

Il s'agit d'un extrait de
French Studies [Oxford] 1967.

VALÉRY AU MIROIR

LES CAHIERS ET L'EXÉGÈSE DES GRANDS POÈMES¹

LA critique valéryenne, depuis quelques années, dispose de bases nouvelles. Les brouillons de la *Jeune Parque* et de *Charmes* sont devenus accessibles, grâce aux travaux de Hytier, Nadal, Ireland, Austin, Lawler; ceux du *Faust* viennent d'être utilisés par Bastet; la *Correspondance* avec Gide et avec Fourment a été publiée; les 29 gros volumes des *Cahiers* ont paru. Vraiment, pour l'étude de Valéry, « le temps du monde fini commence ».²

Ces *Cahiers* ont été, pour certains, une déception; pour d'autres, ils prouvaient définitivement qu'on a toujours eu tort de prendre Valéry au sérieux. Cependant, on voit bien, déjà, qu'ils offrent à la recherche un champ immense.

L'année dernière, à Cerisy, ils constituèrent le principal centre d'intérêt de la Décade Valéry. Or, au cours de cette session, très rapidement, plusieurs tendances se sont dessinées. Certains voient dans les *Cahiers* les matériaux d'un vaste traité que Valéry lui-même, s'il avait vécu encore un peu plus longtemps, serait finalement parvenu à édifier — ce qu'il faut, après lui, s'efforcer de faire, autant que possible. Les autres, sans y trouver moins d'intérêt, y voient plutôt la trace pathétique d'un esprit indéfiniment à la poursuite de lui-même, au gré des flux et reflux d'un psychisme singulier. Les premiers tendent à mettre en ordre un ouvrage, les seconds s'efforcent de rejoindre un homme.

Mais, objectent les premiers aux seconds, ne risquez-vous pas, en cherchant l'homme — et quand bien même vous finiriez par le trouver, ce qui n'est pas sûr — de perdre de vue l'essentiel : son œuvre?

Il existe heureusement, pour réconcilier ces deux tendances, une troisième attitude : celle qui consiste à rechercher ce qui, dans les *Cahiers*, éclaire les grandes œuvres publiées, et notamment les poèmes, — en tenant compte aussi, naturellement, de l'apport des brouillons.

En abordant ce sujet, nous nous heurtons à une question préalable. Valéry prétendait n'avoir écrit ses proses que sur commande, ses vers que sur demande. Il faut donc, en flairant là-dessous quelque ruse, s'inquiéter de savoir comment Valéry envisageait réellement la littérature. Était-il, comme il le disait, écrivain malgré lui, cet homme qui, chaque matin, à l'heure où dorment les gens sages, pensait, plume en main?

On lui demandait si, avant de rencontrer, à 19 ans, Pierre Louÿs, il pensait déjà aux lettres. « Jamais », répondit l'académicien. « Je n'y pense pas encore ! » Quant aux *Cahiers*, il les prétendait griffonnés loin de toute intention littéraire.

Or, nous savons maintenant, par les *Cahiers* eux-mêmes, que le souci de publier ne l'a jamais longtemps quitté, même pendant sa prétendue « période de silence » : nombreuses y sont, à toute époque, les ébauches d'œuvres, les listes de titres en projet, et même les essais de mise en ordre de l'ensemble de ces notes, avec esquisses réitérées de préface. Alors, ces déclarations ? Comédie ? Mais peut-être : comédie qu'il se joue à lui-même, histrion véridique ? C'est ce que je voudrais tenter ici d'éclaircir.

Je me propose, considérant l'homme et son œuvre, d'essayer d'y pénétrer étape par étape, en partant de déclarations extérieures comme celles que nous venons de rappeler, pour nous approcher peu à peu de ses puissances intimes, parfois inconscientes mais véritablement créatrices. A partir de cette position centrale, nous pourrons alors reparcourir en ordre inverse les étapes et montrer enfin, si possible, ce que la comédie avait de nécessaire.

Je désignerai chaque étape par un numéro et un titre. Celle dont nous venons de parler pourrait s'intituler *au-dessus de la littérature* ; nous y reviendrons pour finir.

Passons à la seconde. Quand on envisage l'ensemble de ce qu'a écrit Valéry, on peut se demander quelle y est l'importance respective du poète et du penseur. La question a déjà été posée,³ et il n'est que trop facile de constater chez Valéry une singulière confusion entre les démarches de la connaissance intellectuelle et celles de la création artistique. Mais ce qui nous intéresse aujourd'hui, c'est qu'il ait manifesté, comme poète et comme philosophe, une même attitude de retranchement, de repli sur soi-même. « Mes vers ont le sens qu'on leur prête », disait-il à son commentateur Alain. « Celui que je leur donne ne s'ajuste qu'à moi ... ». Paroles qu'il importe avant tout, ce me semble, de rapprocher de telles autres où il donnait sa pensée, son système, sa méthode comme une chose exclusivement personnelle. Par exemple : « J'ai cru et j'ai posé en principe que mes idées n'étaient bonnes que pour moi car elles étaient nées de mon impuissance, de mon ignorance, de mes besoins réels et non de problèmes étrangers ... » (14, 368). Ou bien : « On m'a reproché de ne pas avoir fait de système. Mais si je suis moi-même *in integro* mon système ... » (20, 480). Quand nous repasserons, sur notre chemin de retour, par cette seconde étape, intitulée *pour moi seul*, nous tâcherons de voir s'il n'y a pas ici quelque dépit. Mais poursuivons d'abord notre descente.

Vous vous rappelez certainement la déclaration dans laquelle Valéry, reprenant à son compte la prétendue genèse du *Corbeau* d'Edgar Poe, affirme que tout le *Cimetière Marin* s'est déduit d'un désir de porter le décasyllabe à la puissance de l'alexandrin ... Nous intitulerons donc cette 3^e étape : *à partir du mètre*. Or, presque tout le monde a remarqué, dans l'enchaînement des raisons données, une faille, un certain « exigea bientôt » qui n'exigeait rien du tout. Seul, James Lawler a bravement tenté de faire le pont,⁴ mais je ne crois pas qu'il y ait réussi : il admettrait probablement que, si le *Cimetière Marin* est né de la présence, en son auteur, d'un certain rythme, il est aussi, et plus encore, issu de la confrontation, à un certain moment, d'un certain paysage et d'un certain jeune homme. Alors, pourquoi, de la part de Valéry, cette affectation de formalisme ? Ici encore, nous devons remettre notre réponse pour quand nous repasserons par cette étape. Gagnons d'abord la quatrième.

Valéry, s'en prenant, tome 20, p. 426, aux « savantes études sur la langue et la poésie » — et oubliant sereinement sa profession habituelle de formalisme, écrit : « Quant à la « critique sémantique » (entre guillemets), c'est un tissu d'hypothèses et d'explications imaginaires. » Intitulons donc cette 4^e étape : *contre la critique sémantique*. « Je le vois », poursuit Valéry, « par mon expérience sur mes poèmes ! » Par exemple, sur *Les Pas*, petit poème purement *sentimental* auquel on prête un sens intellectuel, un symbole de « l'inspiration » ! Nous nous y étions tous trompés, je crois. Lawler, qui a publié une ébauche de ce poème, a cru pouvoir récuser le témoignage de l'auteur. Il écrit ceci : « Le chant « sentimental » que le poète s'était proposé de faire (et qu'il croyait avoir fait) devient un drame de la sensibilité créatrice. »⁵ C'est trop vite dit, il me semble. L'intention, c'est évident, a plus ou moins dévié, plus ou moins consciemment, en cours de travail, mais pas nécessairement jusqu'à cette allégorie. Nous aurons à revenir sur cela aussi. Ce qui importe maintenant, c'est que Valéry avoue ce dont on ne le croyait pas capable, ou coupable : il a, comme le plus commun des poètes, composé un poème d'amour. Aussitôt, nous nous rappelons deux autres œuvres du même genre, en dehors des *Charmes* : *L'Oiseau cruel* et le *Sonnet de M. de St Ambroise*. Et nous nous demandons, sans honte, qui les a inspirés. *Les Pas* sont de 1921 ; c'est du moins la date de leur publication. Il est évident que c'est Catherine Pozzi qui en est l'inspiratrice, Catherine-χαρις, qui longtemps donna l'idée d'une Béatrice et que désigne donc singulièrement le vers :

Personne pure, ombre divine ...

L'Oiseau cruel est de 1935 : nous l'apprenons par le tome 18, 177, qui nous parle en même temps du second grand amour : Néère, désignation cryptique de Renée Vautier. Quant au *Sonnet de M. de St Ambroise*, publié en 1942, sa destinataire y est nommée : Irène, qui figure aussi dans les *Cahiers*, sans cependant être, jusqu'à présent, identifiable. Peu importe. Ces trois poèmes sont en tout cas parfaitement personnels et ils nous aident à voir sans trop d'étonnement quelle grande part tient l'amour dans le regard rétrospectif que Valéry, vers la fin de sa vie, jetait sur l'ensemble de son œuvre. Et ceci est notre 5^e étape : *l'amour et l'esprit*. Voici en effet comment son œuvre lui apparaît, quand il la regarde pour lui-même, au profond de son cœur : « J'ai fait ce que j'ai pu », écrit-il (27, 416), « pour que le thème monotone de l'amour reparaisse, se fasse entendre à l'octave supérieure ... J'ai fait ce que j'ai pu pour que l'autre thème, le thème de l'intellect se dégagât de ses emplois « utiles » et se mariât avec le premier. »

Il faudrait voir quelles œuvres de Valéry, parmi celles qu'il avait publiées et plus encore, peut-être, parmi celles qu'il n'acheva pas, justifieraient cette vue qu'il prenait de toute son œuvre — à une époque où, une dernière fois, l'amour le tourmentait. Nous y reviendrons. On serait tenté de dire, cependant, qu'il avait oublié que deux de ses œuvres capitales, la *Soirée avec M. Teste* et le *Cimetière Marin*, sont, au contraire, remarquables par l'absence de l'amour. Cette absence s'explique, chez M. Teste, par le fait qu'il procède tout entier du désir de lutter, précisément, contre une intolérable idole ... Quant au *Cimetière*, c'est moins simple, mais je pense que la difficulté diminue si l'on cesse de la considérer comme le seul poème personnel de Valéry pour y voir au contraire une sorte de doublet de la *Jeune Parque*, où l'amour n'apparaît encore, à vrai dire, que comme instinct élémentaire. Et ceci définit notre étape suivante.

6^e étape : le *Cimetière Marin* et la *Jeune Parque*. Démontrons que la *Jeune Parque*, malgré la transposition au féminin, reflète autant et même plus que le *Cimetière* la personne de son auteur — ce qui sera le résultat peut-être le plus important de la publication des *Cahiers*, jointe à l'étude des brouillons par Austin et Ireland. Nous savions, mais le *Cahier* 24, p. 117, le confirme, que « la *Jeune Parque* ... dérive de l'intention de définir ou désigner une connaissance de l'être vivant » et Valéry avoue en outre : « Mon vice littéraire a été de vouloir ... toujours mettre dans l'ouvrage de type et de figure normaux une manière de voir les choses singulière — et de connexions et définitions issues de mes recherches — sur la vie, les fonctions psychologiques, etc. Mal-larmé », ajoute-t-il, « ne s'occupait guère que de la forme. » (Nous voici loin du formalisme de tout à l'heure !) Nous sommes maintenant prêts

à retrouver dans ce poème certaines idées particulières de Valéry — tout autre chose que de prétendus lieux communs. Mais davantage : c'est l'attitude même de la Jeune Parque qui va refléter, nous pouvons nous y attendre, celle de Valéry. Une première indication est déjà donnée dans ce sens par le tome I des *Cahiers*, p. 415, où nous lisons : « Le souvenir m'emplissait de faiblesse et de grandes idées : j'étais demi mort et demi immortel », ce qui évoque nécessairement les vers

J'étais à demi morte et peut-être à demi
Immortelle ...

Et beaucoup plus tard, un fragment plus explicite semble fait pour commenter tout le morceau de la *Jeune Parque* allant du vers

L'ennui, le clair ennui de mirer leur nuance
Me donnait sur ma vie une funeste avance,

aux vers

Immortelle, rêvant que le futur lui-même
Ne fût qu'un diamant fermant le diadème
Où s'échange le froid des malheurs qui naîtront
Parmi tant d'autres feux absolus de mon front.⁶

Voici le passage des *Cahiers*, t. 24, 3 : « J'aurais voulu te vouer à former le cristal de chaque chose, ma Tête, et que tu divides 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. »

Mais, dira-t-on, ce n'est là que l'un des moments du poème, et peut-être pas le principal. Attendez ! Les *Cahiers* n'ont pas dit leur dernier mot. On y trouve, je crois, de quoi expliquer la donnée initiale, ce vers dont nous savons par Ireland qu'il fut réellement, d'emblée, le premier,

Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure,

et qu'il donna le branle à tout le reste. Montrer ceci n'ira pas sans quelque détour, dont vous m'excuserez.

Valéry écrivait (20, 347), sous la rubrique J P : « ... ce point de vue singulier ... ne retenait que ce qui résultait d'une pensée qui supposait le problème de la conscience et de la possession résolu ». Ce problème nous place au centre de Valéry, puisque celui-ci appelle « l'idée de la possession de soi-même et de se tenir dans sa main » (4, 797), « l'idée toujours ma plus prochaine ». Pour arriver à cette possession de soi, il a trouvé un moyen : se considérer comme un système fini, fermé, comme une certaine forme qu'il pourra étreindre, épouser.

Cependant, à l'extrême de cette tendance, il en trouve une tout opposée. « Ma philosophie », écrit-il (5, 395), « ne tend qu'à me rendre familier à moi-même — et à me rejeter tout entier ». « En somme », écrit-il de même beaucoup plus tard (23, 289), « je cherchais à me posséder. Et voilà mon mythe : me posséder pour me détruire — je veux dire : pour être une fois pour toutes. » C'est ce qu'il appelle son caligulisme (28, 822) : « volonté d'épuiser mon principe de vie, de former, produire, atteindre un moment après lequel tout autre soit incomplet, imparfait, indiscernable, etc. Je fus, ou suis, l'idée de ce moment qui foudroie tous les autres possibles ou connus... Pas de redites : construire pour se détruire. » Nous sommes loin de la *Jeune Parque* ? Tout au contraire, car voici ce qu'il écrit encore (20, 164) sous la rubrique J P : « L'envie de ne pas recommencer, qui fut si puissante in P.V. 93 ... » Poursuivons donc de bon cœur notre analyse. Cette tendance à dépasser la possession par une destruction, c'est, formulé autrement, un besoin de « se dégager, n'être pas seulement celui qu'on fut », comme écrit Valéry à la fin d'une variation sur le thème de l'Ange (15, 812) — de l'Ange qui, se penchant au miroir d'une fontaine, se découvre le visage d'un homme changeant, imparfait, malheureux et s'étonne, lui pur, d'être uni à un être qui ne l'est pas — ou encore, comme dit encore Valéry, c'est « une extrême puissance de refus » (22, 843) appliquée finalement au moi lui-même, pour ne subsister que comme « moi pur ».

Or, cette position ou tension extrême implique chez Valéry un certain état nerveux — et se produit de préférence le matin, au réveil : « Je suis presque toujours, à ce point de la journée », écrit Valéry (12, 352) ; « à demi percé quant au cœur de je ne sais quel trait qui me ferait venir des larmes sans cause. Volonté d'épuiser, de passer à la limite. Il est étrange que cette fureur glacée d'extermination ... soit liée en moi avec le sentiment douloureux du cœur serré, de la tendresse à un point infiniment tendre. » « L'âme se sent étrange », écrit-il ailleurs (15, 271). « ... Peut-être n'es-tu que cet instant, cet effet, cette illusion de Moi pur, et la tristesse énorme d'exister. » Et un peu plus tard (15, 291) : « Théorie du Moi pur ... Cette thèse si abstraite me paraît et me vient naturelle à ce moment de trouble et de nerfs. Temps aigu d'automne, état de tension et de délire émotif. Tenerissimo acutissimo point critique des larmes. »

... Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure ...
L'immense grappe brille à ma soif de désastres,

à cette « fureur glacée d'extermination ... ».

Qui eût pu croire que tout le commencement de la *Jeune Parque* répondait à un sentiment aussi personnel? Valéry s'y est mis lui-même en scène — transposé au féminin, ce qui est bien naturel pour un poète mais qui peut-être, en outre, trahit, chez cet amateur de vie concrète, une curiosité redoublée quand il s'agit de l'autre sexe. Quoi qu'il en soit, il aurait pu dire, reprenant un mot de Flaubert qui déjà faisait sourire : la *Jeune Parque*, c'est moi. La suite ne fait que confirmer cela. Cette jeune femme est la proie d'un serpent. Valéry doit probablement ce symbole, comme l'ont signalé simultanément Lisa Schröder⁷ et Maurice Bémol,⁸ à la *Bacchante* de Maurice de Guérin, de qui le serpent « ne pouvait être reconnu de la main », mais dont pourtant « je me sentais », disait-elle, « parcourue tout entière ». Cependant, ce n'est là qu'un point de départ, une réminiscence lointaine et peut-être inconsciente. Car Valéry en a fait tout autre chose :

Je me voyais me voir, sinueuse ...
 Quels replis de désirs, sa traîne, quel désordre ...
 Et quelle sombre soif de la limpidité.

Découverte de soi-même, vertige de l'abîme animal, *consciousness* de Poe,

... Sa dent secrète est de moi si prochaine
 Que tous les noms lui peuvent convenir,

comme au ver du *Cimetière Marin* :

Amour peut-être, ou de moi-même haine,
 ... Il voit, il veut, il songe, il touche

et comme lui, bien entendu, il est intérieur à l'être humain :

... Je m'enlace, être vertigineux.

Valéry, on le sait, avait pour emblème favori un serpent, parfois enroulé sur une clé — ce qui met en relief le côté intellectuel du symbole — parfois enroulé sur lui-même, ou se mordant la queue. Et voici ce qu'il écrivait, tome 28, 417 : « ... s'accoutumer à penser en serpent qui s'avale par la queue. Car c'est toute la question. Je « contiens » ce qui me « contient ». Et je suis successivement contenant et contenu. »

Une grande partie du poème développe ce symbole ambigu, d'un côté découvrant « ... une secrète sœur », créature de chair et de sang, de l'autre la faculté de connaître cela, ainsi que le monde, et par conséquent de s'en dégager : en surmontant l'espace et le temps — le royaume du temps pour une formule ! — en prophétisant avec

l'espoir que le monde finisse,

et en se réduisant au moi pur,

A l'extrême de l'être et belle de faiblesse.

Il faut s'attendre à trouver, entre un tel poème et celui que Valéry appelait « à peu près mon seul poème personnel », le *Cimetière Marin*, de nombreux points communs. Il y en a, en fait, plus qu'on n'en a encore reconnus. Certes, il y a aussi d'importantes différences. La Jeune Parque, étant femme, va jusqu'aux larmes, le visiteur du Cimetière connaît seulement « l'amère, sombre et sonore citerne » ; la Jeune Parque s'endort — c'est la seule façon pour la conscience, avec la mort, de se désunir —, tandis que le visiteur du Cimetière ne nous est montré qu'en plein jour ; mais l'un et l'autre côtoient la mort et l'un et l'autre échappent à son vertige en cédant à l'appel de la mer, du vent et du soleil, ce qui est obéir non seulement à la vie mais — on ne l'a peut-être pas assez remarqué — à une volonté d'énergie :

Il faut tenter de vivre !

Après la nage, il y aura, selon ce *Colloque dans un Être* en lequel P.-O. Walzer a reconnu une suite en prose du *Cimetière Marin*, « une énergie extraordinaire ». ⁹

De même, la Jeune Parque offre au soleil ses

flancs chargés de jour et de créations !

La place nous manque pour énumérer tous les autres points de ressemblance entre ces deux poèmes jumeaux. ¹⁰

Nous voici arrivés à notre 7^e étape, au niveau le plus profond, si vous voulez, où nous tâcherons de surprendre, chez Valéry, l'acte même de créer. Intitulons cela : *le faire*.

La Jeune Parque n'est pas le seul poème où Valéry se soit transposé au féminin, ni le seul où la création poétique soit figurée par l'enfantement. Voici ce que nous lisons au tome 20, p. 250 : « J P. 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. » D'autre part, toute l'histoire de la Pythie se résume en ces vers :

Une intelligence adultère

Exerce un corps qu'elle a compris,

et les affres du message à délivrer sont celles d'un accouchement.

Valéry disait : « Ce qui est spontané ne me semble jamais assez mien. » On dirait qu'il envie, comme un mâle qui crée naturellement vite et presque sans le savoir, la longue gestation de la femme, la lente maturation de son fruit, tel le fruit lourd de la Palme !

Quoi qu'il en soit, Valéry s'est donc incarné deux fois en une femme; deux fois seulement, il a parlé de lui-même au masculin. Car, à côté de son « poème personnel », le *Cimetière Marin*, il faut évidemment placer le sujet le plus constant de ses exercices poétiques, puisqu'il y est venu et revenu à chacune de ses époques créatrices : le *Narcisse*.

Amour peut-être ou de moi-même haine,

ce vers du *Cimetière* conviendrait au *Narcisse*, et ceci doit suffire à marquer la parenté profonde des deux œuvres.

La femme, l'homme. ... Il ne manque que le serpent pour compléter ce ménage à trois dont parle quelque part Valéry (*Tel Quel*, II, 757). Et précisément Valéry s'est aussi, une fois, incarné dans le serpent, ou plutôt déguisé en un serpent, qui cette fois est celui de l'Eden. Je sais, on a dit qu'il ne fallait pas confondre les idées du Serpent, et notamment sa singulière théologie, avec les idées de Valéry lui-même. Mais c'est trop vite dit. Car nous voyons Valéry, dans les *Cahiers*, exprimer en son propre nom l'idée principale du Serpent : « Toute la création n'est qu'un léger défaut dans la pureté du néant. Une paille, une bulle, là. — J'aurais pu écrire Tout l'Être, ou l'Être et aussi : n'est qu'une légère imperfection dans la transparence du néant » (4, 734).¹¹ Et, une fois au moins, il s'est explicitement identifié au serpent de l'*Ébauche* : « Je me dis, comme mon Serpent » écrit-il (28, 89),

« Que l'univers n'est qu'un défaut
Dans la pureté du non-être. »

Souvenons-nous maintenant, il en est peut-être grand temps, qu'un poème est toujours un peu, pour Valéry, une aventure verbale. Il s'est souvent élevé, sans paraître se douter que Goethe avait déjà dit la même chose, contre les critiques qui prêtent « un schéma intellectuel au poète, lequel est supposé le traduire en vers, en le conservant de son mieux — comme s'il faisait une composition scolaire ..., tandis qu'en réalité il ne cherche et doit chercher que ce qui lui semble efficace et possible poétiquement à chaque instant ... ». Bien sûr ! Mais tout de même, dans les limites plus ou moins précises d'une cohérence plus ou moins préconçue ! Car c'est une question de degré. Le « sujet » peut être donné d'avance, comme par exemple pour *Poésie*, qui n'est guère autre chose qu'une allégorie de la création poétique, ou pour *Au Platane*, qui est un poème contre l'allégorie — présenté sous forme d'allégorie, ou la *Dormeuse*, où est illustrée la primauté de la Forme. Et si l'on examine le *Cimetière Marin* et ses états successifs, comme l'a fait L. J. Austin, on constate avec lui que le plan général du poème était fixé dès le premier état et que, dans le détail, bien petit est le rôle

joué par « l'aventure verbale ». Mais tel n'est pas toujours le cas et il y a probablement beaucoup de poèmes qui, partis d'une donnée concrète — sentiment, spectacle, alliance de mots — se sont développés en des sens imprévus par le jeu des rimes, des images, etc. Ainsi l'*Ode secrète* a pour point de départ une victoire physique — non pas, à vrai dire, comme Valéry l'a laissé croire (non sans quelque intention mystificatrice), celle du 11 novembre 1918, mais, comme l'indiquent les deux premiers quatrains, une réussite érotique :

... Que d'étendre à même la mousse,
Après la danse ...

— désignation vulgaire ou familière des gestes de l'amour — et le triomphe d'un « Hercule » au front semé de sueur...

A partir de là, et lorsque tombe la nuit, une victoire plus secrète est évoquée. Laquelle ? J'ai longtemps cru que les constellations — Hydre, Taureau, Chien, Ourse — symbolisaient l'ordre imposé par l'esprit au désordre des apparences. Mais je ne comprenais pas le vers

Quand elle entre aux temps sans ressource.

Or, Marcel Raymond l'a interprété, de façon très convaincante, comme signifiant « quand elle quitte le domaine du réversible pour entrer dans celui des actes irrattrapables », c'est-à-dire, si l'on se souvient de la lettre écrite à P. Louÿs aussitôt publiée la *Jeune Parque* — « Oh ! Rester dans le réversible ! Nous regrettons cette ombre qui vaut mieux que la proie » — que Valéry, étant sorti de son « silence » de vingt ans, triomphait tout à coup avec la *Jeune Parque* et se dédiait, secrètement, une ode à sa propre victoire. Cette seconde interprétation n'est certainement pas fausse, mais elle ne saurait se substituer à la première : ceci ressort de deux fragments des *Cahiers*. Nous lisons en effet, tome 8, 441 :

(Rêve) Voici que j'écartai et divisai comme une chevelure le flot des mousselines et des rideaux. J'ouvris la fenêtre et je cherchai à me reconnaître dans le ciel.

Mais ni l'Ourse, ni Persée, ni le Serpent.

D'autres constellations,—inconnues aux regards, bien connues de mon cœur.

Je savais quelles elles étaient. Je connaissais ce ciel à merveille

Là brillait l'Hérodiade

Là, la pâle Ulalume ...

Jusqu'ici — puisque vous avez, à votre tour, reconnu les chefs-d'œuvre de Mallarmé et de Poe — c'est la seconde des interprétations

citées tout à l'heure qui est confirmée. Mais voici qui plaiderait aussi pour la première. Le rêve continue :

Et là les Idées. O mon ciel — et ces nébuleuses de créations non réalisées.

L'autre fragment, tome 24, 65, va décidément dans le sens de la première interprétation : « L'égosphère. Sphère. Vieille et simple idée (Léonard 95). Le 'ciel' est défini par un lieu continu tout illustré d'actes imaginaires. Cette quasi-sphère (avec ces sortes de vecteurs) est sujette à des substitutions de divers genres. Mais de ces remarques très simples on pourrait faire un usage poétique. Je l'ai déjà fait (*Les grands actes qui sont aux cieux*). L'homme, ou plutôt le n-uple humain est environné de ses mouvements possibles et dans ce filet virtuel, il prend les choses visuelles. »

On voit qu'une certaine situation, un événement concret s'est chargé, par l'élaboration poétique, de résonances symboliques entre lesquelles l'auteur ne s'est pas toujours décidé ; moins encore le lecteur devra-t-il s'y croire obligé. Après tout, n'est-ce pas là le propre de la poésie symboliste ? Comme l'a bien dit L. J. Austin : « un sens allégorique trop précis et trop exclusif appauvrit plutôt qu'il n'enrichit cette poésie proprement symboliste. »¹²

Le cas du *Vin Perdu* paraît d'abord assez semblable à celui de l'*Ode secrète*. Comme l'a bien dit Ince, « we must not expect to find a completely clear and logical expression of the preoccupations which may have been behind the composition of this poem. »¹³ D'autre part Karl Maurer, dans sa copieuse étude de cette œuvre,¹⁴ a eu le mérite d'y mettre en relief, plutôt que le « fait physique de la diffusion » et que les résonances symboliques du geste libatoire, le fait concret, mais proprement miraculeux, de l'ivresse de la mer :

Perdu ce vin, ivres les ondes !

Ainsi Valéry, qui a quelquefois repris, pour s'en servir à ses fins personnelles, des mythes anciens, a créé ici — dans l'espace limité d'un sonnet — un mythe nouveau ... sur lequel nous rêverons comme on rêve sur ceux d'autrefois. Cependant, nous voyons bien dans quelle direction il nous mène : ce mythe, ce miracle est celui d'une révélation imprévue, d'une surprise :

J'ai vu bondir dans l'air amer
Les figures les plus profondes.

Le meilleur commentaire à ce poème a été trouvé par Lawler en deux passages du tome 5 des *Cahiers*, où la goutte de vin cachée dans une

masse d'eau représente clairement l'idée maîtresse que nous contenons peut-être sans le savoir et qui est capable de nous étonner.

Valéry revient mainte fois, dans les *Cahiers*, à ce paradoxe : nous renfermons en nous-même de quoi nous surprendre. Or, se surprendre lui semblait, sinon le but suprême, du moins l'épanouissement de son esprit. Témoin cette extraordinaire confession (5, 652) : « Le plaisir intellectuel consiste *réellement* à se surpasser, à s'étonner soi-même. »

Donc, si le point de départ du *Vin perdu*, contrairement à celui de l'*Ode secrète*, est imprécis, son sens final, sa leçon est nette et elle nous plonge au plus intime de l'auteur : cet ancien esthète, voué ensuite — par nécessité — à l'intellect, est toujours resté un esthète de la pensée. (Il disait aussi : « J'aime la pensée comme d'autres aiment le nu, qu'ils dessineraient toute leur vie. »)

Ainsi instruits, nous pouvons maintenant retracer nos pas et, retrouvant notre étape précédente, considérer les grands poèmes personnels de Valéry dans leurs relations avec leur auteur et entre eux. *La Jeune Parque* reflète le psychisme de Valéry, sa tension vers un idéal de possession de soi et, au delà, vers un moi dégagé, mais au milieu d'une tendresse extrême, au bord des larmes. Au cours du long travail d'élaboration poétique, divers grands thèmes de sa vie mentale et affective ont trouvé place dans le poème. Un grand nombre d'entre eux se trouvaient encore disponibles, et comme à sa portée, quand s'imposa à lui un rythme différent, le décasyllabe, d'où allait naître le *Cimetière Marin*. Nous n'avons pu, faute de place,¹⁵ que signaler deux de ces points de contact : le thème de la mort et celui du sursaut final d'énergie.

D'autre part, nous savons que la *Pythie*, dans laquelle Valéry a voulu, comme dans la *Parque*, « suivre le sentiment physiologique de la conscience », est née tout entière d'un vers :

Pâle, profondément mordue.

Or, qui ne voit que ce vers pourrait être prononcé par la Jeune Parque — sauf qu'il lui manque quatre syllabes ? Tout se passe comme si la Parque, la Pythonisse mordue par la dent du serpent, avait émis, comme malgré elle, cet octosyllabe, qui se mit alors à vivre de sa vie propre, à foisonner en un poème séparé, mais frère de l'autre. Et ce nouveau poème, se développant selon le drame de l'oracle delphique, illustrera tout naturellement le tourment de la création par le langage, cette création qu'avait refusée la Jeune Parque —

Non ! Vous ne tiendrez pas de mes lèvres l'éclair ! —

mais dont ses flancs restaient chargés.

Le thème du serpent, commun à la *Parque* et au *Cimetière* (comme je crois l'avoir montré), s'est, lui aussi, émancipé, pour fournir un autre porte-parole encore à Valéry.

Dans tous ces poèmes, l'amour brille par son absence : s'il apparaît dans la *Jeune Parque*, c'est seulement comme pur instinct érotique; s'il est nommé dans le *Cimetière*, c'est seulement comme amour de soi — et ceci rejoint le thème du *Narcisse*, où l'amour est nié. Nous voici ramenés, dans notre voyage de retour, à l'étape 5, *l'amour et l'esprit*, et à la question de savoir comment Valéry, jetant un dernier regard en arrière, a pu considérer comme essentiel, dans sa vie, un effort constant pour marier les deux grands thèmes de l'amour et de l'esprit.

Voici ce qu'on pourrait répondre. Valéry, quand il a écrit cela, était amoureux, mais il avait plusieurs fois changé d'avis, au cours de sa vie, quant à l'importance de l'amour-passion. Toute la période allant de 1892 à 1920, pendant laquelle il le méprisa, s'encadre pour lui entre une passion d'adolescent toute renfermée en elle-même et des amours, presque aussi chimériques, de quinquagénaire ou de vieillard : chimériques, dis-je, puisque, dans le cas de Catherine Pozzi, cette aventure quasi-mystique de communion intellectuelle et totale s'écrasa contre la réalité, quand cette femme exigea le mariage, fracassant un rêve qui ne put, en de nouvelles occasions, que renaître comme rêve.

Teste peut donc mépriser l'amour comme une chimère, puisqu'il existe lui-même contre l'amour, en quelque sorte. Et dans toute la suite des années, y compris celles où furent composés la *Jeune Parque* et la plupart des *Charmes*, Valéry ne s'intéresse à l'amour que comme à un mécanisme physiologique; mécanisme qui, toute sa vie, le fascinera comme une sorte de modèle de l'acte de connaissance, le désir érotique et celui de connaître tendant tous deux à un moment suprême et total :

... toujours une nouvelle mort
Plus précieuse que la vie.

L'Âme et la Danse, composé « en état de ravage », ¹⁶ ne laisse encore paraître l'amour que comme agréable aiguillon pour l'esprit, le spectacle de charmantes ballerines mettant en verve Socrate et ses amis. Dans l'*Abeille*, c'est au contraire l'esprit qui sert d'aiguillon à l'amour, mais l'amour, au sens véritable et banal du mot, inspire, nous l'avons vu, les *Pas*, l'*Oiseau*, le *Sonnet de M. de St Ambroise*. Or, chaque fois, cet amour a quelque chose de timide ou de noué ou de retourné sur soi-même :

Ne hâte pas cet acte tendre,

dit le poète des *Pas*. Celui de l'*Oiseau cruel*

Refuse l'aube et la jeune journée,

et M. de St Ambroise se plaît à dire à Irène

Tu ne vis qu'en moy seul et ne te plais qu'en moy,

ce qui est presque, de la part de cet amant, du narcissisme.

J'ai dit ailleurs¹⁷ qu'il y avait peut-être aussi un certain narcissisme dans la recherche, de la part de Valéry, d'un esprit avec lequel il serait en parfaite identité de pensées. Cette quête passionnée, en tout cas, n'aboutit pas et les *Fragments du Narcisse* publiés après la rupture avec Catherine Pozzi ne parlent de l'amour que pour en montrer — avec une sorte de lyrisme nostalgique — la vanité : on ne peut aimer que soi-même.

Et pourtant, le projet de traiter du grand amour obséda Valéry, sous les noms de Béatrice, d'Eurydice ou de la Demoiselle de cristal, et c'est à cela certainement qu'il pensait dans le jugement rétrospectif qu'il porta sur toute son œuvre. Nous savons, par l'étude de Stewart sur le thème d'Orphée, que Valéry, après avoir, dans sa jeunesse, vu en Orphée seulement le magicien constructeur de mots, songea à lui ajouter celle que le mythe classique lui connaît pour compagne regagnée et perdue, Eurydice, mais qu'il y renonça, pour revenir, sous le titre d'Amphion, à sa pure et maigre conception première.

Les *Cahiers*, après la rupture avec Catherine, fourmillent de notes pour une Béatrice. Et le *Faust*, sous la forme qui en a été publiée, a pour sujet principal l'amour, mais ce sujet ne devait être pleinement traité qu'à l'acte IV, qui ne fut jamais écrit. Trop difficile !

Quoi qu'il en soit de ces tentatives et du grand dessein qui leur était sous-jacent, nous pouvons en conclure, il me semble, que Valéry, quand il écrivait, voulait être compris (ceci nous ramène à notre 4^e étape) et que s'il a prétendu le contraire, c'était peut-être par dépit de ne pas l'avoir été.

Car tout ce que nous savons maintenant nous permet mieux que jamais de juger combien Valéry a dû être choqué et déçu de la multiplicité des commentaires dont fut accablée son œuvre, commentaires élogieux ou sévères, mais presque tous aberrants. Et cela explique peut-être, comme une naturelle réaction, son agressivité chronique envers la critique, « sémantique » ou autre, comme envers les philosophes, les historiens, etc. Et cela expliquerait aussi comme écran protecteur sa déclaration « mes vers ont le sens qu'on leur prête » et autres sentences du même genre. Et ceci nous amène à notre 3^e étape, celle qui s'intitulait : *à partir du mètre*.

Pourquoi a-t-il tenu à ranimer, pour son propre compte, la « genèse du poème » de Poe, légende à laquelle personne ne croyait plus depuis longtemps ? Pourquoi cette explication par la forme le fascinait-elle ? Parce qu'elle le rapprochait de son idéal intellectuel, les mathématiques, science éminemment formelle.

Valéry avait eu l'immense ambition d'aller au-delà de Descartes, en généralisant à l'étude du fonctionnement mental la méthode découverte, en mathématiques, par l'inventeur de la géométrie analytique. « *Tantum superans ceteros* », écrit-il 10, 21, « *quantum Cartesii veteres geom. superare videntur (probantur)* » (cf. aussi 9, 82).

Et il envoyait Einstein, par exemple, de pouvoir procéder par raisons formelles (cf. 14, 107).

Ou bien il disait, avec la même envie : « En mathématiques, on peut supposer le problème résolu. » Ceci est particulièrement intéressant, car la même expression figure, on s'en souviendra, dans sa réflexion sur la *Jeune Parque*, citée tout à l'heure : « ... une pensée qui supposait le problème de la conscience et de la possession résolu » (20, 347). Et ne peut-on pas dire que M. Teste, né après les trois premières années de recherche éperdue de la méthode, résulte d'une décision analogue : puisque je ne trouve pas l'arithmétique universelle, la méthode qui me rendrait maître de mon esprit, supposons-la trouvée et décrivons le personnage qui en serait nanti ? Car on peut, en littérature, tout feindre.

M. Teste, ainsi, serait né d'un échec. En tout cas, n'ayons pas peur de dire qu'échec il y eut ; mais que cet échec fut, par contre-coup, fécond. La rigueur scientifique que Valéry envoyait aux mathématiques et qu'il ne fut jamais capable de pratiquer dans l'étude de l'esprit ni dans aucune autre, il trouva à l'appliquer au travail de création poétique. Et voilà sans doute la raison de son retour, après des années de recherche sans issue, à la poésie. Comme l'a fort bien dit E. Gaède, « c'est en élaborant ses poèmes que Valéry se montre le plus fidèle à la démarche de l'esprit scientifique. Car ici, les tâtonnements, les essais, les écarts ne se juxtaposent pas dans un temps toujours nul ou éternellement recommencé — comme c'est le cas dans les *Cahiers* — mais bien s'enchaînent en éliminant progressivement tout ce qu'ils peuvent avoir de prématuré et de non viable : c'est ainsi qu'ils composent enfin « une figure dans la durée ». »¹⁸ Telle est la justification de ses « exercices » ; et ceci nous amène à notre 2^e étape, intitulée *pour moi seul*.

Ces exercices sont pour Valéry un moyen de se dominer, ou d'apprendre à y parvenir, par la subordination de toutes ses facultés aux exigences d'une forme.

L'appétit qu'il avait de se dominer n'était qu'un cas particulier de son aspiration générale au commandement, et peut-être ne faisait-il que retourner sur soi-même un besoin qu'il n'avait pu exercer sur autrui. J'ai cité ailleurs¹⁹ ce fragment du tome I : « Souffrances du commandement chez un homme qui est fait pour lui et qui ne peut l'exercer ». Et ces deux mots ajoutés au crayon : « Le commandement rentré ». Et nous lisons beaucoup plus tard (22, 843) cette réminiscence : « Trait essentiel de cette époque. Insularisme, despotisme absolu. » Témoin encore cet aveu du tome 3, 438, mais biffé comme par honte : « En 19... surgit un phénomène intellectuel. De même que Bonaparte était venu dans le monde politique dévorer les choses vagues..., de même parut Canopus, dans la pensée. Horreur de la redite et des habitudes. Horreur des fausses histoires et des évolutions imaginaires mais... »

Maintenant, cette forme, instrument de sa manœuvre de lui-même, est elle-même quelque chose de personnel. A Bergson qui lui reprochait son intellectualisme, il répondait « qu'il ne faut confondre, que je suis un formel et que le fait de procéder par les formes, à partir des formes vers la matière des œuvres ou des idées donne l'impression d'intellectualité par analogie avec la logique. Mais que ces formes sont *intuitives* dans l'origine... » (14, 103). Et à Gide, à propos du *Cimetière Marin* et d'une ébauche de poème dans le même mètre, il parlait d'« abstraction motrice » — non sans ajouter : « *mi capisco* ».

Cette forme, à vrai dire, il désespérait, tel Narcisse en face de lui-même, de la saisir, de même qu'il ne put jamais définir son « système » en termes intelligibles pour autrui : « Je n'ai pas eu l'occasion ... d'imposer à beaucoup ce qui convient étroitement à un seul » (6, 17). Il a envié, à cet égard, les puissants et mystérieux moyens de la musique, et particulièrement ceux de Wagner : « Lu le Wagner de Pourtalès », écrit-il le 2 novembre 1932. « Le « compositeur » en moi en est tout excité ... La musique m'aura manqué et il me semble que j'aurais fait quelque chose avec ce moyen. Mon « système » trouvait là son ... moyen. Je me rappelle ma conversation avec Ravel en 1906 ou 1907. Il n'y a rien compris. Il a fallu faire des acrobaties comme la Parque » (16, 18).

Ainsi nous élevons-nous, pour finir, à notre première et dernière étape : *au-dessus de la littérature*. Car nous voyons bien, maintenant, que quand Valéry prétendait ne jamais avoir songé aux Lettres, il traduisait par ce mépris le très sincère sentiment de leur insuffisance à le satisfaire. Le sentiment était d'ailleurs général, chez lui, d'être au-dessus de tout ce qu'il faisait. Aussi bien, toute attitude, toute position ne pouvait-elle lui être que provisoire, tant il avait tôt fait d'en épuiser l'essence. Aux apories de la connaissance, à l'état de fixité sombre où

le plongeait, par exemple, le problème de Zénon, il échappait par un recours à la vie. Mais la vie n'était elle-même que désordre, pensait-il, ou ennui. Au désordre, il fallait substituer un ordre, en se construisant par un effort toujours incomplet mais qui n'eût abouti, à la limite, qu'à se supprimer; ou bien, puisque la « méthode » ne réussissait pas, il fallait se livrer à l'art, à la poésie. L'art était d'ailleurs le remède à l'ennui, le moyen de combler un abîme :

Entre le vide et l'événement pur.

Mais l'art lui-même, toute la musique personnelle de Valéry, il éprouvait parfois le besoin de l'écarter comme un voile lui cachant sa vérité : « Je ne danserai pas devant ton arche, autrui, autre que moi — je ne te ferai pas croire de merveilles ... Que m'importe cette comédie. C'est moi-même qu'il me faut séduire, apprivoiser, capter, éprouver. C'est ce moi jamais enlacé et qui n'a rien de personnel ... mais pour qui je suis nu toujours et que rien ne trompe. Là est mon difficile, ce qui me rend furieusement léger, terriblement, divinement indifférent et d'une passion inachevable. Cet exigeant être ne se paye que du plus réel. Il est prose étant lui et seul ... étant la signification dernière — le vers étant intermédiaire ... tout le sublime, le beau, n'est que voile. Et je ne puis plus écrire de vers ni former des histoires fausses, à cause de cela ... Musique très belle, je sais que tu me mens ... » (4, 354). Et puis, de nouveau, cette vérité insaisissable ou trop triste, il fallait s'en détourner, s'en divertir, en réagissant à l'angoisse par l'énergie :

A tant de plis profonds d'angoisse et d'énergie,
Je lirais mon tourment et me reconnaîtrais,

et chercherais indéfiniment à connaître, à construire, à aimer.

J. DUCHESNE-GUILLEMIN

LIÈGE

¹ Conférence faite à l'Université de Cambridge le 11 mai 1966 et répétée le 17 à King's College, Londres.

² J. Hytier, *P. Valéry: Œuvres*, 2 vols. 1957 et 1960. O. Nadal, *Paul Valéry, la Jeune Parque; étude critique*, 1957. G. W. Ireland, 'Notes on the Composition of *La Jeune Parque*', *ZFSL* 1962. L. J. Austin, 'Paul Valéry compose le *Cimetière marin*', *Mercur de France*, 1^{er} avril et 1^{er} mai 1953; 'La genèse du *Cimetière marin*', *CAIEF*, juillet 1953; Paul Valéry: *Le Cimetière Marin*, éd. L. J. Austin et H. Mondor, avec facsimilés des manuscrits originaux, 1954; J. Lawler, *Lecture de Valéry: une étude de Charmes*, 1963; N. Bastet, 'P. Valéry et le Cycle', *Décade Valéry à Cerisy*, 1965, La Haye, Mouton, 1967; *Correspondance Gide-Valéry*, 1955; *Correspondance Valéry-Fourment*, 1957; *Cahiers*, 29 volumes, 1957-62. — La meilleure étude inspirée jusqu'à ce jour par les *Cahiers* est le livre de Judith Robinson, *L'Analyse de l'esprit dans les « Cahiers » de Paul Valéry*, 1963.

³ C'est elle qui faisait l'objet précis de la *Décade Valéry*. J'ai essayé d'y répondre: « Les n dimensions de P. Valéry », *Décade Valéry à Cerisy*, 1965.

⁴ *Lecture de Valéry*, p. 198.

⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁶ Sur la lecture *Ne fût...*, cf. Duchesne-Guillemin, 'Paul Valéry et l'Italie', *MLR*, 1967.

⁷ Valéry's 'Jeune Parque', 1955.

⁸ *La Parque et le Serpent*, 1955.

⁹ P. O. Walzer, *La Poésie de P. Valéry*, 1953, p. 344.

¹⁰ Indiquons rapidement:

Tout puissants étrangers...: Midi le juste.

J'ai de mes bras épais...: A ce vivant je vis d'appartenir.

Poreuse à l'éternel...: Un long regard sur le calme des dieux.

...aux silences suivis d'actes purs...: O mon silence ... Entre le vide et l'événement pur.

J'étais l'égale et l'épouse du jour, Seul support souriant...: Je te soutiens, admirable justice...

A la toute-puissante altitude adorée: Et comme aux dieux mon offrande suprême...

Qui s'est choisi ton front pour lumineuse tour: Regarde-toi, mais rendre la lumière...

Mon ombre, la mobile et la souple momie: Sur les maisons des morts mon ombre passe...

Vers un aromatique avenir de fumée: Je hume ici ma future fumée ... Je m'abandonne à ce brillant espace.

¹¹ Cité par L. J. Austin dans son compte rendu du livre de Lawler, *RHLF*, 1965, p. 343.

¹² L. J. Austin, 'Les moyens du mystère chez Mallarmé et chez Valéry', *CAIEF*, 1963, p. 116.

¹³ W. N. Ince, 'The Sonnet *Le Vin Perdu* of P. Valéry', *FS*, 1956, p. 51.

¹⁴ K. Maurer, *Interpretationen zur späteren Lyrik P. Valéry's*, 1954.

¹⁵ Mais voir ci-dessus, note 10.

¹⁶ *Cahiers*, 23, 590, cités J. Duchesne-Guillemin, *Études pour un P. Valéry*, 1964, p. 214.

¹⁷ Ibidem, p. 216.

¹⁸ E. Gaède, 'Continu et Discontinu chez Valéry', *Revue de métaphysique et de morale*, 1965, p. 191.

¹⁹ J. Duchesne-Guillemin, *Études...* p. 23.