d'idées à laquelle se livrent, au bord de la mer, M. Teste et un ami médecin, il importerait que nous sachions toujours, des deux interlocuteurs, lequel parle. Or, faute d'indications suffisantes, ce n'est pas toujours le cas : et c'est même, en quatre endroits, impossible — à s'en tenir au texte de la première édition Gallimard (1934), fidèlement suivi par M. Hytier (1960).

P. 67 (Pléiade 218), il faut souder comme suit deux répliques :

— Que faire ? — Je suis *Homme*. C'est-à-dire que je fais des choses inutiles. Observez-vous quelquefois les animaux, Docteur ?

Un peu plus loin, p. 68, il faut en souder trois :

— Moi, je les regarde assez souvent. Et savez-vous ce que j'ai cru remarquer ? — J'ai cru remarquer... Et ceci, tout à coup, nous ramène à votre mal. Au *mal de l'activité*. — J'ai remarqué ... D'ailleurs, j'ai fait les mêmes remarques sur les enfants. Ces êtres-là, mon chez Docteur, n'ont pas le *mal de l'activité*.

P. 101 (Pléiade 232), il faut enchaîner :

— Sous quelle forme ? — A quel état ? — A l'état de promesse, ou d'espoir ?

Enfin, p. 156-157 (Pléiade 255), dans le passage qui commence par un vers parodique (*Un pantalon pour dame en fait paraître mille*), deux répliques doivent de même être soudées en une :

— Mais, partout... En Littérature, d'abord, — comme il sied... Et en Peinture, donc... — Ils nous en offrent des horreurs... avec théories...

Il resterait à vérifier ces conclusions sur le manuscrit. Celui-ci ne m'a pas encore été accessible, mais nous avons, en revanche, l'édition des *Œuvres complètes*, volume F. L'éditeur (anonyme, mais ce ne peut guère avoir été que Julien Monod) a pris soin d'indiquer entre chaque réplique, au milieu de la ligne — comme dans les livres de la Comtesse de Ségur — si c'est « Moi » ou « le Docteur » qui parle. Il lui a donc fallu distribuer les répliques, y compris celles des quatre passages en question. Or, ses résultats (que je n'ai connus qu'après coup) concordent exactement avec ceux auxquels j'étais arrivé.

Une autre confirmation nous vient d'outre-Manche, et même d'outre-Atlantique — tant il est vrai que les études valéryennes sont internationales, comme cette Association, et que la part des Anglo-Saxons y est essentielle —. J'ai cité tout à l'heure William Stewart, Judith Robinson, Vera Daniel. David Paul, traducteur anglais de *L'Idée fixe* dans la collection américaine dirigée par Jackson Matthews, note

ceci (p. 112) : « The first edition contained a number of textual inaccuracies, mistaken words, an occasional wrong attribution of speeches and plain typographical errors ».

Pour ce qui est des attributions de répliques, Paul a ignoré, apparemment, l'édition Monod, mais il est arrivé, indépendamment de Monod et de moi, aux mêmes résultats — à part deux petites erreurs : p. 36, il a inséré un No ! dans une réplique ; p. 44, il en a indûment soudé deux.

Quant aux coquilles, lui seul a cité correctement, contre toutes les éditions françaises, l'épigraphe tirée de Gongora : *En roscas de cristal serpiente breve* (« En replis de cristal... ») : les éditions françaises portent *En roccas...*, ce qui ne veut rien dire et n'est même pas de l'espagnol (12).

Fermons cette parenthèse, trop longue peut-être mais qui représente un acquis précis et incontestable — ce que je voudrais bien qu'on puisse dire du reste de ma communication.

On a écrit (13), et je l'ai moi-même pensé autrefois, que l'ordre des idées dans *L'Ame et la Danse* n'est pas logique, mais décoratif ; ce qui reviendrait à dire que, dans le conflit dont parlait tout à l'heure M. Roelens, qui nous a montré le dialogue mis au supplice, écartelé entre le contenu conceptuel et l'animation scénique, entre continuité et discontinuité, Valéry aurait résolument pris parti pour cette dernière. Nous allons voir que les choses ne sont pas si simples : l'ordre des idées, dans *L'Ame et la Danse*, n'est ni logique, ni décoratif ; il est, avant tout, psychologique. Et cela vaut pour les autres dialogues aussi.

Notamment pour *L'Idée fixe*. M. Teste, qui converse devant la mer avec le Docteur, est tourmenté d'un mal moral qu'il

(12) Ayant eu accès, le lendemain de ma communication, grâce à l'obligeance de M. Delcroix, à l'édition originale, j'ai pu y faire les constatations suivantes :

a) cette édition présente dans le 1^{er} et le 3^e passages le texte que j'ai ci-dessus rétabli, mais non dans les deux autres ;

b) au lieu de la coquille *philoclassique* et de la correction en *philoclas-tique* proposée par D. Paul, la leçon originale (conforme à ce que M. Lloyd Austin et moi avions, indépendamment l'un de l'autre, conjecturé) est *philoclasique* ;

c) l'épigraphe de Gongora manque.

(13) J. PARISIER-PLOTTEL, *Les Dialogues de Paul Valéry*, 1960, p. 77.

ne nomme pas, mais que nous pourrions identifier ; pour s'en délivrer, il a d'abord recouru à une marche en terrain irrégulier, puis il s'est lancé, dès qu'il a rencontré son ami, dans les abstractions. Comment ne pas reconnaître ici Valéry lui-même, qui d'ailleurs nous sera dépeint au physique ? (« Un visage nerveux, ravagé,... où il y a du jeune et du vieux étrangement composés... On y lit tous les temps du verbe Être simultanément... excités. Vous avez le facies très accidenté ; et l'œil, tantôt plus présent, tantôt plus absent qu'il ne faut... »). Nous lisons, *Cahier* 8, 520 (à l'époque de la rupture avec C. K.) : « Une crise doit finir par une analyse ». Plus généralement, ne l'oublions pas, toute sa vocation intellectuelle est née d'une réaction de défense contre une sensibilité exaspérée, dont il n'était pas maître. C'est pour lutter contre un amour impossible qu'il s'est lancé à partir de 1892 dans des voies où — il se l'avouera — son penchant naturel ne le conduisait pas, en se mettant à « théoriser furieusement » (14).

Dans le cas de *L'Idée fixe*, le mal dont il s'agit et qu'indique très vaguement le préambule transparaît plus nettement au cours du dialogue :

- Mais supposez, dit le Docteur (15), qu'au lieu de tripes et de café, je vous aie parlé d'autre chose... Que, par exemple, je vous aie demandé si un... goût vif, plus violent, — qui puisse occuper l'esprit non seulement à l'heure des repas, mais jour et nuit, pendant des mois, — peut-être, des années, — un goût... passionné, un goût...
- Amer...
- Amer, et... tout puissant enfin...

Un peu de chronologie nous permet, je crois, de mettre un nom propre sur cette passion. *L'Idée fixe* a été lue à Gide, en manuscrit, le 5 janvier 1932 (*Cahier* 15, 449). Mettons

(14) Cf. *Cahier* 29, 810 : « Ma folie actuelle (et non sans précédents) réside dans les effets sur le fonctionnement vital, de produits psychiques et de leurs relais, signes. *Je* (qui, *je* ?) ne peut arriver à *désarmer* certaines idées ou images et leurs pointes à peine perçues, ni à réduire les sensations pénibles liées à ces idées, à leur nature de sensations locales... Pauvre machine humaine ! Et ce sont des vices ou accidents de fonctionnement comme ceux-ci qui ont engendré tous ces développements des « choses de l'esprit » ... »

(15) Originale, p. 108, Première Gallimard 127, Pléiade 242.

qu'il ait fallu trois mois pour faire cet enfant de la hâte. Or, c'est le 9 septembre 1931 (*Cahier* 15, 295) que Valéry note, à propos de Renée Vautier qui sculptait son buste : « Ἐρως NR Te revoici, coïncidence. Exqu Coast torsion et tension de l'être. Étrange jalousie, ivresse, énergie, idolâtrie, tendresse et volonté... » ; et le 7 novembre (15, 373), on lit cette rubrique : « Stratonice Renée ». Le personnage de cette femme est donc associé au thème de l'amour jaloux et malheureux. Nous savons désormais de quoi, de qui il s'agit quand nous lisons au début de *L'Idée fixe* : « J'étais en proie à de grands tourments ; quelques pensées très actives et très aiguës me gâtaient tout le reste de l'esprit et du monde. Rien ne pouvait me distraire de mon mal, etc. ».

Quelles sont les idées que secrète ce tourmenté et qui se succèdent à un rythme endiablé, au cours d'une conversation fictive, mais analogue sans doute à bien des conversations réelles ? Valéry nous a dit et répété que les idées ne comptent pas, et nous ne l'avons pas cru ; les thèmes de *L'Idée fixe* sont ceux-là mêmes qui ont alimenté un demi-siècle de réflexion : rapport entre l'âme et le corps, problème de la construction, valeur de la philosophie, etc., etc. Débris d'un grand naufrage (16), celui du Système, survivances de « ces années où, dit Valéry (29, 159), souffrit, luttait et se fortifia ma solitude, c'est-à-dire l'art de s'accepter tel quel », et auxquelles il revient chaque matin, « entre la lampe et le soleil », avec le vague espoir de les articuler un jour en un ensemble. En attendant, la forme dialoguée lui permet de présenter ces idées favorites (souvent originales) comme si elles étaient d'un autre, en

(16) *Cahier* 28, 763 : « Une sorte de système ». Mon vieux et bon système parfois remonte à la surface d'un instant. Tantôt c'est un aspect, tantôt un autre de ce corps de ma nature pensable qui émerge, poupe ou proue...

... Ma nature pensable ? Ce qui a été répondu en tant que « moi », en telles occasions, avec effets de lucidité, de constance, de généralité, particulièrement... satisfaisants. Ainsi les notions que j'ai créées, non selon les philosophes, ni savants, mais selon des besoins sans histoire. C'est pourquoi je me trouvais un Robinson intellectuel. Par ex. les « théories » successives [...] »

Cf. aussi J. DUCHESNE-GUILLEMIN, « Les *n* dimensions de P. Valéry », *Entretiens sur Paul Valéry* (Décade Cerisy 1965), Paris, Mouton, 1968, p. 16 sq. ; « Introduction to La Jeune Parque », *Yale French Studies*, 1970, Number Forty-four (on Valéry), p. 91.

dégageant sa responsabilité : le dialogue-alibi. Ces idées, notons-le, ne sont jamais réellement discutées ; sous le couvert de l'alibi, elles se présentent d'une manière péremptoire.

L'Idée fixe, en nous montrant Valéry réagissant, comme il dit, à une crise par une analyse, nous a placés, par sa spontanéité même, à la source psycho-physiologique de l'intellectualité valéryenne. Les autres dialogues, plus lentement composés, nous font pénétrer plus avant dans le drame intime, sans fin entretenu par le démon de l'Intellect. Que peut un homme, s'est demandé toute sa vie Valéry, et nous pouvons le suivre, tout au long des *Cahiers*, essayant, avec les épaves du système, de construire, pour lui seul, un ensemble en lequel il reconnaisse sa propre forme.

Il sait depuis longtemps que ce n'est probablement pas en un système qu'il parviendra jamais à se traduire totalement (et il a songé à ranger alphabétiquement, en un *Dictionnaire* — solution de désespoir — la matière de ses *Cahiers*) ; c'est plutôt, pense-t-il parfois, en une œuvre d'art (dont Wagner lui avait donné le modèle) qu'il trouvera sa forme (17).

Cet effort obstiné pour se joindre, nouveau Narcisse, nous allons le retrouver dans les dialogues, dont il est le ressort profond, mais toujours comme d'une entreprise impossible.

Valéry n'a-t-il donc jamais connu dans la réalité le sentiment de posséder tous ses moyens ? Si fait ; rarement sans doute, mais un passage des *Cahiers* (23, 99) en témoigne. Cela se passait ici même :

Mes cours récents au Collège, improvisés, m'ont forcé à manœuvrer sur l'ensemble de mes ressources et à engager mes réserves. Je crois que cela leur a fait du bien. Il m'a semblé posséder le principe de tant d'idées ou essais, percées et lueurs précaires, depuis cinquante ans...

Moment trop rare de réconciliation à soi-même : c'est vers semblable réalisation de soi que les dialogues — il nous reste à le montrer — décrivent un élan toujours renaissant. Qu'est-ce que *L'Ame et la Danse* sinon, comme Valéry l'écrit lui-même à L. Séchan (18), « une manière de ballet dont l'Image

(17) Cf. J. D.-G. , « Les n dimensions », p. 26 sq.

(18) Lettre à Séchan, Paul VALÉRY, *Œuvres*, II (Pléiade), p. 1407.

et l'Idée sont tour à tour les coryphées. L'abstrait et le sensible mènent tour à tour ». J'interromps un instant la citation : il s'agit, on le voit, de faire coïncider fond et forme, corps et âme. Mais — et ceci est essentiel — cette coïncidence, d'abord évoquée par une danse calme, semblable à une procession de colonnes, n'est pas réalisable. La danse, d'apollinienne qu'elle était, se fait dionysiaque ; telle l'âme cherchant à tout connaître, même Dieu, Athikté semble essayer toutes les formes possibles et impossibles : son élan devient tourbillon et s'achève en une sorte de transe, entre la vie et la mort. Pour reprendre la citation ci-dessus interrompue : « L'abstrait et le sensible s'unissent enfin dans le vertige, » écrit-il, comme si l'effort de l'être pour se saisir ne pouvait finalement que l'abolir.

J'ai dit tout à l'heure que les dialogues paraissaient avoir été écrits sur la lancée de *la Jeune Parque*, qu'ils en ont gardé notamment la hantise du vers. Il y a aussi, d'elle à eux, une parenté thématique. La Jeune Parque, comme Athikté, tendait à la limite d'elle-même, jusqu'au vertige. Ce trait de la Parque était pour Valéry comme un secret à garder jalousement, à ne confier qu'aux *Cahiers*. Ceux-ci, en effet, font allusion (18, 336) au petit poème limpide, écrit dans le style de La Fontaine, qui a été joint au commentaire d'Alain ; poème où la Jeune Parque se donnait pour une personne quelconque qui, comme vous et moi, s'endort, rêve, se réveille, s'interroge, etc. Ce qui semblait faire écho à la définition qu'avait donnée Valéry à un journaliste (19) : « le changement d'une âme pendant la durée d'une nuit ». — Mais quelle âme, me suis-je demandé, et quelle nuit ? Et j'ai essayé de répondre à cette question dans un récent article (20). Or, Valéry, dans le passage des *Cahiers* où il parle du Philosophe et de la Parque, note, comme *a parte*, ce qui manque à ce petit poème : « La Parque raconte au philosophe son histoire naïve, — sauf qu'elle s'évanouit ».

(19) F. LEFÈVRE, *Entretiens avec Paul Valéry*, 1926, cité P. V., *Œuvres*, I, p. 1613.

(20) Note 16, dernier article cité.

Cet évanouissement, ce vertige caractérise un être qui aspire, jusqu'au péril de mort, à l'extrême de la connaissance et de la volonté ; et résume l'affinité entre Athikté et la Jeune Parque.

On peut aussi remarquer que la première ébauche de dialogue conservée dans les *Cahiers*, dialogue de l'esprit et de l'amour, auquel j'ai déjà fait allusion plusieurs fois, contient quelques germes du grand poème futur, outre que c'en est peut-être, par le sujet, une esquisse :

- Des larmes montent. Faiblesse immense...
- Et pourtant ces conceptions, ces riens, je les perds, je les reprends — mais qui les perd ? Qui les reprend ? Qui n'est pas elles, en moi ?... [« Qui s'aliène, qui se vautre ? », dira la Parque].
- Tu es mon penchant, etc...

Se connaître, se construire, deux aspects du même problème. Et le second sert évidemment de thème à *Eupalinos*, ce dialogue sorti tout entier... d'une commande, sans doute, mais, plus substantiellement, du petit objet mystérieux — était-il naturel ou de main d'homme ? — trouvé autrefois sur la plage de Maguelonne et qui posa brusquement au jeune Valéry le problème : qu'est-ce que créer ?

Au moment où Valéry écrit *Eupalinos*, près d'un tiers de siècle le sépare de cet incident. « Je t'ai dit et redit que j'avais 18 ans », s'écrie Socrate, par la bouche de qui Valéry tient à prendre ses distances — c'est l'alibi dont nous parlions tout à l'heure —. Ces trente années ont vu Valéry s'enfoncer dans le silence, le système faisant eau, puis redécouvrir à 45 ans ce qu'il avait maudit — ou banni — à 20 : la poésie, l'amour ; et retrouver notamment ce que Teste avait méprisé : son corps. D'où la célèbre prière d'Eupalinos : « O mon corps, qui me rappelez à tout moment ce tempérament de mes tendances... enseignez-moi sourdement les exigences de la nature, etc. »

Et cette présence du corps se vérifie encore mieux dans *L'Ame et la Danse*, composée, comme on sait (21), en « état

(21) Cf. J. D.-G., « L'Ame et la Danse revisitées », *French Studies*, oct. 1969, p. 363.

de ravage », d'obsession, et qui est un hommage perpétuel à la grâce du corps féminin.

Surtout, Teste a compris — ou redécouvert — que créer vaut mieux que connaître. Socrate-Teste-Valéry se voit dans le rôle du constructeur qu'il aurait pu être. Or, la création implique une victoire de l'esprit sur la nature ; mais nulle création n'est plus enviable, plus admirable que celle qui, au-delà de tout effort, de tout calcul, semble naturelle, comme chez le Phénicien Tridon. C'est ici le grand paradoxe de l'art concerté, qui se dépasse en se niant. Et le dialogue tend finalement à l'apothéose du constructeur, fantastiquement égalé au Démon.

Créer naturellement, c'est aussi ce qu'ambitionne, dans le *Dialogue de l'Arbre*, Tityre : il voudrait « imiter le mode indivis », qui est celui de la nature mais qui, pour un mortel, ne peut représenter qu'une limite, un idéal.

Le *Faust*, le plus développé des dialogues de Valéry, quoique resté à l'état de fragments, ne devait-il pas, comme l'a également montré, à l'aide des brouillons, encore Ned Bastet (22), mettre en scène le « caligulisme » de Valéry ? En une transposition cosmique de cette soif de se saisir pour se détruire, le monde y devait paraître une gigantesque bulle de plus en plus intelligible, de plus en plus transparente, jusqu'à finalement, telle une bulle de savon, éclater et disparaître.

La première phase de cet élan est évoquée dans un dialogue, la dernière devait l'être dans un autre. Le *Colloque dans un Être*, publié en 1939 (23)] est le monodialogue [pour reprendre une expression de Valéry (24)) d'un être qui s'éveille au désir de l'esprit :

Allons... Sors de l'instant. Compose tes puissances

(et d'abord un alexandrin, — ce qui ne doit plus nous étonner).
Les derniers mots de ce colloque s'enchaînent à un passage

(22) N. BASTET, « Faust et le Cycle », *Entretiens sur P. Valéry*, 1968, p. 115 sq.

(23) P. VALÉRY, *Œuvres*, I, p. 360 sq.

(24) *Cahier* 7, 691.

des *Cahiers* où le même élan est évoqué, mais depuis son origine jusqu'à son terme — et où il est question une dernière fois d'un dialogue —. Citons d'abord la fin du *Colloque dans un Être*, où Valéry s'est, en peu de mots, résumé : « Je suis mesure et démesure, rigueur et tendresse, désir et dédain ; je me consume et j'accumule ; je m'aime et je me hais, depuis le front jusqu'aux orteils, m'acceptant tel que je suis, quel que je sois, répondant de tout mon être à la question la plus simple du monde : *Que peut un homme ?* »

Et voici maintenant l'extrait des *Cahiers* (25) qui s'enchaîne à ce colloque par la question « Que peut un homme » : « J'ai posé cette question il y a plus de cinquante ans... Et dans ma pensée cela vint à la suite : 1^o d'une intensité de ma volonté de conscience de soi ; 2^o de la remarque que peu ou personne n'allait jusqu'au bout. » ... « Quant à moi », écrit-il un peu plus loin, « *jusqu'au bout* fut mon désir : 1^o en fait d'*intellect*. Arriver par manœuvres et exercices d'imagination et self-conscience à former l'idée de nos possibilités, d'où épuisement des philosophies par *voie de possession*, des formes et transformations ; le *groupe des notions* ; 2^o en fait d'affectivité, sensibilités, *a) sensorielles, b) amour* [souligné deux fois] mais ceci demande un ». Ici la page s'interrompt. Mais, un peu plus haut, développant la remarque que personne n'allait jusqu'au bout, Valéry avait écrit :

Certains on cru que *ce bout pouvait être la mort*. Mais la mort est très rarement autre chose qu'une interruption définitive. Peut-être toujours. On peut cependant concevoir des cas où elle soit « naturelle », c'est-à-dire *par épuisement (relatif) des combinaisons d'une vie*. C'était mon idée pour le dialogue *Peri tôn tou Theou*.

Ce dialogue, il ne l'a pas écrit, mais il me semble que cela n'était plus nécessaire : la page que nous venons de citer, une des dernières qu'il nous ait laissées, s'appliquerait bien à lui-même, car s'il est un homme dont on puisse dire qu'il avait à peu près épuisé les possibilités d'une vie, n'est-ce pas Paul Valéry ?

Jacques DUCHESNE-GUILLEMIN.